



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

ANALES DE LITERATURA CHILENA

AÑO 23 • DICIEMBRE 2022 • NÚMERO 38

La Dirección

I. ARTÍCULOS

AINHOA VÁSQUEZ
GUSTAVO CARVAJAL
CRISTIÁN MONTES CAPÓ
EDUARDO BARRAZA
ALEJANDRO VALENZUELA Y
CHRISTIAN ANWANDTER
GLORIA MEDINA-SANCHO

MONSERRAT ASECIO
LUIS ANTONIO TOLENTINO
MIGUEL DONOSO
STEFANIE MASSMANN

II. DOSIER

LINA BARRERO Y
PIA GUTIÉRREZ
FRANCISCO SIMÓN
PABLO FAÚNDEZ MORÁN
ANTONIA VITU
JUAN JOSÉ ADRIASOLA Y
LUIS VALENZUELA PRADO
MARÍA JOSÉ BARROS Y
PAULA LIBUY
LORENA UBILLA ESPINOZA Y
JORGE NAVARRO LÓPEZ
GASTÓN CARRASCO AGUILAR Y
JOAQUÍN MIRANDA PUENTES
LINA BARRERO
PIA GUTIÉRREZ

III. NOTAS

FEDERICO PASTÉN LABRÍN
MANUEL OSSA BEZANILLA
ALBERTO LÓPEZ OLIVA
MARÍA INÉS ZALDÍVAR

IV. DOCUMENTOS

CECILIA GARCÍA-HUIDOBRO
JOSÉ DONOSO
PABLO FAÚNDEZ MORÁN
JENARO PRIETO
JENARO PRIETO
ISIDORA SALINAS URREJOLA
MERCEDES MARÍN DEL SOLAR

V. ENTREVISTAS

ELISA MONTESINOS

VI. CREACIÓN

EUGENIA BRITO
SOLEDAD FARIÑA
ELVIRA HERNÁNDEZ
PAULA ILABACA
MICAELA PAREDES
MALÚ URRIOLA
MARÍA INÉS ZALDÍVAR

VII. RESEÑAS

LORENZO ARENCIBIA
RODRIGO BOBADILLA
JOAQUÍN CASTILLO
FRANCISCO DÍAZ KLAASSEN
ANTONIO RAMÓN GUTIÉRREZ
GRETA MONTERO
CATALINA OLEA
NICOLÁS ROMÁN GONZÁLEZ

FELIPE TORO

Presentación

Los jóvenes del narco en Chile, víctimas y victimarios. *Buganvilia* de Rodrigo Cortés
Las voces incendiarias de Alimapu: desastre y neoliberalismo en “Valparaíso ardiendo” de Rosa Alcayaga (2015)
La figura del antídote en la novela *Colonia de perros* de Gonzalo Hernández
Discursos y transcurros: lengua y territorio en *Cielo de serpientes* de Antonio Gil

La trayectoria crítica de Raúl Silva Castro
“Parece fábula pero fue verdad”: oralidad y utopía en la reconstrucción del Incanato en “Algo sobre el pueblo quechua” de Gabriela Mistral
El melodrama como recurso crítico en *La última niebla* de María Luisa Bombal
Altazor o el deseo más allá de lo simbólico
Noticias sobre el franciscano Gregorio Farías y su obra *Escotida* (1744), un poema épico religioso sobre John Duns Scotus
“Por las presentes y por las del futuro”: la voz de las mujeres encarceladas en la Casa de Recogidas en Santiago de Chile (1740)

DOSIER

APROXIMACIONES CRÍTICAS DESDE EL ARCHIVO:
NUEVAS LECTURAS SOBRE LA LITERATURA CHILENA A PARTIR DE LOS ARCHIVOS CELICH
(coordinado por Lina Barreno y Pia Gutiérrez)

Presentación Dosier

Un amor maternal y perverso: paradojas sexoafectivas en la correspondencia de Gabriela Mistral a Manuel Magallanes Moure
El archivo Jenaro Prieto: hallazgos y posibilidades
Texturas de la prensa: la sección “Propaganda P” y los dibujos publicitarios de Jenaro Prieto para *El diario Ilustrado* (1932-1934)

Pedro Prado: emancipación y comunidades intelectuales

Más allá del narrador: notas sobre el Archivo Manuel Rojas

Manuel Rojas: vida radiante de un antiguo anarquista..

Marcas de afecto: archivo y amistad en las cartas de José Santos González Vera a Manuel Rojas
El archivo como manifestación de una poética de autor en la Colección *Butamalón* (Archivo Eduardo Labarca - CELICH)
Nota sobre los archivos del CELICH: documentar para una comunidad

Pedro Lastra Salazar, *Doctor Honoris Causa* por la Universidad de Bio-Bío
Un materialismo redentor en Gonzalo Rojas: lectura del poema “La materia es mi madre”
La revista chilena *Al-Andalus* (1950): literatura y pasado en la militancia intelectual hispano-árabe
Cómo abordar un texto literario. Reflexión personal a partir de “El proceso de lectura: un enfoque epistemológico” de Wolfgang Iser

La factura de la novela *La desesperanza*. Una novela elaborada a través de “páginas fichas”
Fragmentos de “páginas fichas” de la novela *La desesperanza*
Presentación de la conferencia “Necesidad de descubrir nuevamente América”
Necessità di scoprire nuovamente l'America
Necesidad de descubrir nuevamente América
Educación femenina en la república conservadora. “Plan de estudios para una niña”, de Mercedes Marín del Solar (Chile, 1840)
Plan de estudios para una niña

Una historia de porfía feminista: Marisol Vera, directora de Editorial Cuarto Propio

Poemas

Poema “El cuento de amor mío”
Poema “Las cosas me cuestan un mundo”
Poema “La raíz del veneno” (poedrama)
Poemas
Poema “Vuela” (muestra)
Poemas

Edson Faúndez. *Bajo la piel de tu capa*.
Pedro Lastra. *Puentes levadizos*
María del Pilar Vila. *Jorge Edwards. Custodio de la memoria*
Mike Wilson. *Ciencias ocultas*
Nicola Bottiglieri. *Magallanes y don Bosco alrededor del mundo*
Esteban Catalán. *Los límites y el mar*
Rafael Francisco Díaz. *Walter Benjamin. La herida de la libertad se abre hacia adentro*
Mónica González, Claudio Guerrero, Hugo Herrera y Raúl Rodríguez Freire. *Figuras de lo común: formas y disensos en los estudios literarios (lenguas, cuerpos, sentidos y escrituras)*
Sebastián Schoennenbeck, *Ensayos sobre el patio y el jardín*

CENTRO DE ESTUDIOS DE LITERATURA CHILENA / FACULTAD DE LETRAS

ISSN 0717-6058



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

ANALES DE LITERATURA CHILENA

AÑO 23 • DICIEMBRE 2022 • NÚMERO 38



CENTRO DE ESTUDIOS DE LITERATURA CHILENA
FACULTAD DE LETRAS

DICIEMBRE 2022

AÑO 23

ANALES DE LITERATURA CHILENA

38

Anales de Literatura Chilena 37 (junio 2022)

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

Mario Carreño, *Recinto alucinante*, 1961, Óleo sobre tela, 135,5 x 88,2 cm.
Colección Museo de Arte Contemporáneo. Facultad de Artes. Universidad de Chile.
Crédito fotográfico: Jorge Marín. Gentileza MAC.

Diseño de Portada y Diagramación:
Gráfica LOM

Impresión:
Gráfica LOM. Fono: 228606800

Depósito Legal conforme a Ley N.º 16.643, Art. 4.0

Impreso en Santiago de Chile

ANALES DE LITERATURA CHILENA N°38, DICIEMBRE 2022

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

Cecilia García-Huidobro

Universidad Diego Portales, Chile

Selena Millares

Universidad Autónoma de Madrid, España

Andrea Ostrov

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Grinor Rojo

Universidad de Chile

Adriana Valdés

Universidad de Chile

Gabriele Bizarri

Università degli Studi di Padova, Italia

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

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 23 • DICIEMBRE 2022 • NÚMERO 38

SUMARIO

La Dirección

Presentación

I. ARTÍCULOS

AINHOA VÁSQUEZ

Los jóvenes del narco en Chile, víctimas y victimarios. *Buganvilia* de Rodrigo Cortés 17

GUSTAVO CARVAJAL

Las voces incendiarias de Alimapu: desastre y neoliberalismo en “Valparaíso ardiendo” de Rosa Alcayaga (2015).... 33

CRISTIÁN MONTES CAPÓ

La figura del antídetective en la novela *Colonia de perros* de Gonzalo Hernández 53

EDUARDO BARRAZA

Discursos y transursos: lengua y territorio en *Cielo de serpientes* de Antonio Gil..... 69

ALEJANDRO VALENZUELA Y
CHRISTIAN ANWANDTER

La trayectoria crítica de Raúl Silva Castro 87

GLORIA MEDINA-SANCHO

“Parece fábula pero fue verdad”: oralidad y utopía en la reconstrucción del Incanato en “Algo sobre el pueblo quechua” de Gabriela Mistral 109

MONSERRAT ASECIO

El melodrama como recurso crítico en *La última niebla* de María Luisa Bombal 123

LUIS ANTONIO TOLENTINO

Altazor o el deseo más allá de lo simbólico 141

| | | |
|-------------------|---|-----|
| MIGUEL DONOSO | Noticias sobre el franciscano Gregorio Farías y su obra <i>Escotida</i> (1744), un poema épico religioso sobre John Duns Scoto..... | 159 |
| STEFANIE MASSMANN | “Por las presentes y por las del futuro”: la voz de las mujeres encarceladas en la Casa de Recogidas en Santiago de Chile (1740)..... | 175 |

II. DOSIER

Dossier

APROXIMACIONES CRÍTICAS DESDE EL ARCHIVO:

NUEVAS LECTURAS SOBRE LA LITERATURA CHILENA A PARTIR DE LOS ARCHIVOS CELICH (coordinado por Lina Barreno y Pía Gutiérrez)

| | | |
|--|---|-----|
| LINA BARRERO Y PÍA GUTIÉRREZ | Presentación Dossier..... | 195 |
| FRANCISCO SIMON | Un amor maternal y perverso: paradojas sexoafectivas en la correspondencia de Gabriela Mistral a Manuel Magallanes Moure..... | 197 |
| PABLO FAÚNDEZ MORÁN | El archivo Jenaro Prieto: hallazgos y posibilidades.. | 213 |
| ANTONIA VIU | Texturas de la prensa: la sección “Propaganda P” y los dibujos publicitarios de Jenaro Prieto para <i>El diario Ilustrado</i> (1932-1934) | 231 |
| JUAN JOSÉ ADRIASOLA Y LUIS VALENZUELA PRADO | Pedro Prado: emancipación y comunidades intelectuales..... | 247 |
| MARÍA JOSÉ BARROS Y PAULA LIBUY | Más allá del narrador: notas sobre el Archivo Manuel Rojas..... | 267 |
| LORENA UBILLA ESPINOZA Y JORGE NAVARRO LÓPEZ | Manuel Rojas: vida radiante de un antiguo anarquista..... | 285 |
| GASTÓN CARRASCO AGUILAR Y JOAQUÍN MIRANDA PUENTES | Marcas de afecto: archivo y amistad en las cartas de José Santos González Vera a Manuel Rojas..... | 303 |
| LINA BARRERO | El archivo como manifestación de una poética de autor en la Colección <i>Butamalón</i> (Archivo Eduardo Labarca - CELICH) | 321 |

| | | |
|---------------|---|-----|
| PÍA GUTIÉRREZ | Nota sobre los archivos del CELICH: documentar para una comunidad..... | 335 |
|---------------|---|-----|

III. NOTAS

| | | |
|------------------------|--|-----|
| FEDERICO PASTÉN LABRÍN | Pedro Lastra Salazar, <i>Doctor Honoris Causa</i> por la Universidad de Bío-Bío..... | 343 |
| MANUEL OSSA BEZANILLA | Un materialismo redentor en Gonzalo Rojas: lectura del poema “La materia es mi madre”..... | 351 |
| ALBERTO LÓPEZ OLIVA | La revista chilena <i>Al-Andalus</i> (1950): literatura y pasado en la militancia intelectual hispano-árabe .. | 359 |
| MARÍA INÉS ZALDÍVAR | Cómo abordar un texto literario. Reflexión personal a partir de “El proceso de lectura: un enfoque epistemológico” de Wolfgang Iser..... | 369 |

IV. DOCUMENTOS

| | | |
|--------------------------|---|-----|
| CECILIA GARCÍA-HUIDOBRO | La factura de la novela <i>La desesperanza</i> . Una novela elaborada a través de “páginas fichas”..... | 377 |
| JOSÉ DONOSO | Fragmentos de “páginas fichas” de la novela <i>La desesperanza</i> | 381 |
| PABLO FAÚNDEZ MORÁN | Presentación de la conferencia “Necesidad de descubrir nuevamente América”... | 411 |
| JENARO PRIETO | Necessità di scoprire nuovamente l’America | 413 |
| JENARO PRIETO | Necesidad de descubrir nuevamente América | 431 |
| ISIDORA SALINAS URREJOLA | Educación femenina en la república conservadora. “Plan de estudios para una niña”, de Mercedes Marín del Solar (Chile, 1840)..... | 441 |
| MERCEDES MARÍN DEL SOLAR | Plan de estudios para una niña..... | 451 |

V. ENTREVISTAS

| | | |
|------------------|--|-----|
| ELISA MONTESINOS | Una historia de porfía feminista: Marisol Vera, directora de Editorial Cuarto Propio..... | 457 |
|------------------|--|-----|

VI. CREACIÓN

| | | |
|---------------------|---|-----|
| EUGENIA BRITO | Poemas | 469 |
| SOLEDAD FARIÑA | Poema “El cuento de amor mío” | 477 |
| ELVIRA HERNÁNDEZ | Poema “Las cosas me cuestan un mundo” | 483 |
| PAULA ILABACA | Poema “La raíz del veneno” (poedrama) | 487 |
| MICAELA PAREDES | Poemas | 491 |
| MALÚ URRIOLA | Poema “Vuela” (muestra) | 495 |
| MARÍA INÉS ZALDÍVAR | Poemas | 499 |

VII. RESEÑAS

| | | |
|-------------------------|---|-----|
| LORENZO ARENCIBIA | Edson Faúndez. <i>Bajo la piel de tu capa</i> | 507 |
| RODRIGO BOBADILLA | Pedro Lastra. <i>Puentes levadizos</i> | 511 |
| JOAQUÍN CASTILLO | María del Pilar Vila. <i>Jorge Edwards. Custodio de la memoria</i> | 513 |
| FRANCISCO DÍAZ KLAASSEN | Mike Wilson. <i>Ciencias ocultas</i> | 517 |
| ANTONIO RAMÓN GUTIÉRREZ | Nicola Bottiglieri. <i>Magallanes y don Bosco alrededor del mundo</i> | 521 |
| GRETA MONTERO | Esteban Catalán. <i>Los límites y el mar</i> | 527 |
| CATALINA OLEA | Rafael Francisco Díaz. <i>Walter Benjamin. La herida de la libertad se abre hacia adentro</i> | 531 |
| NICOLÁS ROMÁN GONZÁLEZ | Mónica González, Claudio Guerrero, Hugo Herrera y Raúl Rodríguez Freire. <i>Figuras de lo común: formas y disensos en los estudios literarios (lenguas, cuerpos, sentidos y escrituras)</i> | 535 |
| FELIPE TORO | Sebastián Schoennenbeck, <i>Ensayos sobre el patio y el jardín</i> | 539 |

PRESENTACIÓN

PRESENTACIÓN

Tenemos el agrado de poner a disposición de los lectores el número 38 de nuestra revista, correspondiente a diciembre de 2022. Como ya deben haber advertido, *Anales de literatura chilena* cuenta ahora con un nuevo diseño de su página web, que esperamos les resulte cómodo. A continuación, otorgamos una brevísima presentación de los contenidos de este número.

La sección *Artículos* reúne textos críticos sobre obras recientes que se interrogan sobre la marginalidad social y los nuevos derroteros de la composición de identidades individuales y colectivas; además, esta sección incluye relecturas de obras y autores canónicos, y rescates de textos y documentos desconocidos o ignorados del archivo colonial. Mientras Ainhoa Vásquez comenta la aparición de los jóvenes del narco en la novela *Buganvilia* (2018) de Rodrigo Cortés, con actores que son víctimas y victimarios en una sociedad degradada que carece de gestos de solidaridad; Cristián Montes saca a relucir un nuevo tipo de antihéroe, el detective que deja de serlo, analizando la novela negra *Colonia de perros* (2010) de Gonzalo Hernández. Por su parte, Gustavo Carvajal comenta el poemario *Valparaíso ardiendo* (2015) de Rosa Alcaayaga, texto híbrido de fuerte carácter testimonial, estableciendo una conexión entre desastre, destrucción y neoliberalismo. Desde la discusión de las nociones de lengua y territorio, Eduardo Barraza exhibe la interdiscursividad de *Cielo de serpientes* (2008) de Antonio Gil, estableciendo puentes con las crónicas de la conquista y con el castellano hablado de Chile por huaqueros y antropólogos. Unido a esta puesta en escena de una herencia cultural, Gloria Medina-Sancho rescata para nosotros un recado de Gabriel Mistral –“Algo sobre el pueblo quechua”, 1947- recreando el contexto histórico de posguerra en que se escribió. Y continuando con la revisión de obras y autores canónicos, Montserrat Asecio interpreta el exceso de emocionalidad de *La última niebla* de María Luisa Bombal como un gesto de rebeldía, atendiendo a nuevas posturas teórico-críticas sobre el género; a su vez, Luis Torrentino ensaya una lectura lacaniana de *Altazor* de Vicente Huidobro. En el ámbito de la historia de la crítica, Alejandro Valenzuela y Christian Anwandter presentan la trayectoria de Raúl Silva Castro, teniendo como hilo conductor su giro a un ideario conservador. Finalmente, en el ámbito de las letras coloniales, Miguel Donoso visibiliza la obra *Escotida* (1744), un poema épico religioso del franciscano Gregorio Farías; y Stefanie Massmann exhibe ante nuestros ojos una carta escrita por mujeres recluidas en la Casa de Recogidas en Santiago de

Chile (1740), otorgando un marco de lectura que permite un diálogo cultural de este documento con otros de nuestra época.

El *Dossier* de este número -coordinado por las académicas Lina Barrero y Pía Gutiérrez- está dedicado al estudio de los valiosos materiales del archivo del Centro UC de literatura chilena (CELICH), que cuenta con escritos de Gabriela Mistral, Manuel Balmaceda, Jenaro Prieto, Pedro Prado, Benedicto Chuaqui, Manuel Rojas, Eduardo Labarca y Desiderio Arenas, más una documentación de Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld sobre las sufragistas chilenas. Todo este material está dispuesto digitalmente en el sitio de Archivos Patrimoniales de la Universidad Católica de Chile.

Este dossier cumple con la función cultural de interpelar y configurar este archivo desde una recepción activa de una comunidad lectora. Se incluyen aquí un texto crítico sobre la correspondencia de Gabriela Mistral y Manuel Magallanes Moure desde la perspectiva de género (escrito por Francisco Simón), dos trabajos sobre Jenaro Prieto (hallazgos de archivo, de Pablo Faúndez y sobre caricaturas publicitarias, de Antonia Viu), más otro sobre la noción de comunidad en Pedro Prado (de Juan José Adriasola y Luis Valenzuela). En tres trabajos se nos invita a un viaje de exploración por el vasto archivo Manuel Rojas, comentando sus fotografías y apuntes de viaje (María José Barros y Paula Libuy), mostrando las vicisitudes de su trayectoria anarquista (Lorena Ubilla y Jorge Navarro) y deteniéndose en su afectuosa correspondencia con su amigo José Santos González Vera (Gastón Carrasco y Agustín Miranda). Cierran el dossier el trabajo de Lina Barrero sobre los materiales de la novela *Butamalón*, de Eduardo Labarca, y el de Pía Gutiérrez sobre la gestación y vigencia de los archivos CELICH, quien nos insta a seguir interactuando con estos documentos como un modo creativo de continuar en la tarea nunca acabada de ser interpretantes de nuestra cultura.

Las *Notas* incluyen registros de varia lección. El académico Federico Pastene realiza un retrato académico y espiritual del poeta y ensayista Pedro Lastra, en ocasión de su nombramiento como *Doctor Honoris Causa* otorgado por la Universidad del Bío-Bío. El teólogo Manuel Ossa realiza una lectura sobre el poema “La materia es mi madre” (1948), de Gonzalo Rojas, poniendo énfasis en su carácter materialista redentor; acaso una paradoja trascendental: un poema no religioso sustentado en palabras y frases bíblicas. Alberto López Oliva recupera para los lectores del presente la revista chilena *Al-Andaluz* (1950), exhibiendo el espíritu que la sustentó, sus objetivos editoriales, las personas a cargo de su ejecución y las redes hispanoamericanas creadas. Y María Inés Zaldívar ensaya una reflexión personal sobre la lectura, teniendo presente la teoría de la recepción de Wolfgang Iser.

La sección *Documentos* contiene valiosos materiales sobre la cultural nacional. En primer lugar, Cecilia García-Huidobro presenta una selección del conjunto de notas que acompañan el proceso creativo de *La desesperanza* (1986), de José Donoso, novela que tematiza la dictadura chilena. Esta vez Donoso deja de lado sus cuadernos y los reemplaza por “páginas-fichas”, hojas tamaño oficio escritas a máquina con correcciones,

donde anota sus pensamientos sobre una obra en gestación. Luego, Pablo Faúndez rescata la conferencia “Necessità di scoprire nuovamente l’America”, del escritor Jenaro Prieto, dictada en 1934 en distintas ciudades de Italia (se incluye el original en italiano y la traducción al español); material inédito hasta la fecha (dieciséis páginas de texto mecanografiado). Y por último, Isidora Salinas nos da a conocer un texto sobre la instrucción primaria de la mujeres en Chile, escrito por la poeta Mercedes Marín del Solar hacia 1840, que ha circulado poco en las letras chilenas, otorgando de paso señas sobre su contexto de producción en el siglo XIX.

Incluimos una *Entrevista* de la periodista y escritora Elisa Montesinos a Marisol Vera, directora de la editorial Cuarto Propio, figura señera en el ámbito de la generación y difusión de las escrituras de mujeres, del feminismo y de la escena editorial en nuestro país en estos últimos cuarenta años en Chile. Es una conversación donde Marisol Vera hace confluir los proyectos y sueños de un inmediato pasado con los desafíos culturales que nos enfrentamos en el futuro.

La sección *Creación* -nueva en la revista, pues recién aparece en el número anterior, de junio de este año 2022- incluye una muestra de textos poéticos inéditos escritos por mujeres. Les agradezco a las escritoras Eugenia Brito, Soledad Fariña, Elvira Hernández, Paula Ilabaca, Micaela Paredes, Malú Urriola y María Inés Zaldívar haber aceptado de inmediato la invitación de la dirección de la revista, para compartir materiales no publicados. Confío en que esta sección sea un aporte cualitativo para el diálogo entre creación y crítica en el ámbito de las revistas disciplinares.

Finalmente, en la sección *Reseñas* se publican nueve reseñas. Cinco son sobre textos literarios: acerca de los poemarios de Edson Faúndez, *Bajo la piel de tu capa* (a cargo de Lorenzo Arencibia) y de Pedro Lastra *Puentes levadizos* (realizado por Rodrigo Bobadilla), y sobre los textos narrativos de Mike Wilson, *Ciencias ocultas* (por Francisco Díaz Klaasen), de Esteban Catalán, *Los límites y el mar* (por Greta Montero) y de Rafael Francisco Díaz, *Walter Benjamin. La herida de la libertad se abre hacia adentro* (por Catalina Olea). Las otras cuatro reseñan textos de crítica literaria: María del Pilar Vila, *Jorge Edwards. Custodio de la memoria*, por Joaquín Castillo; Nicola Bottiglieri, *Magallanes y don Bosco. Alrededor del mundo*, por Antonio Ramón Gutiérrez; Sebastián Schoennenbeck, *Ensayos sobre el patio y el jardín*, por Felipe Toro, y Mónica González, Claudio Guerrero, Hugo Herrera y Raúl Rodríguez Freire, *Figuras de lo común: formas y disensos en los estudios literarios (lenguas, cuerpos, sentidos y escrituras)*, por Nicolás Román González.

I. ARTÍCULOS

LOS JÓVENES DEL NARCO EN CHILE, VÍCTIMAS Y VICTIMARIOS.
BUGANVILIA DE RODRIGO CORTÉS¹

NARCO YOUTH IN CHILE, VICTIMS AND VICTIMIZERS.
BUGANVILIA BY RODRIGO CORTÉS

Ainhoa Vásquez
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)
ainhoavasquez@filos.unam.mx

RESUMEN

Buganvilia (2018) es la primera novela del escritor chileno Rodrigo Cortés, ganadora del Premio Revista de Libros de *El Mercurio*. Acorde con lo que ha ocurrido en las narcoficciones colombianas y mexicanas, en ella se presenta a los jóvenes como actores duales, es decir, como víctimas de un sistema social y económico que los ataca y margina, así como victimarios que utilizan la violencia contra sus pares como un modo de supervivencia ante estas inequidades. En este artículo propongo, valiéndome del concepto “juvenicidio” propuesto por José Manuel Valenzuela, que Cortés denuncia las diversas agresiones que viven niños y adolescentes en situación de marginalidad y pobreza en los barrios periféricos de Santiago. Esto lo lleva a construir un retrato de una sociedad degradada en la que se carece de gestos mínimos de empatía, solidaridad o estrategias comunitarias de resistencia, lo que da por resultado la imposibilidad de avanzar o escapar a estas condiciones precarias.

PALABRAS CLAVE: Novela Chilena, Juvenicidio, Microtráfico, Violencia, Marginalidad.

¹ Este artículo forma parte del proyecto de investigación Fondecyt N° 1220316 “El relato narcoandino: narrativas del narcotráfico en la Triple Frontera de Chile, Perú y Bolivia”, a cargo de Danilo Santos y del cual soy coinvestigadora.

ABSTRACT

Buganvilia (2018) is the first novel by the Chilean writer Rodrigo Cortés, winner of the *El Mercurio* Book Magazine Award. Similar to Colombian and Mexican narcofiction, in this book young people are presented as dual actors, i.e. as victims of a social and economic system that attacks and marginalizes them, as well as perpetrators who use violence against their peers. Using the concept of “*juvenicidio*” proposed by José Manuel Valenzuela, in this article I suggest that Cortés denounces the various aggressions experienced by children and adolescents in situations of marginalization and poverty, in the peripheral neighborhoods of Santiago. This leads him to construct the portrait of a degraded society in which minimal gestures of empathy, solidarity, community or strategies of resistance are lacking, which results in the impossibility of moving forward or escaping from these precarious conditions.

KEY WORDS: *Chilean Novel, Juvenicidio, Micro-Trafficking, Violence, Marginality.*

Recibido: 22 de septiembre de 2022.

Aceptado: 3 de noviembre de 2022.

INTRODUCCIÓN

La representación de los jóvenes como víctimas y victimarios en el contexto del narcotráfico ha sido frecuente en la literatura del narcotráfico tanto en México como en Colombia. Múltiples escritos ficcionales, testimoniales y de crónicas dan cuenta de la importancia de considerar las consecuencias del tráfico y el consumo en esta parte de la población. Dentro de esta variedad de productos que abordan a niños y adolescentes como parte de la industria criminal, la figura del sicario se ha impuesto como modelo favorito, ya que en él se congregan las diferentes motivaciones para ingresar en el narcomundo. Algunas de ellas son la supervivencia ante la falta de oportunidades, el gusto por el lujo, el deseo de ostentación y la necesidad de obtener dinero de manera rápida, así como la creencia de que se conseguirá una validación social mediante el temor que infunden, a la vez que un amparo en la pandilla masculina.

En Colombia, la imagen del niño y joven sicario incluso creó un subgénero literario que Héctor Abad Faciolince denominó la sicaresca antioqueña. Margarita Jácome y Óscar Osorio desarrollaron, posteriormente, algunas características de este personaje, con énfasis en la precariedad como víctima de un sistema social resquebrajado, pero como victimarios al tener en sus manos el poder de acabar con la vida de otros. En México fue el periodista Javier Valdés quien congregó en sus crónicas periodísticas, *Los morros del narco*, los testimonios de los adolescentes sicarios. Los relatos reflejaban la inequidad en cuanto a las condiciones sociales, económicas y educativas con las que nacían y que propiciaban que se enrolaran en las filas del crimen organizado. Esta dualidad entre víctimas y victimarios es la que ha predominado en la representación literaria y periodística de los jóvenes involucrados en el narcotráfico.

En el caso chileno los jóvenes también han adquirido un papel central en las narconarrativas, sin embargo, como el sicario no se encuentra en nuestro imaginario social no ha sido un personaje relevante². El sicario ha sido sustituido en Chile por microtraficantes y consumidores, aunque como en México y Colombia, se mantiene la posición dual en que se exhiben como víctimas de la exclusión y victimarios de su propia gente. Varias son las novelas chilenas que tienen como telón de fondo el narcotráfico y cuyos protagonistas son niños y adolescentes de las poblaciones santiaguinas que se representan como adictos y sujetos eminentemente violentos. Entre ellas encontramos *Los que sobran* de Mario Silva, *Hijo de traficante* de Carlos Leiva, *Corazón narco* de Benedicto Cerda y la novela que me interesa analizar: *Buganvilia* de Rodrigo Cortés Muñoz.

Buganvilia es la primera novela de Rodrigo Cortés y fue ganadora del 27° Premio Revista de Libros (2018) que entrega *El Mercurio*. Fue elogiada por su composición coral, así como por heredar el pesimismo del realismo social de la literatura chilena del siglo XIX y XX, con el que demuestra que el contexto de injusticia y marginalidad parece no haber cambiado nada en el último tiempo (Sáez). Esta novela también presenta aquella dualidad en la representación de los niños y jóvenes. Los jóvenes son expuestos como víctimas de lo que José Manuel Valenzuela denomina “juenicidio”, por cuanto la sociedad entera es responsable de sus muertes físicas y simbólicas, producto de un continuum de agresiones de todo tipo. A la vez se muestran como victimarios, pues las únicas alternativas que tienen para sobrevivir en estas condiciones son la evasión a través de las adicciones a sustancias ilícitas, así como el utilizar la violencia para resistir. Ello lleva inevitablemente a construir una novela que refleja una realidad descarnada, en la que no se encuentra salida posible a la descomposición social.

JUENICIDIO. NIÑOS Y JÓVENES VÍCTIMAS DE LA VIOLENCIA

Mientras la guerra contra el narcotráfico ha traído a escena, tanto en Colombia como en México, a los jóvenes como protagonistas de la violencia, en las novelas chilenas son las exclusiones y precariedades sociales las que han propiciado la asunción de los jóvenes como actores de los relatos. Por supuesto, el narcotráfico también es un telón de fondo ineludible, sin embargo, no lo es desde una industria donde ellos son parte del engranaje, sino desde la supervivencia. Los jóvenes de las novelas chilenas son principalmente consumidores y microtraficantes y ambas actividades son realizadas con fines de escape y/o como un medio para sobrevivir a las difíciles condiciones sociales que les ha tocado habitar.

² Salvo contadas excepciones, como es el caso de *La persistencia de la memoria* de Iván Ávila y algunos personajes de *Los que sobran* de Mario Silva.

El narcotráfico, así, es un asunto fundamental que contribuye a precarizar su vida, pero no es el único problema. Tal como ponen en relevancia María Alejandra Añez y Pablo Leonte para el caso de Venezuela, pero que refleja la situación de los jóvenes latinoamericanos en general, “en la modernidad los seres humanos –y en especial los jóvenes– son productores y consumidores de todo tipo de violencias en su vida cotidiana, como consecuencia de factores políticos, sociales, culturales, ideológicos y tecnológicos, que dibujan un panorama desalentador” (187). Dentro de estos factores que desatan la violencia podemos encontrar la exclusión, la discriminación, la vulnerabilidad, pues viven la incertidumbre laboral o la precariedad de trabajos flexibles y mal pagados que impide que visualicen una noción de futuro (Nateras y Valenzuela 10). Frente a ello lo único que importa es sobrevivir en el presente, aunque para cumplirlo deban recurrir a acciones ilegales.

Esto se ve acentuado en ciertos contextos sociales en los que, además, la situación de pobreza los orilla a una mayor exclusión. El espacio físico –extratextual pero como construcción diegética– se convierte en un factor determinante en las novelas sobre microtráfico chilenas y los personajes son reclusos en barrios marginales (Libuy). Ello profundiza su precaria condición al estar separados del centro urbano, ser constantemente criminalizados por su lugar de hábitat, tener menores oportunidades educativas de calidad y, como consecuencia, tener que buscar modos de supervivencia alternativos que pueden desembocar en la vida delictual. Como indica Tamara Ortega respecto a la población La Pintana, la cual, además, es constantemente representada en estas narcoficciones chilenas, se constituye como “barrios segregados al interior de la ciudad que reproducen las desigualdades socioeconómicas, puesto que, al ser excluidos, los pobres mantienen un contexto de pobreza y pares pobres, lo que reduce su margen de posibilidades, sus contactos y sus probabilidades de exposición a códigos, mensajes y conductas funcionales a una movilidad social ascendente” (243).

La población retratada en *Buganvilia*, en ese sentido, funciona como un gueto, un lugar excluido de la ciudad y sus oportunidades. Los pobladores manifiestan de manera constante el estar acostumbrados a las balaceras, los asesinatos, los robos, los gritos y las agresiones de todo tipo. Han interiorizado la violencia de tal modo que se reconocen entre ellos por ésta. Borja le comenta al psiquiatra que en la población todos andan armados y las utilizan a la menor provocación, sin que importe la vida del otro, “La gente en la población llega y cruza. No andan mirando si vienen o no autos. Porque si viene, es el huevón del auto el que tiene que frenar. Porque si no frena el que cruza la calle saca un revólver y mata al del auto; o si el que está cruzando muere, viene la familia y mata al huevón del auto” (Cortés 25). El ambiente es esencialmente violento y esas violencias se dan, tanto desde el exterior –agentes de gobierno, medios de comunicación, pandillas aledañas– como desde el mismo interior de la población –violencia intrafamiliar, entre grupos criminales y entre los mismos amigos que actúan con inconsciencia cuando están bajo los efectos de las drogas–. Jaime Sperberg y

Bárbara Happe denominan a este fenómeno como “violencia cotidiana” en los barrios de Santiago (49).

Quienes mayormente están expuestos a las conductas agresivas son los niños y jóvenes. En la novela de Rodrigo Cortés este abandono y precariedad parece ser un estigma desde que nacen, puesto que desde el inicio deben sobrevivir a la violencia intrafamiliar. Los padres son agresores, adictos, los abandonan o intentan asesinarlos, como en el caso de Nicole, la madre de Lloni, adicta a la pasta base y que lo tira en un basurero cuando el niño no tiene aún un año (Cortés 42). O la madre de Maikel que admite que nunca lo quiso y que su nacimiento fue el día más triste de su vida: “al niño yo no lo quise mirar como hasta el tercer día. Si me lo traían para que tomara teta y yo no lo miraba. Yo me ponía a llorar. Quería que me lo sacaran del frente” (Cortés 79). La identificación de Borja con los pobladores probablemente viene de esta violencia. Aunque es un joven abogado que se acerca a la población con el fin de realizar un voluntariado, su afinidad con ellos llega al extremo de sentirse parte de ese lugar, de sus historias y de la gente. Él, como todos estos niños, también reconoce haber vivido las agresiones de su padre “A los seis mi padre me dejó inconsciente de un solo golpe en el esternón” (Cortés 17). Es de esa vivencia compartida que es capaz de empatizar con ellos.

A la violencia intrafamiliar se suma la violencia que sufren por parte del Estado al convertir a la población en un gueto. El mismo lugar es en sí un espacio de exclusión, marginado y estigmatizado. Sólo Borja y, en menor medida, Maikel y Rodrigo, se mueven por otros sectores de Santiago, los demás personajes nacen, se desarrollan y mueren en el mismo sitio. Parece imposible tanto salir como entrar más que por segundos. El abandono estatal es completo. Los carabineros apenas aparecen en escena. Cuando Borja va decidido a asesinar a Jojota se señala que “Los carabineros no llegaban y nadie esperaba que lo hicieran” (Cortés 159). En algunas ocasiones, cuando sí lo hacen es de manera indolente, incluso, para burlarse de la violencia que existe en la población. Cuando son alertados por el asesinato del Lloni, la primera respuesta es indicar que debe ser un ajuste de cuentas. A ello se suma el hecho de que las ambulancias tampoco quieren ingresar a la población, por lo que, en el caso de la muerte de Lloni, deben detener a una camioneta que transporta verduras para llevar el cuerpo al hospital.

Tanto la policía como el Servicio Nacional de Menores se muestran como ineficientes e incapaces de contribuir a cambiar la situación de los pobladores. No sólo ante la muerte del Lloni, sino también durante toda su vida. Cuando el niño es abandonado por su madre las carabineras se lo entregan a una vecina, sin pedir siquiera los antecedentes. Luego envían a una asistente social del Sename para que aparente preocupación. El niño es abusado sexualmente por quien está encargada de velar por él y sufre desnutrición, sin embargo, ni siquiera eso es motivo de alerta por parte de los agentes estatales.

Las pacas llegaron y le entregaron el cabrito. Así como si nada. Como si fuera un cajón de manzana. Así que el Llonito se quedó con ella. Y de las pacas no se supo nunca más. De repente aparecía una asistente social del Sename. [...] Le decía a la hueona del Sename que quería mucho al Llonito [...] Y la hueona del Sename lo único que hacía era repartir y pegar unos folletos y afiches culiaos y escribir hueás en unas carpetas que traía [...] Por qué el cabrito seguía con la Marta si había que ser hueón para no darse cuenta que la Marta se estaba comiendo toda la comida y que el pobre cabro chico se estaba desnutriendo (Cortés 43).

Ni siquiera cuando una vecina intenta interferir por el niño y busca a la policía para que lo saque de ese hogar, hacen algo por el Lloni. La asistente social solamente reaparece cuando el joven es detenido por el robo a una farmacia y el asesinato al guardia. Aparece, no obstante, con la única intención de montar un espectáculo propicio para ella, pues miente en la televisión diciendo que el Estado le dio todas las posibilidades para salir adelante y pondera el trabajo que desempeña el Sename. La finalidad de esto es hacerse propaganda para ser electa como concejala en las próximas elecciones. Resulta muy claro que el Sename, como organismo de gobierno, es incapaz de ayudar a los menores y que, en cambio, sus funcionarias lo utilizan para alcanzar sus propios beneficios.

Esa violencia que sufren de parte de quienes debieran protegerlos se extiende a la violencia entre ellos mismos. Lejos de encontrar en la población un sentido de comunidad y resistencia conjunta a las inequidades y la exclusión, reproducen esa agresión entre sus pares. Borja le comenta al psiquiatra que ha sido apuñalado dos veces por la misma gente a la que intenta ayudar. El Lloni es asesinado por quienes en algún momento fueron su pandilla. Es baleado a quemarropa, sin importar que es de la misma población y que ha sufrido lo mismo que los jóvenes que lo violentan.

Todas estas dimensiones de la violencia que alcanzan a los personajes de la novela nos permiten asegurar que los jóvenes de la novela son víctimas de lo que Valenzuela ha denominado “juvenicidio”. Este concepto se entiende como múltiples formas de atentar contra la vida y la dignidad de los jóvenes, entre ellas la precariedad laboral, la exclusión de la vida pública, la estigmatización del Estado y los medios de comunicación, entre otras agresiones que pueden derivar en su muerte (Muñoz y Valenzuela 32). En palabras de Valenzuela:

El juvenicidio refiere al acto límite que arranca la vida de la persona, pero ese acto límite no surge del vacío, ni aparece de manera repentina como rayo sobre cielo sereno, sino que es producto y conclusión de diversas formas de precarización económica, social, cultural e identitaria de jóvenes que devienen prescindibles a partir de su situación social y sus repertorios de identidad. La precarización social y la desacreditación identitaria coloca a los jóvenes en

zonas sociales prescindibles, zonas de exclusión, zonas de vulnerabilidad, zonas criminalizadas, zonas de desecho, zonas precarias y zonas de muerte o necrozonas (65).

Frente a ello Valenzuela propone alternativas que permitirían contrarrestar los efectos de estas agresiones. La “biocultura” sería una forma de resistencia positiva que implicaría generar alianzas entre los pobladores que sufren las mismas inequidades.³ Una segunda resistencia, en cambio, sería combatir la violencia con evasión o con mayor violencia: “otros encontrarán sus opciones en la alteración de las percepciones mediante sustancias legales o ilegales, otros buscarán acceder al dispendio y consumo prometido a través de actividades ilegales e incursionarán en los espacios del narcomundo tratando de encontrar los satisfactores de consumo y poder que conlleva” (Valenzuela 75). Esta es la alternativa a la que mayormente recurren los jóvenes que se sienten excluidos y violentados. En muchos casos la unidad entre los pobladores no implica una comunión “biocultural” desde aspectos positivos sino que sobreviven mediante acciones ilegales como el robo o el consumo de drogas (Sperberg y Happe, 58; Jiménez 250; Reyes Quilodrán 3).

Reyes Quilodrán asegura que esta es una de las motivaciones principales que encuentran los jóvenes que delinquen. Frente a la violencia que sufren desde tantos ámbitos buscarán las formas de dejar de ser víctimas convirtiéndose en victimarios. El fin será acceder a los bienes materiales que se les ha negado y para conseguirlo los tomarán por la fuerza. Ello es bastante común en la representación que ha realizado la narcoliteratura de los jóvenes en Colombia y México. Danilo Santos, Ainhoa Vásquez e Ingrid Urgelles lo han trabajado como una constante a la que le llaman “estética traqueta” (15), en alusión al personaje del narco que es un mando medio y cuya única motivación es acceder a lujos que no tuvo en la niñez y que, por esto, quiere ostentarlos para demostrar poder.

En el caso de la novela de Rodrigo Cortés no tenemos ningún tipo de estrategia de biocultura. Lejos de ver a una comunidad unida, tenemos a una colectividad desmembrada. Sin embargo, tampoco tenemos una motivación para la violencia que causan, en el sentido, de que no tenemos como en Colombia y México una finalidad de adquisición de bienes, movilidad social o de ostentación. Lo que hay, en cambio, es mucha violencia por la violencia. No sabemos, por ejemplo, cuál es la verdadera

³ Valenzuela lo denomina “biocultura” y lo define como “conjunto de estrategias y políticas a favor de la vida. Son formas y praxis asociativas, grupales y comunitarias de resistencia a la bionecropolítica que luchan por abatir las zonas de precarización y muerte y por preservar la vida. La biocultura se conforma en la lucha por conquistar espacios de libertad” (100). Esta estrategia de resistencia comunitaria es similar a la que propone Rita Segato con el nombre de “contra-pedagogías de la crueldad” o Rossana Reguillo como “contra-máquinas”.

razón por la que Maikel es asesinado, sin embargo, lo que nos queda es la escena en que es agredido, pateado y golpeado con una botella en la cara. Tampoco sabemos por qué Maikel asesina al joven arquitecto, pues su justificación al momento de disparar es “por longi” (122) para luego ignorar “los restos del joven arquitecto esparcidos por el auto” (122). La estética traqueta es intercambiada por la estilística gore que también han identificado Santos, Vásquez y Urgelles en novelas mexicanas y colombianas.

Por estilística gore se entiende la representación explícita de la violencia, la puesta en escena de asesinatos y torturas atroces, un ejercicio de agresión sobre los cuerpos (Santos, Vásquez y Urgelles 10). A la vez, ésta se relaciona con una característica que Felipe Oliver asocia con la descomposición social. La exhibición de los cuerpos lesionados funcionaría como una metáfora de la sociedad desmembrada, tan podrida que es incapaz de generar resistencias positivas: “Cuerpo humano y cuerpo social, mismo significante que construye idéntico significado; una sociedad en decadencia, lacerada y atrapada en una espiral de destrucción” (26). Este es principalmente el caso de los jóvenes de *Buganvilia*. La resistencia se da en el escape de la realidad o en la violencia como modo de supervivencia. El único fin es evadirse, protegerse e intentar no ser asesinado.

DROGAS Y VIOLENCIA COMO RESISTENCIA ANTE LAS AGRESIONES

Una de las conductas que más se enfatizan en la novela es el consumo de drogas y alcohol como medio de evasión de la realidad. Todos los personajes son adictos, lo que deriva en que varios de ellos también sean microtraficantes para seguir costeando sus vicios. Solamente Juana ha logrado vencer su adicción y Borja lo recalca a lo largo del relato. Cuando la conoció ella tenía quince años, estaba embarazada de tres meses y aspiraba bencina junto a otros niños indigentes. Esta es una acción frecuente en los jóvenes de la población. Llóni y los niños que viven en la casona cercana al supermercado también pasan el día aspirando bencina o fumando pasta base.

Maikel, asimismo, es microtraficante, principalmente, por su adicción. Borja le comenta al psiquiatra que “Lo usan de burro. Maikel se vuela. Le da lo mismo que lo tomen preso. Está drogado la mayoría del tiempo” (Cortés 26-27). Esta es la explicación o justificación para la mayoría de las acciones negativas que emprende. Su violencia, descuido y también su vulnerabilidad refieren a esta condición de adicto. Lo mismo ocurre con personajes como Nicole y Patricio, consumidores de pasta base o Rodrigo, que es alcohólico.

Jiménez comenta que, para los adictos, la droga o el alcohol interfiere tanto con su capacidad para trabajar como para relacionarse con otros, “en la dependencia grave, los pensamientos y las actividades del adicto están dirigidas predominantemente a obtener y tomar la droga, llegando a un punto tal que el adicto puede manipular, mentir y robar para satisfacer su adicción” (251). Este es el caso de Maikel y de Patricio, sin

embargo, para los niños esto es diferente. Aunque muchos de ellos también son microtraficantes, lo que les sirve para adquirir dinero para seguir consumiendo, también hay primordialmente un sentido de resistencia a la violencia que viven. Los niños de la novela consumen para evadirse y olvidarse de las agresiones que han sufrido. Esto, sin embargo, ocasiona otras actividades delictivas, pues deben obtener las drogas de alguna forma. Muchos de ellos las obtienen mediante el robo.

Esta “salvación” por la enajenación que provoca la adicción debe solventarse con otra acción ilegal. Esta es el robo, que en el argot de la población se le denomina, justamente, “salvarse”. “Él venía a salvarse aquí a Bellavista. A veces caía preso, lo soltaban y volvía a encanar” (Cortés 92), le dice Rodrigo a Mercedes al hablar sobre Maikel. Esta actividad se da en diversos ámbitos, ya que pueden robarle tanto a desconocidos como a los mismos vecinos. Coherente con la guetización que se da en la novela, los personajes, atrapados en su espacio poblacional, cometen los robos habitualmente en este mismo lugar, sólo Maikel se aleja un poco para robar por Bellavista.

Según Sperberg y Happe, los delitos de la “criminalidad de la pobreza” (49) se producen con frecuencia en los mismos lugares donde se habita y consisten en robos en tiendas y asaltos callejeros. Muchas veces son espontáneos o esporádicos, pero en ellos hay utilización de la fuerza. La finalidad es reaccionar a la situación de pobreza y con ello “ganarse la vida” (49). Como indicaba anteriormente, sin embargo, en la novela el robo se explica en mayor grado por las adicciones, es decir, roban porque están drogados y para poder seguir consumiendo. Por esta razón, se roban entre los mismos vecinos. Llóni le roba a la señora Gloria, quien siempre trató de ayudarlo; roba en la farmacia, lo que propicia la muerte del guardia; así como le roba e intimida a gente inocente. A sus doce años lo apresan “Por un robo con pistolas y cuática. El Llóni, según los dueños, había encañonado a uno de los niños de la casa. Y le había dicho a la señora que se la iba a violar” (Cortés 47).

Otra resistencia negativa es el uso excesivo de la violencia física. Borja, el más ajeno a esa realidad, es quien mayormente intenta salvar a los otros usando este recurso. Cuando el Pato Luca, conviviente de Marta, echa a Maikel de su casa, Borja lo atropella y lo arrastra hasta que es aplastado por una reja: “empieza a avanzar con el Pato Luca en el suelo, y el Pato Luca trata de moverse hacia una reja y el tío mueve el auto y lo empieza a apretar contra la reja” (Cortés 46). Al momento en que la asistente social del Sename intenta candidatearse como concejala Borja la golpea en la cara. Borja utiliza las agresiones físicas como una manera de defender a quienes quiere, quienes, a la vez, lo protegen al no acusarlo a las autoridades. En esta tierra de nadie la impunidad es parte del entramado.

Y la impunidad también se demuestra en los asesinatos sin culpables y sin castigos. Borja, por ejemplo, le dispara a un policía sin consecuencias. En el caso del abogado, el asesinato se constituye en una forma de defensa tanto para él como para

quienes busca proteger. La motivación del delito es cuidar a los que quiere, como es el caso del disparo al carabinero. Le reconoce al psicólogo:

Le disparé porque no sabía lo que iba a ocurrir. El huevón del Maikel había dejado un mote con dos kilos de cocaína y una pistola en el negocio de Juana. Yo le había dicho al Maikel que nunca, pero nunca, hiciera esa estupidez [...] Usted no sabe cuánto costó sacar adelante ese negocio [...] Entonces, yo veo al paco. Y me di cuenta que era paco altiro [...] Y él viene al negocio. Y yo pensé, el paco sabe. Y si sabe, Juana se va a espantar. Va a ser ella quien le va a disparar (Cortés 23-24).

Esta acción se plantea como una forma de cuidado, de ternura frente a una persona a la que él ve como desvalida y que quiere proteger: “No lo pensé. Me dio miedo. Imaginar a Juana presa. A su hija sola” (25). Tal como se excusa Borja no es una acción premeditada, sino un arrebató frente al miedo de perderlas. Su intención primaria, impulsiva, es defender a Juana y a su hija Daniela. La misma defensa que lo hace, posteriormente, asesinar a Jojota cuando éste mata al Lucho. Borja cobra venganza asesinando a la esposa y al hermano del Jojota hasta terminar también con él. Esta decisión es un poco más premeditada que el asesinato anterior ya que cree que si deja vivo a alguno de la familia, podrán luego asesinar a Juana y a Daniela. De cualquier manera, la salvación y la protección, en el caso del actuar del abogado, pasa por ejercer violencia homicida.

En el caso de los jóvenes asesinos, en cambio, la violencia es bastante gratuita. Es entonces que podemos referir que se da una delincuencia (semi)profesional, por cuanto son actividades delictivas en que se predispone más a la violencia y son más calculadas y premeditadas, lo que conlleva también un mejor equipamiento con armas de fuego (Sperberg y Happe 50). Maikel, el Llóni y el Guatón Ema roban constantemente la tienda de Don Alfonso, sin importarles que están atracando a un vecino. En el tercer asalto Don Alfonso le dispara a Maikel, aunque sin intención de matarlo. Al contrario, el Guatón Ema descarga más de diez municiones sobre el locatario con la finalidad de acabar con su vida. Otro de los homicidios sin causa ni consecuencia es el del Llóni, asesinado por quienes fueron sus amigos y que escapan sin enfrentar la pena por el delito. También el del Maikel, a quien otros jóvenes agreden y tiran al Mapocho sin que nadie intervenga. Esto, según Valenzuela, también es parte del juvenicidio. Al no encontrarle un sentido a la vida y ser excluidos constantemente de las condiciones básicas para su supervivencia se impregna un sinsentido que los lleva a cometer actos violentos contra sus pares.

Las víctimas de este sistema desigual se terminan por convertir en victimarios y atacar a quienes están en la misma posición que ellos. En otras ocasiones se convierten en sus propios atacantes con el fin de escapar de la vida que llevan. La madre de Maikel es un ejemplo de esto, quien intenta ahorcarse con un alambre de cobre cuando nace

su hijo, producto de una violación. Pero también lo es Patricio, el Pato Luca, que se golpea frecuentemente la cabeza contra la muralla o se quema los brazos con cigarros. La violencia así se convierte en una forma negativa de proteger a los otros, de salvarse a uno mismo o de escaparse de la propia vida.

Estas estrategias violentas y resistencias desde las agresiones tienen que ver con lo que Valenzuela llama el “presentismo”. Al no ver un sentido de futuro todo lo que importa para los jóvenes es la supervivencia en el ahora o la huida de esa realidad que atormenta. La mayor estrategia de resistencia, por tanto, se constituye en el vivir el momento sin que importe nadie más que uno mismo y nada más que el disfrute o el escape inmediato:

El presentismo intenso refiere al abandono de la ruta de vida prefigurada para buscar atajos o caminos alternos conformados desde perspectivas ancladas al aquí y el ahora, en el disfrute de las opciones disponibles, en jugársela a pesar de los riesgos, en asumir que “la vida es corta y, además, no importa”, o que “más vale una hora de rey que una vida de buey”, frente a la condición inaccesible de los satisfactores apetecidos y la evanescencia del futuro como escenario de certezas (75).

Ante este panorama no resulta extraño que la novela carezca por completo de solidaridad, empatía, colectividad, así como de futuro. El hecho de que está narrada en una mezcla confusa de analepsis y prolepsis nos hace, como lectores, poner mayor atención a los detalles del tiempo que, sin embargo, nos indica muy pronto y como única certeza que ya casi todos los personajes están muertos. La falta de gestos de ternura refuerza la soledad de los personajes y su inevitable destino de una muerte también en soledad e impunidad.

Algunos momentos en que podemos ver una cuota de empatía y cariño generalmente se dan cuando ya es demasiado tarde. Rodrigo ve como golpean y tiran al río a Maikel, incluso piensa en ayudarlo, pero se arrepiente porque se da cuenta de que son muchos jóvenes quienes lo golpean y que, además, están drogados. El gesto amable viene cuando el cadáver de Maikel ya ha sido lanzado al río y Rodrigo lo busca para poder enterrarlo, “Mercedes, acercándose, pudo ver cómo Rodrigo desvestía el cadáver y le limpiaba con esa misma ropa la sangre del rostro. La camisa, luego los pantalones, la ropa interior y los calcetines” (Cortés 88). Lo saca del agua, lo limpia y recorre Santiago para darle un entierro digno. El mismo Rodrigo se mantiene indolente cuando ve que van tras Lloni disparándole, pero tampoco interviene en ese hecho. Cuando dejan el cuerpo del joven tirado, sin embargo, se acerca, se saca su parka, le cubre el cuerpo y le cierra los ojos. Es entonces que descubre que es su hijo. También acá el gesto de humanidad llega tarde, pues sabemos que abandonó a su hijo al poco tiempo de nacido. Le pide perdón cuando Lloni ya está muerto.

Borja es el único que realiza acciones más concretas para intentar ayudar a los jóvenes. A Lloni quiere sacarlo de su adicción y lo lleva a un centro de rehabilitación en Quillota. Incluso le arrienda un departamento a Marta para que esté cerca del niño, pero ella no se acostumbra y vuelve a la población después de un mes para seguir revendiendo los celulares que roba. Lloni también regresa a Santiago para seguir robando y drogándose: “Ese tío le dio todas las oportunidades. Lo metió a un colegio y a la comunidad terapéutica. Era muy mentiroso el Lloni. Igual que la Marta. Empezó a robar aquí. A los vecinos” (46). Las intenciones de Borja se quedan en eso, pues no es capaz de ayudar realmente a nadie. Todo lo que parece ir por buen camino termina en tragedia, como cuando le compra unos audífonos al vecino para que la música no interfiera con la lectura de Daniela. Al hombre lo matan y le roban los audífonos.

En ese sentido disiento con la interpretación que ha hecho Paula Libuy de la novela, quien considera que “a pesar de que la población de Bugarvilia pueda ser percibida como un espacio de la desesperanza, logra contener escenas de amor. Aquí entra la relación de Rodrigo y Mercedes, relación más de supervivencia que de amor como tal, pero que recupera la noción de que la pobla puede ser un espacio que suscite experiencias alejadas de la violencia” (44). La desesperanza prima por completo en la novela de Cortés, pues, tal como Libuy reconoce no hay gestos de amor sino de supervivencia. La historia de Rodrigo y Mercedes, por seguir con este ejemplo, culmina cuando él es ingresado al hospital y ella nunca más aparece, “Ella no volvió. Los primeros días, cuando llegaban las doce y luego las cuatro de la tarde, él pasaba el horario de visitas mirando la puerta. Al tercer día dejó de hacerlo” (Cortés 38).

Las mismas relaciones son frugales, no existe el amor como tal sino una compañía momentánea que puede evaporarse de forma muy rápida. Otro ejemplo de estas relaciones pasajeras y sin compromiso es la que sostiene la madre de Maikel con la Mono, pues, aunque reconoce que nunca fue más feliz que cuando estuvieron juntas, la Mono se aleja apenas se entera de que ella está embarazada. No importa la violencia que la Luismi haya vivido producto de la violación, lo que importa para la pareja es que ella ha quedado embarazada y por eso la abandona. El presentismo no permite pensar a futuro, tampoco sentir amor de verdad.

Esto es coherente con los estudios que han realizado académicos como Sperberg y Happe, así como Ortega, quienes han concluido que en las poblaciones latinoamericanas no existen estrategias fuertes para organizarse ante la violencia y que no existen lazos de cohesión entre los habitantes de un mismo barrio. Al contrario, prima la desorganización y la fragmentación porque más que solidaridad hay sentido de territorialidad. Los vínculos que se forman son esporádicos e instrumentales, sirven efectivamente para sobrevivir, pero por ello son superfluos e inconstantes. En cualquier momento un amigo puede convertirse en enemigo si se lucha por un territorio o si el amigo logra algo que el otro no posee y quiere.

Esto mismo es lo que le hace ver el psiquiatra a Borja respecto a Maikel. Si bien Borja insiste en protegerlo a él, a Juana y a Daniela, Maikel no lo ve como un amigo. Maikel puede ver a Borja como alguien que lo invalida, por ello lo pone en riesgo. No es una relación de amistad entre pares sino una bomba de tiempo que terminará por perjudicar a ambos:

Te puso en riesgo a ti. De hecho, le disparaste a un carabinero y no sabes si lo mataste. Maikel te puso una trampa. No estoy hablando de una planificación premeditada, pero es posible representar que Maikel sienta de manera inconsciente que tú le haces daño. Es probable que agradezca tu ayuda, y que nadie en su vida haya hecho cosas como las que tú has hecho por él y su familia, pero no sé si te das cuenta. Tu presencia es muy castradora e invalidante de su persona (28).

La falta de empatía, solidaridad y de lazos duraderos nos remite, nuevamente, a la idea de Felipe Oliver respecto a la desintegración de la sociedad producto de las inequidades sociales y del narcotráfico. En la novela esto se lleva al extremo por cuanto no hay nada que los personajes puedan hacer para salvarse o salvar a otros. El amor no existe más que como supervivencia momentánea y resulta imposible pensar en un futuro. Habría en *Buganvilia* una suerte de regreso al naturalismo en el que los personajes están determinados a seguir siendo delincuentes o a morir. Como dice Paula Libuy, esto es extensivo a todos: “Por más dinero y contactos que pudo traer consigo Borja, el neodeterminismo espacial es contundente: una vez que te asientas en la pobla, ya no puedes salir a menos que sea en frío y con las piernas por delante” (44). Incluso Borja, que es voluntario y no vive en el lugar, termina contaminado. Esta idea es reafirmada por Juan Pablo Sáez, quien indica,

La temática central de *Buganvilia* es la desesperanza social, entendida aquí no como la tragedia humana dentro de la cual se perfila una salida —siguiendo el modelo del *self made man*, el niño o niña que logra escapar de la extrema pobreza *haciéndose a sí mismo*, cual futbolista o rapero exitoso—, sino como la inevitabilidad del destino infausto al que condena a los más pobres el modelo socioeconómico de turno. Este destino en particular es visto por el autor como una fuerza exógena, indomable, que arrastra a quienes habitan la periferia de la sociedad a un final ineludible: en el mejor de los casos, la muerte, y en el peor de ellos la cárcel, en el entendido de que esta última alternativa supone una reedición constante del hilo trágico (“*Buganvilia* de Rodrigo Cortés”).

CONCLUSIONES

Rodrigo Cortés construye en su novela una población excluida, marginalizada y estigmatizada, reflejo de la realidad extradiegética. Desde el presente del relato todos los personajes ya están muertos, la violencia es lo que permea cualquier relación humana y la adicción es una forma de evadirse de esa situación que agobia. Este discurso es reforzado constantemente por los personajes que insisten en criminalizar el lugar que habitan: “aquí todos los cabritos cuando nacen buenos para salvarse están cagados. Así mueren. Y de cabritos. Si no llegan a los treinta vivos. O presos o muertos. Así es la vida acá. Para qué vamos a estar con hueás” (Cortés 47).

La idea de la buganvilia, que entre más sufrida más florida (Cortés 76) no es en sí una representación de los personajes. Niños y jóvenes sólo sufren sin florecer, para cualquiera lo único que queda es soportar las agresiones a través de las adicciones y con más violencia. Estar atentos a la muerte que llega pronto. En un espacio como este no hay lugar para que puedan florecer cosas buenas, al contrario, todo está permeado por más violencia, incluso para quienes vienen de afuera como Borja o para aquellos que por circunstancias especiales deben habitar ese espacio, como el caso del carabnero asesinado por el abogado, que solamente buscaba una ensalada. En esa dirección, la novela representa ese espacio como una tierra de nadie, donde cualquiera puede ser *homo sacer* en el sentido de Agamben, sacrificable sin que constituya delito (Muñoz y Valenzuela 43) porque la impunidad es lo que prima. Más que la metáfora de la buganvilia la que decreta es la cita final de Jeremías: “Es Raquel que llora por sus hijos y no quiere que la consuelen, porque ya están muertos” (Cortés 164) o como dice Libuy es “la muerte la única forma de escapar de este espacio imaginado” (42).

Este determinismo al que refiere Paula Libuy o el presentismo, en palabras de Valenzuela, impide que los personajes encuentren formas positivas de resistencia ante la violencia que viven. Los gestos de ternura llegan con retraso y en ningún momento impiden que la conclusión para todos sea la muerte. Vemos en esta novela la degradación social en su máxima expresión, la descomposición absoluta de jóvenes expuestos al juvenicidio, tanto simbólico como físico, pues el resultado de muerte es consecuencia de muchas formas de atentar contra su calidad de vida, tales como la precariedad laboral, la exclusión de la vida pública, la segregación en espacios marginales, entre otras agresiones más directas como la violencia intrafamiliar y la violencia entre pares.

Buganvilia, de esta forma, recuperaría el pesimismo del realismo social de la novela chilena del siglo XIX y XX, como indica Sáez, y denunciaría las condiciones extremas de marginalidad de los jóvenes chilenos que habitan la periferia de Santiago, tal como el autor expresa que fue su objetivo en una entrevista a Pedro Pablo Guerrero. La novela muestra las injusticias del sistema económico y social chileno que afecta, principalmente, a los jóvenes y niños pobres que habitan las poblaciones de Santiago, de modo que la realidad extratextual se empalma con la construcción diegética. Ello

nos lleva a una última consideración final respecto a este espejo social-literario. El juvenicidio simbólico, para Valenzuela, también es propiciado muchas veces por las mismas ficciones, ya que, al enfatizar en la violencia y drogadicción como únicas alternativas para subsistir se tiende a marcar a los jóvenes como sujetos eminentemente agresivos y criminales, incapaces de escapar de su rol de victimarios. Rescatar o imaginar también resistencias bioculturales, en cambio, puede servir para deconstruir este estigma y contribuir a mirar desde otra perspectiva a las jóvenes víctimas que constantemente luchan por salir de esta realidad que los agobia.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad Faciolince, Héctor. “Estética y narcotráfico”. *Número*, núm. 7 (1995): vi-vii.
- Añez, María Alejandra y Pablo Leonte. “Los jóvenes víctimas y victimarios de la violencia delincencial”. *Interacciones y perspectiva*, vol. 3, núm. 2 (2013): 185-197.
- Ávila, Iván. *La persistencia de la memoria*. Santiago: Aguja literaria, 2021.
- Cerda, Benedicto. *Corazón narco*. Santiago: La Cáfila, 2008.
- Cortés, Rodrigo. *Buganvilia*. Santiago: Ediciones El Mercurio, 2018.
- Guerrero, Pedro Pablo. “Rodrigo Cortés: la historia de dolor y violencia que lo convirtió en ganador”. *Economía y negocios*, 23 de diciembre de 2018, <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=532349>
- Jácome, Margarita. *La novela sicaresca: Exploraciones ficcionales de la criminalidad juvenil del narcotráfico*. University of Iowa, Tesis Doctoral, 2006.
- Jiménez, René. “La delincuencia juvenil: fenómeno de la sociedad actual”. *Papeles de Población*, vol. 11, núm. 43 (2005): 215-261.
- Leiva, Carlos. *Hijo de traficante*. Valparaíso: Caronte, 2015.
- Libuy, Paula. *Tierra seca. Una cartografía narcoliteraria de Chile*. Pontificia Universidad Católica de Chile, Tesis Maestría, 2021.
- Muñoz, Germán y José Manuel Valenzuela. “Juvenicidio. Las vidas precarias de jóvenes en América Latina”. *JOVENes. Revista de Estudios Sobre Juventud*, núm. 35 (2020): 25-48.
- Nateras, Alfredo y José Manuel Valenzuela. “Rostros y tesoros de las violencias contra las juventudes”. *JOVENes. Revista de Estudios Sobre Juventud*, núm. 35 (2020): 9-22.
- Oliver, Felipe. *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2013.
- Ortega, Tamara. “Criminalización y concentración de la pobreza urbana en barrios segregados. Síntomas de guetización en La Pintana, Santiago de Chile”. *Eure*, vol. 40, núm. 120 (2014): 241-263.
- Osorio, Oscar. “La “sicaresca”: de la agudeza verbal al prejuicio crítico”. *Poligramas*, núm. 41 (2015): 75-96.
- Reguillo, Rossana. *Necromáquina. Cuando morir no es suficiente*. Tlaquepaque: Iteso, 2021.

- Reyes Quilodrán, Claudia. “¿Por qué las adolescentes chilenas delinquen?”. *Política criminal*, vol. 9, núm. 17 (2014): 1-26.
- Sáez, Juan Pablo. “*Buganvilia* de Rodrigo Cortés: La sangre y la des-esperanza”. *Cine y Literatura*, 9 de mayo de 2019: <https://www.cineyliteratura.cl/buganvilia-de-rodrigo-cortes-la-sangre-y-la-des-esperanza/>
- Santos, Danilo, Ainhoa Vásquez e Ingrid Urgelles. “Lo narco como modelo cultural. Una apropiación transcontinental”. *Mitologías Hoy*, núm. 14 (2016): 9-23.
- Segato, Rita. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo, 2018.
- Silva, Mario. *Los que sobran*. Santiago: Tamar, 2007.
- Sperberg, Jaime y Barbara Happe. “Violencia y delincuencia en barrios pobres de Santiago de Chile y Río de Janeiro”. *Nueva Sociedad*, núm. 169 (2000): 44-60.
- Valdés, Javier. *Los morros del narco*. Ciudad de México: Aguilar, 2007.
- Valenzuela, José Manuel. *Trazos de sangre y fuego. Bionecropolítica y juvenicidio en América Latina*. Bielefeld: Bielefeld University Press, 2019.

LAS VOCES INCENDIARIAS DE ALIMAPU: DESASTRE Y
NEOLIBERALISMO EN “VALPARAÍSO ARDIENDO” DE ROSA
ALCAYAGA (2015)¹

*THE INCENDIARY VOICES OF ALIMAPU: DISASTER AND
NEOLIBERALISM IN ROSA ALCAYAGA'S “VALPARAÍSO ARDIENDO”
(2015)*

Gustavo Carvajal
Universidad Finis Terrae
gcarvajal@uft.cl

RESUMEN

Este artículo examina las formas en que el largo poema-crónica de Rosa Alcayaga “Valparaíso ardiendo” (2015), publicado posteriormente en el volumen *Electroshock* (2017), propone una interpretación radical sobre los procesos históricos y actuales de destrucción de la ciudad de Valparaíso iluminados por el último megaincendio de la ciudad en 2014. En lugar de centrarnos exclusivamente en la apelación emocional que “Valparaíso ardiendo” realiza a sus lectores, discuto más bien cómo el poema señala algunas de las condiciones estructurales que han impactado a sus habitantes más vulnerables: su destrucción intensificada bajo un régimen de mercado que toma la mayoría de las decisiones sociales y políticas, la casi completa desaparición de la protección social a los marginados pobladores de sus asentamientos informales y la construcción de la profundamente segregada ciudad vertical neoliberal. En última instancia, este artículo pretende mostrar cómo la incendiaria creación de Alcayaga plantea un discurso crítico y no oficial que reivindica el derecho a una vida digna, denunciando las formas en que el poder político local, regional y nacional actúa bajo el capitalismo de mercado.

PALABRAS CLAVE: Desastre, Neoliberalismo, Poesía, Incendio, Valparaíso.

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto Fondecyt nro. 11200225 del cual el autor es investigador responsable.

ABSTRACT

This article examines the ways in which Rosa Alcayaga's long chronicle-poem "Valparaíso ardiendo" (2015), later published in the volume *Electroshock* (2017), proposes a radical interpretation of the historical and ongoing processes of destruction of the city of Valparaíso illuminated by the latest large-scale fire there in 2014. Instead of focusing exclusively on the emotional appeal "Valparaíso ardiendo" makes to its readers, I rather discuss how the poem highlights some of the structural conditions that have impacted its most vulnerable citizens: its intensified destruction under a market regime that makes most social and political decisions, the almost complete disappearance of social protection for the marginalised inhabitants of its informal settlements and the construction of a deeply segregated neoliberal city. Ultimately, this article aims to show how Alcayaga's incendiary creation raises a critical, unofficial discourse that advocates for the right to a dignified life, exposing the ways in which local, regional, and national political powers operate under market capitalism.

KEY WORDS: *Disaster, Neoliberalism, Poetry, Fire, Valparaíso.*

Recibido: 29 de agosto de 2022.

Aceptado: 13 de octubre 2022.

INTRODUCCIÓN

"El incendio es la fiesta de Valparaíso; en ninguna ciudad del mundo ocurren incendios con más frecuencia"
(Joaquín Edwards Bello, *Crónicas. Valparaíso-Madrid*, 1924)

Según el informe de la Comisión Especial sobre Catástrofe por Incendio en Valparaíso creada por acuerdo de los Comités del Senado, el 12 y 13 de abril de 2014 ocurrió un siniestro iniciado en la parte suroeste del Camino La Pólvora, el entorno periurbano de la ciudad. Para la Comisión, la causa del evento no es clara. El informe de la investigación, por ejemplo, propone la negligencia (sin especificar instituciones o autoridades involucradas) como una de las razones del siniestro. También menciona su posible origen en uno de los múltiples basureros ilegales de la zona, nacidos debido a la inexistente infraestructura pública que permitiría la recolección de residuos domiciliarios y su adecuada disposición en rellenos sanitarios. El documento además agrega otros factores como la sequía prolongada en la zona, las altas temperaturas registradas el día del evento y el viento cálido del suroeste. Esta combinación de factores resultó en la combustión del bosque exótico introducido en la zona y subsidiado por el Estado, altamente pirogénico (*eucaliptus globulus*), que se extendió a los asentamientos cercanos de los cerros Mariposas, Monjas, La Cruz, El Litre, Las Cañas, Merced, La Virgen, Santa Elena, Ramaditas y Rocuant. El fuego descontrolado destruyó una superficie de 48 hectáreas, arrasó 2910 hogares y devastó 92 centros comunitarios y

comerciales (La Comisión 2015: 6). Trágicamente, el incendio costó la vida de 15 personas y desplazó a cerca de 12 mil habitantes (Andrade 2017: 15).

Crucialmente, lo que el informe no señala es que el fuego destruyó los asentamientos informales de la parte alta de la profundamente segregada ciudad-puerto, espacio ocupado por los marginados habitantes de la ciudad neoliberal. Es decir, el Valparaíso que ardió fue el de los cerros y quebradas que tiende a ser demográficamente el sector de los grupos sociales más vulnerables no solo a nivel regional, sino nacional (Valenzuela, Bierwirth y Figueroa 2014: 58). Para ocuparnos de estas desigualdades verticales reveladas por el gran incendio de Valparaíso de 2014, este artículo argumentará que la poesía de Rosa Alcayaga, especialmente en su dimensión crónica y testimonial, está equipada para documentar la destrucción histórica de Valparaíso, su intensificación bajo un modelo neoliberal de mercado y dar la palabra a los habitantes históricamente silenciados de la ciudad informal.

Rosa Alcayaga es periodista y docente en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Playa Ancha en Valparaíso. Como académica, sus áreas de interés son la comunicación política y la relación entre periodismo y literatura. Además, es integrante del Grupo de Estudios Feministas y Disidencia Sexual que opera en la misma casa de estudios. Estos intereses sin duda se ven reflejados en su obra literaria y su visión sobre el rol comprometido de la poesía. En este sentido, Alcayaga se declara en una reciente entrevista para *La Juguera Magazine* como “una poeta que es post- poesía moderna”, transitando por una vereda distinta a este tipo de poesía que describe como “una poesía metafísica” o que está “allá arriba” (Neumann 2020). Esa “otra” poesía que cultiva Alcayaga se conecta en parte con el proyecto anti-poético de Nicanor Parra, pero va más allá. Su trabajo, como aclara, no se queda solo en “lo conversacional” o “lo coloquial”, sino que “se interesa por los hombres y las mujeres de la calle” (Neumann 2020). En otras palabras, Alcayaga concibe sus poemas no como objetos meramente artísticos, cultivando la poesía como un género “político, ideológico y social” (Neumann 2020).

Esta poética intensamente politizada ayuda a entender la específica construcción de “Valparaíso ardiendo” (2015) que luego apareció como parte del poemario *Electroshock* (2017) publicado por Editorial Triángulo. Alcayaga define su texto como un poema-crónica, un híbrido literario que facilita la unión del género con la poesía y la sincronización de la poesía con la historia. En este sentido, Alcayaga busca con sus textos movilizar “una cierta condición testimonial del ejercicio poético” como declara en una entrevista para *La Juguera Magazine* luego de publicado el texto (Madariaga 2015). Para satisfacer esa necesidad de contar lo que ocurre, Alcayaga entonces no descarta el uso de recursos narrativos o periodísticos. Específicamente, Alcayaga concibió su creación como un intento de rescatar un hecho traumático reciente que marca a la ciudad, pero que es también parte de su origen. No debemos olvidar que el

nombre dado por el pueblo chango a la zona es *alimapu* que se traduce como “tierra quemada” (Aguirre 2018: 48).

A la fecha, no es posible encontrar mayores estudios sobre el tratamiento lírico del último megaincendio de Valparaíso y su relación con el contexto en el que se enmarcó. No obstante, se destaca el estudio de la relación entre literatura y catástrofe en el puerto desarrollado por Alexis Candia-Cáceres y Lucía Guerra Cunningham (2018) en donde convincentemente demuestran en novelas, poemas y crónicas cómo la identidad colectiva del habitante de la ciudad-puerto ha sido definida por el impacto de diferentes catástrofes ocurridas en los siglos XIX y XX. Más recientemente, Alexis Candia-Cáceres y Verónica Sentis Herrmann (2021) han explorado la dramaturgia sobre Valparaíso para proponer que los diversos desastres que han afectado a la ciudad (terremotos, incendios, etc.) sirven para explicar el abandono que la ciudad-puerto experimenta en términos políticos, sociales y económicos desde las últimas décadas. Por último, Alejandro Banda (2021) ha explorado la relación entre ruina, espacio de representación y Valparaíso como metáfora y alegoría en la poesía de Ximena Rivera Órdenes para argumentar la compleja relación que se establece entre el habitante que ha perdido su identidad y la ciudad arruinada.

Por lo anterior, este artículo se concentrará en discutir las diversas formas en que el largo poema-crónica de Alcayaga nos ayuda a entender el último megaincendio de Valparaíso alerta al contexto ideológico en el que se enmarca. De esta forma, se intentará demostrar cómo “Valparaíso ardiendo” levanta un discurso crítico, no-oficial que reclama el derecho a una vida digna y articula las discriminatorias formas en que actúa el poder político local, regional y nacional bajo un régimen de mercado. Para lograr este objetivo, el artículo se organizará de la siguiente manera: la primera sección discutirá la forma en que Alcayaga testimonia la destrucción histórica y permanente de Valparaíso a través de diversas temporalidades entretajidas en el texto y alusiones al actuar de la autoridad local post-desastre. La segunda sección profundizará en el análisis de las diversas formas en que el poema-crónica representa el incendio de Valparaíso como una catástrofe socio-natural modelada por un contexto de capitalismo de mercado y la respuesta de las comunidades devastadas al evento. La última sección analizará las diversas estrategias que el poema-crónica despliega para evocar los “territorios de pobreza” arrasados por el fuego, característicos de la actual ciudad vertical neoliberal.

LENGUAS DE FUEGO

“Valparaíso es una colmena abajo y un hormiguero arriba”
(Camilo Mori, *La Gaceta de Chile*, 1955)

El geógrafo Ben Anderson (2020) se ha preguntado por catástrofes y desastres como fenómenos que mejor ayudan a entender los procesos de destrucción “continua”

que afectan a las sociedades actuales y que se materializan a través de una variedad de temporalidades. No lo convence el uso y la apuesta por la fuerza retórica de estos términos que, generalmente se argumenta, ayudarían a generar atención y acción política luego de estos eventos. Algo se pierde, Anderson también plantea, cuando estos términos son usados por el Estado y otros actores que gobiernan sobre sectores de la población olvidados y marginados. A todas estas preguntas, Anderson reconoce, no tiene respuestas en parte porque *otros géneros* que expliquen el daño y la destrucción deben ser inventados, circulados como herramientas, y ganar fuerza afectiva (1-2). Proponemos que la poesía comprometida de Rosa Alcayaga, especialmente en su unión con el género de la crónica, está precisamente equipada para lograr este objetivo planteado por Anderson.

Como se mencionó anteriormente, el lector se enfrenta, en concreto, a lo que la autora denomina un “poema-crónica”. El impulso y efectividad documental de “Valparaíso ardiendo” es consecuencia directa de su definición por parte de Alcayaga. Este tipo de construcción textual nace, en opinión de Díez de Revenga (2006) al analizar la obra de Fernando Quiñones, de la especial confluencia entre “el impulso lírico propio de la poesía” y “mucho de narración”, configurándose así textos “realizados con una base documental” e histórica (603-604). Scarano (2012) aportará un par de características más acerca de este tipo de “discurso híbrido” o “montaje heterodoxo” derivadas de su estudio de la obra poética de Jorge Riechmann: los poemas-crónicas denuncian situaciones sociales y sacuden/alertan la atención del lector (79). Rogers (2019), al estudiar los vínculos entre poesía y crónica en la obra del poeta Raúl Tuñón, postula que sus textos son una manifestación de su interés por la “exploración activa de formas reversibles e *impuras* que transitan sin reservas entre lo poético y lo prosaico, el arte y la vida, lo real y lo imaginario” (104, énfasis mío). Se concluye, entonces, que este tipo de textos son de naturaleza heterogénea por su combinación de discursos, con base en lo real y con un objetivo que a menudo es social. Estas características, concordantes con la mirada de Alcayaga sobre la función de la literatura, permiten al poema-crónica hacer las conexiones necesarias para documentar el desastre permanente de Valparaíso e intensificado en las últimas décadas de instalación y desarrollo de un capitalismo de mercado en Chile.

El mecanismo crucial de “Valparaíso ardiendo” que sugiere esta particular forma de entender el desastre de abril del 2014 es su constante cambio de perspectiva temporal. Las temporalidades que se entrecruzan en la primera parte del poema-crónica ayudan a entender este evento como un fenómeno continuo. De hecho, el texto comienza con la intensificación de lo testimonial para narrar el incendio ocurriendo en el presente: “Sergio corre a la cima y lucha en sentido contrario al viento / alcanza a su madre cuando las llamas dándose una vuelta de carnero / irrumpen sin permiso abriendo puertas y ventanas” (65). El hablante testifica la tragedia de Sergio, una de las tantas víctimas que lo perdió todo. Al hacerlo, instala un evento ocurriendo en

un momento, a primera vista, sin ideología y despolitizado. Las llamas simplemente irrumpen descontroladas en el hogar de una víctima. Pero el sujeto lírico rápidamente introducirá una nueva temporalidad que alerta al lector sobre la destrucción de Valparaíso en términos históricos. El fuego avanza revoloteando “por el camino funerario de la pólvora”, describe el hablante, el mismo camino “por donde viajaron las armas de los españoles de antaño / acaparando el oro rumbo al viejo continente” (65). Este cambio temporal motiva al lector a reflexionar sobre otras fuerzas que han devastado no solo a esta “tierra quemada”, sino también a todo un continente. Toda la primera parte del texto estará atravesada por esta estructura que materializa esta mezcla heterodoxa de episodios históricos catastróficos. Fragmentos temporales extensos y breves se entretajan enfatizando las fuerzas no naturales de destrucción que el incendio va iluminando. No es casualidad que la primera intervención de un coro de voces en el texto (similar al coro griego de la tragedia ática) introduzca y comente precisamente lo temporal e invoque un nuevo momento histórico devastador:

(Coro)

Cinco días ardió Roma:

18 de julio. Año 64

dos días ardió Valparaíso:

12 y 13 de abril. Año 2014 (65).

El incendio de estas dos ciudades distantes en el tiempo y espacio subraya que otras fuerzas pueden ser señaladas como causas de la devastación. De hecho, Tácito en sus *Anales* describe a la vieja Roma que se incendia en términos que nos recuerdan al riesgoso desarrollo urbano de los asentamientos informales arrasados por el fuego en abril del 2014. Desatado el fuego en Roma, Tácito afirma que “no había por medio casas protegidas por recintos resistentes” o “cosa alguna que pudiera representar un obstáculo [al fuego]” (1980: 238). La imposibilidad de controlarlo durante los abrazadores días de julio del año 64 se debió a que “a ello se prestaba la Ciudad, con sus calles estrechas que se doblaban hacia aquí y hacia allá y sus manzanas irregulares” (1980: 238), evidencia del desarrollo urbano informal que nos recuerda al mismo fenómeno en los cerros y quebradas de Valparaíso. Como constata Valentina Andrade (2017) en su investigación del megaincendio de Valparaíso, la expansión desregulada y forzada en la zona contribuyó a la transformación del siniestro en una catástrofe incontrolable. Por ejemplo, menciona Andrade, a partir de la cota 100 metros en toda la ciudad la mayoría de las urbanizaciones existentes nacieron de tomas de terrenos y campamentos habitacionales (63). Sumado a esto, estos asentamientos crecieron acercándose peligrosamente al denso bosque pirogénico introducido por la industria maderera y los dueños de terrenos de la zona, acortando los tiempos de propagación del fuego originado desde el arbolado a los asentamientos informales (64). Finalmente,

la lejanía de estos sectores de los servicios de emergencia y hospitalarios, junto con la incorrecta y mal mantenida infraestructura vial crea los obstáculos necesarios para transformar cualquier siniestro menor en la zona en una catástrofe.

Un último detalle en la primera parte del poema enfatiza cómo debe entenderse el desastre de abril del 2014. El Coro nuevamente intervendrá para recordar que durante el incendio de Roma: “A Nerón lo escuchan / tocando lira esa noche” (65-66). La referencia histórica (no confirmada) quizás alude a la complicidad de la autoridad local en la devastación de la ciudad-puerto. La declaración del Coro convoca imágenes de inacción, indiferencia o evasión de la autoridad, precisamente en las horas más quemantes del incendio para las víctimas. No debemos olvidar, como expone Andrade (2017), que otra de las causas que transformó el incendio en un desastre socio-natural apunta a la gestión de la autoridad local de la ciudad-puerto, especialmente desde el retorno a la democracia en Chile. En específico, Andrade apunta a la corrupción instalada en la zona y que afectó al manejo de los austeros recursos fiscales por parte de autoridades municipales y empresas públicas desde la década de los 90. Según los datos aportados por investigaciones periodísticas y sentencias judiciales, los montos de malversación de fondos públicos acumulados a la fecha del megaincendio alcanzaron los cuatro mil quinientos millones de pesos (Andrade 87-107). Algunos de los casos más emblemáticos de corrupción son las irregularidades detectadas en las contrataciones de la Refinería de Petróleos de Concón (RPC); la malversación de mil millones de pesos del Fondo Nacional de Desarrollo Regional (FNDR); y la financiación irregular por más de mil millones de pesos de proyectos en el área de Cultura, Seguridad Ciudadana y Deporte el año 2012. De hecho, el informe de la Contraloría General de la República que detectó estas irregularidades se hizo público solo ocho días después de ocurrido el gran incendio de Valparaíso del 12 y 13 de abril del 2014 (Andrade 87-100). En este sentido, el contexto de corrupción “endémica” en Valparaíso aporta otro factor clave en la construcción de la vulnerabilidad en la que las comunidades más devastadas se encontraban al momento del incendio. La inexistencia de una infraestructura pública acorde al factor de riesgo del puerto “de la cintura hacia arriba” (Aeschlimann 17) hizo evidente la responsabilidad de las autoridades locales, regionales y nacionales en la devastación de los asentamientos informales de la zona. Lo anterior es enfatizado por el Coro más adelante en esta primera parte del texto. El Coro intervendrá nuevamente para recordarnos la plausible responsabilidad política en el desastre socio-natural: “Así fue en la capital del imperio. / Todos acusan a Nerón de provocar / El gran incendio de Roma” (67). Valparaíso, lo sabemos bien, no es la capital de Chile, pero sí es la sede del poder legislativo que ejerce, entre otras funciones, la representación de la ciudadanía. Dolorosa e irónicamente, el texto le recuerda al lector con esta referencia que uno de los grupos ciudadanos más segregados y olvidados de Chile habita a pocos kilómetros del Congreso Nacional, edificio que simbólicamente y literalmente le da la espalda a las quebradas y cerros devastados.

Sin embargo, luego de la catástrofe, el Coro nos recordará que, a diferencia del incendio de Valparaíso: “Nerón abre sus palacios / Y los jardines al pueblo” (67). Esta referencia opera como un recurso histórico para hacer explícito cómo la autoridad local y nacional en un contexto ideológico modelado por el capitalismo de mercado no reacciona de la misma manera. Como el sujeto lírico se encarga de explicitar: “Con cerrojo, en cambio, el Congreso no escucha como el incendio quema / Las entrañas del puerto” (67). Quizás la manifestación más candente de esto la vemos expresada unos versos más adelante. El poema incluirá una cita explícita a uno de los momentos más agraviantes para las comunidades afectadas por el siniestro, ocurrido durante el segundo día del incendio. Durante la visita a una de las zonas más afectadas, el alcalde de Valparaíso, Jorge Castro, es increpado por un poblador del campamento El Vergel, Osvaldo Wilson, frente al abandono sufrido y la lentitud en la entrega de ayuda: “Ese día que escuchan al señor Alcalde preguntado / ¿Te invité yo a vivir aquí?” (68, cursivas en el original). La categórica respuesta de Wilson (que el poema-crónica documenta para el lector) a la indignante pregunta de la autoridad municipal confirma explícitamente la forma en que Alcayaga entiende la tragedia permanente de las comunidades devastadas por el incendio: “*Los pobres no eligen*” (68). De esta manera, al documentar y materializar imágenes sobre un desastre permanente, manufacturado e imágenes de abandono en un montaje temporal, Alcayaga sutilmente invita al lector a reflexionar sobre la actualidad de esta experiencia devastadora para la ciudad-puerto, pero siempre alerta al contexto ideológico en que dicho fenómeno ocurre y, el poema-crónica se encarga de revelar, es su origen.

VALPARAÍSO (SIGUE) ARDIENDO

*“Oh, let’s go up the hill and scare ourselves,
As reckless as the best of them tonight,
By setting fire to all the brush we piled
With pitchy hands to wait for rain or snow.”*
(Robert Frost, ‘The bonfire’)

Como el geógrafo Stephen Graham (2016) explica, las ciudades actuales ya no pueden ser únicamente estudiadas en términos horizontales. Estructuras verticales en las ciudades han comenzado a encarnar las jerarquías y desigualdades de la vida contemporánea. Tanto en África, Asia y América Latina estas estructuras verticales a menudo corresponden a asentamientos informales en las más vertiginosas laderas o pendientes dentro y fuera del espacio urbano. Naturalmente, estas ocupaciones individuales o colectivas son necesariamente hechas por los más pobres y marginados de la sociedad. Por definición, agrega Graham, estos grupos tienden a ocupar lugares precarios para asegurar algo de propiedad a costa de una vulnerabilidad extrema derivada de todo tipo de peligros. A menudo, finaliza, en ciudades montañosas (o

topográficamente complejas como Valparaíso), esto significa remontarse hacia las pendientes más escarpadas, expuestas y letales (116). El fuego descontrolado ese 12 de abril del 2014 precisamente se propagó por este espacio que describe Graham, incinerando completamente casas, caminos y la escasa infraestructura urbana del área. En efecto, miles de los habitantes del Valparaíso informal lo perdieron todo. Sin embargo, como muy bien explican Gregory Squires y Chester Hartman (2006), los denominados peligros “naturales” que los habitantes de estos sectores enfrentan día a día tienen generalmente muy poco de naturales (1-11). Al contrario, el riesgo en estas zonas es modelado por diversos cambios antropogénicos (por ejemplo, el subsidio estatal a la introducción de bosque exótico altamente combustible en la zona alta de Valparaíso). Así, el *locus* que ardió el 2014 era un ambiente manufacturado: la combinación de la ruina ambiental producida por el mercado maderero, inusuales altas temperaturas asociadas al cambio climático y asentamientos informales en cerros y quebradas como última opción de reclamo por un espacio en la ciudad. En otras palabras, el megaincendio reveló cómo los más pobres estaban expuestos a una ecología política neoliberal de alta vulnerabilidad.

Desde su título el largo poema-crónica de Alcayaga alude a esta imagen de la catástrofe de Valparaíso no como un fenómeno “natural”, sino como un proceso manufacturado e intensificado en el contexto neoliberal. El título logra esto al elidir el verbo principal de la oración (estar). La expresión denominativa resultante es así muy clara gramatical y semánticamente: un nombre propio (Valparaíso) y una forma no personal del verbo (gerundio del verbo arder) en función adjetival. De esta forma, la ciudad y la acción son presentadas en una relación de cercanía extrema y como un proceso permanente: Valparaíso ardiendo. Espacio específico y causa no natural en desarrollo son un todo inseparable que Alcayaga se encarga de expresar claramente para el lector. Además, el título también aporta otra dimensión sobre la forma en que Alcayaga entiende el incendio de una parte de la ciudad. El título de poema es, de hecho, un verso que se repite a lo largo del texto. Este verso es declamado por las tres voces de un grupo, similar a un coro griego, que alterna sus intervenciones con un hablante que reporta el incendio del 12 y 13 de abril y otras voces de sobrevivientes, autoridades y periodistas durante y después del siniestro. De hecho, la importancia de este verso es tal que el poema-crónica finaliza de esta manera:

(CORO)

Voz 1.- Valparaíso ardiendo

Voz 2.- Valparaíso ardiendo

Voz 3.- Valparaíso ardiendo

Voz 1.- Valparaíso ardiendo

Voz 2.- Valparaíso ardiendo

Voz 3.- Valparaíso ardiendo

Todos: Valparaíso ardiendoooooo.... (70-72).

Las tres voces de este coro pertenecen a los ignorados habitantes de los cerros incinerados por el fuego: La Cruz, El Litre, Las Cañas, Ramaditas, Monja, Rocuant, Mariposa, Santa Elena y La Virgen. La epígrafe del verso a lo largo del poema es un grito de los olvidados que primero nace como un acto individual que se multiplica hasta fusionarse en un grito colectivo de voces incendiarias. No es casualidad que esta última parte del poema finalice con este verso en un movimiento descendente, similar al descenso de las voces de los sobrevivientes desde los cerros en esos dos días fatídicos de abril. Este gesto busca contrarrestar una de las principales formas de destrucción de Valparaíso que evidenció el historiador Pablo Aravena (2020) desde la dictadura cívico-militar: la destrucción de su comunidad y formas de vida colectivas fuertemente arraigadas en el mundo popular porteño (23-32). En su diagnóstico, el puerto fue un espacio en donde el mundo popular pudo florecer entre la década del 40 y 60 hasta que comenzó su ruina (24). Sin embargo, la dictadura fue particularmente brutal con este mundo popular a través de la represión, su empobrecimiento económico, la despotenciación del mundo sindical y la clausura de su característica cultura bohemia. A esto se sumó la introducción de tecnologías de carga y descarga de mercancías para potenciar el rol del puerto en la globalización, haciendo innecesaria a la gigantesca clase trabajadora portuaria (25). No debemos olvidar, como señala David Harvey (2005), que este ataque frontal a lo colectivo como forma de organización fue una de las mayores transformaciones impulsadas por los ideólogos neoliberales para fomentar el modelo del capitalismo de mercado a nivel global: limitar el poder de los sindicatos u otras organizaciones gremiales, atacar toda forma de solidaridad social y dismantelar los compromisos del Estado de bienestar para traspasar dicha responsabilidad a los individuos (23). Así, ese lamento colectivo de la comunidad olvidada en la parte alta de Valparaíso baja desde las quebradas como las mismas llamas que descendieron el 12 y 13 de abril sin control. Esto ocurre en el poema-crónica para recuperar lo social, enunciando y reclamando por un desastre socio-natural y su precarizada situación en la ciudad-puerto neoliberalizada y devastada que los discrimina. Esta voz colectiva resonará cada vez más fuertemente en el poema. Así Alcayaga enfatiza que una sola voz, el tradicional yo del sujeto lírico, no es pertinente para cantar la tragedia de Valparaíso. Por esta razón, Alcayaga introducirá un coro en su sentido antiguo, como la voz plural de una comunidad compuesta por iguales. Es decir, introducirá un elemento que visto desde la perspectiva ideológica que predomina en el Chile actual (una que fomenta el individualismo, la competencia y lo privado) resulta inherentemente radical y subversivo. Esto es reforzado por el hecho de que, como afirma Edith Hall (2013), los integrantes del coro griego ático no representaban a miembros de la aristocracia o nobleza (como los personajes principales de la tragedia), sino a seres humanos comunes y corrientes, lo que calza muy bien con el uso que Alcayaga da a su coro de habitantes de la ciudad informal devastada (284-285). Es decir, el poema-crónica enfatiza, se

necesita escuchar también las ignoradas voces de la comunidad de iguales arrasada por una catástrofe recursiva y sistémica.

La referencia titular de “Valparaíso ardiendo” al incendio como una catástrofe socio-natural se conecta con otros paratextos del poema. Estos elementos también apuntan como causas de la devastación el modelo económico pro-mercado de desarrollo impuesto en Chile y a nivel global (Klein 2007, 94-103). Uno de ellos es el epígrafe del poema “Nuevas urbanizaciones, pesadilla” de Roberto Bolaño, publicado originalmente en su último libro de poesía *La universidad desconocida* (2007). Estas nuevas urbanizaciones son manifestaciones de la ciudad neoliberal como resultado de la mercantilización del desarrollo urbano o, en palabras de Loewenstein (2015), sitios de privatización y discriminación rampantes (9). El nuevo orden territorial originado de la onda expansiva neoliberal ha producido la “nueva” ciudad fragmentada y desintegrada que el poema “nuevas urbanizaciones, pesadilla” de Bolaño se encarga de visibilizar. Como resultado, el hablante describe estos espacios observables en países alrededor de todo el mundo como espacios “[...] con parques y juegos infantiles / y grandes supermercados... / en zonas abiertas, en viejos pantanos, en haciendas / abandonadas... / con guarderías y farmacias y tiendas / y pequeños restaurantes... (Bolaño 140). Pero, en el poema de Bolaño, la comunidad no se constituye. Lo que el sujeto lírico observará en estas expansiones metropolitanas aisladas será “muchachas de 15 años caminando con los ojos cerrados” (140) o escuchará adolescentes “[...] conversando en las azoteas... / voces delgadas que llegan en sordina” (140). Cada vez con mayor frecuencia, estos espacios nacen como consecuencia del capitalismo del desastre (Klein 2007, 3-21) que opera privatizando, desregulando y restringiendo el gasto público luego de grandes catástrofes como el megaincendio de Valparaíso. Como Graham (2016) ha discutido, este fenómeno se observa en ciudades alrededor de todo el mundo, siendo un ejemplo paradigmático el caso de Río de Janeiro y sus favelas (123). Esta brutal forma de renovación urbana de la ciudad es directamente aludida en el poema-crónica de Alcayaga como experiencia ya registrada por los habitantes de los cerros y quebradas de Valparaíso:

Ingenieros de jeans y casco blanco en Valparaíso
 exhiben títulos de la Santa María, decretan: ustedes no pueden reconstruir aquí
 y la voz corre de cerro en cerro
 y preguntan si no serán las constructoras
 así fue en Rodelillo, comentan. Dos días después del desastre
 aparecen cien departamentos (67).

Así, el poema-crónica también documenta y conecta el megaincendio de Valparaíso con procesos profundos de expansión neoliberal operando en los cerros desde mucho antes del evento del año 2014. Estos procesos a menudo implican espirales de expulsiones, gentrificación, el incremento dramático de arriendos y del cobro por

servicios en áreas históricamente nacidas en la informalidad, pero estratégicamente ubicadas en zonas deseables o adyacentes a barrios turísticos de la ciudad (Graham 2016, 123). De esta manera, el fuego, el poema parece sugerir, también purificará algunas zonas cotizables de la ciudad de su demografía pobre e indeseada, volviéndose una forma de saneamiento urbano para la reconstrucción privada.

CIUDAD VERTICAL, CIUDAD INFORMAL

“En Valparaíso, ciudad portuaria, la vida se desenvuelve verticalmente”
(Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, 1967)

Si bien Chile es el país de América Latina con el porcentaje más bajo de asentamientos informales, la región de Valparaíso concentra el mayor porcentaje de este tipo de comunidades en todo el país (Valenzuela 2017: 6). Esta realidad lógicamente define la identidad de sus habitantes, caracterizada por la exclusión del centro urbano. Esto a su vez genera un sentimiento de indiferencia y estigmatización profundamente arraigado en los pobladores que se han establecido forzosamente en los cerros y quebradas que configuran la parte alta de la ciudad-puerto. La autoridad al no proporcionar soluciones a los problemas geomorfológicos de la zona (falta de alcantarillado, agua potable, pavimentación o áreas verdes) produce “territorios de pobreza” (Abufhele 2019, 52) y el sentimiento de no considerarse incluidos en la ciudad en los vecinos de estas comunidades. Adicionalmente, dichos espacios son asociados a estigmas sociales por parte de vecinos de sectores geográficos medios y bajos de la ciudad, describiéndolos como territorios de delincuencia y drogadicción. Esto dolorosamente intensifica aún más el sentimiento de exclusión urbana entre los pobladores de la zona (Programa de Recuperación y Desarrollo Urbano de Valparaíso 2009: 10-15).

La segunda y última parte del poema-crónica realiza un movimiento desde lo documental hacia lo poético en términos formales y estilísticos para precisamente abordar este problema y el Valparaíso informal. Con este gesto, el texto articula formas de entender la ciudad vertical alertas a la degradación y la exclusión interiorizadas por las comunidades más afectadas en el Valparaíso informal. El movimiento que el texto realiza hacia estructuras estróficas tradicionales comienza a observarse mientras fragmentos documentales crónico-poéticos desaparecen. La irrupción de estrofas claramente definidas y que tradicionalmente se asocian a un “poema” evocan al lector el mismo proceso de “toma de terrenos” de asentamientos informales en el Valparaíso alto. Las estrofas comienzan a “tomarse” las páginas, lenta y sutilmente. Cada una de estas estrofas, expresarán cómo las comunidades informales conocen muy bien la destrucción histórica de la ciudad-puerto, el olvido permanente de las autoridades locales, el desamparo constante sufrido y la geografía social de exclusión

en la ciudad vertical neoliberal. La primera de estas estrofas refuerza la base recursiva de la destrucción de Valparaíso:

En el acantilado
de los recuerdos
en ese montón de cenizas
como antesala del infierno
una a una
desaparecen
ciento treinta y dos casas en Roma
tres mil casas en Valparaíso (67).

Hay algo recurrente en el incendio de Valparaíso, expresa el sujeto lírico. Por esta razón, el esquema métrico invoca la regularidad de los versos (todos simples) con acentuación en la penúltima sílaba. Del mismo modo, todas las pausas son claras, definidas y uniformes, sin cortes abruptos o inesperados (que en dicho caso invocarían un ritmo asociado a un incendio como un fenómeno descontrolado). Todo esto es reforzado por la simetría de varios versos. El segundo y el sexto verso que invocan imágenes sobre el pasado y ocaso, por ejemplo, son pentasílabos con ritmo acentual en la cuarta sílaba (“de los recuerdos” y “desaparecen”). Misma estrategia se observa en el tercer y cuarto verso, ambos decasílabos con ritmo acentual en la octava sílaba que también convocan imágenes de destrucción y sufrimiento: “en ese montón de cenizas / como antesala del infierno”. La estrofa termina usando el mismo recurso formal, confirmando la intencionalidad del hablante de realzar rítmicamente la persistencia del desastre en que viven los habitantes del Valparaíso informal: “ciento treinta y dos casas en Roma / tres mil casas en Valparaíso” (ambos versos eneasílabos con acento rítmico en la novena sílaba). Dicha recurrencia invocada por la estrofa se conecta con la histórica segregación vertical que ha caracterizado a la ciudad-puerto. De hecho, Joaquín Edwards Bello nos recuerda dicha asimetría espacial al recordar cómo la población de los cerros hace un “contraste violento con la del plan o parte baja [...] Arriba está la plebe; abajo, las autoridades, los comerciantes, la alta sociedad” (2001: 271). Esta segregación es constitutiva de Valparaíso, derivada de la estrechez del terreno en donde se emplazaron las primeras edificaciones de la ciudad-puerto. Como nota Urbina (2002), en la zona donde se levantaron las primeras construcciones el océano “apenas dejaba una estrecha franja de tierra antes de tocar los arcillosos cerros que servían de anfiteatro a la bahía en los siglos coloniales” (49). El desarrollo acrecentado de la ciudad a partir del siglo XVIII implicó la ampliación hacia los cerros y quebradas en búsqueda de terrenos para los sectores más vulnerables de la población. De esta manera, el cerro alejado y la quebrada escarpada se transformaron en sinónimos de todo tipo de carencias. Allí, como confirma Urbina, “la pobreza material, la rusticidad, precariedad y el estoicismo porteño” descritas por los viajeros

que visitaron el puerto en el siglo XIX y principios del XX se transformaron en rasgos característicos de dichas comunidades informales (52). En este contexto histórico, la periodicidad de los elementos formales en la estrofa analizada entonces intensifica el efecto poético asociado al tema: la catástrofe histórica y recientemente intensificada de las comunidades informales arrasadas por el fuego.

Avanzando en esta segunda parte del poema-crónica, el lector también observará claramente cómo se articula en un doble gesto, la asimetría social intensificada por la ciudad neoliberal y que en el caso de Valparaíso se ha estructurado verticalmente. El sujeto lírico reflexiona luego del incendio sobre la situación de las comunidades afectadas y lo que continuará ocurriendo:

Cerros de puerto
 Arestín pirómano
 Deja cicatrices en tu lomo
 Pedazos de Valparaíso a la deriva
 Después
 El desierto
 Ver solo en pie
 Cuatro ladrillos humeantes
 Repetir el gesto maquinal de entrada por la puerta principal
 Igual que una mueca destinada a recuperar el sentido de la vida
 Como un río que busca su origen si las máquinas desvían su curso (69).

El hablante atestigua en los ocho versos de la “parte alta” de esta estrofa el Valparaíso “de arriba” y las imágenes que presenta solo intensifican la situación de vulnerabilidad de sus habitantes. La evidente economía léxica de estos versos es también evocativa de aquellas estrecheces y privaciones experimentadas por las miles de familias aferradas a cerros y quebradas antes del incendio. Esto es intensificado por un vocabulario dolorosamente tangible, percedero: pobreza, arestín, cicatrices, pedazos, desierto y ladrillos humeantes. Además, la extensión de cada uno de estos versos si bien no es regular, visualmente indican al lector un conjunto deliberadamente agrupado en contraste con los últimos tres versos: la estrofa cuenta con una parte de “arriba” y una sección de “abajo”. La mayoría de los primeros ocho versos son de arte menor y, de esta manera, la estrofa rítmica y visualmente propone que el Valparaíso “de arriba” es un espacio de pedazos, restos y escombros: como los materiales descartados en los basurales de la zona con los que muchos de sus habitantes forzosamente construyen sus viviendas en los sectores más expuestos de los cerros y quebradas. Precisamente, Kapstein y Gálvez (2014) han caracterizado esta vulnerabilidad urbana neoliberal del Valparaíso alto como un problema que opera en términos verticales. A medida que se asciende desde el sector plano de la ciudad se observan problemas diferentes derivados de la falta de recursos públicos. Por ejemplo, las dificultades surgen en zonas ubicadas

entre el Pie de Cerro y el Camino Cintura, avenida que conecta a una gran cantidad de cerros de la ciudad a unos 100 metros sobre el nivel del mar (Miranda 2019, 207). En este espacio, la ocupación informal deriva en dos situaciones de vulnerabilidad: la autoconstrucción gestionada con pobrísimos conocimientos técnicos y el emplazamiento de las viviendas en sectores riesgosos. Al seguir ascendiendo, la zona comprendida entre el Camino Cintura y la cota doscientos metros configura otro cuadro extremo de precariedad: surgimiento de microbasurales en fondos de quebradas con poca accesibilidad y la ausencia de equipamientos públicos de salud, educación o limpieza. Por último, entre la cota doscientos metros y la cota del Camino La Pólvara (la zona más alta de Valparaíso), la inseguridad se da nuevamente por la ocupación informal altamente dispersa de terrenos y la falta de infraestructura urbana (Kapstein y Gálvez 27-28). La estrofa hábilmente evoca esta geografía de la desigualdad vertical en el Valparaíso neoliberal. Así también, los últimos tres versos se alargan dramáticamente para expresar ese inacabable vacío y la casi perpetua angustia de una vida desarrollada en la precariedad y segregación. Estas son condiciones que definen, en la invocación del hablante, la identidad de los sobrevivientes del desastre, es decir, los excluidos y criminalizados por el capitalismo de mercado.

En la última estrofa de esta segunda parte del poema, los versos comienzan a extinguirse como el fuego. El lector se enfrenta a una llama invertida y es invitado a reflexionar sobre el tiempo presente y el futuro de las víctimas, sobre el porvenir de la ciudad-puerto:

Indescriptible escena. Por un segundo el anfiteatro

Deja de respirar y reina el silencio
No hubo más adjetivos
Pero la maquinaria no descansa
La tierra gira impenitente
Cada uno sigue su viaje
Habrá quienes digan
Que todo empieza de nuevo
No lo olviden:
Solo es una ilusión
¡Valparaíso
sigue
ardiendo! (70).

Las llamas se han extinguido y el hablante establece la incapacidad del lenguaje para representar la desolación resultante al inicio de la estrofa: el desastre no se puede describir, los adjetivos se agotaron, el lenguaje flaquea. ¿Es esto contradictorio con la visión comprometida de Alcayaga de la poesía?, ¿resulta eficaz reconocer la

inhabilidad del lenguaje para testimoniar el desastre? A primera vista, pareciera que sí. Sin embargo, para evitar esto, el hablante ardientemente cambia el foco del poema que se extingue hacia las fuerzas concretas que pueden ser identificadas como el origen de la catástrofe. Dichas fuerzas fueron, en su momento, cristalizadas en el proyecto industrial de la modernidad que elevó a la ciudad-puerto a través de una imaginario socio-técnico a la leyenda de “joya del Pacífico”. Evidencia de esto lo podemos encontrar en el “relato Valparaíso” (Aravena 2018: 14) construido por artistas, escritores e intelectuales a lo largo de los siglos XIX y XX. Por ejemplo, el narrador de la novela *Valparaíso, puerto de nostalgia* (1955) de Salvador Reyes usa una sinécdoque para retratar la ciudad-puerto económicamente pujante: “Los cerros son admirables de colorido. Hay tradición en los cerros porteños. Algo ha quedado aquí flotando del gran Valparaíso de los negocios y de los viajes” (90). En esa misma línea, el Premio Nacional de Literatura Alfonso Calderón evoca el puerto en que creció como un “asiento de nómades y un espacio del mestizaje *benéfico* que combin[ó] el paese italiano y la pequeña Inglaterra que anidó en el Cerro Alegre [...] el zoco árabe [...] y el colmenar de los españoles que, entre tienda y ferretería, busca[ron] El Dorado y el Potosí de los días de la Conquista” (2001: 9, énfasis mío). El Valparaíso añorado por estos escritores es el de su apogeo, la ciudad burguesa industrializada en su máximo esplendor. De hecho, este será el Valparaíso en donde se funda la primera compañía de seguros (Cavieres 1984: 70) y el primer Cuerpo de Bomberos del país (Duarte y Zúñiga 2007: 5) o se instala el primer telégrafo de América Latina (Díaz 1955: 244) y la primera empresa telefónica de Chile (Donoso 2000: 103). Este Valparaíso fue, en otras palabras, un puerto de vanguardia y tecnología (Andrade 2017: 11). Pero dicha imagen, dicha “maquinaria” que “no descansa” ya no es fuente de prosperidad e innovación para los habitantes del Valparaíso actual. El hablante invoca a esa otra maquinaria introducida en las últimas décadas junto a un modelo de capitalismo de mercado que terminó desplazando a la mano de obra de las fábricas, de las bodegas y del puerto destruyendo dichas comunidades, culturas y formas de vida. Esa ecología ideológica es también complementada por un nuevo sujeto individualista y competitivo que menciona el hablante: “cada uno sigue su viaje”. Es decir, no hay comunidad, no existe reconstrucción posible modelada por ideales de solidaridad, protección y justicia social. Por esta razón, mientras la última estrofa del poema llega a su fin, aferrándose a palabras sueltas, Alcayaga se asegura de clarificar al lector: “Valparaíso / sigue / ardiendo”. Es decir, el desastre continúa porque las condiciones sistémicas que generan la vulnerabilidad, la exclusión e informalidad de la ciudad vertical que aloja a una gran parte de sus habitantes no fueron arrasadas por el fuego. Finalmente, y en conclusión, “Valparaíso ardiendo” plantea otra forma de entender esa poesía que está “allá arriba” o metafísica de la que Alcayaga explícitamente se distancia. “Allá arriba”, en su poema-crónica, es el espacio de los habitantes de la ciudad informal. Su poesía asciende fatigosamente hacia ese espacio olvidado, pero ahora iluminando

por las llamas del incendio. Un espacio característico de la ciudad vertical neoliberal y al que permanentemente le damos la espalda.

CONCLUSIÓN

Al exponer sus reflexiones finales sobre la relación entre desastres y la sociedad civil en América Latina y el Caribe, Erlick (2021) nos recuerda la necesidad de entender que no existe realmente aquello que denominamos “desastre natural”. Terremotos, maremotos, erupciones volcánicas, inundaciones, sequías (e incendios forestales descontrolados) ciertamente pueden ser, a nivel superficial, eventos igualmente destructores para los diversos grupos o estamentos sociales que integran las comunidades afectadas por estos eventos. Sin embargo, agrega, siempre son los pobres los que habitan las casas más frágiles y son los más vulnerables en tiempos de crisis. Erlick enfatiza la necesidad de documentar las experiencias de estos grupos más desfavorecidos de la sociedad frente a estos eventos calamitosos porque ciertamente son expertos en superar las adversidades diarias y extraordinarias que demasiado a menudo deben superar. Si queremos avanzar hacia un sistema económico más equitativo y una democracia realmente representativa de los “condenados de la tierra”, Erlick concluye: “sus voces deben ser oídas” (146, traducción mía). Ciertamente, “Valparaíso ardiendo” participa de este esfuerzo documental, movilizándolo estrategias poético-cronísticas para evidenciar las fuerzas estructurales de un capitalismo de mercado que ha intensificado la destrucción histórica de la ciudad-puerto en las últimas décadas. Finalmente, la importancia del comentario que Alcayaga desarrolla a lo largo de su poema-crónica continuará resonando en tanto las comunidades devastadas sigan siendo acalladas y sus problemas ignorados: excluidos del centro urbano, sin infraestructura pública o protección social y forzados a habitar los territorios de pobreza característicos de la ciudad neoliberal en el Chile actual.

BIBLIOGRAFÍA

- Abufhele, Valentina. “La política de la pobreza y el gobierno de los asentamientos informales en Chile.” *EURE (Santiago)*, vol. 45, n° 135 (2019): 49–69.
- Aeschlimann, Patricio. *Valparaíso de la cintura hacia arriba*. Santiago: RIL Editores, 2011.
- Aguirre, Soledad. “Trazas de la memoria.” En: Navarro, Miguel. *Alimapu. Retrato del desastre*. Santiago: LOM, 2018: 47-49.
- Alcayaga, Rosa. *Electroshock: poemas crónicas*. Santiago: Editorial Triángulo, 2017.
- Anderson, Ben. “The Affects of the Disaster.” *Political Geography*, vol. 78 (2020): 1-2.
- Andrade, Valentina. *Megaincendio en Valparaíso. La historia de precariedad y corrupción que devastó al puerto principal*. Santiago: Ediciones Radio Universidad De Chile, Instituto De La Comunicación e Imagen ICEI, 2017.

- Aravena, Pablo. *La destrucción de Valparaíso: (escritos antipatrimoniales)*. Valparaíso: Ediciones Inubicalistas, 2020.
- Aravena, Pablo. “Prólogo Valparaíso (instrucciones para desarmar)”. En: Vargas, Daniela. *Valparaíso: la construcción de una imagen urbana de proyección mundial*. Santiago: RIL editores, 2018: 13-21.
- Banda, Alejandro. “Hablar desde la ‘ruina’ en la ciudad-puerto de Valparaíso: alegoría y ‘metáfora obsesiva’ en la poesía de Ximena Rivera”. *Acta Literaria*, no. 63 (2021): 93–121.
- Bolaño Roberto. *La universidad desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Calderón, Alfonso. “Valparaíso. Tocata y fuga.” En: Calderón, Alfonso y Marilis Schlotfeldt (eds.). *Memorial de Valparaíso*. Santiago: RIL Editores, 2001: 9–11.
- Candia-Cáceres, Alexis, y Lucía Guerra. “A cuarenta grados de acuario. La catástrofe permanente en el imaginario urbano de Valparaíso.” *Anales de Literatura Chilena*, n°. 30 (2018): 97-112.
- Cavieres, Eduardo. “Estructura y funcionamiento de las sociedades comerciales de Valparaíso durante el siglo XIX (1820-1880)”. *Cuadernos de Historia* (1984): 61-86.
- Díaz, Jorge. “El telégrafo del Estado y las telecomunicaciones.” *Anales del Instituto de Ingenieros de Chile*, n°. 7-8 (1955): 243-287.
- Díez de Revenga, Francisco. “Fernando Quiñones y el modelo de «crónica poética»”. *Revista de Literatura*, vol. 68, n°. 136 (2006): 597-610.
- Donoso, Carlos. “De la Compañía Chilena de Teléfonos de Edison a la Compañía de Teléfonos de Chile: los primeros 50 años de la telefonía nacional, 1880-1930”. *Historia*, vol. 33 (2000): 101-139.
- Duarte, Patricio e Isabel Zúñiga. “Valparaíso cosmopolita: los efectos de la disposición hacia la técnica como parte de un espíritu progresista del siglo XIX”. *Revista de Urbanismo*, n°. 17 (2007): 1-13.
- Edwards Bello, Joaquín. “Cómo era entonces Valparaíso y cómo vivía su gente”. En: Calderón, Alfonso y Marilis Schlotfeldt (eds.). *Memorial de Valparaíso*. Santiago: RIL Editores, 2001: 271-278.
- Erlick, June Carolyn. *Natural Disasters in Latin America and the Caribbean*. Londres: Routledge, 2021.
- Gobierno de Chile. *Programa de control de microbasurales en Valparaíso: hacia un cambio conductual de la población a través de la educación y la participación ciudadana*, Subsecretaría de Desarrollo Regional y Administrativo-SUBDERE-Ministerio del Interior, 2009: <https://ciperchile.cl/pdfs/2014/04/incendio/Microbasurales.pdf>
- Graham, Stephen. *Vertical: the City from Satellites to Bunkers*. Londres: Verso, 2016.
- Hall, Edith. “Mob, Cabal, or Utopian Commune? The Political Contestation of the Ancient Chorus, 1789-1917”. En: Billings, Joshua, Felix Budelmann y Fiona Macintosh

- (eds.). *Choruses, Ancient & Modern*. Londres: Oxford: Oxford University Press, 2013: 281-308.
- Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Kapstein, Paula y Miguel Ángel Gálvez. “Valparaíso: vulnerabilidad, resiliencia urbana y capital social”. *Revista Márgenes*, vol. 11, n°. 15 (2014): 25-31.
- Klein, Naomi. *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. Nueva York: Picador, 2007.
- La Comisión. *Informe de la comisión especial sobre catástrofe por incendio en Valparaíso*, Senado, 2015:
https://www.senado.cl/senado/site/mm/20150630/asocfile/20150630171324/informe_final_incendio_al_30_de_junio_de_2015____pdf__2_.pdf
- Loewenstein, Antony. *Disaster Capitalism: making a Killing out of Catastrophe*. Londres: Verso, 2015.
- Madariaga, Montserrat. “Valparaíso Ardiendo: nuevo poema-crónica de Rosa Alcayaga”. *La Juguera Magazine*, 15 de julio de 2022: <<https://lajugueramagazine.cl/valparaiso-ardiendo/>>.
- Miranda, Melisa. “Valparaíso y los desafíos de una ciudad construida sobre una geografía abrupta. El Camino cintura como la operación urbana que articuló la expansión de la ciudad sobre los cerros”. En: Mejón, Ana, David Conte Imbert y Farshad Zahedi (eds.). *La ciudad: imágenes e imaginarios*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 2019: 203-210.
- Neumann, Bettina. “La poesía política de Rosa Alcayaga”. *La Juguera Magazine*, 15 de julio de 2022:
<https://lajugueramagazine.cl/la-poesia-politica-de-rosa-alcayaga/?fb_comment_id=3017608048318630_4043298885749536>.
- Reyes, Salvador. *Valparaíso, puerto de nostalgia*. Santiago: Zig-Zag, 1955.
- Rogers, Geraldine. “Raúl Tuñón: zona de pasajes”. *El taco en la brea*, n°. 10 (2019): 103-114.
- Scarano, Laura. “Jorge Riechmann: El poema como crónica pública”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n°. 18 (2012): 74-89.
- Sentis, Verónica y Alexis Candia-Cáceres. “Tierra de nadie: escenas del desastre en la dramaturgia sobre Valparaíso”. *Contextos: Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales*, n°. 48 (2021): 1-20.
- Squires, Gregory y Chester Hartman. *There is no such Thing as a Natural Disaster: race, Class, and Hurricane Katrina*. Nueva York: Taylor & Francis, 2006.
- Tácito. *Anales. Libros XI-XVI*. Madrid: Editorial Gredos, 1980.
- Urbina, Ximena. *Los conventillos de Valparaíso, 1880-1920: fisonomía y percepción de una vivienda popular urbana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2002.

Valenzuela, Bárbara y otros. “Comuna de Valparaíso-Chile. Cultura, pobreza y desolación”. *Espacio Regional*, vol. 1, n°. 11 (2014): 57-66.

Valenzuela, Felipe. “Tolerados, pero no incluidos.” *Revista Planeo*, n°. 59 (2017): 1-10.

LA FIGURA DEL ANTIDTECTIVE EN LA NOVELA *COLONIA DE PERROS* DE GONZALO HERNÁNDEZ

THE CRISIS OF THE FIGURE OF THE DETECTIVE IN THE NOVEL COLONIA DE PERROS, BY GONZALO HERNÁNDEZ

Cristian Montes Capó
Universidad de Chile
cmontes@vtr.net

RESUMEN

En el contexto de la narrativa chilena de estas dos últimas décadas, ocupa un lugar destacado el género de la novela negra. Al interior de esta producción narrativa es posible advertir, en algunos casos, cómo se produce el deslizamiento de la figura del detective a la del antidetective, debido a las condiciones del mundo representado y a la inutilidad en la que ha caído su actividad. Ejemplar al respecto es la novela *Colonia de perros* (2010) de Gonzalo Hernández, en la cual se centrará el presente artículo.

PALABRAS CLAVES: Narrativa Chilena, Novela Negra, Antidetective.

ABSTRACT

The crime fiction genre has occupied a prominent place in the context of Chilean narrative during the past two decades. Within this narrative production, in some cases, the figure of the detective slips into that of the anti-detective, especially due to the conditions of the world being represented or to the perceived uselessness of the figure's actions. Exemplary in this regard is the novel *Colonia de perros* (2010) by Gonzalo Hernández, which is the focus of this article.

KEY WORDS: *Chilean Narrative, Crime Fiction, Anti-Detective.*

Recibido: 30 de agosto de 2022.

Aceptado: 23 de octubre de 2022.

Dentro de la narrativa chilena de postdictadura ha habido, durante las dos últimas décadas, una importante producción literaria que se inserta dentro del género policial, aunque tensionando los códigos y convenciones del mismo. Son textos que recogen los parámetros de la novela negra escrita tanto en Estados Unidos como en Chile¹. Novelas como *Vengar al hijo* (2016) de Miguel del Campo, *Perro muerto* (2016) de Boris Quercia, *El reparto del olvido* (2017) de Juan Ignacio Colil, entre otras, revelan la productividad y vigencia del género. Al interior de esta producción narrativa, la novela *Colonia de perros* (2010) de Gonzalo Hernández, ofrece un determinado giro respecto a las novelas mencionadas y un reacomodo del género que es digno de destacar. Es ésta la razón para elegirla como objeto del análisis, especialmente al detectar que en su representación de mundo se perfila nitidamente lo que ha sido definido como la figura del antidetecive. *Colonia de perros* despliega un mundo textual donde el detective parece entrar en un momento de crisis y recomposición del personaje. Esto se debe, principalmente, a que la función del detective se ha vuelto inútil, dado que la oscuridad del mundo en el que se moviliza, la imposibilidad de acceder a la verdad y la inoperancia de la justicia, dejarán al descubierto la inutilidad del oficio y su falta de incidencia en el tejido social.

¹ En Chile fue y sigue siendo fundamental, en el desenvolvimiento del género, la figura de Ramón Díaz Eterovic (1956), quien justamente escribe el prólogo a la novela *Colonia de perros*. Su narrativa ha transitado desde los tiempos de la dictadura hasta estas décadas del siglo XXI. Su personaje, el detective Heredia, se erigirá en actor fundamental de la ficción de detective. El trasfondo de sus novelas está moldeado por lo que ocurrió en tiempos de dictadura y los traumas que ésta dejó en el cuerpo social, una vez llegada la democracia. Temas como la memoria, la necesidad de un duelo colectivo, el rechazo al consumismo desmedido, el miedo al otro, la desigualdad social, la crisis de la colectividad y los problemas de la transición democrática, serán los contenidos de conciencia con las que el detective privado Heredia se debatirá en su búsqueda de verdad y justicia. Inspirado en el personaje Philip Marlowe de Raymond Chandler, el detective Heredia instala su cuerpo y su ética personal como los valores en los que se despliega su lucha contra el sistema. De manera similar a lo que ocurre con Marlowe, Heredia no se corromperá a pesar de la putrefacción moral que lo rodea. Utilizando medios poco ortodoxos, intentará restaurar el orden en un mundo en permanente caos y fragmentación. Deberá para ello insertarse en la confusión imperante, para poder discernir dónde está lo verdadero y dónde lo falso, lo que tiene sentido y lo que no lo tiene y aspirar a ser una forma de contención de quien amenaza dicho orden social. El develamiento del crimen y sus ramificaciones letales, la sobrevivencia en medio de una ciudad desmembrada, ajena y peligrosa y la utilización de recursos que rozan la ilegalidad y la moral institucional, convierten a Heredia en un símbolo de todos aquellos que a pesar de la derrota no claudican en su intento por alcanzar la verdad de lo sucedido.

LA FIGURA DEL ANTIDETECTIVE COMO SÍNTOMA DE LA ACTUALIDAD

El concepto de novela del antidetective ha sido ampliamente estudiado desde los años noventa. Fundamentales al respecto han sido los aportes de Stefano Tani, quien postula, en su libro *The Doomed Detective: Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction* (1984), que esta forma de novela es consecuente con una mentalidad posmoderna. Según sus palabras, ya no se busca satisfacer al lector, sino más bien frustrar sus expectativas, transformando una manifestación cultural, acorde a los gustos de los *massmedia*, en una expresión sofisticada de vanguardia. En esta nueva modalidad de novela policial, el detective ya no opera como el centro ordenador del mundo, dado que el carácter de los acontecimientos y la confusión imperante generan un descentramiento constante, un caos imposible de abarcar y la imposibilidad de solucionar finalmente los conflictos que se le presentan (40)².

Relevantes también son los planteamientos de Susan Elizabeth Sweeney y Patricia Merivale, quienes en el prefacio del libro *Detecting texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism* (1999), del cual son editoras, definen a este tipo de novela como “un texto que parodia o subvierte las convenciones de las historias de detectives tradicionales -tales como la solución o cierre de la trama y el papel del detective como sustituto del lector- con el propósito de hacer preguntas que trascienden los simples enigmas de la trama de misterio y se preocupan por incógnitas pertinentes al ser y el saber” (2).

Al referirse a uno de los primeros antecedentes de la novela del antidetective, John Scaggs afirma en su libro *Crime fiction* (2005), que un ejemplo paradigmático al respecto es *El nombre de la rosa* (1980) de Umberto Eco³. Allí puede advertirse la confusión generalizada que rodea el proceso de averiguación de la verdad acerca de los crímenes cometidos. Ello redundará en el fracaso de la investigación realizada por William de Baskerville y en la imposibilidad de la autenticidad histórica. Tal situación

² “The detective novel, a reassuring ‘low’ genre that is sussed to please the expectations of the reader, thus becomes the ideal medium of postmodernism in its inverted form, the antidetective novel, wich frustrates the expectations of the reader, transforms mass-media genre into a sophisticated expressions of avant-garde sensibility, and substitutes for the detective as central and ordering character the decentering and chaotic admission of mistery non solution” (Tani 40)

³ En la sección del libro que opera como Glosario, Scaggs define al posmodernismo como: “A contentius terms used to refer to developmentes in art, architecture, literatura, theory, and philosophy, since the modernist movement. The ‘post’ of the term postmodenism suggest a reaction against, if not a break from, modernism, and whereas the modernism proyect was concerned whit emphasising the distinction between ‘high’ art and ‘popular’ art, postmodernism is characterised, among other things, by a tendency to undermine such distinctions” (147).

hará imposible seguir considerando a la Historia como algo sólido, único e incuestionable y será necesario pensar más bien en la interacción de muchas historias, abiertas todas ellas a permanentes fragmentaciones, deconstrucciones y reinterpretaciones. Al mismo tiempo, al ser devaluada la alternativa de pensar en hechos absolutos e incuestionables, quedará en cuestionamiento la posibilidad mimética de la representación (135-139).

En una atmósfera como la descrita, emerge la figura del antidetective, portador de la pérdida de confianza que la sociedad actual tiene en las grandes promesas de la modernidad. En concordancia con esta afirmación, Han Bertens, en su texto *"The detective"* (1988), plantea (en el análisis comparativo que realiza sobre el uso de las diferentes nomenclaturas propuestas por Michel Holquist, William Sapanos y Stefano Tanni, para designar este tipo de novela antidetectivesca) que la novela del antidetective enfrenta al lector con las diversas incertidumbres del mundo posmoderno, como la imposibilidad de una verdad objetiva, la inoperancia de los binarios tradicionales y la inaplicabilidad de las grandes narrativas. El resultado de este proceso es la emergencia de un tipo de sujeto signado por la fragmentación y la crisis de una identidad unívoca y autocentrada. La novela del antidetective funciona, en este sentido, como un dispositivo de interrogantes acerca de la condición humana y los límites del conocimiento (197).

EL GÉNERO Y SUS REFORMULACIONES EN LATINOAMÉRICA: DEL NEOPOLICIAL LATINOAMERICANO A LA NOVELA DEL ANTIDECTIVE

La narrativa de detective se erige en Latinoamérica -especialmente en los países que han sufrido dictaduras militares- en vía poderosa de denuncia de las diversas lacras sociales. Deviene así, en términos de la sociocrítica, "privilegiada escucha" de los discursos menos capitalizados por los órdenes institucionales (Robin y Angenot 54). En palabras de Patricia Espinosa: "Lo neopolicial se explica en tanto la imposibilidad de una discursividad latinoamericana de confianza en el poder nacional; es éste quizá el ámbito menos indicado donde centrar cualquier tipo de esperanza. Es precisamente el poder estatal quien se nos aparece como paradigma de las corrupciones"⁴. Según Paco Ignacio Taibo, con el término "neopolicial latinoamericano" se nomina un género policíaco renovado, que se define por "la obsesión por las ciudades; una recurrente temática de los problemas del Estado como generador del crimen, la corrupción, la arbitrariedad política" (14). El neopoliciaco, si por un lado se mantiene firmemente enraizado en la literatura popular, por otro resignifica algunos esquemas tradicionales del género y hace una contundente denuncia social (Taibo 13-15). Por su parte, María Carpio Manickam (2017), en su análisis de algunas obras mexicanas, propone el

⁴ Patricia Espinoza, "Ramón Díaz Eterovic y la Novela Negra" (www.letras.mysite.com/eterovic140903.htm).

término de post neopolicial, para definir un subgénero que, según ella, se destaca por la fragmentación estructural, la estética del lenguaje, la inclusión de personajes más complejos, la disminución de la importancia del detective, la descentralización de los espacios narrativos y la denuncia sociopolítica implícita (36-37).

En una línea similar, Carlos Dámaso Martínez afirma que el término “neopolicial” no es una mera denominación, sino una tendencia predominante que el género ha adquirido en los tiempos más recientes” (224). Según sus planeamientos, una característica fundamental del neopoliciaco es la extrema corrupción que se aprecia en los diversos estamentos de la sociedad, lo que redundo en que la verdad de lo sucedido nunca pueda salir al descubierto, ni menos que los culpables tengan un castigo⁵.

Son estas características mencionadas especialmente por Carlos Dámaso Martínez, las que, intensificadas en los engranajes de los mundos representados, permiten aportar una mayor caracterización a lo que se entiende como novela del antidetective. En síntesis, a las peculiaridades de la novela negra y la intensificación que se observa en el neopolicial latinoamericano, se le agregan algunos rasgos, como son: el tipo de crisis que vive el detective -puesto que su función se vuelve definitivamente inútil, dada la oscuridad del mundo en el que se moviliza- la confusión imperante, la inoperancia de la justicia, la dificultad de abarcar el caos reinante, la incapacidad para solucionar los conflictos que se le presentan, el no poder acceder a la verdad, la relación entre esta nueva versión del detective privado y una sintomatología posmoderna, entre otros. Son estas particularidades las que se despliegan por el espesor textual de *Colonia de perros* de Gonzalo Hernández, novela paradigmática de lo que se ha definido aquí como novela chilena del antidetective.

COLONIA DE PERROS: NOVELA NEGRA-NOVELA DEL ANTIDTECTIVE

En primer lugar, la adhesión de *Colonia de perros* al género de la novela negra, se confirma al menos en dos de las condiciones que generalmente se cumplen en este tipo de novelas. La primera de éstas estriba en que la motivación de la trama es siempre un crimen. Como señala Andreu Martín: “La esencia de toda novela policiaca radica en que alguien viola la ley, principalmente la más trascendental de todas las leyes, que

⁵ “En la representación narrativa del neopolicial latinoamericano, la trama criminal y la investigación del delito ponen al descubierto los vínculos entre el hampa, la corrupción del poder político y la corrupción económica [...] Digamos que un núcleo central es el hecho de que narran historias policiales donde los delitos se descubren, pero quedan impunes [...] le revelan al lector las tensiones sociales, la corrupción y las estos delitos no sean considerados como tales. En esta modalidad narrativa hay una búsqueda de la verdad de los hechos delictuales, pero, paradójicamente, éstos resultan mostrados en las formas que adquiere su ocultamiento” (Dámaso Martínez 225).

dice “no matarás” (29). Vinculada a dicha fractura del orden establecido, la segunda condición remite a la búsqueda, por parte del detective privado, del esclarecimiento de la verdad: “Si en toda novela [...] hay un proceso de develamiento, con más razón encontraremos este factor en la novela policíaca, donde ya queda dicho que será esencial la búsqueda de la verdad. Si hay que buscarla es porque alguien la oculta y no quiere que se conozca, a eso lo llamamos secreto” (39).

Por otro lado, *Colonia de perros* exhibe tres rasgos que, según Ricardo Piglia, en su libro *Crítica y ficción* (2003), son definitorios de toda novela negra: un ámbito social donde el crimen funciona como un espejo de la sociedad, el ser novelas capitalistas que deben ser procesadas como síntomas de un orden social en el que el dinero regula la ley, y el código moral e inalterable del detective (62).

Colonia de perros posee las particularidades mencionadas de la novela negra, pero a la vez las renueva, a partir del nuevo gesto que exhibe el antidetecive. En su representación de mundo puede captarse, de forma nítida, el giro que adquiere la figura del detective hacia la del antidetecive, produciéndose así, al menos en este aspecto, una reelaboración del género.

INTROITO DE UNA TRAMA (CASI) IMPOSIBLE

Colonia de perros sitúa el punto de hablada del narrador en tiempos de la postdictadura chilena. La situación inicial se concentra en el estado de precariedad del detective privado Gustavo Huerta, quien se encuentra sin trabajo, a punto de perder su oficina por falta de pago, hambriento y con una depresión que solo se alivia con el recurrente consumo de marihuana y algunas dosis de cocaína que con dificultad logra conseguir⁶. Gustavo Huerta logra por fin conseguir un trabajo, que consiste en descubrir al o los responsables de un crimen cometido al interior de la clase alta chilena⁷. Julio Schoestler, hombre de fortuna y de refinados gustos culturales, necesita que se

⁶ Se radicaliza así la precariedad que generalmente sufre el detective privado de la novela negra. En varias novelas policiales chilenas, desde los años 2000 en adelante, se acentúan las carencias vitales del detective. Es el caso, por ejemplo, de la novela *El reparto del olvido* (2017) de Juan Ignacio Colil, en la que el detective privado saca a pasear perros ajenos para poder subsistir.

⁷ Aunque no es muy frecuente en la novela negra chilena la inserción del detective privado en ámbitos sociales de condición económica muy elevada, la trama en *Colonia de perros* se desarrolla principalmente en lugares que configuran dicho espacio social. Otras novelas chilenas de detective donde sucede esto mismo, aunque no pertenecen al género de la novela negra, son algunas escritas por Elizabeth Subercaseux. Al respecto, Marcelo González, en su artículo “El culpable es el otro: la narrativa policial de Elizabeth Subercaseux”, plantea que “La obra de la autora y periodista chilena, radicada en Estados Unidos, centra su problemática en

descubra quien asesinó, el día anterior, al marido de su hija Mirna. Su yerno, Ricardo Ledesma, funcionario retirado del Ejército y dueño de un próspero negocio de venta de automóviles, había sido envenenado con alguna sustancia vertida en su desayuno. Las circunstancias del crimen convierten a Mirna Schoestler en la principal sospechosa, debido a que ella es, como acredita el testamento escrito por su marido, la beneficiaria de la fortuna que Ledesma poseía. Julio Schoestler está seguro de la inocencia de su hija y por ello le encomienda al detective Huerta que realice una investigación en paralelo a la que ha comenzado la policía. Según piensa Schoestler, el verdadero culpable del crimen es Ernesto García, socio y asesor de su yerno.

Una vez que Gustavo Huerta acepta la oferta de su nuevo cliente, comenzará a ingresar paulatinamente en una realidad confusa, contradictoria e inabarcable. Las extrañas situaciones en las que se verá envuelto y los múltiples personajes que aparecen y desaparecen de la trama, con sus correspondientes y no confiables interpretaciones acerca del caso que investiga, inscriben en el discurso del narrador un dispositivo de alta indeterminación narrativa.

LA INTUICIÓN COMO VÍA DE CONOCIMIENTO

Es relevante recordar que, a diferencia de la novela policial del enigma, en la novela negra, ya sea la norteamericana como la latinoamericana, la lógica imbatible del detective y la omnipotencia del pensamiento, ya no son la vía para descubrir al criminal ni están al servicio de proteger el orden burgués⁸. A diferencia de la novela clásica de detective estudiada por Sigfried Krakauer en su libro *La novela policial-Un tratado filosófico* (2010), donde se enfoca en el tema de la racionalidad y la razón instrumental, la novela negra ya no se ubicará en la gran esfera del conocimiento, sino en la microesfera de las prácticas sociales⁹. Como ocurre en las novelas de Dashiell

lo más granado de la sociedad chilena, retirando la investigación policial de los bajos fondos que acostumbra e instalándola en los barrios más altos de la capital (124).

⁸ Ello ocurría solo en la primera etapa del género, la etapa clásica, que contenía básicamente las reglas que lo fundan, a partir de lo que Ricardo Piglia llama “el fetiche de la inteligencia pura” (60). Era una narrativa donde el foco de interés se hallaba situado no tanto en aquello que develaba, como en el proceso mental, lógico, que operaba en la resolución del misterio (60).

⁹ Krakauer analiza el vínculo que existe entre el ejercicio racional y el saber detectivresco, estudiando novelas de autores como Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Maurice Leblanc, Emile Gaboriau y Gilbert Keith Chesterton, y los correspondientes detectives creados por ellos en sus ficciones narrativas: Auguste Dupin, Sherlock Holmes, Arsène Lupin, Monsieur Lecoq, el Padre Brown, respectivamente. Según Krakauer, el punto de partida del detective es ser un agudo observador que posteriormente se convierte en un teórico analítico de la rea-

Hammett y Raymond Chandler, se conservará el crimen, pero su solución ya no operará como una revelación que se espere obtener al final del libro. El detective privado trabajará por necesidad económica y no por probar que su inteligencia sea superior al resto de los seres humanos. Será un detective incorruptible, pero cuya apariencia y métodos lo separan del mundo de lo políticamente correcto¹⁰. El relato negro se posiciona desde una lógica eventual que incorpora azar y error, desestabilizando el método del Gran Detective¹¹.

En el caso de *Colonia de perros*, la investigación que irá realizando Gustavo Huerta le exigirá investigar en las zonas más oscuras del poder. En dicho proceso no será la razón, sino la intuición, su arma principal en el proceso investigativo, a partir del cual irá desenredando la madeja caótica de hechos en los que se verá envuelto: “Mi comprensión racional de este caso, aparte del terreno sintáctico, era cercano al grado cero. Lo más que podía hacer era dejarme llevar por mis intuiciones” (120).

A diferencia de lo que ocurre con el detective clásico al que se refiere Krakauer, en la novela negra, y en este caso en *Colonia de perros*, la vía racional del detective privado evidencia su ineficacia cognitiva y la intuición emerge como factor fundamental

lidad. Dicha mutación es impulsada por la racionalidad científica industrial moderna, que es la auténtica fuente e inspiración de la novela policial. En este tipo de literatura, la capacidad necesaria de deducción y el desarrollo del pensamiento racional, como vía para alcanzar el esclarecimiento de la verdad, encuentra en la figura del detective su consolidación. Haciendo uso del mecanismo de la razón, el detective logra develar los niveles de apariencia y confusión del mundo. Krakauer realiza una crítica de la moderna racionalidad científica, a través de la aplicación creativa del concepto de símbolo desarrollado por Emmanuel Kant en su *Crítica del juicio* (1790). A partir de dicha fundamentación teórica, analiza las diversas relaciones que se establecen entre la cultura popular -donde se inserta la novela de detectives- y la crítica de la moderna racionalidad científica, con todo su sistema omnicomprendivo. Desde la perspectiva de Krakauer, en la novela policial se hace coincidir la razón con el sujeto y se le da al conocimiento un estatus ético absolutamente confiable. La apuesta de su esfuerzo analítico es lograr demostrar la incapacidad de la razón, para asimilar lo incurable de la existencia, ilustrando la posibilidad hermenéutica de la experiencia superior o religiosa (75-78).

¹⁰ Para Bárbara Cargill, refiriéndose a los procedimientos que sigue en su investigación el detective de la novela negra: “Sus métodos de investigación son altamente erráticos, no privilegian la deducción ni el análisis; entienden que frente a tal nivel de degradación y desorden en que se encuentra el mundo, el método científico pierde credibilidad y certeza” (22).

¹¹ Ilán Stavans plantea que los nuevos detectives: “no están interesados en ponerle orden al caos, una obligación que queda para Lord Wimsey, Hercules Poirot o Armando Zosaya” (Stavans 140). Esta actitud introduce un rompimiento con el detectivesco clásico, el cual se fundamenta en el raciocinio, en el poder del conocimiento. Los detectives clásicos son superiores a la policía o a los otros personajes porque tienen las llaves del enigma, y todos dependen de él para descifrarlo (140-14-1).

para el triunfo de la pesquisa¹². Gustavo Huerta tiene más confianza en su intuición que en la razón y es absolutamente consciente de ello: “Lo más que podía hacer era dejarme llevar por mis intuiciones” (160).

VIOLENCIA DESATADA Y CIUDAD POSMODERNA

La intuición ayudará a Gustavo Huerta a sobrevivir en una urbe ominosa. Como es característico de la novela negra, la ciudad se expone como un lugar donde predomina la violencia, el asesinato, las diferencias sociales, la corrupción y el miedo. La representación de mundo que ofrece la ciudad de Santiago concuerda con varios diagnósticos respecto a la violencia desplegada en las ciudades actuales. Por ejemplo, el sociólogo y crítico cultural Armando Silva, postula que:

Los ciudadanos ven y sienten peligro por todas partes. A los miedos tradicionales se agregan otros nuevos: el temor al atraco, el miedo a la bala perdida proveniente de luchas entre bandos contrarios [...] Algunos sectores temen al secuestro mientras otros padecen la amenaza de ser desalojados, las mujeres agregan el miedo a la violación [...] El miedo, entonces, nos está marcando de manera especial [...] El miedo se propaga masivamente con la velocidad de un incendio. Los dueños de la industria del terror (vendedores de armas, servicios de vigilancia, de seguros, de rejas de acero y semejantes) se enriquecen, los ciudadanos comunes cada vez invierten más en seguridad sin saber si se trata de un peligro real o imaginario [...] Los individuos que habitan una ciudad dominada por el pánico convierten todo el entorno en sospechoso y se van quedando sin sitio (26-27).

En *Colonia de perros* la metrópoli se muestra como un epicentro donde la violencia se ha normalizado en el tejido social y ha adquirido altos niveles de seducción para el que la ejerce como para el que la visualiza. Es un tipo de violencia como a la que se refiere Wolfgang Sofsky, en su libro *Tiempos de horror* (2006):

La violencia se perpetúa por la habituación e institucionalización. El hombre posee la escalofriante capacidad de acostumbrarse a casi todo, incluso a su propio

¹² También en las novelas de Ramón Díaz Eterovic, el detective Heredia funciona más con la intuición que con la razón. Entre múltiples ejemplos, en *El ojo del alma*, el personaje señala: “Tuve una intuición que de inmediato consideré errática: en la desaparición de Traverso no existían huellas porque no había crimen que resolver” (116). Igualmente, en *El hombre que pregunta*, Heredia postula que “El enigma más evidente era el del joven poeta universitario. Intuía que resolverlo me permitiría observar la muerte de Ritter desde otra perspectiva” (63).

comportamiento violento [...] Los hábitos son disposiciones unidireccionales provocadas de manera casi automática por situaciones que se repitan una y otra vez. La propia situación pasa a ser lo que impulsa la violencia. El acto violento se produce de inmediato y sin escrúpulos. La violencia se convierte en rutina, trabajo. El acto pasa a ser una actividad regular (26).

En *Colonia de perros* la violencia y la locura se concentran en la ciudad de Santiago, a la que Gustavos Huerta define como: “un cubil posmoderno, un panal que se abría en racimo explosionando locura. Resultaba imposible imaginar quieto ese espacio. Traté de figurármelo un día domingo, sin gentes, y con sus luces apagadas, silencioso y desierto” (246).

En una ciudad o “cubil posmoderno” que cambia constantemente y se extiende de manera inorgánica, Huerta irá conociendo diversas esferas de poder, como grupos nazis altamente organizados, exmilitares que sueñan con volver a instalar una dictadura militar, historiadores racistas de derecha, empresarios de vastas fortunas y un entramado de gente ultranacionalista y radical.

LA VERDAD COMO CONCEPTO INAPRENSIBLE

Gusta Huerta será tentado por las innumerables redes de la corrupción, pero su ética personal le ayudará a no sucumbir a la degradación que lo cerca. Se dará cuenta que ha sido utilizado por los circuitos de un poder omnímodo e imposible de dismantelar. Su lucidez le permitirá asumir la imposibilidad de acceder a una verdad unívoca en el crimen que está investigando: “Me resigné a que no podía llegar a una verdad única desde el espacio abigarrado de lo múltiple. Como detective, soy un buen metafísico” (123).

La percepción de que es imposible conocer la verdad de los hechos es confirmada por su cliente Julio Schoestler: “En este caso no queda otra salida que proceder por descarte. La verdad pura es algo demasiado complejo en nuestros días” (149).

En *Colonia de perros* la búsqueda de un sentido que posibilite llegar a una conclusión, se estrellará contra la impunidad reinante y no será factible ni desenmascarar los crímenes cometidos ni que la justicia funcione con probidad. La sucesión de asesinatos del grupo nazista irá en ascenso y la acción del detective, a pesar de acercarse a la verdad, será totalmente anulada. A Gustavo Huerta lo raptarán y golpearán salvajemente, para obligarlo a renunciar a la investigación, pero al menos logrará corroborar sus sospechas respecto a los móviles económicos del crimen que está investigando:

Los motivos eran testamentarios, en el caso de García, y hereditarios entre los primos [...] Detrás del crimen se revela la conjunción entre el autor intelectual y quien envenenó al marido [...] Los hechos demostraron que García le pagó a Figueroa para envenenar a su primo, lo que éste hizo de manera directa. Los

motivos, evidentemente, consistían en repartirse la herencia del asesinado (274-283).

Ha triunfado un sector de la sociedad que considera un tumor maligno todo aquello que no concuerde con sus intereses y que es necesario exterminar: homosexuales, emigrantes, comunistas, y todo lo que supuestamente enferma al cuerpo social. Elocuente al respecto son las palabras del detective Paredes, al referirse a la agresión que sufre el amigo travesti de Gustavo Huerta, acción que considera necesaria para un fin de profilaxis social: “¿Qué hacer con una escoria, que no hace sino contaminar a la comunidad? Transmite, aparte de enfermedades de todo tipo, un ejemplo avieso” (269).

La visión de mundo que subyace a los planteamientos de Paredes acerca de la pureza social a la que una sociedad debe aspirar, remite a una característica que, desde la perspectiva de Zygmunt Bauman, ha sido representativa de los totalitarismos extremos. Según su parecer: “Los grandes crímenes a menudo parten de grandes ideas [...] Entre esta clase de ideas el primer puesto le corresponde a la visión de la pureza” (13), como, por ejemplo, el caso de “la solución final alemana” (13). Los enemigos de la pureza son todos aquellos que no “encajan”, “los agentes contaminantes” que están “fuera de lugar” (13). La pureza se convierte así en un ideal que se traduce en la distinción entre la pureza a la que se aspira y la suciedad que la afecta. Por su parte, Roberto Piglia, al referirse a la dictadura argentina -situación extrapolable a otros países donde también hubo dictaduras militares- señala que en dictadura se instaló un discurso quirúrgico sobre la necesidad de una profilaxis que salvara al país de la suciedad terrorista: “He pensado que, en la época de la dictadura militar, una de las historias que se construía era un relato que trabaja sobre los cuerpos” (23-24)¹³.

Son estos resabios de totalitarismo, los que en el caso de Chile reaparecen en tiempos de postdictadura, y, en el caso de *Colonia de perros*, se concentran en el abogado Pereira. Su concepción de ser humano sintetiza la odiosidad, los prejuicios e intolerancia de los grupos de poder, por todo aquello que atente en contra del orden establecido:

En todos lados ahora despotrican contra el trabajo, contra el capital, contra la historia, diciendo que es explotación, abuso, un hatajo de mentiras. Uno camina por las calles y se encuentra con rayados de anarquistas que ni siquiera saben escribir pero que promueven que al Estado hay que abolirlo, que la

¹³ Cabe recordar la frase acuñada por el General Gustavo Leigh la noche del 11 de septiembre de 1973, después del Golpe de Estado que inició la dictadura militar: “Tenemos la certeza, la seguridad de que la mayoría del pueblo chileno está contra el marxismo, está dispuesto a extirpar el cáncer marxista hasta las últimas consecuencias” (Ver *La batalla de Chile*, Vol. II: El golpe de Estado, 1976, de Patricio Guzmán).

patria no existe y que servir militarmente al país es un crimen. ¿Dónde está la nacionalidad? Y más grave aún. ¿Con qué pretenden reemplazar todo? ¿Con sus famosas comunidades donde todos tienen cabida, desde el peruano hasta maricones? Eso no puede ser [...] Eso es incluso más tonto que las utopías de izquierda. No hay ningún sentido en luchar por lo imposible. Lo importante, lo que demuestra auténtica energía, es preservar lo que uno es, aferrarse a lo propio y rechazar toda contaminación externa (279).

En cambio, la autocaracterización que realiza el detective Gonzalo Huerta, muestra la disparidad radical con los planteamientos del abogado Pereira y sus rancias teorías sobre el nacionalismo, la raza, la patria, la nación y la identidad chilena:

Di con cavilar en torno al nacionalismo. En una semana me había topado con una gama de personajes bastante chauvinistas, incluso un nazi. Gente que valoraba la patria. No podía dejar de verlos como payasos, corriendo tras una ilusión ideológica burda. ¿La nacionalidad? Desde luego hay quienes están muy orgullosos de algo así, pero a mí me parece un desatino. En un país que es un amasijo de cualquier cosa y su identidad, si es posible ubicarla, solo se puede hallar en un absurdo colectivo, ¿cómo sentir algún tipo de orgullo? Cada organización un fraude, cada institución un truco. ¿Como apelar a algún tipo de superioridad espiritual, ya que hablamos de raza, si como sociedad civil somos meros pastiche? (209-210).

Gustavo Huerta entiende que la visión de mundo que posee el abogado Pereira es la que predomina en el presente y no solo al interior de los grupos de poder. Parece ser, más bien, una sintomatología enquistada a nivel de la psiquis colectiva.

Las reflexiones de Huerta respecto al contexto actual, remiten a ciertos diagnósticos sobre el sujeto contemporáneo, que lo entienden como una entidad inestable, dispersa, flotante, un tipo de sujeto que esgrime una moral diferente a la tradicional (Jay 92). Desde el punto de vista de Gustavo Huerta, tales aspectos del sujeto posmoderno derivan en el relativismo moral que define los tiempos actuales: “Hoy por hoy se valora sobremanera la flexibilidad en una persona. Eso puede dar pie a numerosas formas de relativismo y distinción de la moral individual” (109).

DEL DETECTIVE AL ANTIDETECTIVE: UNA TRANSICIÓN FLUIDA

La frustración vocacional de Gustavo Huerta se agudiza al corroborar la precariedad e indignidad en la que ha desembocado su rol de detective:

Mi función detectivesca se limitaba a hacer las veces de ratero ¿Dónde estaba la integridad que alguna vez creí tener? Ciertamente es que siempre me ha gustado

la plata y he tratado en mi vida de alejar los sentimientos indignos que resultan de ello, pero en esta ocasión la irritación superaba holgadamente las cuotas de tirrias habituales contra el yo (109).

Para Gustavo Huerta, los principios éticos del detective, “en tiempos en que ya no es posible creer en epopeyas” (113), conviven con su nula posibilidad de acción en el caso del crimen que está investigando. Su rol de investigador, ante la maraña de hechos que lo cercan y el temor a perder la vida, ya no se justifica en el contexto en el que se mueve. Es la confirmación de que la transición del detective al antidetective se ha venido consolidando lentamente a lo largo de la historia narrada.

El abogado Pereira desea convencer a Gustavo Huerta, con argumentos y ya no con golpes, de que abandone inmediatamente el caso y que “deje de jugar al detective”:

Usted, así como es ahora, no vale nada. Absolutamente nada. Da lo mismo si lo dejo vivo o muerto [...] Aprecie la vida y decida una dirección. Deje de jugar al detective, que no le viene, y dedíquese a lo mejor que puede dar. Pero lo más importante: hágalo con dedicación, con amor, que si no su voluntad no vale nada. Y acuérdesse todos los días que hubo un momento en que debió morir y que sigue vivo por razones que no entiende. Bastó que alguien diera la orden, y siempre basta con eso (279).

El frustrado proceso de develamiento de la verdad será la constatación del fracaso y la inutilidad, ya incontrarrestable, del detective: “También pensaba en el otro misterio, uno que no llegaré a resolver y del que nadie le dará una explicación acabada. ¿Por qué me dejaron con vida? El mensaje había sido claro y no pretendía desoírlo. Mi testimonio no valía nada” (283).

Finalmente, Gustavo Huerta prefiere renunciar a su trabajo de detective privado y dedicarse al comercio de mariscos y pescados. Surgirá rápidamente en el plano económico, gracias al sistema de mercado imperante en el país. Empezará a vivir como un hombre de éxito y mentalidad triunfadora:

Con el dinero restante invertí en un *cooler* de buen tamaño y en cinco kilos de jaiba, los que conseguí por intermedio de un conocido de Sergio que provee a gentes del Mercado Central. Luego partí con los crustáceos a Vitacura y conseguí venderlos en un restaurante, ganando casi el veinte por ciento. Al día siguiente repetí la operación con el doble de la mercadería. En una semana, considerando gastos varios, había duplicado la suma invertida [...] Con los días empecé a variar el stock debido a los requerimientos de la clientela. Según la ocasión podía tener camarones, ostiones, locos o machas. Por el lado de la señora Amalia supe de otros contactos que multiplicaron mis viajes. Dado que atravesar nuestra capital en micro, cargando un *cooler* de veinte kilos, no

resultaba cómodo ni siquiera en la época previa al Transantiago, luego de un par de semanas conseguí un préstamo y me compré un escarabajo del 81 a un precio que no podría tildar de inconveniente [...], empecé a hacer los pedidos en auto y con ellos las cantidades se duplicaron. Tuve que iniciar actividades y saqué facturas para comprar a mayor volumen (282).

Ante el exitoso momento económico que está pasando y el futuro que se avecina con grandes expectativas de desarrollo, Gustavo Huerta no duda en poner un cierre definitivo a su actividad de detective privado:

Mi celular sonó un par de veces en ese período. Un tipo quería que siguiese a su hija de veinte años en sus correrías nocturnas. No se explicada de dónde sacaba tanta plata, así que según él las oficiaba de puta. Luego de una semana cambié el celular, tras lo cual dejaron de importunarme (280).

Ahora que es un emprendedor de éxito, su antiguo trabajo de detective ha llegado definitivamente a su fin: “Esa tarde le vendí mi antigua licencia a un conocido” (285). Ha derivado, definitivamente, en un antidetective.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Como ha podido apreciarse, *Colonia de perros*, al igual que muchas novelas de postdictadura en Chile, tematiza una modalidad de violencia que perturba la conciencia colectiva del país. La novela despliega un mundo abigarrado donde los remanentes de la dictadura se confunden y retroalimentan con los enclaves económicos, militares y políticos, bajo el signo de la corrupción generalizada y la desconfianza social en las instituciones. Además, *Colonia de perros*, permite apreciar cómo en medio del caos y el maremágnum de confusión imperante en el orden fictivo, se visualiza la muerte simbólica del detective y se inscribe en la escritura la otra cara del destino borroso del antidetective posmoderno.

BIBLIOGRAFÍA

- Argüelles, Juan Domingo. “Entrevista con Paco Ignacio Taibo II. El policíaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad”. *Tierra adentro* 49 (1990): 13-15.
- Angenot, Marc/Robin, Regin. “La inscripción del discurso social en el texto literario”. En: Malcuzyński, Pierre. *Sociocrítica. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1999.
- Bauman, Zigmunt. *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

- Bertens, Hans. "The detective", in Bertens, Jhoannes Willem, Bertens, Hans y Douwe, Wessel Fokkema (eds.). *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Amsterdam: John Benjamins, 1998.
- Botta, Anna. "Detecting Identity in Time and Space", in Modiano's Rues des Boutiques Obscures and Tabucchi's Il Filo dell'orizzonte". *Detecting texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Pennsylvania: UP, 1999.
- Cargill, Bárbara. *De Auguste Dupin a Philippe Marlowe: Transformaciones del personaje del detective en el relato del crimen*. Tesis para optar al grado de Magíster. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 1997.
- Carpio Manickam, María. "Nuevas tendencias en el género neopolicial mexicano del siglo XXI". *Filología y Lingüística* 43 (2017): 35-49.
- Espinoza, Patricia. "Ramón Díaz Eterovic y la Novela Negra". (www.letras.mysite.com/eterovic140903.htm6)
- Díaz Eterovic, Ramón. *El ojo del alma*. Santiago: LOM, 2001.
- _____. *El hombre que pregunta*. Santiago: LOM, 2002.
- García-Corales, Guillermo y Miriam Pino. *Poder y crimen en la narrativa chilena contemporánea. Las novelas de Heredia*. Santiago: Mosquito Editores, 2002.
- González, Manuel. "El culpable es el otro: la narrativa policial de Elizabeth Subercaseaux". *Taller de Letras*, n° 60 (2017): 123-136.
- Hall, Stuart. "The question of cultural identity", in S. Hall, D. Held y T. McGrew. *Modernity and its futures*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 1997.
- Hernández, Gonzalo. *Colonia de perros*. Santiago: Tajamar Editores, 2010.
- Jay, Martin. *La crisis de la experiencia en la época postsubjetiva*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2003.
- Krakauer, Siegfried. *La novela policial. Un tratado filosófico*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Martínez, Carlos Dámaso. *Lecturas escritas. Ensayos sobre literatura latinoamericana y arte*. Córdova: Alción Editora, 2017.
- Mendiola, Alfonso. "La novela policial de Siegfried Krakauer como crítica de la razón científica". *Revista Historia y Gráfica*, n° 36 (2011): 14-39.
- Martin, Andreu. *Cómo escribo novela policiaca*. Barcelona: Alba Editorial, 2015.
- Merivale, Patricia y Susan Elizabeth Sweeney. *Detecting texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Pennsylvania: UP, 1999.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Scaggs, John. *Crime fiction*. Londres: Routledge Taylor & Francis Group, 2005.
- Silva, Armando. *Polvos de ciudad*. Bogotá: Ediciones LABALSA, 2005.
- Sofsky, Wolfgang. *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada Editores, 2006.
- Stavans, Ilán. *Antiheroes: México y su novela policial*. México: Joaquín Mortiz, 1993.

Tani, Stefano. *The Doomed Detective: Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1984.

DISCURSOS Y TRANSCURSOS: LENGUA Y TERRITORIO
EN *CIELO DE SERPIENTES* DE ANTONIO GIL¹

*SPEECHES AND TRANSCURSES: LANGUAGE AND TERRITORY
IN CIELO DE SERPIENTES BY ANTONIO GIL*

Eduardo Barraza
Universidad de Los Lagos
e.barraza.j@hotmail.com

RESUMEN

El territorio puede ser concebido como un escorzo de mundos articulados y situados en el tiempo, en una cultura y en una lengua específica. De aquí la fuerte conexión del territorio con la identidad, personal o colectiva y su manifestación ritual en términos de una herencia cultural presente en la memoria, en la imaginación y en la temporalidad del discurso como es el caso de *Cielo de serpientes* de Antonio Gil. El texto incorpora el habla del niño y del mundo inca durante su peregrinación hacia el cerro sagrado estableciendo una suerte de bilingüismo –más bien interdiscursividad— con las crónicas de la conquista y con el castellano hablado en Chile por huaqueros, científicos y antropólogos. Por lo mismo, el hallazgo de la reliquia inca no se reduce a una cuestión patrimonial, de memoria colectiva antropológica o arqueológica sino que permite un nuevo acceso a la historia, la literatura y la cultura colonial americana en su diversidad. Por lo mismo, esta novela discute narrativamente los segmentos y cánones discursivos frente a los status del saber y del poder de modo tal que polemiza con la noción material de territorio y con las actuaciones lingüísticas portadoras de saberes culturales y populares que en él se manifiestan.

PALABRAS CLAVES: Rituales Incas, Territorialidad Andina, Discurso, Novela Chilena.

¹ Este artículo formó parte de discusiones preliminares sobre esta novela sostenidas con Nelson Vergara cuando compartíamos la vida y la academia.

ABSTRACT

Territory can be conceived as a foreshortening of worlds articulated and located in time, a culture and in a specific language. Hence the strong connection of the territory with identity, personal or collective heritage, and its manifestation in memory, in the imagination and in the temporality of the discourse. This is the case of *Cielo de serpientes* by Antonio Gil. The text incorporates the speech of a child and the Inca world during his pilgrimage to the sacred hill establishing a kind of bilingualism and interdiscursivity with the chronicles of the conquest and the Spanish spoken by huaqueros, scientists and anthropologists. The discovery of an Incan relic is not reduced to a patrimonial question, of anthropological or archaeological collective memory, but it allows a new access to the diversity of American colonial history, literature and culture. In this sense, this novel discusses the discursive segments and canons against the status of knowledge and power and problematizes the notion of territory while the linguistic actions carry cultural and popular knowledge.

KEY WORDS: *Incan rituals, Andean territoriality, discourse, Chilean novel.*

Recibido: 11 de agosto de 2020.

Aceptado: 23 de septiembre de 2022.

1. INTRODUCCIÓN

Con el título de *Tres pasos en la oscuridad* (2009), significativamente, Editorial Sangría (Santiago de Chile) publica en un solo número *Hijo de mí* (1992), *Cosa mentale* (1996) y *Mezquina memoria* (1999), las tres primeras novelas de Antonio Gil que según sus editores y críticos constituyen singulares “pasos” en la oscuridad de la historia heredada desde las culturas originarias, el descubrimiento, la conquista y la colonia, que supera el canon propio de la novela histórica.

Al respecto, en estudios críticos y de conjunto como *Territorios del tiempo. Historia, escritura e imaginarios en la narrativa de Antonio Gil* (2013) se coincide en que “La historia como construcción de lenguaje y la crónica como situación básica para el relato de la historia, son dimensiones articuladoras de su narrativa”, en tanto que “Las dimensiones temporales en su narrativa sugieren la forma de un palimpsesto en la medida que los tiempos se superponen para espacializar un territorio ficticio que es dependiente de lo histórico, de lo real, del afuera” (García, 2013: 16-17).² Por lo mismo, a ese tiempo rígido, enmarcado en el rigor historiográfico (*Hijo de mí*, 1992; reeditado

² Además, se concluye en que “el pulso que atraviesan sus novelas más allá de los móviles concretos que en ellas se despliega, tiene que ver con revolver un tiempo empozado para liberar momentos, sueños y pesadillas, subjetividades, idearios, espiritualidades” (Viu 2013: 25).

en 2022), en el canon épico (*Mezquina memoria*, 1997), o como fijado en un lienzo del Mulato Gil de Castro (*Cosa mentale*, 1994), Antonio Gil le concede una manera de imaginar recurriendo a una pluralidad, sucesividad e interconexión de tiempos, actores y sucesos como en *Carne y jacintos* (2010) (Vidal, 2019) o resituando intemporalidades próximas a la llamada metaficción historiográfica o a las virtualidades de la ucronía como en *Las playas del otro mundo* (2004) que plantea al lector reiteradas preguntas relativas a “que hubiera pasado si la historia hubiera ocurrido tal como se las narro a Uds.”³ Por lo pronto, nos interesa detenernos en *Cielo de serpientes* (2008), novela en la cual atenderemos a las relaciones dialógicas de atemporalidad y temporalidad ritual y cultural que establecen los sujetos hablantes entre su lengua, sus discursos y su territorialidad en términos de herencia cultural e identitaria.

2. HERENCIA CULTURAL Y TERRITORIO

Cielo de serpientes pone de relieve los orígenes de una intransitividad cultural que genera una condición híbrida, precaria, inarmónica y asimétrica propia de culturas en contacto parcial y desigual. Tanitani, un niño inca entregado como ofrenda a sus dioses en la cordillera de los Andes, aparece inmerso en su propia cultura en un antes cuando ni siquiera se plantea para su pueblo la “cuestión del otro” (Todorov, 1987). El discurso del niño inca habla más de la cultura propia, de su tiempo, sin que pueda prever el advenimiento de la cultura colonial del otro que en la actualidad encubre su predominio mediante términos como pluriculturalidad o multiculturalidad. Al respecto, *Cielo de serpientes* remite, más bien, a la cuestión de la otredad más que a una mismidad o al reflejo de la propia imagen en un espejo. El carácter de reportaje que adquiere la narración planteada, mediante entrevistas, registros periodísticos, informes académicos, diálogos con huaqueros pone de manifiesto la diversidad de perspectivas mediante las cuales desde hoy se interpreta y valora una cultura precolombina -como la inca- desde una ajenidad irreductible que, a lo más, se abre paso en museos y colecciones privadas al modo de reliquias a contemplar. Por lo mismo, el rescate de la momia del Cerro El Plomo permite entrar en contacto con la vigencia antropológica e histórica y con la sacralidad de “un grupo social concreto al que no pertenecemos”

³ A la fecha, la liberación de diversos momentos y personajes de la historia continúa en novelas como *Apache* (2014), *Retrato del diablo* (2012), *Misa de batalla*, (2015), *Tierra cruda* (2018), *Triptico del secano* (2021), publicadas sucesivamente por la Editorial Sangría (Santiago).

de manera que la otredad concierne a “todo lo que no es uno mismo”, lo cual implica una asimetría radical ⁴ lleva consigo (Todorov 1987:13).

De ahí que, el discurso de Tanitani da cuenta de la cultura de un pueblo originario -que lleva consigo los códigos propios de una “situación histórica primordial”- que al entrar en contacto subalterno con una cultura diferente y hegemónica verá como su ritos, cultura, tradiciones, soberanías, códigos, historias, estatus, economías, lengua y literatura diferente (Dussel 2005:11), serán desplazados e ignorados y, a lo más, actuarán como piezas arqueológicas intangibles o de mercado exótico para el dominador.

El hecho es que una identidad histórica y étnicamente situada frente a aquella otra dominante implica una inter-seccionalidad de “culturas que inevitablemente se enfrentan... en todos los niveles de la vida cotidiana, de la comunicación, la educación, la investigación, las políticas de expansión o de resistencia cultural... Ninguna cultura (exógena) tiene asegurada de antemano la sobrevivencia” dice Dussel. Tampoco se trata de constituir un consenso cultural “altruista” (Dussel 2005:12-14) que oculte la manifiesta subalternidad de una cultura cuyos representantes se perciben como “exiliados en su propia tierra” (Huinao 2009) frente a la hegemonía de esa otra cultura que detenta la soberanía sustentada en la conquista de territorios ancestrales.⁵

Por lo mismo, una novela como *Cielo de serpientes*, se sitúa en un “antes de” que se ponga de relieve la manifestación histórica de relaciones de un “contacto conflictivo” marcada por “la pérdida y el desarraigo” (Huinao 2009) que preocupa al novelista y al narrador quienes se sitúan a la par de la enunciación de Tanitani y lo hacen en términos de una resistencia cultural, desde el presente, en favor de la plenitud del mundo inca frente a la evidencia de una pérdida y fractura territorial de institucionalidades culturales, religiosas, tradicionales y sociales. La novela exhibe no una historia inca escrita desde la pluma del conquistador sobre victorias retóricas y mitificadoras sino desde una densa memoria oral que no pretende mimetizarse en la memoria del otro. Desde el mundo inca, Tanitani pone de relieve que la cultura de

⁴ En términos de Dussel, la otredad no puede reducirse a un “optimismo superficial” en términos de una aparente “facilidad” con la que se expone la posibilidad de la inclusión, comunicación o del diálogo intercultural, “suponiendo ingenuamente... una simetría inexistente” entre las diversas culturas implicadas (2005:11).

⁵ En términos de Fernet-Betancourt, “la cultura de origen, como situación histórica originaria, no es, con todo, sino..., un punto de apoyo para la persona”. Se trata de una “herencia que la sitúa en una visión específica de sí misma, de sus relaciones con los otros y con el mundo, pero es la que determina, en última instancia, el curso de... un conflicto de tradiciones e interpretaciones en el seno de una misma matriz cultural” que se estima a sí misma como no compleja. Tal sustento filosófico del diálogo intercultural se constituye en “un principio que convence y que, por convencer, mueve a la acción y con ella a la reversión liberadora de la historia”, sostiene Fernet-Betancourt (1998:54).

origen no es para una persona su destino inexorable sino su situación histórica original, identitaria; situación que indudablemente define a un sujeto como perteneciente a un mundo con sus propios códigos sociales, políticos, religiosos, axiológicos, etc.; códigos que constituyen para ellos la «herencia» y una territorialidad desde y con la que empiezan a ser.

En tal sentido, es usual que la noción de territorio se haya consolidado como una forma del espacio de modo tal que en esta determinación, el tiempo es concebido solamente como tiempo “espacializado”. De este modo, la preocupación y valoración del tiempo queda adscrita a los modos modernos de representación que dista de la percepción vivencial de Tanitani. Por esto se ha dicho que el siglo XIX es el siglo de la historia mientras que nuestro tiempo sería la época del espacio. Al respecto, cabe preguntarse si acaso el tiempo, bajo la forma de historicidad, sea la dimensión humana más decisiva y relevante y que, paradójicamente, entendemos el territorio como espacio “temporalizado” en el sentido de que es el tiempo el que se objetiva espacialmente, de modo tal, que el territorio es tiempo e historia localizada. Por lo mismo, si las sociedades se estructuran como mundos propios, entonces, esos mundos han de poder hacerse evidentes discursivamente como mundos históricos propiamente tales. Por otra parte, la constitución de un mundo propio se puede reconocer en narraciones y relatos significativos de la sociedad de que se trate. Por lo mismo, se trata de indagar en la posibilidad de alcanzar evidencias que permitan probar la condición temporal del territorio, mediante el estudio de sus representaciones discursivas, sociales, tendencias y afectos que lo caracterizan y en todo lo que instituye la lengua, la memoria y los patrimonios, materiales e inmateriales de las sociedades. Lo expuesto requiere recurrir a un sistema teórico-práctico constituido por puntos de vista entre los cuales interviene el registro literario en el que —entre otros aspectos— participan las visiones emanadas de las narraciones de filiación histórica y de los relatos orales que permiten establecer interacciones y complementariedad con perspectivas antropológicas, por ejemplo⁶.

Las diversas discursividades sociales permiten revelar tanto las armonías como las tensiones y conflictos propios de la cotidianidad de sus actores en la construcción social de su territorialidad y pueden ser tratados como signos de identidad y de pertenencia territorial. Al aparecer como factores textualizados, estos signos no pueden darse en forma independiente, sino que van configurando un mundo constituido por

⁶ Si el territorio es una realidad socio-histórica compleja es posible descubrir en los factores socio-culturales que lo constituyen (discursos, imaginarios sociales, memorias, patrimonios), redes de intercomunicación e interdependencias de factores socio-históricos que revelan sus condiciones de complejidad. En tanto formantes del territorio, tales factores pueden ser develados en sus múltiples sentidos, en narraciones y relatos significativos y representativos de los actores sociales de esos territorios.

redes o tramas de sentidos que se condicionan mutuamente. En consecuencia, lo que se impone es sistematizar -a partir de narraciones y relatos significativos- una teoría interpretativa interdisciplinar para el estudio de los imaginarios sociales entendidos como fundamentos de la historicidad de un territorio y de la sociedad que en ellos se constituyen.

Y una de tales representaciones discursivizadas corresponde al registro literario en donde son pertinentes las visiones emanadas de las narraciones de filiación histórica y de los relatos orales, de modo tal que es posible establecer una interacción y complementariedad de estas perspectivas sobre lengua, discurso y territorio. Lo dialógico de una propuesta como la que damos a conocer, requiere de la necesaria atención a la índole cultural y de dependencia del territorio a partir del análisis de relaciones fundadas en la palabra que los expresan y representan. Se trata de poner en práctica un proceso de inter-discursividad -como es el que ocurre en la novela *Cielo de serpientes*- proceso en el cual el novelista media entre la herencia de una lengua, una cultura situada en una espacialidad, y el tiempo de la historia precolombina frente a la contemporaneidad del lector de novelas.

Según hemos advertido (Barraza y Vergara: 2015), para efectos de esta perspectiva de lectura de *Cielo de serpientes*, el hallazgo de un niño inca “liofilizado”, más que “momificado”, no se reduce a un episodio noticioso o a una cuestión patrimonial⁷ destinada a incrementar la memoria colectiva antropológica o arqueológica. El novelista incorpora el habla del niño y la visión del tiempo y del mundo inca durante su peregrinación hacia el cerro sagrado estableciendo una suerte de multidiscursividad en diacronía con las crónicas de la conquista, la poesía inca y de filiación inca y el castellano hablado por huaqueros, científicos, antropólogos y periodistas. Por esta vía, esta novela discute narrativamente los segmentos y cánones discursivos frente a los status del saber y del poder patrimonial de modo tal que polemiza con la noción de territorio y con las formas de saberes y herencias culturales y populares que en él se manifiestan (Vergara y Barraza 2015: 269).

En tal contexto, consideramos globalmente el discurso como una actuación verbal y de interacción social que da cuenta de una competencia de un hablante respecto a un saber verbal o a un “saber hacer con las palabras”, competencia que preside toda

⁷ “El patrimonio remite a una realidad *sui generis*, que solo puede ser aprehendida en tanto se defina su condición propia y sus interrelaciones con cuestiones que forman sistema con él: la memoria colectiva en materias de tiempo, el espacio en que aparece (material, inmaterial, biográfico, estético, geográfico) y en la forma en que se da ese espacio (territorio, paisaje) ante aquellos para quienes tiene un sentido (sujetos colectivos), las controversias que generan sus proyectos ideológico-utópicos y a los que puede responder un objeto patrimonial cuando se lo interroga, entre otros”. Vergara y Barraza (2015: 267).

actuación lingüística, independientemente de que el contenido de ella sea de carácter veraz o ficticio, público o privado. En el fondo se trata de una actividad lingüística propia de interacciones sociales y culturales producidas con y por medio del lenguaje⁸. En *Cielo de serpientes*, las actuaciones verbales enunciadas directa o indirectamente por los sujetos situados en distintos territorios y tiempos prevalecen por sobre la voz narrativa del relato básico. Tales actuaciones ponen de manifiesto el carácter temporal del discurso y, particularmente, su condición de un acto o práctica verbal que “transcurre”, o se desplaza, dilata, discurre o decanta en el tiempo, conforme al grado en que los sujetos transitan o se desplazan o viajan por un territorio o por el espacio-tiempo de la narración de una historia y enuncian los grados de cognición social que le son inherentes. ⁹Por otra parte, la ocurrencia temporal del discurso es atributo del sujeto que lo enuncia siendo este quien determina los márgenes de duración de su enunciado disponiendo a su arbitrio los límites de su comienzo, su frecuencia, su continuidad, interrupciones y reanudaciones. En *Cielo de serpientes*, el examen del transcurso del relato —más que su medición cronológica— permite configurar algunas líneas que, al modo de un mapa o de un itinerario, trazan las actuaciones verbales de los sujetos acordes con sus respectivos referentes temporo-espaciales, colectivos, culturales y patrimoniales que confluyen en el diseño de una trama que anuda sus hilos al modo de los quipus precolombinos. De manera general, en esta novela percibimos una discursividad caracterizada por un movimiento en ascenso como es aquella que se inaugura en el Cusco y culmina en el cerro sagrado. Es durante este trayecto que Tanitani narra en primera persona su peregrinación que lo llevará a convertirse en guardián del valle de Santiago.

En su discurso, Tanitani da cuenta de su herencia cultural y de los modos como le ha sido transmitida por su abuelo, ese “Awichu”, quien es un Quipucamayoc, (Soto, 2015) intérprete y guardián de la historia y memoria del pueblo Inca

⁸ Conforme a esta perspectiva, el discurso remite a “un complejo de tres elementos interrelacionados e interdependientes entre sí: el texto y sus elementos lingüísticos constitutivos operando en sus diferentes niveles del discurso, la práctica discursiva que los hablantes realizan a través de sus textos y la práctica social donde tanto práctica discursiva como texto son modelados ideológicamente (Fairclough, 1995: 73-74, en Pilleux, 2005). La práctica discursiva funciona ideológicamente cuando “contribuye a reproducir las relaciones de poder en una sociedad”... de modo tal que la ideología deviene en una “forma de cognición social consistente en normas, valores, objetivos, principios socialmente relevantes que se seleccionan y combinan para favorecer determinadas percepciones, interpretaciones y acciones en las prácticas sociales (van Dijk, 1989 y 1999)”, en Pilleux (2005: 80).

⁹ “El uso del lenguaje, los discursos y la comunicación entre gentes reales poseen dimensiones intrínsecamente cognitivas, emocionales y sociales, políticas, culturales e históricas”. Van Dijk (1999).

Me fui la infancia toda andando pedregales largos sin camino ni comidas hasta allegarme a la Yachayhuasi, que es la casa de los Quipucamayoc, donde padre me enviara; esa escuela donde los Amautas nos alumbraban la huellas del quipu con sus tantos secretos y trampas. Allí fue que aprendí primero a salmodiar tocando apenas con las yemas los nudos de lana o de algodón de la costa, o de pelo de hombre, y aprendí a diferenciar entonando el quipu, cantar primero de todos... (2008: 17).

La otra discursividad es de tipo circular – más bien laberíntico- y concierne a la lengua y a la cultura del otro. En el siglo XX, un narrador básico traza un circuito mientras investiga y realiza entrevistas respecto a la historia de Tanitani, sobre su hallazgo y la intervención de periodistas y esotéricos en un acontecimiento como éste. Se trata de un nivel discursivo que da cuenta de la lengua y de los diversos registros de la cultura del otro que percibe sólo su propio entorno conforme a las ganancias materiales, científicas o académicas que pueden obtener de otras culturas que para ellos significan solo datos eruditos o transacciones ventajosas o, simplemente, leyendas e imaginarios populares. Según hemos anticipado, mediante este trazado, Antonio Gil propicia un dialogismo prehispánico-hispánico en busca de “la semilla del tiempo” (53) por medio de una actuación verbal en la cual el mundo altiplánico aparece en todo su animismo y sacralidad, una sacralidad hoy ausente por la mirada hegemónica de la modernidad que degrada los cultos originarios remitiéndolos a la mirada inquisitiva y desapasionada de los laboratorios y sus especificaciones científico-técnicas, que contrastan con una silente vertebración discursiva del novelista quien acoge esa tradición en la cultura oral antes que en la museológica (Barraza 2009: 322).

3. LA LENGUA DE TANITANI

La portada, el epígrafe y la denominación de “nudos” dada a los capítulos de esta novela, orientan hacia una perspectiva de lectura que trae al presente el mundo precolombino de modo tal que el lector es emplazado ya no sólo a hojear el texto sino que debe leer como harían los quipucamayoc que destrenzaban nudo a nudo los quipus incásicos (Barraza 2009:323). Y este acto de leer descifrando los diversos hilos que componen las trenzas y nudos de los quipus es el que se pone en marcha y se desglosa en el transcurso de los trece capítulos-nudos de la novela que en su interior —a la manera de un in-tradiscurso polifónico y diacrónico— presenta una secuencia de voces, tiempo y espacios en que la lengua quechua alcanza una paridad con el castellano hablado por científicos, huaqueros, periodistas, poetas y el propio novelista.

La novela se inaugura con un epígrafe tomado del Inca Garcilaso cuando en sus *Comentarios Reales de los Incas* advierte sobre aspectos de la oralidad del quechua¹⁰ y sus implicancias fonológicas y fonéticas, ilustrándolo a propósito de la pronunciación de la palabra “huaca”¹¹:

Que la urraca pronuncia afuera del paladar y el cuervo dentro de sus fauces, pues pronunciando como la urraca la voz huaca significa ydolo y pronunciando como el cuervo significa llorar (7).

El epígrafe en referencia estimula una perspectiva u orientación de lectura en términos de una inteligibilidad o de una cooperación que el texto reclama del lector respecto a una de las principales lenguas precolombinas no como un simple dato de lingüística histórica. El epígrafe coloca en primer plano una lengua subordinada al castellano del conquistador en un movimiento de reversión, pues, justamente el reverso de este epígrafe lo constituye en el siglo XX un informe que en el castellano de Chile da a conocer a la comunidad científica el sitio que se le ha dado al niño Inca como pieza patrimonial en el Museo Nacional de Historia Natural. En este informe, la lengua de Tanitani aparece como un remanente etimológico que se da a conocer a todo público¹². Por lo mismo, un epígrafe como este actúa como un preámbulo o antesala que señala,

¹⁰ Garcilaso de la Vega no es ajeno, también, a una noción de discurso entendido, latamente, como exposición oral, transcurso de lo que se va diciendo, contar una historia o relatar. Ya en el Proemio al lector en sus *Comentarios reales* lo emplea dos veces “En el discurso de la historia protestamos de la verdad de ella”, “en el discurso de la historia” (1995: 16) y es frecuente su uso en expresiones como: “en el discurso se verá por ellas mismas”, “largamente se verá en el discurso de la historia”, “se verá lo uno y lo otro en el discurso de esta historia”.

¹¹ En sus *Comentarios Reales*, el Inca Garcilaso incorpora precisas “advertencias acerca de la lengua general de los indios del Perú” (1995: 17-18) y ejemplifica con la palabra “huaca” que “pronunciada la última sílaba en lo más interior de la garganta, se hace verbo: quiere decir llorar. Por lo cual dos historiadores españoles, que no supieron esta diferencia, dijeron: los indios entran llorando y guayando en sus templos a sus sacrificios, que huaca eso quiere decir. Habiendo tanta diferencia de este significado llorar a los otros, y siendo el uno verbo y el otro nombre, verdad es que la diferente significación consiste solamente en la diferente pronunciación, sin mudar letra ni acento, que la última sílaba de la una dicción se pronuncia en lo alto del paladar y la de la otra en lo interior de la garganta”. El Inca Garcilaso reitera tales observaciones en sus anotaciones a la *Historia General de las Indias* de Francisco López de Gómara, (1995: 79, Nota 39).

¹² En el folleto, que se distribuye a los visitantes del Museo Nacional de Historia Natural, alterna un bilingüismo español/quechua -situado en la cultura hegemónica occidental- sea en la descripción de la vestimenta del Niño Inca: (camisa: *unku*), manta (*yakolla*), mocasines (*hissku*) adorno (*llautu*) que no resiste recurrir a un léxico científico canónico: cóndor (*Vultur gryphus*),

demarca y orienta al lector acerca de aquello con lo cual se va a encontrar en ese espacio textual. En el sentido que venimos exponiendo, este discurso es uno de los hilos que el narrador se dispone a torcer y a trenzar en los intersticios de la sociedad, la historia y los territorios de la cultura dominante. Según hemos anticipado, el Inca Garcilaso advierte sobre las actuaciones orales propias de su lengua materna, frente a su empleo como segunda lengua que hacen los españoles. Por lo demás, él mismo —aparte de su competencia en latín— es un hablante bilingüe que recurre al español para escribir la historia de su pueblo. Y es esta situación de bilingüismo la que plantea la novela. Su verosímil es que Tanitani, el niño Inca del Cerro El Plomo, refiere oralmente su peregrinación desde el Cusco hasta las cumbres andinas próximas a Santiago de Chile empleando con propiedad su lengua como herencia e identidad patrimonial —legado que le pertenece y lo liga a su territorio cultural— sin necesidad de hacer traducciones al español ni dar explicaciones etimológicas sobre el habla que usa. Por lo mismo, es este punto de hablada situado en un tiempo y en un territorio precolombinos el que transcurre capítulo a capítulo y establece un proceso inter-discursivo en el cual la lengua quechua se trenza y anuda (Barraza y Vergara: 2013, 2015) al modo de los quipus, con el español actual, el de las crónicas de la conquista, el de antropólogos y científicos, de poetas, periodistas y el habla popular, al extremo que el novelista termina siendo atraído por el punto de enunciación de esa lengua originaria y termina hablándonos como si lo hiciera desde ella misma para aproximarse a ese tiempo y a ese mundo. En consecuencia, la lengua propia de la antropología o de la arqueología con la cual se inaugura el primer nudo o capítulo de la novela entra en competencia con la lengua de Tanitani que se expresa en el resto de las secuencias de este capítulo tituladas “Purucalla” (12), “Uta” (14), “Tiempo tierno” (15-16), “Awichu abuelo” (17-19), “Jatvn mama” (20), “Musqux el Soñador” (21), “Los tiempers” (22,23), secuencias en las cuales irrumpe el habla, el tiempo y la territorialidad, la cultura, la religión y la sociedad andina.

En consecuencia, el verosímil discursivo que nos propone esta novela es que el niño Inca no es una momia muda e innominada que se exhibe en un museo sino que su nombre es Tanitani (Cauripaxa) quien —según dijimos— narra en primera persona y en un castellano, como si fuera el quechua, su lengua materna. Mediante este recurso, Antonio Gil supera el estilo de los narradores indigenistas e, incluso, el llamado neo-indigenismo de José María Arguedas. En esta novela, el problema de la lengua no reedita los polos de discordia entre el castellano y el quechua, ni entre un hablante indio y el aprendizaje de la segunda lengua de los conquistadores blancos,

ostra (*mullu*= *Spondylus*), parina (*Phoenicopterus*), coca (*Erythroxylon cocaku*). Antonio Gil glosa tal presentación pero elimina las expresiones en latín (2008:11).

según aborda Arguedas.¹³ No hay tal antagonismo en Antonio Gil. La voz de Tanitani se sitúa en un antes precolombino cuando sólo se habla el quechua como una de las lenguas imperiales del Nuevo Mundo y, a partir de ella, se revela el curso y el tipo de una sociedad y de una cultura en plenitud histórica, religiosa, familiar y cósmica. Por lo mismo, cuando Tanitani habla sobre sí mismo, o narra lo que dice su familia, o los miembros de su comunidad o apela a sus abuelos— no está obligado a establecer un glosario lexical, como en la literatura hispánica tradicional, dando por descontado que su oyente bien sabe que, por ejemplo, “Purucalla” significa “fiesta” en español o que “Uta” significa enfermedad y que “awichu”, “Jatvn mama”, “Musqux”, “Pacha”, “Ñawi” son nombres propios de su comunidad (y no cristianos, como debe asumir el lector), tanto como lo son los nombres de los frutos y objetos de su territorio que la “abuela nombra” y enumera como una letanía que reconocemos tenuemente en el español actual

Papas, turmas, oca, masual, rábano, quinua, tarhui, chuño, caui, caya, tamos, llama, vicuña, alpaca, paco, guanaco, taruca, perdiz, chichi, hormigas, mosquitos, callampa, cocha, pato, yuyos, llachoe, onquena, ocoroto, pacoy, yoyo, ciclla, pinau, cancana, onuro y plantas, yunca, sara, camote, apicho, racacha, mauca, maca, suya, zapallo, sautiya, achira, llancay, llumo, poroto, frijol, titi, caihua, ynchic, maní, anipa y frutas, y ají, arnacuchu, pacaucho, rocoto, pepinos, cachum, plátanos, guayabas, sabinso, pacay, lúcuma, paltas, usuro, ciruelas. Así murmuraba jatvn mama los nombres de todos los alimentos nuestros, mientras trenzaba mi pelo con sus dedos afilados. Nos faltarán si los olvidamos, decía, porque ellos escuchan su nombre desde semillas, desde embriones, y entonces reconocen lo que son y no se vuelven nubes, tierra o peñascos y se vienen así a nosotros sin fallo cuando cuajan su ser, madurando sus carnes que son nuestras, porque así les hablamos, decía (30)¹⁴.

¹³ “Lo que buscaba (Arguedas) era un lenguaje que pudiera expresar (el alma indígena) sin mutilar su verdad, su esencia mágico-mítica para que los personajes indios fueran en sus novelas y cuentos presencias llenas de vida y no meros fantasmas o figuras referenciales”... Su “tarea consistió en atacar el castellano desde dos ángulos convergentes: el sintáctico y el morfológico, buscando producir en ellos “sutiles desordenamientos”, desviaciones lingüísticas que permitieran alojar las esencias culturales y psicológicas del mundo indígena” (Morales, 1971: 38-39).

¹⁴ Mal podría hablarse de una “antropología de bolsillo” (Pinto, 2008) en el caso de Gil. En esta novela se advierte su anterior experiencia poética -en poemarios como *Los lugares habidos* (1981) y *Cancha Rayada* (1985)- al describir, narrar, enumerar y la asimilación de diversas fuentes historiográficas y lingüísticas que lo liberan de la rigidez del canon académico

A lo más, el recurso a las etimologías o a la metalengua adquiere un carácter estilístico- antes de un simple glosario- mediante el uso de aposiciones y diminutivos como es el caso de Quyllurrutíi, “estrella de la nieve” (15); kuisiquyllur, “estrellita alegre” (15); “Kusikusi, arañita, me llama ahora” (20), Akllasisa, Flor Elegida” (20). En el caso de “Purucalla” que significa “fiesta”, se trata de una “fiesta al revés”, de un tiempo de duelo como aquel que provoca la muerte del Inca (12,13) afectado por la “uta”, una epidemia o suceso catastrófico que exige una ofrenanteriorda compensatoria. Pero, Tanitani en lugar de proporcionar simplemente la etimología de “enfermedad” la describe morosamente, recuperando la voz de su abuelo quien ha visto cómo se produce una epidemia en su comunidad. La “uta” — jadeó el abuelo— “Se come primero la nariz. La devora despacio. Y baja luego hasta el labio de arriba y lo come. Y el semblante se vuelve como el de calavera de muerto, roído por el pus” (14). Tal es el origen de este luto ceremonial que obliga a conjurar las catástrofes, duelo que llevará consigo la elección de Tanitani como ofrenda a los dioses con motivo de la muerte del Inca:

Purucalla por el Inka Señor Huaina Capac, duelo y sacrificio en todo rincón de Coyasullu, aulló awichu ahora de pie en la puerta para que todos oyeran desde lejos, las piedras y los montes, las gentes y las cosas mudas de la tierra (14).

Por lo demás, esta estrategia de hacer hablar a Tanitani al modo de un soliloquio o de una narración autobiográfica no es un recurso solamente para sacarlo del anonimato sino que, mientras transcurre esta perspectiva de enunciación infantil, Tanitani se hace presente y da cuenta de una herencia cultural propia poniendo de relieve la concepción animista, mítica y poética de la comunidad campesina y de un territorio al cual se pertenece (Morales 1971: 134). Tanitani se integra a la ceremonia del duelo sin saber que él será parte de ese ceremonial. Sólo entiende que va de viaje a un lugar donde “nacen las mariposas pilpintu cuando dejamos de verlas” (12). Y este anuncio y su posterior peregrinación hacia las alturas andinas es el que le permite recordar, traer en su lengua —al presente de la enunciación— su identidad primordial que remite a su nacimiento, su familia, su educación, su creencia en los dioses y sus lazos con su espacio y tiempo y su posterior fusión cósmica como “niño protector del Valle de Santiago”.

La convención conforme a la cual el lector debe convenir en que Tanitani narra en quechua —aunque esa herencia cultural la leamos en castellano— se instala de una manera intersticial, intradiscursiva en el transcurso de la novela. Tanitani recuerda, también, los poemas que aprendió en la Yachayhuasi, la casa de los Quipucamayoc... esa “escuela donde los amautas nos alumbraban la huella del quipu con sus tantos

secretos y trampas” (17) y lo ejemplifica recitando “Hermosa doncella”¹⁵ uno de esos poemas tradicionales y, luego, enmarca a su recuerdo otro fragmento del poema “Una llama”¹⁶ que la abuela cantaba mientras le pintaba la cara en los pasos previos a la preparación del nieto para ser ofrecido a los dioses. Se trata de poemas que son patrimonio de una comunidad cultural que los practicaba con anterioridad al descubrimiento de América, mucho antes que el padre Blas Varela los recopilara y fueran reproducidos con posterioridad por el Inca Garcilaso.

Por lo mismo, son textos dados como si fuesen enunciados por sus propios hablantes y no por la vía de recopiladores. La novela recupera algunos de estos testimonios mediante otros epígrafes que inauguran otros capítulos o secuencias, sean que procedan del mestizaje provocado por la conquista como es el caso de Huamán Poma de Ayala¹⁷ o aquellos derivados de los informes de los evangelizadores como son las Cartas Annuas de los misioneros jesuitas¹⁸. Durante la peregrinación de Tanitani y su ascenso hacia el cerro sagrado, estos epígrafes anudan su transcurso temporal a posteriores discursos de tradición indígena en la lengua dominante que hacen presente la condición originaria y persistente de la lengua quechua y se hace extensiva a poetas como Antonio Cisneros de quien se reproduce un fragmento del poema “En el cementerio de Vilcashuamán”¹⁹ o se advierte en un texto de Marilita Rébora que reproduce la

¹⁵ “*Hermosa doncella, aqueste tu hermano. El tu cantarillo. Lo está quebrantando. Y de aquesta causa truena y relampaguea. También caen rayos. Tú, real doncella, tus muy lindas aguas nos darás lloviendo. También a las veces granizar nos has, nevarás asimismo. El hacedor del mundo, el dios que le anima, el gran viracocha, para aqueste oficio ya te colocaron. Y te dieron alma. El amarillo oro y el blanco plata van con collana hombre mayor y las payan mujer de la tripartición de los ceques; la pareja se completa con un segundo hombre hermano menor que es el callao. Así oro y plata relacionados viven con luna y sol y con Ynca. Y uno para el Inca carmesí y otro para el morado curaca*” (17). El texto en cursivas se supone recopilado por el padre Blas Varela e incorporado en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso. Cfr. I Parte, Libro 2, Cap. 27 (1995: 121).

¹⁶ “Una llama quisiera / Que de oro tuviera el pelo / Brillante como el sol. / como un amor fuerte, / suave como la nube que la aurora deshace / Para hacer un quipus en el que marcaría / Las lunas que pasan, / Las flores que mueren” (32). Cfr. Martínez (1976: 259).

¹⁷ (Amauta): “Astrólogo que sabe del ruedo del sol / Y de la luna y (e)clip(se) y de estrellas y cometa ora, / domingo mes y año / y de los cuatro uientos del mundo para sembrar la comida/desde antigua (59).

¹⁸ “Y aunque el mes es conocido, no lo es precisamente el día y para conocer cuándo ha de ser se asienta el Yñac en cierta parte y aguarda al salir del sol, y mira si comienza a asomar por cierta parte de un cerro que ya tienen marcado y en legando el sol a la señal da aviso a los oficiales”. Carta Annuas de 1609 (59).

¹⁹ “Abuelo flores azules de la papa, abuelo/adobe, abuelo barriga de venado. Moja/ Este blanco sol, abuelo lluvia. Mientras/ la tierra engorda” (93).

sensibilidad infantil presente en la poesía quechua²⁰. Se trata de una intermitencia de discursividades originarias que volverán a emerger, ahora sin traducir al español, en textos breves sobre “la luciérnaga”²¹ o en yarawis de despedida como los que recoge Arguedas en *Los Ríos profundos* quien los acompaña de su respectiva traducción (1967: 59), al igual que hace Antonio Gil en esta novela (135, 136)²².

4. LA LENGUA DEL NOVELISTA

Frente a la discursividad caracterizada por un movimiento en ascenso como aquella que traza Tanitani durante su peregrinación hacia el cerro sagrado para ser transfigurado en guardián de valle de Santiago, se activa otra discursividad circular que concierne a un circuito que traza al narrador básico mientras investiga la historia de Tanitani, Según hemos dicho, en *Cielo de serpientes* el novelista anuda su discurso central a la palabra del mundo de Tanitani que ha ido trenzando nudo a nudo con la palabra suya, dando protagonismo a la voz del niño inca e instalando epígrafes y referencias poéticas de carácter quechua y es, justamente, en el Treceavo nudo cuando se procede a un trenzado definitivo. Aquí, el narrador se une al relato de Jorge Filiberto Disandro quien le da cuenta de sus últimas investigaciones sobre el destino del niño del Cerro el Plomo (159-161) ya no sacralizado sino sometido al comercio y a los afanes de coleccionistas de reliquias patrimoniales. Luego, en este capítulo, también emerge el discurrir de Tanitani apelando al mundo anterior de su ayllu y al entorno de sus abuelos en la secuencia titulada “Inframundo” (162,63). Se trata, más bien, de un “supramundo”, un ámbito que puede ser recuperado por el novelista narrando en primera persona pues asume el rol de un “viejo hahuaricuc contándole al niño Idormido sus fábulas en la oscuridad” (163) mediante el conjuro de una fogata encendida y avivada siempre y recurriendo a un gesto apelativo a sus lectores, gesto que reproduce las apelaciones de Tanitani, a sus abuelos, a su comunidad, a su tiempo y espacio

¿Arde la fogata todavía? Reavívala soplando sobre ella muy despacio. Kauripaxa se acercará a su resplandor.

Pon una rama imaginada y espera que encienda. Sin ahogarla. Luego pon otro leño imaginado.

²⁰ “No levantes la voz; el niño está dormido./Contén el paso, espera, aguarda en cauto acecho;/ que no se mueva el aire, no se oiga el menor ruido,/ para que en tierna paz te aproximes al lecho]” (45).

²¹ “Pinchinkurucha/ raq’a tuta songo kausayniya/ k’anchariyuy” (115).

²² “Warmallay warma/ Yuyayhunkim, yuyayhunkim/ Jhatun yurak ork’o/ Kutiykachimunki “.../“No te olvides, niño mío. Cerro blanco/ Hazlo volver;/ Agua del monte, manantial de la puna,/ Que nunca se muera de sed”... (135,136).

Y aguarda.

Se encuentre donde se encuentre, en el microuniverso molecular, en nuestro psiquismo inconsciente, en el limbo, más allá de todo lo que podamos ver o donde sea que se halle, él vendrá. Él verá la llama flamear en el negror y se acercará, titubeando, para recibir la luz y el calor de ese fuego que le hemos encendido. Un fuego. Un fuego imaginado para Cauri Pacsa. Nada más. El viejo hahuaricuc contándole al niño dormido sus fábulas en la oscuridad (163).

Según hemos propuesto, observamos, aquí, como el novelista media entre la espacialidad, el territorio y el tiempo de la historia precolombina y la contemporaneidad del lector de novelas (Barraza y Vergara, 2013: 171). El novelista termina siendo atraído por el punto de enunciación de esa lengua originaria y termina hablándonos como si lo hiciera desde el interior de esos discursos para aproximarnos a esos hombres, a ese tiempo y a ese mundo, preguntándose por el futuro/presente de todo ello, tal como lo hacía Tanitani cuando dialogaba con su comunidad:

Conoce la mujer la suerte que correrá su nieto y que es la misma que les espera a todos los niños dormidos en la vastedad de los Andes? ¿Adivinará que serán sacados de cuajo de su sueño? ¿Sabrá jatvn que el niño terminará perdido y robado como las niñas del cerro Chuscha, del Aconcagua o las del Llullaillaco? Entreverá ella, desde el ayer, príncipes profanados hoy y expuestos en museos o en clínicas y arrumbados entre escombros? ¿Los avistará allá, vendidos como objetos en ferias y en cuchitriles de anticuaría? (153).

Por lo mismo, la estructura de esta novela en traza de quipu logra activar un registro en el que oralidad, referente, lectura y tiempo se trenzan y anudan para ofrecer un registro propio de una cultura prehispánica. Cultura originaria y heredada que contrasta con el repertorio de documentos que el texto despliega y que muestran un predominio de la letra impresa y de la mirada fría de la investigación científica con que la época actual se aproxima a la historia y a la cultura. Por esta vía se produce una suerte de diglosia que da cuenta de los diferentes puntos de enunciación referidos al hallazgo del niño inca, diglosia que no se aprecia en Tanitani cuya lengua común no difiere de la de su familia, ni de aquella de los sacerdotes venidos del Cusco para su consagración en honor al Inca. Desde su presente, el novelista completa un circuito que lo conecta con el mundo y tiempo andino de Tanitani, no como simple constancia historiográfica, o contemplativa, sino mediante una actitud discursiva e interpretativa de una matriz semántica que implican los imaginarios discursivos de esos mundos territorializados:

El niño que va en el palanquín se recorta contra las nevadas remotas, mientras los cargadores trepan llevándolo por la áspera pedernalia. No nos es dado sa-

ber de él nada: antiguo ángel de tierra horneada, susurro, irku. Ya abrió, granó y se secó la flor del olvido en las laderas. Nos llega un aroma lejano a humo de huano, a barro cocido, a semillas tostadas, a maní, a lana sin lavar. Es de noche. Siempre es de noche para el que mira la silueta de ese niño que sube entre los rastrojos de la comarca. Sus pétalos crujen bajo los pies calzados con sandalias de llamo. Flores secas. El viento se lleva por la noche los recuerdos como briznas (55).

En síntesis, según hemos advertido, los discursos que expresan lo que nos dice un académico de la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile (119,120) , el informe de Grete Mostny (157-59), investigadora del Museo de Nacional de Historia Natural, aquel de la *Revista Chilena de Radiología* (61-65) o los archivos de Disandro (159-61), las declaraciones del Director del Museo a un periódico (47) o las mismas crónicas periodísticas de diarios y revistas nacionales e internacionales (138) distan del modo como se constituyen los sujetos, la lengua y el territorio en *Cielo de serpientes* (2015: 270). La lengua escrita desde la academia no se constituye como el correlato de secuencias tales como “Los recados del quipu” (151,152), o lo que ha escrito “El amauta y el viento” (149,150) y las de “Las orillas de la noche” (113,114), pues, estas ocupan su espacio propio y natural con el discurso del novelista. Situadas en y desde el mundo de Tanitani, secuencias como estas reclaman una forma de reivindicar una lengua, una comunidad, sus hablantes y sus visiones de mundos y de temporalidades. Se trata, también, de conciliar los trayectos y los discursos de hablantes de una misma lengua que difieren entre sí conforme a su relación fragmentaria con los territorios que le son propios. El territorio de Tanitani es aquel de las sagradas alturas y desfiladeros de los Andes, la nieve, el agua. Con ese territorio —y con sus pares en lengua y sacralidad— dialoga Tanitani. Según hemos dicho (Barraza, 2015:270), los huaqueros transitan las estribaciones andinas, por sus escasas y estrechas planicies y profundas quebradas. Su relación con su entorno es prosaica, pragmática. Sin embargo, estos huaqueros son capaces de intuir que su hallazgo representa una desacralización que deja al valle de Santiago sin su protector. No obstante, más que con sus iguales, su dialogismo debe vencer la distancia que media entre ellos y los cronistas de diarios y revistas y los científicos de universidades y museos. Si bien, estos últimos detentan los cotos del saber y del poder, no están ajenos a una ventajosa puesta en escena del hallazgo, según denuncia en sus memorias Luis Ríos (2009), uno de los descubridores del Niño Inca del cerro El Plomo (febrero 1 de 1954).

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Santiago: Universitaria, 1967.
- Barraza, E. “Antonio Gil. *Cielo de Serpientes*” (Reseña), *Alpha* 29 (2009):322-325.

- Barraza, E. “No sólo multiculturalidad: *Desde el fogón de una casa de putas huilliche* de Graciela Huinao”. *Anales de Literatura Chilena*, año 9, n°29 (2018): 37-51.
- Barraza, E. y N. Vergara. “*Cielo de serpientes* de Antonio Gil: escritura de tiempo y espacio”. En: Viu, Antonia y P. García (eds.). *Territorios del Tiempo. Historia, Escritura e Imaginarios en la Narrativa de Antonio Gil*. Santiago: DIBAM/Universidad Adolfo Ibáñez, 2013:159-172.
- Barraza, E. y N. Vergara. “De los territorios proto-urbanos a los territorios urbanos: *Cielo de serpientes* de Antonio Gil”. *Chungara*. Vol 47, n°1 (2015): 167-178.
- Basadre, Jorge. *Literatura Inca*. París: Desclée de Brower, 1938: 104.
- De la Vega, Inca Garcilaso. *Comentarios reales de los Incas*. I. Edición, índice analítico y glosario de Carlos Aranibar. México: F.C.E., 1995.
- Dussel, Enrique. *Transmodernidad e interculturalidad. (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación)*. México: UNAM: Iz, 2005.
- Fornet-Betancourt, Raúl. “Supuestos filosóficos del diálogo intercultural”. *Utopía y praxis latinoamericana*. Año 3,5 (1998): 51-64.
- García, Pilar. “Residuos de la historia en la narrativa de Antonio Gil”. En: Viu, Antonia y P. García (eds.). *Territorios del Tiempo. Historia, Escritura e Imaginarios en la Narrativa de Antonio Gil*. Santiago: DIBAM/Universidad Adolfo Ibáñez, 2013: 159-172.
- Gil, Antonio. *Cielo de serpientes*. Santiago: Seix-Barral, 2008.
- Huinao, Graciela. *Desde el fogón de una casa de putas huilliche*. Valdivia: CONADI 2010.
- Martínez, José Luis. *Panorama cultural. El mundo antiguo*. Tomo VI. América antigua. Nahuas/ mayas/quechuas/ otras culturas. México: Secretaría de Educación Pública, 1976.
- Morales, Leonidas. “José María Arguedas: el lenguaje como perfección humana”. *Estudios Filológicos* 7 (1971): 133-143.
- Mostny, G. (1957-1959). “La momia del cerro El Plomo”. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*. Tomo XXVII.(1957-1959): 11-13.
- Pilleux, Mauricio. (2005). “El prejuicio en el discurso de los chilenos en contra de la etnia mapuche”. Santiago: Frasis, 2005: 80.
- Pinto, Tal. “Antropología de bolsillo”, en *The Clinic* n°257, 28 de agosto (2008): 24.
- Ríos Barrueto, L. *El Niño Inca. La Verdadera Historia del Niño del Cerro El Plomo*. Santiago: Biblioteca Bicentenario, 2009.
- Rodríguez, H., I. Noemí, J.L. Cerva, O. Espinoza-Navarro, M.E. Castro y M. Castro. “Análisis paleoparasitológico de la musculatura esquelética de la momia del cerro El Plomo, Chile: *Trichinella* sp”. *Chungara. Revista de Antropología Chilena* 43 (2011): 581-588.
- Sanhueza, Á. (2005). “Paleoradiografía: Estudio imagenológico del niño del Cerro El Plomo”, *Revista Chilena de Radiografía*, vol. 11, n°4 (2005): 184-190.
- Soto, Samir. “El Quipucamayoc como figura de resistencia a la colonialidad en la novela *Cielo de serpientes* de Antonio Gil”. Universidad de Playa Ancha, 2015. (Inédito).

- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. La cuestión del otro*. México: Siglo XXI Ediciones, 1987.
- Van Dijk, Teun A. “El análisis del discurso”. *Anthropos* (1999): 186.
- Vergara, N.; Barraza, E. “Objetos patrimoniales: Consideraciones hermenéuticas”, *Universum*, vol 30, n°2 (2015): 263-279.
- Vergara, N. “Complejidad, espacio, tiempo e interpretación. Apuntes para una hermenéutica del territorio”, *Alpha* 28 (2009): 233.
- _____. “Saberes y entorno: Apuntes para una epistemología del territorio”. *Alpha* 31 (2010): 163.
- Vidal, Cristian. “El Pope Julio y el positivismo: reflexiones en torno al personaje principal de la novela *Carne y jacintos* (2010) de Antonio Gil”. *Acta Literaria* 58 (2019): 169-179.
- Viu, A. “De encrucijadas y mediaciones: *Cielo de serpientes* de Antonio Gil”, *Anales de Literatura Chilena*, año 11, n°14 (2010): 193-204.
- Viu, Antonia. “La narrativa de Antonio Gil: violencia e imaginario En: Viu, Antonia y P. García (eds.). *Territorios del Tiempo. Historia, Escritura e Imaginarios en la Narrativa de Antonio Gil*. Santiago: DIBAM/Universidad Adolfo Ibáñez, 2013: 21-2.

LA TRAYECTORIA CRÍTICA DE RAÚL SILVA CASTRO¹

THE PATH OF RAÚL SILVA CASTRO'S LITERARY CRITICISM

Alejandro Valenzuela Aldridge
Universidad Adolfo Ibáñez
avalenzuela.a@uai.cl

Christian Anwandter Donoso
Universidad Adolfo Ibáñez
christian.anwandter@uai.cl

RESUMEN

El presente artículo representa un esfuerzo por situar tanto la figura como la obra crítica de Raúl Silva Castro dentro de la historia cultural, social y política del Chile del siglo XX. Para ello, comenzamos realizando una lectura minuciosa de los textos que el crítico publicó durante la década del veinte en la revista *Claridad*, para luego pasar a revisar ciertos hitos dentro de su obra posterior que dan cuenta de un giro explícito hacia el pensamiento conservador chileno. En último término, creemos que el concepto clave para entender el funcionamiento del discurso y el programa crítico de Silva Castro es el de “modernización conservadora”.

PALABRAS CLAVE: Raúl Silva Castro, Modernización Conservadora, Clase Media, Crítica Literaria.

¹ Este artículo forma parte del proyecto FONDECYT de iniciación “Historiografía literaria, canon y cultura impresa en la sección de literatura de la Enciclopedia Chilena (1948-1971)”, N° 11200451. El investigador responsable del proyecto es el Dr. Christian Anwandter Donoso. El Dr. Alejandro Valenzuela Aldridge se desempeña en él como personal técnico.

ABSTRACT

This article tries to understand the place of Raúl Silva Castro's literary criticism in Chile's cultural, social, and political history during the 20th century. To achieve this goal, we begin by reading in detail the articles he published in the 1920s in the magazine *Claridad*, in order to move forward in his oeuvre in search of traces that may demonstrate his increasing commitment to Chile's conservative thinking. Ultimately we believe that the concept of "conservative modernization" is key for understanding Silva Castro's discourse and agenda as a critic.

KEY WORDS: *Raúl Silva Castro, Conservative Modernization, Middle Class, Literary Criticism.*

Recibido: 16 de junio de 2022.

Aceptado: 3 de octubre de 2022.

LOS AÑOS DE *CLARIDAD*

Durante la primera etapa de la revista *Claridad*, comprendida entre su fundación el año veinte y su suspensión en 1926 bajo la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo, Raúl Silva Castro publicó a título personal cuarenta y cinco artículos críticos². El primero de estos artículos, "De la profesión intelectual", apareció el 1 de octubre de 1921 en el número 36 de la revista, mientras que el último de ellos, "Poetas y bufones", fue publicado en el número 132, de julio de 1926. Tanto su participación formal en la plataforma intelectual de *Claridad* como este primer grupo de trabajos fueron determinantes para la instalación de Silva Castro como crítico literario dentro del campo cultural chileno de la época. Con singular lucidez —imaginemos a un hombre de diecinueve o veinte años—, Silva Castro tuvo muy temprano conciencia de que su estreno como crítico habría de fijar el marco dentro del cual desempeñaría su labor futura y, junto con ello, de que el correcto ejercicio de esa labor dependía, a su vez, de una modificación de las condiciones bajo las cuales se ejercía esta práctica intelectual en Chile. Como veremos a lo largo de artículo, sus intervenciones prueban que este interés por la metacrítica es central para comprender el sentido de su empresa crítica.

En principio, creemos que una primera dimensión sobre la que valdría la pena llamar la atención es la opción polémica o abiertamente impugnadora por la que apostó el joven crítico al momento de ingresar al mundo literario, promoviendo una política de abierta confrontación y rivalidad con quienes, como críticos, sostenían posiciones

² Subrayamos la idea de que estos artículos fueron publicados a título personal porque Silva Castro también apareció varias veces en las páginas de *Claridad* desempeñando funciones institucionales asociadas a su labor como Secretario de la Federación de Estudiantes de Chile. Hemos excluido estas intervenciones de los cuarenta y cinco textos arriba apuntados.

de prestigio dentro del campo cultural. Como muestra de este espíritu combativo, considérese el siguiente pasaje de “Crítica y críticos chilenos”, artículo publicado en el número 68 de *Claridad*, del 9 de septiembre de 1922:

...por dejarlo todo a la improvisación, apenas tenemos indicios de lo que nos falta: una severa y eficaz crítica literaria. No habríamos querido citar nombres, pero no podemos hacer otra cosa: Armando Donoso no es un crítico... ni nada; es un catálogo mal llevado. Omer Emeth tuvo sensibilidad hasta hace algo más de cincuenta años a la fecha. Pedro Nolasco Cruz es un notario. Eliodoro Astorquiza fluctuó durante largo tiempo frente a dos senderos, y escogió — según desgraciadamente se ha visto— el que le ha de llevar a la locura y a la degradación. Hernán Díaz Arrieta es un hombre digno, pero limitado. Menos Francia y más humanidad piden los días actuales; y más humanidad que en Francia hay en España y en Rusia, sobre todo en Rusia (7).

Estas líneas no sólo prueban —de paso— el entusiasmo que la Rusia post revolucionaria produjo en Silva Castro, así como su adhesión general a los esfuerzos de redistribución del poder que estaban en curso en aquellos años en los diferentes planos de la vida política y social en el país y en el mundo entero³, sino que además revelan la actitud vanguardista, el espíritu de *tabula rasa* que por entonces parecía animar al joven crítico. En opinión de éste, ninguno de los nombres más relevantes de la escena crítica chilena podía ser medido exitosamente con la vara de calidad que él traía consigo. En una cruzada que lo acompañaría a lo largo de toda su vida, lo que Silva Castro introdujo o quiso introducir en el campo literario de la época fue una

³ Si atendemos específicamente a esta redistribución del poder al interior del espacio de la universidad, no podemos dejar de mencionar la ardiente defensa de Silva Castro de la reforma universitaria. Por ejemplo, en “Los dos conceptos de universidad”, publicado en el número 57 de *Claridad*, del 24 de junio de 1922, señala que “[e]n su esencia, el movimiento de la reforma universitaria implica toda una democratización de la cultura, o mejor una socialización de los instrumentos para adquirirla. La Universidad nueva, reformada, es una cosa viva, plástica, flexible; ha dejado de ser a fría máquina encargada de fabricar profesionales y la oficina de despacho de los títulos anhelados...” (3). Con una retórica algo más encendida, agrega también en el mismo artículo: “La Universidad, sin metáfora, se independiza como en otro tiempo se independizaron los pueblos americanos de la opresora tutela hispana. La Universidad se proclama libre intelectualmente...” (3). En “Libertarios y católicos”, texto que Silva Castro publica poco después, en el número 59, del 8 de julio de ese año, a propósito de la posibilidad de hacer causa común con los católicos que argumentan a favor de la libertad de cátedra, indica lo siguiente: “Los libertarios, que no pueden propiciar ninguna forma de sujeción, que no podrán aceptar el establecimiento de ningún dogmatismo —religioso, político o moral— no deberán tampoco pactar ni medianamente una coalición absurda, imposible” (6).

exigencia de profesionalización que estuvo representada por las banderas del rigor, el trabajo y el énfasis metodológico. Se trataba para él de modernizar un quehacer que hasta entonces había estado regido principalmente por la espontaneidad y una dramática falta de seriedad y sistematicidad.

Poco después de esta polémica intervención, Silva Castro decidió insistir en el número 74 del mes de octubre con un segundo ataque frontal contra la crítica literaria chilena, pero esta vez centrándose específicamente en la figura de Armando Donoso, quien recientemente había dictado en el Salón de Honor de la Universidad de Chile una conferencia sobre la obra de Dostoievski. “¿Puede esperarse que una criatura netamente intelectual, exclusivamente literaria, nos lleve a una plena apreciación dostoyevskiana?” (“Anotaciones a la Conferencia...” 8), se pregunta Silva Castro. “[D]e aquel hombre grande, áspero, rudo y bestial, la gran mayoría de las personas que asistieron a la conferencia que nos ocupa han quedado con la idea de que es uno de los tantos escritores domésticos y familiares que pueblan con sus engendros lamentables todas las literaturas” (“Anotaciones a la Conferencia...” 8). La conclusión de Silva Castro es rotunda: por su pertenencia exclusiva al mundo de las letras, Donoso es incapaz de apresar o de dar cuenta de la radicalidad del novelista ruso. Dada su colosal estatura, la figura de Dostoievski nunca podría caber en los moldes en que este crítico de gabinete, “semi erudito de disciplinas intelectuales” (8), pretendía encerrarlo. De acuerdo a Silva Castro, la labor del crítico no puede consistir en la domesticación del espíritu por parte de la letra:

...cada crítico, para ser tal, para poder aspirar a un recuerdo de las generaciones que laten en el seno de la vida infinita, debe poner en la obra que suscita su dedicación y su palabra, todo su espíritu, encendido por una interpretación libre y original acerca de ella. Para tener opiniones acomodaticias sobre las cosas espirituales bastan los catálogos y los índices bibliográficos, cuya utilidad aparece mayor cuando se considera que se les confecciona cuidando extremadamente del orden —graduación, cronología, etc.— de las materias sobre que versan (“Anotaciones a la Conferencia...” 8).

Como puede verse, los estudios de orientación bibliográfica —en los que él mismo, irónicamente, después sobresaldría— son, para el Silva Castro de este momento, el equivalente metodológico de un conservadurismo incapaz de lidiar con la radicalidad de los hechos estéticos de mayor relieve para el presente. Ordenar es domesticar, neutralizar, dominar. Es encerrarse dentro de un mundo de signos que, en palabras de Ángel Rama, siempre ha sido funcional a la conservación de la estructura de poder vigente (45). Metodológicamente, su opuesto sería esa comunicación encendida entre el crítico y el libro, un modo de relación por principio abierto a las energías de renovación que bullen en éste. Sintetizando, esta era la imagen de Silva Castro que proyectaban las páginas de *Claridad* en octubre del año veintidós: la de

un joven crítico comprometido política y estéticamente con las fuerzas de avanzada de su tiempo, con un proyecto revolucionario que tenía por finalidad modificar por completo a la sociedad de la época.

Pero esta imagen no pasaría su primera prueba de fuego: la publicación de *Los gemidos* de Pablo de Rokha y el encarnizado debate crítico que estalló en torno a él en *Claridad* se encargarían de echarla por tierra. Apareció en el campo literario chileno otro “hombre grande, áspero, rudo y bestial”, pero esta vez Silva Castro quedó del lado en que Donoso había quedado en su aproximación a la obra de Dostoievski. Por la radicalidad de su propuesta estética, el libro de De Rokha operó en la práctica como un verdadero partaguas para la crítica literaria chilena de la época; al confrontarse con *Los gemidos*, cada crítico se vio obligado a poner a prueba sus postulados estéticos (y, como veremos, también políticos), a testear los límites de su propia posición crítica. Hubo quienes salieron airoso de tal desafío, logrando ratificar así su compromiso con la apuesta revolucionaria que definía al grupo de *Claridad*, y hubo quienes se vieron obligados a retroceder y a admitir, si no una derrota, sí al menos la existencia de una distancia que parecía insalvable. Contra lo que él mismo probablemente hubiera esperado, Silva Castro acabó inscribiéndose en este último bando: aún dentro de *Claridad* —hasta el año 26—, pero simbólicamente ya fuera de ella.

En las páginas de *Claridad*, el primer golpe vino de parte del propio Pablo de Rokha. En el número 78, del 18 de noviembre del 1922, apareció un artículo titulado “*Los gemidos* y Hernán Díaz Arrieta (‘Alone’)”, donde el poeta responde abiertamente a la negativa recepción que Alone había hecho de su libro, recientemente publicada en su “Crónica literaria” del diario *La Nación*. Como podía esperarse, la réplica de De Rokha es frontal, *ad hominem*, componiéndose de una mezcla de insultos y argumentos estéticos de diversa índole⁴. De momento, lo que nos interesa destacar es que el contraataque de De Rokha gira medularmente en torno al estatuto de la letra, es decir, en torno a aquella tensión entre la forma y la vida que ya habíamos visto presente en el caso de la polémica entre Silva Castro y Armando Donoso. “*Los gemidos* —escribe el poeta— no son correctos ni incorrectos, morales ni inmorales; no son retóricos porque la vida no es retórica; ni gramaticales, ni en verso, porque la vida, afortunadamente,

⁴ La polémica De Rokha-Alone es de sobra conocida, pero quizá sea útil en este contexto recordar las primeras líneas del artículo para así volver a instalar en el oído del lector el virulento tono de la disputa: “Hay en la sucursal de la botica literaria francesa en América, un frasquito pequeño, rosado y oloroso. Este frasquito, este dulce frasquito, a pesar de lo que pudiera creerse, no está lleno con nada; apenas si, tras la etiqueta que dice “Alone”, se ve un poquito de humo y un poquito de aire [...] en Chile, este frasquito, este dulce frasquito desocupado, es el sacristán más frondoso de la crítica profesional” (“*Los gemidos* y Hernán Díaz Arrieta (‘Alone’)” 2).

no es gramatical ni es un soneto, ni una endecha, ni una creación convencional de cualquier crítico lamentable...” (2). Frente a la potencia de la vida, apostar por la defensa de la letra era leído en el contexto de los años veinte como una declaración de conservadurismo estético y político. Toda defensa corporativa de la ciudad letrada era interpretada como un gesto reaccionario, una confabulación contra el explosivo curso ascendente de la nueva vida.

Una semana después, en el número 79 del 25 de noviembre, el joven Silva Castro decide entrar al ruedo. Apoyándose en Goethe, también él rechaza el libro de De Rokha, censurando su absoluta falta de criterio estético a la hora de seleccionar aquellos elementos de la realidad que merecen ingresar a una obra de arte. “Pablo de Rokha —escribe—, en efecto, ha almacenado en su libro todos los desperdicios del arte, todas las cosas que por inútiles, feas, in o antiestéticas, desagradables, torpes e infames, todas las porquerías en fin, que no han querido usar los escritores hasta el presente” (“Anotaciones a ‘Los gemidos’ de Pablo de Rokha” 4). En opinión de Silva Castro, si De Rokha realmente quiere ser, como él mismo dice, un ‘pueblo hecho poeta’, tendrá que partir por aprender que el arte no puede descender hasta la multitud o simplemente ponerse a su nivel, pues su verdadera función consiste en entregar un producto de belleza que permita que esa “multitud oscura y anónima [...] eleve su espíritu y amamante su alma” (4). El arte no es la vida, y en esa diferencia se funda precisamente la razón de ser del arte. Así concluye el artículo de Silva Castro:

[S]u libro, si fuese a formar escuela o época, si determinase un movimiento de renovación literaria, *sería una avanzada de amenaza para el arte escrito*: inauguraría el predominio de una ola de inmundicia que no puede ser, en último término, sino la negación misma de la belleza que el arte tiene por misión representar y exaltar. —Al fin de cuentas, ¿qué es el libro de Pablo de Rokha, cómo se le puede clasificar? Excútese la ruda sobriedad de los términos: es un libro mal escrito, pésimamente escrito, y con una pretensión abortada de trascendentalismo (4, énfasis nuestro).

La fórmula que destacamos en itálica —*sería una avanzada de amenaza...*— es por sí sola suficientemente elocuente. No parece exagerado argumentar que en esa línea Silva Castro está rompiendo, consciente o inconscientemente, con todo el proyecto que sostiene a la generación de *Claridad*. Como ha demostrado Julio Prieto⁵,

⁵ En *La escritura errante*, Prieto estudia “la ilegibilidad y las políticas del estilo” en autores latinoamericanos que han practicado abiertamente algún tipo de “mala escritura” (Arlt, Arguedas, Vallejo, Perlongher, etc.). De acuerdo a Prieto, “[e]n la trayectoria histórica que delinear las prácticas de lo ilegible aquí examinadas se esboza un vector de disipación de los discursos de lo nacional, así como una deriva hacia imaginarios revolucionarios transnacio-

la “mala escritura” de De Rokha no es sólo una forma de concebir la literatura; es además, y quizá sobre todo, una *política* de la literatura. Entre el campo literario y el campo político y social existe una homología estructural: esa “ola de inmundicia” que amenaza a la letra es exactamente equivalente al mundo de las clases medias o al mundo obrero y su desafío al ordenamiento tradicional de la sociedad y su estructura de poder. Con su lengua poética rota, quejumbrosa, aullante, Pablo de Rokha venía a desafiar abiertamente lo que Silva Castro entendía por un “buen” discurso literario acerca de la nación. Empieza así —creemos— el desajuste de Silva Castro y su viraje más explícito hacia el pensamiento conservador⁶.

Que la intervención de Silva Castro en este debate fue decisiva para alterar su imagen dentro de la revista es algo que prueban los textos que aparecerían en los próximos números, firmados por otros críticos que habitualmente publicaban en *Claridad*. En los números 81 y 82, del 9 y el 16 de diciembre de 1922, Martín Bunster publica respectivamente los artículos “Formas” y “Algo más sobre Pablo de Rokha”, dos piezas críticas algo insustanciales en relación a la lectura de *Los gemidos*, pero valiosas para la presente investigación porque establecen —desde sus epígrafes— una relación irónica con la figura de Silva Castro. “¿Nietzsche?... Mi autor favorito es Silva Castro!...” (7), se lee por ejemplo en el epígrafe de “Formas”, una frase supuestamente atribuida a Rojas Jiménez, uno de los directores y colaboradores de la revista, posiblemente sugiriendo la existencia de una tendencia reaccionaria dentro de *Claridad* representada por Silva Castro. La oposición propuesta por Bunster entre el joven crítico y Nietzsche era además particularmente significativa si se toma en cuenta el ímpetu modernizador que definía a la revista, pues el nombre de este último se había convertido en un signifiicante que representaba un compromiso decidido con la renovación social y cultural del país. Esto, por lo demás, no era algo nuevo: como ha demostrado David Cortez, ya desde los años del modernismo la obra de Nietzsche había sido empleada —no sin contradicciones, por cierto— como un valioso instrumento crítico en la lucha contra la hegemonía del positivismo, posibilitando la modernización de nuestras sociedades

nales y discursos emancipatorios de las minorías sociales, que proponen otros modos de hacer productivos los márgenes ‘ilegibles’ de la periferia” (33).

⁶ El contenido concreto de la expresión “pensamiento conservador” irá apareciendo a lo largo del artículo con el desarrollo del argumento, pero creemos útil indicar aquí algunos de sus rasgos más generales con el fin de orientar mejor la lectura. En *El pensamiento conservador en Chile*, Cristi y Ruiz señalan que los esquemas conceptuales que predominan en este corpus intelectual incluyen nociones como continuidad histórica, autoridad y tradición, orden, legitimidad, nación y Estado nacional. En cuanto a sus adversarios, que suelen ser compartidos por sus diferentes representantes, se encuentran el liberalismo y la democracia, así como el socialismo marxista y el totalitarismo. Como el lector podrá ver en lo que sigue, muchos de estos elementos están presentes de forma explícita en la obra de Silva Castro.

en función de la afirmación de contenidos culturales propios (Cortez 73-74). Pero en la boca de De Rokha o del crítico García Oldini, quienes declaran abiertamente su entusiasmo con el rapto dionisiaco, el nombre del filósofo alemán ya no sonaba como lo había hecho algunos años antes en la de Rodó. A la apropiación de las élites letradas de la obra de Nietzsche parecía sucederle ahora una lectura vitalista mucho más enfática y revolucionaria, dispuesta a romper el compromiso de los grupos dominantes con el orden de la letra. Todo esto, creemos, estaba contenido en el irónico epígrafe de Bunster.

Mucho más explícito que la contribución de Bunster es, sin embargo, el artículo que publicó Fernando García Oldini en el número 80, del 2 de diciembre, titulado “A propósito de “Los gemidos” de Pablo de Rokha”. Junto a algunos ataques personales que a esas alturas ya parecían ser parte del tono general de la conversación, el texto de García Oldini vuelve a insistir sobre la gran discusión en curso en torno a *Los gemidos*: la cuestión de la violencia ejercida sobre la letra. Apuntando directamente hacia Silva Castro, a quien llama un “olímpico Gedón”, juez y guerrero de la Biblia, escribe García Oldini:

Estamos ante algo rotunda e integralmente nuevo. Decirle a un hombre que ha roto la gramática, que se descoyunta de risa ante la retórica, que está engendrando una sintáxis de la subconciencia; decirle a este hombre, (trayendo un texto de don Andrés Bello bajo el brazo): —“Ud. escribe mal”— es tan sabio y tan penetrante, como afirmar —tomando de modelo la linda cara anémica de una señorita moderna— que los estupendos modeladores egipcios hicieron “obra fea” al esculpir cual lo esculpieron, el rostro de la Esfinge (2).

En este contexto, la mención de Bello como mentor o modelo imaginario de Silva Castro es relevante. Como en una reedición de la célebre pugna entre Bello y Sarmiento a propósito de la corrección en el uso de la lengua castellana, lo que García Oldini parece sugerir aquí es que Silva Castro pretendía investirse de la autoridad simbólica de Bello para establecer las fronteras entre el decir poético y el decir no poético, entre el uso legítimo de la lengua y su uso aberrante. Es esa posición de juez la que García Oldini quiere impugnar⁷. Por último, tenemos a Aliro Oyarzún, quien publica en el

⁷ Fuera de este ciclo de textos, pero sin duda parte del conjunto de escritos que venían a cuestionar la autoridad de Silva Castro dentro de *Claridad*, en el número 93 de la revista, del 23 de junio de 1923, apareció publicado un artículo titulado “Un crítico nuevo”, de Renato Monestier. Ese “crítico nuevo” era Silva Castro, y el texto es un ataque directo a su labor. Tras llamarlo “paco de la literatura” por creerse capaz de decidir si “acaso mengano es poeta o no, y si fulano fue una promesa y ahora no es nada” (4), Monestier denuncia la contradicción entre la estrategia de impugnación que Silva Castro empleó al comienzo en *Claridad* y la posición de

número 83 de *Claridad*, también del mes de diciembre, una “Carta abierta a Pablo de Rokha”, donde se cuadra de modo entusiasta con el trabajo poético de De Rokha. El texto de Oyarzún, que aquí no podemos revisar en detalle, se cierra con el siguiente mensaje: “Nota: he sabido que el fraile Vaisse, Hernán Díaz, un joven Silva Castro y otros periodistas han escrito sobre su libro. No he leído sus crónicas, pero ¿qué habrá podido decir sobre “Los gemidos” esta pobre buena gente?” (5).

Entre “Crítica y críticos chilenos” de Silva Castro y la “Carta” de Oyarzún se ha cumplido todo un ciclo, y ¡apenas han transcurrido cuatro meses! Nuestro joven crítico ha pasado de ser considerado —¿por alguien más que él mismo?— un impugnador del poder y los valores críticos establecidos a ser visto como un celoso guardián del orden existente. En suma, creemos que Silva Castro participó de la revista *Claridad* de un modo muy problemático. No hay en él un período revolucionario y otro conservador. Lo que sí hubo fue un conservador en el lugar equivocado. La imagen revolucionaria que quiso construir sobre sí mismo nunca llegó a ser validada por sus pares, que no tardaron en darse cuenta de que Silva Castro no comulgaba del todo con el programa de cambios promovido por la revista. Paradójicamente, puede que su paso por *Claridad* haya tenido el efecto de revelar y aun de consolidar su propio conservadurismo. A nuestro juicio, lo que Silva Castro tiene que haber descubierto en esa época era la disonancia entre los ideales políticos que por entonces decía suscribir y los principios valorativos que animaban su práctica crítica⁸. En el origen de su carrera se encuentra

poder que luego buscó consolidar dentro de esta. Para Monestier, el joven crítico era tan parte del circuito cerrado de la letra como los críticos de prestigio a quienes creía venir a destituir: “Cuando principió Silva Castro, principió hablando mal del señor Donoso, del señor Alone y de otros señores. Pero después se puso a hacer lo mismo que estos caballeros habían hecho ya, tal vez con mucho menos vulgaridad: aplicar —para juzgar la belleza, la vida—, un criterio aprendido en libros, reglas escolásticas, etc.” (4). Ahora bien, es importante señalar que la reacción hostil de Monestier y el resto de los críticos de *Claridad* contra Silva Castro en modo alguno impidió que éste fuese conquistando posiciones de poder en otros espacios del campo cultural chileno. Piénsese, por ejemplo, en su cargo como director de la revista *Atenea* entre 1929 y 1931, o en los artículos críticos que escribió para *El Mercurio*, entre muchos otros cargos y empresas culturales.

⁸ En su estudio sobre la combativa inserción de Pablo de Rokha en el campo cultural chileno, Cristián Geisse apunta que los críticos que se mostraron adversos a *Los Gemidos* “en general se alineaban con la oligarquía y que se encontraban delineando un corpus en los que debía prevalecer “el buen gusto”, “las bellas letras” y “lo culto” por sobre lo popular, de acuerdo a lo que las elites ilustradas habían dejado en herencia dentro del campo intelectual” (48). Como mostraremos a continuación, la cercanía que Geisse propone entre críticos como Silva Castro y los parámetros de valoración de la aristocracia es consistente con el explícito giro ideológico que éste daría hacia fines de la década del veinte. Por otra parte, la figura de la “herencia” nos parece útil para entender el modo en que Silva Castro acabaría articulando

ese desfase. De ahí que la segunda mitad de la década del veinte puede ser vista como un período de rectificación ideológica, donde Silva Castro buscó adaptar su credo político a su credo estético. Las contradicciones, sin embargo, no cesarían: más tarde, ya con domicilio en el pensamiento conservador de la época, él mismo seguiría viéndose como una figura modernizadora del campo crítico chileno. Contradicciones, paradojas, desajustes: no parece haber otro modo de referirse a la obra de Silva Castro.

EL GIRO HACIA EL PENSAMIENTO CONSERVADOR

Uno de los textos clave para entender el proceso de rectificación ideológica que proponemos como matriz de sentido para seguir el recorrido de Silva Castro después de *Claridad* es “Paradoja sobre las clases sociales en la literatura”, un artículo relativamente extenso publicado en 1930 en *Atenea*, revista que fue dirigida por el propio Silva Castro entre 1929 y 1931. Se trata, a todas luces, de un texto bisagra; en él aparecen por primera vez una serie de tesis que pertenecen al pensamiento conservador de la época y que hubieran sido impensables dentro del marco ideológico de *Claridad*. En sus páginas creemos detectar una nueva lectura de la sociedad chilena, un modo distinto de interpretar la significación histórica de los diversos agentes y fuerzas que por entonces buscaban redefinir el derrotero del país.

Como indica Luis Bocaz, el signo más visible de la radicalización ideológica que caracterizó a la experiencia intelectual de *Claridad* fue indudablemente la alianza entre el grupo de los estudiantes de clase media y la clase obrera (443). Eran dos sujetos políticos nuevos que habían emergido como parte del proceso de modernización de la sociedad chilena y que traían consigo un programa de cambios que representaba un desafío abierto a las elites y a la distribución de poder que tradicionalmente había imperado en el país. La potencia de renovación de *Claridad* sería del todo inexplicable sin la irrupción de esas nuevas fuerzas dentro del espacio político y social. Pero nada de esto, sorpresivamente, figura en la “Paradoja” de Silva Castro, que procede más bien anulando o neutralizado el poder de transformación de los nuevos actores sociales. En el recuento sociológico que el artículo ofrece, la “clase inferior”, despojada de toda agencia política, es perfilada psicológicamente como una que “se siente sometida y por eso todo le es indiferente” (224). Las revoluciones de las que participa no son más que meras “válvulas de escape”, rituales orgiásticos que le permiten a sus miembros experimentar una libertad ruidosa donde esperan ahogar temporalmente su fatalismo congénito. Son estallidos momentáneos que dejan inalterada la estructura social. Odiada por la clase media y despreciada por la superior, en la visión de Silva

la función de la crítica literaria con los intereses de la aristocracia. Esta idea la retomaremos hacia el final del artículo.

Castro no parece haber otro destino para la clase inferior que sumirse en una desesperación que le sería propia por esencia. Es un caso de explícita *anulación política* de un grupo de la sociedad. Con las clases medias, en cambio, ocurre algo diferente. Silva Castro esconde o deja fuera de la mesa la alianza política entre el ala izquierda de la clase media y el mundo obrero —la clase media, según él, sólo ve en la clase inferior el temor a su propia degradación—, dejando como único objeto de análisis una clase media moderada y cautelosa, cuyo espíritu de avance no sería revolucionario sino reformista. Fue ésta la clase media que consiguió arrebatarse a la aristocracia el poder que había detentado hasta entonces, dice Silva Castro (“Paradoja...” 223n.). Sin embargo, es evidente que esta clase carece de la fuerza espiritual que se requiere para conducir al país; contraria a toda forma de grandeza, sólo en la medianía de acción parece encontrarse en casa:

El hombre de clase media, temeroso de caer, atrapa el hierro, candente a veces, de la honorabilidad. Limita sus necesidades y se hace una especie de segunda naturaleza de la constancia, la abnegación y otras virtudes típicas de su clase [...] Desprovisto de espíritu creador y de fuerzas impositivas, se somete a la rutina que le indican los usos que imita, y lo invade el pánico cuando le parece que empieza a alejarse de ella (“Paradoja...” 226).

La moral estrecha de la clase media es una moral de funcionarios, la expresión de un espíritu burocrático que busca escudarse en los procedimientos como remedio contra la amenaza de cualquier imprevisto. A diferencia de la aristocracia, que “[e]s imperativ[a] en sus gestos y en su voz [y posee] un pulso fuerte y firme que no se halla en el miembro de ninguna otra clase social” (223), la clase media carece por completo de “fuerzas impositivas”, esto es, de las virtudes que exige el ejercicio efectivo del poder. Esto es lo que entendemos por *neutralización*: reconocer la existencia de un sujeto político, pero a la vez negarle toda aptitud para el mando. En opinión de Silva Castro, sólo la aristocracia tiene una relación “natural” con el poder; que las clases medias hayan logrado arrebatárselo es menos un mérito de éstas que un defecto de la propia aristocracia, que no ha sabido estar a la altura de lo que se presenta para ella como un mandato de clase. Sólo es virtuosa aquella clase alta que ejerce con responsabilidad la tarea que le ha sido encomendada por la estructura social.

Pero las tesis sociológicas expuestas por Silva Castro en la “Paradoja” tienen además ciertas consecuencias para el debate literario y cultural de la época. En concordancia con la lectura propuesta por Patrick Barr-Melej en su libro *Reforming Chile: Cultural Politics, Nationalism, and the Rise of the Middle Class*, Silva Castro concibe la literatura criollista como la expresión cultural por excelencia de las clases medias reformistas, como una “nueva visión de la nación” (Barr-Melej 10) o una nueva manera de plantearse ante la cuestión de lo nacional que —previsiblemente— debía

ser criticada. El desarrollo presente de la literatura chilena, nos dice Silva Castro, está casi en su totalidad en las manos de la clase media, algo grave pues

...estos grupos de mesócratas que se han dedicado al cultivo de la literatura han llevado hasta ella todas sus preocupaciones. Su moral estrecha, su rutinarismo de funcionario, sus minúsculos puntos de vista se reflejan en nuestra literatura [...] Sobre ella pesa la mediocridad del hombre cuya vida entera no es sino mediocridad. El distintivo de esta literatura es su egoísta realismo, y uno de sus perfiles más frecuentes su miedo rastrero a la poesía (“Paradoja...” 228).

Éste, podríamos decir, es un primer sentido en el que la literatura de las clases medias resulta estrecha: como un realismo donde lo real arriesga confundirse con lo insulso, que es la única experiencia de las cosas que puede tener un mesócrata chileno. Pero el criollismo es además estrecho porque en él “sólo en lo particular se ahonda” (“Paradoja...” 220). Faltan aquí las inquietudes espirituales que definen la tesitura de la existencia contemporánea y que son los grandes asuntos del tiempo presente, un cuadro general del hombre que el criollismo no cesa de perder de vista al decidir anteponerle las estrecheces de un círculo acotado de preocupaciones, una voluntaria reducción de nuestro horizonte de experiencia.

Llamo particular al sentimiento o a la idea que se da sólo en ciertas circunstancias: determinado medio, época histórica definida y carácter individual preciso; es decir, lo que siente o puede sentir un hombre aislado, pero no siente otro ni otros. De allí arranca el fatal localismo de nuestra literatura de hoy. Lo curioso es que se ha pretendido hacer de este localismo un mérito. Yo, a riesgo de quedar solo en esta apreciación, entiendo que el localismo es uno de los defectos fundamentales de nuestra literatura, y creo deber de todo escritor combatirlo” (“Paradoja” 221 n.).

El riesgo principal del programa criollista, creía Silva Castro, era el de la soledad. En lugar de interrogar a la circunstancia para hallar la expresión de humanidad que se oculta en ella, la novela criollista parecía ensayar el camino inverso, no logrando más que ocultar al hombre tras el imperio de la circunstancia y la particularidad. Ésta es una posición que Silva Castro suele marcar con bastante fuerza: la nacionalidad no es nunca un punto de llegada, sino un lugar de paso. Toda otra idea sobre lo nacional es mera artificialidad.

En nuestra opinión, una parte importante de las tesis e ideas expuestas por Silva Castro en la “Paradoja” parecen poder ser inscritas en aquello que Renato Cristi ha descrito como la vertiente nacionalista del pensamiento conservador chileno (“Los intelectuales y las ideologías de derecha...” 197). Es probable que la lectura de la obra de Alberto Edwards, quien fuera el principal representante de esta corriente en nuestro

país, haya sido una influencia importante durante los años de rectificación ideológica de Silva Castro, que coinciden con la publicación de *La fronda aristocrática* (1928). Leer la “Paradoja” a través del lente de la obra de Edwards es, fuera de toda duda, un ejercicio fructífero; puestas una al lado de la otra, sus miradas trazan un horizonte común de asuntos y preocupaciones, una interpretación de la realidad política y social del Chile de su tiempo que, sin ser exactamente igual, sí coincide en sus rasgos fundamentales. En uno y otro caso hallamos a la aristocracia como la “única agencia social [...] legítima” (Cristi “El pensamiento conservador...” 146) y la llegada de las clases medias al poder como una suerte de perturbación del curso natural o tradicional de la sociedad chilena. Pero no son sólo las ideas presentes en la “Paradoja” las que nos permiten hablar de una afinidad intelectual entre ambas figuras. En 1933, Silva Castro hizo explícito su interés por el pensamiento de Edwards publicando un homenaje con ocasión del reciente fallecimiento del historiador. El artículo, aparecido en la *Revista Chilena de Historia y Geografía*, de la cual Edwards participaba de manera habitual, prueba sobradamente tanto el conocimiento acabado que Silva Castro poseía de las tesis centrales del pensamiento de éste como su proximidad personal⁹, y desde el inicio se ocupa de hacer notar que se trataba de una “hombre ejemplar y singular” (“Don Alberto Edwards” 6) y que Chile, con su muerte, había perdido “uno de sus mejores intelectuales de todos los tiempos” (5). En sí mismo —más allá de estas vistosas declaraciones y algunos otros pasajes—, el artículo de Silva Castro no es, sin embargo, de particular interés; es un homenaje formal a la vida y obra de Edwards, y en general su tono y su modo de exposición tienden a mantenerse dentro del marco de una intervención de esta naturaleza, sin ensayar otro tipo de operaciones. Aun así, creemos

⁹ Con relación al pensamiento de Edwards, Silva Castro lo resume así: “Reducida a lo esencial, esa doctrina se reduce a la autoridad. El señor Edwards quería que el país fuese gobernado por quienes dispusieran efectivamente de la autoridad, a ejemplo de los grandes gobernantes de otros días. Para él el modelo insuperable de esta autoridad había sido encarnado en Chile por Bulnes y Montt. Ambos presidentes aparecían a sus ojos como los depositarios de la autoridad material y de la autoridad espiritual, es decir, de la fuerza y del prestigio, y la suma de estas dos autoridades constituía para Edwards el sustentáculo indispensable de toda acción gubernativa que aspirara a la duración” (“Don Alberto Edwards” 6). Es importante señalar además que al comienzo del homenaje Silva Castro incluye una nota a pie de página donde comunica que el presente trabajo es apenas el esbozo de un estudio mucho más amplio sobre el pensamiento de Edwards, cuestión que prueba un interés sostenido en la obra de éste. En cuanto a la proximidad personal entre ambos autores, Silva Castro relata que tuvo la oportunidad de comprobar personalmente el espíritu de disputa que desde siempre se le atribuyó a Edwards, pues él, Silva Castro, fue uno de “cuantos lo conocimos en los últimos años de su vida” (“Don Alberto Edwards” 7). Como se puede ver, se trata de un texto que subraya abiertamente el mérito de la persona y obra de Edwards a los ojos de Silva Castro.

que el texto, precisamente por la significación política del gesto, es de altísimo valor a la hora de estudiar la forma que el reperfilamiento ideológico de Silva Castro estaba asumiendo por entonces. En cuanto declaración, nos parece tan elocuente como su alineamiento el año 36 con Mussolini y el corporativismo fascista¹⁰. Es un paso más en el distanciamiento ideológico de los confusos años de *Claridad*.

En la extensa carrera de Silva Castro, hay otro hito crítico que nos parece digno de mención para el estudio de su posición conservadora y el aire de familia que ésta posee con la de Edwards. El año 41, Silva Castro publicó una investigación de largo aliento titulada *Alberto Blest Gana (1830-1920)*, libro que poco antes, el 37, había sido premiado en un concurso organizado por la Universidad de Chile para reconocer a la mejor biografía escrita sobre el novelista chileno. En las páginas que el libro dedica al estudio de *Martín Rivas*, nuestro crítico vuelve a arremeter contra las clases medias, pero esta vez a propósito de la aparición de una “nueva lectura” de la novela que querría ver en ésta una suerte de partida de nacimiento de la clase media chilena, así como el señalamiento del lugar o del papel que a ésta le cabría desempeñar una vez que la aristocracia cediera en su labor de conducción del país (*Alberto Blest Gana* 217). A los ojos de Silva Castro, ésta no era más que una operación políticamente motivada por apropiarse retroactivamente de una obra que en realidad se movía en un terreno social completamente diferente, y él, como crítico, no estaba dispuesto a permitir que la clase media de la época colonizara ese monumento de las letras chilenas del siglo XIX. Pero en concreto, ¿con quiénes, con qué lectores de la clase media pudo haber estado discutiendo? Sin que tengamos en absoluto la certeza de que así sea, creemos posible sugerir que los dardos de Silva Castro estuvieran dirigidos en esta ocasión hacia Domingo Melfi, quien por esos años se encontraba trabajando en sus *Estudios de literatura chilena*, que finalmente aparecerían en 1938. Fuera o no Melfi el blanco de Silva Castro —poco importa—, lo cierto es que su interpretación de *Martín Rivas* representa de manera casi paradigmática la lectura de clase media que éste se sentía en la obligación de rebatir. Leamos a Melfi en extenso:

¿Qué quería hacer Blest Gana con ese tímido héroe de la clase media que hemos visto atravesar una tarde de julio de 1850 el portal de Sierra Bella? [...] Fijaba

¹⁰ La declaración a favor del fascismo es la siguiente: “Yo soy reaccionario, y como tal el movimiento de revolución que se observa en España despierta toda mi simpatía. El Frente Popular ocasiona estas reacciones violentas por su origen comunista y la violencia originaria de su conducta [...] ¿Lecciones para Chile? Naturalmente, las que se divisan hace ya largos años. Los polos ideológicos del mundo no son hoy sino dos: Roma y Moscú. Yo estoy por Roma” (s/n). Por cuestiones de espacio, no podemos explorar en este artículo los vínculos entre la obra de Silva Castro y el fascismo, pero es indudable que un estudio más amplio sobre ésta tendría que hacerse cargo de su cercanía con la corriente corporativista del pensamiento conservador.

en el héroe, desde luego, la cifra y el sello de una clase en formación. Su pupila sagaz había penetrado en la médula de una porción social que estaba destinada, por la evolución histórica, a ser la base de la nacionalidad futura. Martín Rivas había llegado a Valparaíso sobre la cubierta de un buque. Era un joven pobre y tímido, que abandonaba su oscuro rincón de provincia para tentar fortuna en la capital. Es decir, era el símbolo de miles de jóvenes que en la política, en la cátedra o en las profesiones debían transformar más tarde la fisonomía rígida de la sociedad chilena. Recogió, pues, este héroe las aspiraciones y las esperanzas de los espíritus juveniles que en cierto modo, se oponían al hermético círculo del peluconismo. La época de luchas en que vivió Blest Gana, de tanteos y de heroísmos, de nacimiento de las ideas democráticas, de batallas contra la aristocracia conservadora, movieron su pluma para dar vida a este héroe perseverante, tenaz, modesto, que no tenía más arma que su talento personal y que debía vencer los prejuicios de una casta y abrir el hermético corazón de una joven de orgullosa estirpe (“Blest Gana y la sociedad chilena” 33-34).

¿Por qué esta lectura, desde la perspectiva de Silva Castro, es errónea? Fundamentalmente, porque la relación entre la nueva clase media y la aristocracia del siglo XIX era una de *incorporación*, no de *sustitución*. No es ésta una novela que pudiera estar animada por un espíritu de crítica social por parte de Blest Gana por la sencilla razón de no existía en su época una tensión política específica entre una clase y otra. De modo más bien implícito, la lectura de Silva Castro sugiere que el amplio consenso social suscitado entonces por la hegemonía aristocrática hacía imposible que la presencia de Martín Rivas en la casa de don Dámaso encarnase conflictividad social alguna. Su tesis sobre la “incorporación” aparece planteada en los siguientes términos:

En el período en que Blest Gana trazaba su obra, la incorporación de los elementos aptos para el gobierno en la clase gobernante, vinieran ellos de cualquier parte, no había sido un problema, ni motivo de lucha o complejidades de especie alguna. Bastaba con que el individuo mostrara aptitudes reales [...] para que las más altas clases le llamaran a su seno y le confiaran cualquier clase de representación, sin averiguar más (*Alberto Blest Gana* 217).

Creemos que es bastante claro que lo que Silva Castro busca hacer aquí es construir una imagen virtuosa de la aristocracia de la época, ofrecernos la estampa de una clase que, precisamente por reunir a los mejores en la conducción del país, no tiene problemas con incorporar —sin alterar su posición de mando— a los miembros igualmente virtuosos provenientes de otras clases. La tesis del conflicto político, en cambio, parece partir de la base de que una parte de la población cuestionaba las creencias de la aristocracia para ejercer el gobierno. En último término, *Martín Rivas*

no sería —en opinión de Silva Castro— una novela de disenso político sino más bien un medio de refuerzo del saludable *status quo* imperante¹¹.

Esta cruzada a favor de la labor desempeñada por la aristocracia del siglo XIX parece ser una convicción tan arraigada en Silva Castro que incluso un libro tardío como *Estampas y ensayos*, de 1968, escrito en un Chile que estaba *ad portas* de la llegada de Allende al poder, vuelve a insistir sobre ella. En “Oligarquía y democracia” —quedémonos con este ejemplo por ahora—, Silva Castro se propone expresamente defender “la hoy tan condenada, vapuleada y anatémizada oligarquía chilena” (92) del siglo XIX, víctima de las destempladas críticas de los “puntillosos sociólogos contemporáneos” (90). De acuerdo a éste, los numerosos avances que la aristocracia de la época tendría a su haber —el código civil, los ferrocarriles, etc.— son el resultado de haber concebido la modernización como un proceso que debía darse a espaldas del pueblo, quien no debía figurar en éste como sujeto activo sino apenas como un beneficiario cuyos intereses y necesidades habían sido considerados por quienes estaban en el poder. Esto es lo que Silva Castro entiende por oligarquía: un estado natural de cosas, su “cauce normal”, donde son “los más cultos” los que detentan y ejercen el poder en beneficio de la mayoría¹². Afortunadamente, dice, la oligarquía chilena “[n]o creyó conveniente consultar al pueblo ignaro, guiada por un principio muy sabio, pero un tanto olvidado en estos días de adoración a las masas: no es al paciente de un proceso social a quien se debe consultar para graduarlo, disponerlo y ejecutarlo” (91). La sabia lógica que aquí vemos en el plano social, continúa Silva Castro, es análoga a la que uno observa en el ámbito de la educación, donde son siempre los adultos quienes establecen lo que

¹¹ Por cierto, en los próximos años aparecerían otras formas de leer la novela desde un punto de vista político-social. Si Melfi ve en ella un desafío de las clases medias al dominio aristocrático y Silva Castro una defensa de éste, un crítico como Jaime Concha leería en cambio el proceso de conformación de la burguesía nacional en una etapa de prodigioso desarrollo de crecimiento capitalista en Chile (XXV). Concha critica expresamente a Melfi y la imagen de Martín Rivas como “héroe de la clase media”, algo que describe como un “reflejo anacrónico de las nuevas capas medias chilenas” (XXIV). Silva Castro, Melfi, Concha: tres lecturas diferentes para tres programas críticos y políticos diversos.

¹² La fórmula “los más cultos” o la idea de la existencia de un grupo social de mayor cultura es capital para entender el funcionamiento del discurso de Silva Castro. Por ejemplo, en su obra mayor, el *Panorama literario de Chile*, de 1961, señala expresamente que “[l]os autores chilenos, como los de cualquier otra porción del mundo, pertenecen a una élite muy reducida, y no pueden ser, en sustancia, sino portavoces de los sentimientos y de las ideas que se albergan en el seno de ese grupo social, el de cultura más elevada, el cual no aumenta numéricamente en la misma proporción que el conjunto de la población del país” (10). Como se puede ver, en el concepto de literatura que Silva Castro maneja ésta no parece poder ser sino una práctica de elite, un instrumento de expresión de “los más cultos”.

resulta conveniente para la formación de los niños, por mucho que estos “chillen y protesten” (91). Es irónico: si la década del veinte encontró a Silva Castro firmemente apostado del lado de los cambios impulsados por los universitarios, la década del sesenta, época de similar agitación dentro del mundo educativo, lo vio promover una visión del estudiantado mucho más dócil y pasiva ante la autoridad. Poco importaba que los cultos fueran ahora otros, una capa socialmente mucho más heterogénea de lo que fue la aristocracia en el siglo XIX; el modelo de gobierno, de “buen” gobierno, había sido ya fijado por la clase alta durante el siglo anterior. Un país progresa sólo si sabe mantener a los más cultos en la conducción del país. Tal sería la receta, en opinión de Silva Castro, para llevar a cabo un proceso exitoso de modernización. Éste es —creemos— el núcleo de lo que describimos como “modernización conservadora”: una concepción del progreso que rehúsa explícitamente toda forma de redistribución del poder entre la capa de “los más cultos” y la “masa ignara”, generando así un desajuste entre las esferas de la sociedad que efectivamente se transforman gracias a estas políticas de desarrollo y aquellas que permanecen capturadas por algún tipo de cierre elitista, como ocurre —entre otras posibilidades— con la persistencia de la política tradicional o las jerarquías basadas en el estatus (Filgueira et al 32). Si no es ésta, en rigor, una modernidad incompleta en el sentido de Habermas, sin duda podemos decir que se trata de una modernidad coja.

Para dar un cierre a la presente reflexión, revisemos brevemente qué implica para la práctica crítica el hecho de que quien la ejerce suscriba un proceso de modernización de tipo conservador como el que aquí hemos descrito. En principio, creemos que el cambio más visible se encuentra en la función que se le atribuye a la práctica crítica misma, que ahora se situará —como era previsible— a gran distancia de ese contacto renovador entre el crítico y la obra que el Silva Castro de *Claridad* había defendido con tanta vehemencia. En *R.S.C.*, un libro autobiográfico que apareció en 1935, Silva Castro describe la labor del crítico moderno de la siguiente manera:

No olvidemos, también, que el crítico casi no es juez en los días que corren; no le toca pronunciar sentencias; más que juez, es relator de una causa, es fiscal acusador o defensor en un proceso cuyo fallo definitivo corresponde al público ilustrado. Siendo esto así, lo natural es que dé pruebas, ofrezca testimonios e inclusive avance opiniones, a condición que ellas estén cimentadas en una observación delicada y acuciosa. No pretendo nada más que eso. Cuando leo un libro que me deja mala impresión, se me presentan dos caminos: fácil uno y difícil el otro. El primero se reduce a estampar un juicio perentorio: “Este libro está mal”. Pero yo respeto un poco a las gentes cultas; comprendo que mi palabra no baste [...] Adopto, pues, el camino difícil, y antes de formular juicio alguno, acumulo pruebas, indicios, pequeños fragmentos reveladores (Taine),

para que junto conmigo el lector llegue a la misma conclusión a que he llegado o podría llegar yo (56-57).

En este largo pasaje, Silva Castro se representa a sí mismo, en tanto que crítico literario, como el productor especializado —esto es, moderno— de un saber que construye su legitimidad amparándose en el carácter científico de su procedimiento de trabajo. Por el lenguaje aquí empleado —entre otras cosas, se habla de pruebas, testimonios, indicios, observaciones, etc.—, es evidente la influencia de la metodología positivista sobre la concepción del saber manejada por Silva Castro. En un sentido muy moderno, él parecía concebirse como un técnico de los estudios literarios, como un profesional que detentaba una posición que, en razón de las garantías de objetividad que ofrecía, lo separaba del discurso del crítico decimonónico, donde éste hacía de “juez” al confundir el discurso de la crítica con el discurso político o ideológico. Silva Castro, en cambio, era un crítico serio, confiable, riguroso; tal fue la imagen de sí que quiso difundir dentro del campo cultural chileno, aparentemente con bastante fortuna¹³. En este sentido, es indudable que Silva Castro desempeñó una importante labor de modernización para la crítica literaria chilena, contribución que se ve reflejada, entre muchas otras, en su publicación el año 33 de *Estado actual de los métodos de historia literaria*, libro que buscaba “proporcionar a la enseñanza universitaria de la literatura en Chile una herramienta o instrumento de trabajo de que carecía” (10).

Sin embargo, una lectura atenta del pasaje de *R.S.C.* demuestra que el programa modernizador impulsado por Silva Castro se inscribe dentro de un orden de relaciones que en modo alguno es moderno. La figura del crítico especializado que él busca promover forma parte de un circuito de comunicación donde el único interlocutor válido es el “público ilustrado” o, para volver sobre una imagen habitual en él, las “gentes cultas”. El dinamismo que Silva Castro quiso imprimirle al ejercicio crítico no tiene un correlato en el campo social. A diferencia del crítico del XIX, el crítico moderno ya no habla desde el lugar de las clases dominantes, sino que lo hace desde un área de especialidad regida por sus propias reglas y formas del discurso. Pero ese crítico —en la versión de Silva Castro— sólo puede escribir *para* esas clases dominantes,

¹³ El propio Alone, en su *Historia personal de la literatura chilena*, confirma esta imagen de Silva Castro, reconociendo así, implícitamente, el éxito de su estrategia de auto-representación: “Extremadamente laborioso, amigo de la precisión y la exactitud, se documenta concienzudamente y procede, en materia de crítica, conforme a métodos objetivos, basado en cifras y hechos. Así ha escrito gran cantidad de libros muy útiles para la gente de estudio, inapreciables por sus informaciones, siempre fidedignas, dentro de una órbita histórica, conforme al gran método chileno cuya tradición lo orienta” (310).

mediando en el terreno de la literatura a favor de sus intereses¹⁴. Es en este sentido que nos parece necesario resaltar que el positivismo metodológico de Silva Castro se define por el hecho de estar al servicio de un proyecto de modernización conservadora centrado en la defensa de la estructura de poder tradicional. Cristián Geisse, en suma, tenía razón al decir que los críticos que se habían levantado contra *Los gemidos* eran los herederos de ciertos parámetros de valoración aristocráticos. Así como la clase alta del XIX, según la lectura que revisamos, delegó en el diligente Martín Rivas la administración de sus propios intereses, uno podría decir que Silva Castro, otro diligente hombre de la clase media, se vio a sí mismo de la misma manera en el siglo XX, como un representante moderno de los intereses de los grupos dominantes. A fin de cuentas, se trataría —al menos en el imaginario de Silva Castro— de un nuevo caso de “incorporación”.

BIBLIOGRAFÍA

- Alone. *Historia personal de la literatura chilena*. Santiago: Empresa Editora Zig-Zag, 1954.
- Barr-Melej, Patrick. *Reforming Chile: Cultural Politics, Nationalism, and the Rise of the Middle Class*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- Bocaz, Luis. “La revista *Claridad*: acerca de su significación en la historia cultural de Chile”. *Cahiers du CRICCAL* N°4-5 (1990): 441-460.
- Bunster, Martín. “Formas”. *Claridad* N° 81 (9 de diciembre, 1922): 7.
- Catalán, Gonzalo. “Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920”. *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. Santiago: Flacso, 1985.
- Concha, Jaime. “Prólogo”. *Martín Rivas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977: IX-XL.
- Cortez, David. “El Dionisos de Nietzsche en América Latina (1900-1925)”. *ARETÉ: Revista de Filosofía* Vol. XXX, N°1 (2018): 71-99.
- Cristi, Renato. “El pensamiento conservador de Alberto Edwards”. *Estudios Públicos*, n°44 (1991): 141-180.

¹⁴ Gonzalo Catalán propone el concepto de “delegación” para pensar este tipo de compromisos entre la crítica literaria y la clase alta en el Chile de comienzos del siglo XX. Según Catalán, cuando la literatura chilena pasó a manos de la clase media como resultado del proceso de modernización social y de autonomización del campo literario, los círculos dirigentes tuvieron que reservarse “resortes e intermediaciones para controlar en algún grado el sentido general del proceso literario” (141), siendo la crítica literaria el principal de ellos. “[L]a propia crítica (literaria) —continúa Catalán— deberá su perfil moderno a ese proceso de delegación y a las nuevas condiciones que supone” (149).

- _____. “Los intelectuales y las ideologías de derecha en el siglo XX”. *Historia política de Chile, 1810-2010. Tomo IV: Intelectuales y pensamiento político*. Eds. Iván Jaksic, Susana Gazmuri. Santiago: FCE, UAI, 2018: 195-224.
- De Rokha, Pablo. “‘Los gemidos’ y Hernán Díaz Arrieta (‘Alone’)”. *Claridad* n° 78 (18 de noviembre, 1922): 2.
- Filgueira, Fernando et al. “Crisis de incorporación en América Latina: límites de la modernización conservadora”. *Perfiles Latinoamericanos* 40 (julio/diciembre 2012): 31-58.
- García Oldini, Fernando. “A propósito de ‘Los gemidos’ de Pablo de Rokha”. *Claridad* n° 80 (2 de diciembre, 1922): 2 y 8.
- Geisse, Cristián. “Algunos aspectos del posicionamiento de Pablo de Rokha en el campo literario chileno”. *Analecta: Revista de Humanidades* 3 (1er sem., 2009): 29-51.
- Melfi, Domingo. “Blest Gana y la sociedad chilena”. *Estudios de literatura chilena*. Santiago: Nascimento, 1938.
- Monestier, Renato. “Un crítico nuevo”. *Claridad* n°93 (23 de junio, 1923): 4.
- Oyarzún, Aliro. “Carta abierta a Pablo de Rokha”. *Claridad* n° 83 (23 de diciembre, 1922): 4-5.
- Prieto, Julio. *La escritura errante: Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2016.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Prólogo de Carlos Monsiváis. Santiago: Tajamar Editores, 2004.
- Silva Castro, Raúl. *Alberto Blest Gana (1830-1920)*. 2da. edición. Santiago: Empresa Editora Zig-Zag, 1955.
- _____. “Anotaciones a la Conferencia sobre Dostoyevski leída por un reputado crítico”. *Claridad* n° 74 (21 de octubre, 1922): 7-8.
- _____. “Anotaciones a ‘Los gemidos’ de Pablo de Rokha”. *Claridad* n° 79 (25 de noviembre, 1922): 3-4.
- _____. “Crítica y críticos chilenos”. *Claridad* n° 68 (9 de septiembre, 1922): 7.
- _____. “Don Alberto Edwards”. *Revista Chilena de Historia y Geografía* LXXIV (enero-abril, 1933): 5-64.
- _____. “Escritores chilenos opinan sobre la revolución española”. *Revista Zig-Zag* (31 de julio de 1936).
- _____. *Estado actual de los métodos de historia literaria*. Santiago: Universidad de Chile, 1933.
- _____. “Libertarios y católicos”. *Claridad* n° 59 (8 de julio, 1922): 6.
- _____. “Los dos conceptos de universidad”. *Claridad* n° 57 (24 de junio, 1922): 3.
- _____. “Oligarquía y democracia”. *Estampas y ensayos*. México: FCE, 1968: 80-94.
- _____. *Panorama literario de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria, 1961.

_____. “Paradoja sobre las clases sociales en la literatura”. *Atenea* Vol. 7, n° 67 (1930): 214-231.

_____. *R.S.C.* Santiago: Imprenta Universitaria, 1935.

“PARECE FÁBULA PERO FUE VERDAD”: ORALIDAD Y UTOPIA
EN LA RECONSTRUCCIÓN DEL INCANATO EN “ALGO SOBRE EL
PUEBLO QUECHUA” DE GABRIELA MISTRAL¹

*“IT SOUNDS LIKE A FABLE BUT IT ACTUALLY HAPPENED”:
ORALITY AND UTOPIA IN THE RECONSTRUCTION OF THE INCA
EMPIRE IN “SOMETHING ABOUT THE QUECHUA PEOPLE” BY
GABRIELA MISTRAL*

Gloria Medina-Sancho
California State University, Fresno
gmedina@mail.fresnostate.edu

RESUMEN

En este trabajo propongo ampliar la discusión de la crítica sobre la influencia del mundo andino como pensamiento y poética en la poesía de Gabriela Mistral hacia un tipo particular de su prosa denominado por la autora como “recado”. Mi estudio se enfoca en el texto “Algo sobre el Pueblo Quechua”, publicado el 20 de julio de 1947, y se apoya en los estudios culturales trasandinos para hacer una re-lectura de las subjetividades indígenas y desestabilizar imaginarios nacionales. En “Algo sobre el Pueblo Quechua” sostengo que el lenguaje conversacional empleado no solo permite incluir colectividades indígenas históricamente marginadas sino también contar el pasado precolombino como utopía social. Al presentar la expansión pacífica del Imperio Incaico como modelo ejemplar, Mistral está haciendo una crítica velada a las potencias mundiales del siglo XX, cuyos intereses imperialistas han causado y pueden seguir causando devastadores conflictos bélicos. Al mismo tiempo, el Premio Nobel se está dirigiendo a los países hispanoamericanos para que abandonen modelos foráneos de gobierno y aprendan del modelo colectivista de los incas a unirse entre ellos y a velar por el bien económico y social de todos sus habitantes.

¹ Una versión preliminar de este trabajo se presentó en la conferencia de LASA 2019 – Boston, USA. En dicha oportunidad fui invitada a participar en el panel “Gabriela Mistral, Nuestra América andina: feminismo y decolonialidad”, organizado por Javier Mocarquer, e integrado por destacadas estudiosas de la obra mistraliana, como Elizabeth Horan y Magda Sepúlveda.

PALABRAS CLAVE: Gabriela Mistral, Recados, Imperio Incaico, Oralidad, Utopía.

ABSTRACT

In this paper I propose to broaden critical discussions regarding the influence of the Andean world, as thought and poetics, in the poetry of Gabriela Mistral by bringing attention to Mistral's particular understanding of prose as "Recado". My study focuses on the text "Something about the Quechua People", published on July 20, 1947, and draws on trans-Andean cultural studies to re-read indigenous subjectivities and destabilize national imaginaries. In "Something about the Quechua People" I argue that the conversational language used not only allows the inclusion of historically marginalized indigenous communities but also tells the pre-Columbian past as a social utopia. By presenting the peaceful expansion of the Inca Empire as an exemplary model, Mistral is making a veiled criticism of the world powers of the 20th century, whose imperialist interests have caused and may continue to cause devastating wars. At the same time, the Nobel Prize winner is encouraging the Latin American countries to abandon foreign models of government and learn from the collectivist model of the Incas to unite among themselves to ensure the economic and social well-being of all their inhabitants.

KEY WORDS: *Gabriela Mistral, Recados, Inca Empire, Orality, Utopia.*

Recibido: 19 de junio de 2022.

Aceptado: 5 de octubre de 2022.

En la escritura de Gabriela Mistral la oralidad remite a las culturas originarias y a prácticas populares arraigadas desde la infancia, y tiene preferentemente una finalidad colectivista y didáctica. Algunos críticos como Jaime Concha, Paula Miranda y recientemente Magda Sepúlveda han estudiado la influencia del mundo andino como pensamiento y poética en la poesía mistraliana. El libro de Sepúlveda, *Gabriela Mistral. Somos los andinos que fuimos* (2018), ofrece desde los estudios culturales trasandinos una re-lectura de las subjetividades indígenas que le permite desestabilizar imaginarios nacionales e indagar en qué saberes se apoya la voz lírica mistraliana para autorizarse a hablar (16). El propósito de mi trabajo es ampliar esta discusión hacia una forma particular de la prosa de Mistral, designada por la autora con el nombre de "recado", y en especial hacia un escrito suyo posterior, publicado el 20 de julio de 1947 en el Diario *La Nación* de Santiago, que se titula "Algo sobre el Pueblo Quechua". En este texto observo que el lenguaje conversacional empleado no solo permite incluir colectividades indígenas históricamente marginadas sino también contar el pasado precolombino como utopía social. Al presentar la expansión pacífica del Imperio Incaico como modelo ejemplar, Mistral está haciendo una crítica velada a las potencias mundiales del siglo XX, cuyos intereses imperialistas han causado y pueden seguir causando devastadores conflictos bélicos. Al mismo tiempo, la Premio Nobel se está dirigiendo a los países hispanoamericanos para que abandonen modelos

foráneos de gobierno y aprendan del modelo colectivista de los incas a unirse entre ellos y a velar por el bien económico y social de todos sus habitantes.

En “Gabriela Mistral: recados de la aldea”, Leonidas Morales sitúa acertadamente al recado dentro del género de la crónica urbana no sólo porque bajo este género periodístico el recado se publicó en diarios y revistas sino porque ambos están definidos por un sentido de inmediatez, que en el caso del recado tiene que ver con “la estricta puntualidad de su mensaje, en tiempo y espacio, reforzado en general por un sentido de urgencia”, mientras que en la crónica la puntualidad “toma la forma de una apertura a la cotidianidad noticiosa, a los sucesos (políticos, sociales, culturales) del día tras día” (205-206). Si bien el recado se emparenta con la escritura periodística al valerse de la crónica, según Morales “donde mejor mantiene su espíritu y cumple sus viejas funciones de comunicación cotidiana es fuera de la escritura, es decir, en los espacios sociales y culturales de dominio de la oralidad” (206). Eso sí, en la escritura de Gabriela Mistral esta vuelta a la oralidad no obedece a una estética criollista de carácter simple y lineal, sino que implica “una fuerte torsión intelectual, por una poética que, sin anular la posibilidad de su reconocimiento como palabra oral, la procesa (su forma y su contexto) y la resitúa en el discurso dándole al mismo tiempo una identidad intensamente barroca (Morales 207). Este planteamiento del crítico resulta iluminador no sólo para entender el juego estético que se da entre oralidad y escritura dentro del recado, sino también para reconocer la urgencia ética de Mistral por transmitir al lector un mensaje, una verdad, dentro de una contingencia política, social o cultural determinada.

En *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*, Luis de Arrigoitia ve en los recados la plenitud de la prosa mistraliana, pues su autora “logra en ellos la fusión perfecta de la calidad poética y expresiva de sus poemas en prosa con la objetividad que conocimientos, propósitos y principios dan a su periodismo” (281). El cuidadoso y exhaustivo estudio de Arrigoitia traza desde los primeros poemas en prosa de Mistral, en donde ya se observa su intención didáctica, la posterior trayectoria de un extenso trabajo periodístico cuya preocupación americanista, pedagógica y estética la entronca con la forma e ideología del periodismo de José Martí (93). Pero serán los recados, que se extienden desde mediados de 1934 hasta muy próxima su muerte, los que para Arrigoitia representan “la prosa de tono más americano de Gabriela Mistral”, ya que en ellos se funde la lengua hablada con la escrita para expresar de modo más libre y creativo lo autóctono americano, ya sea a través de su tono criollo, del vocabulario y de giros regionales (282). Olga Grandón, por otro lado, ha estudiado detenidamente en los recados de Mistral el empleo del habla arcaica y campesina chilena, distinguiendo numerosos ejemplos de coloquialismos, neologismos, y refranes populares, entre otros, así como de una abundancia de recursos retóricos heredados de la tradición literaria clásica (93). También Alfonso Calderón, en el prólogo a su antología *Prosa de Gabriela Mistral (Materias)*, destaca “la gracia del lenguaje oral”, “la revitalización del

arcaísmo” y el “dejo rural” en la prosa mistraliana (9), donde “toda anécdota suele volverse trascendente por el ritmo que le impone, por la resonancia visionaria y por una enorme capacidad mítica con la cual reviste sus historias, casi con el ánimo de un viejo contador de patrañas y leyendas” (11). Inmersa desde su niñez en el folklore del Valle de Elqui, en los relatos bíblicos, y en la literatura infantil de tradición oral, Mistral recreó especialmente en sus recados el tono conversacional y envolvente del narrador folklórico, de quien dice que “cuenta casi siempre alguna cosa mágica, o extraordinaria a lo menos, que está bien cargada de electricidad creadora” (“Contar” 61). Más aún, Mistral incorpora a su método de enseñanza las cualidades del narrador folklórico, pues también para ella un buen maestro debe tener este don de la palabra para saber contar cualquier tema “con agilidad, con dicha, con frescura y hasta con fascinación” (239).

En “Algo sobre el Pueblo Quechua” se comienza a captar la atención del lector de una manera familiar y anecdótica a partir del mismo título que contiene la expresión coloquial “algo sobre”. Luis de Arrigoitia identifica como propios del recado este y otros giros expresivos ya presentes en los títulos de artículos mistralianos anteriores a 1934, tales como “Respuesta a..., Cartas para..., Comento de...” (287). Pero es sólo con la publicación de los *Recados quincenales* en 1934 que el término recado encabeza el título de los escritos que componen este particular subgénero de la prosa mistraliana. Si bien “Algo sobre el Pueblo Quechua” no corresponde en estricto rigor a un recado por su título y fecha de publicación más tardía, propongo leerlo como tal por las características formales y de contenido antes señaladas. Vale agregar que la presencia de expresiones coloquiales no se limita al título de este recado, vocablos como “blanducho” o recursos frecuentes del habla popular como “habilidosa” o “aguzado” están presentes en el texto y remiten a la oralidad inherente del recado como al carácter mítico con el cual Mistral va a revestir la historia del Imperio Incaico.

El contexto histórico y personal en que esta obra fue escrita también es relevante porque se sitúa a sólo dos años después del fin de la Segunda Guerra Mundial y de que Mistral recibiera el Premio Nobel de Literatura. Durante los años de 1946 a 1948 Mistral residió en California, primero en Los Angeles y después en Santa Barbara, en donde continuó desempeñando sus servicios consulares no sin enfrentar tensiones de poder con las oficinas del Consulado Chileno en Los Angeles. Este periodo de gran productividad creativa de la autora, pero poco difundido por la crítica, ha sido estudiado por Elizabeth Horan, quien por medio de un exhaustivo trabajo de archivo desentraña no sólo los conflictos político diplomáticos de Mistral con el gobierno de González Videla, sino también la justificada paranoia de la escritora y las formas a las que ella recurrió para contrarrestar un clima adverso, todo ello enmarcado en la inquietante

atmósfera de la guerra fría.² Teniendo en cuenta dicho contexto, cabe preguntarse ¿qué significado tiene que Gabriela Mistral a dos años de concluida la Segunda Guerra Mundial y de haber recibido el Premio Nobel de Literatura publicara un artículo sobre las maravillas y limitaciones del Imperio Incaico? La clave para aventurarse a una respuesta se encuentra en dos atributos particulares que Mistral resalta del Incanato: 1) el carácter pacífico de sus conquistas territoriales; y 2) la eficacia con que su casta gobernante velaba por el bien común. Ninguno de estos atributos estaba presente en las naciones con afanes imperialistas que Mistral vio surgir en la primera mitad del siglo XX y que dejaron un saldo inigualado de destrucción y muerte, especialmente en Europa y en Japón. Ante el Viejo Continente en ruinas y con la autoridad intelectual que le confiere el galardón del Nobel, Mistral vuelve su mirada al Nuevo Continente y opta por reconstruir el pasado imperial andino para contarle al lector de la América hispanohablante sobre “la utopía de abolir la miseria absoluta” (59) que casi consiguieron sus ancestros indígenas.

Al igual que en los cuentos populares, el comienzo del relato de Mistral remite a un espacio y tiempo remoto: “En los faldeos de la sierra peruana central, dentro de un anfiteatro de piedra a la que cae la más pura luz andina, existió uno de los más extraños pueblos del mundo, la raza quechua, matriz del Imperio incásico” (58). El espacio recreado anticipa el escenario de las representaciones teatrales producidas por el *amauta*, el maestro o sabio del Imperio, en donde los incas combinaban danzas y relatos épicos para festejar los hechos más importantes de su reinado.³ El uso del tiempo verbal en pretérito refuerza el carácter irreplicable y excepcional de este pueblo, cuya rareza lleva a la voz narrativa a manifestar, por medio de expresiones como “no se sabe mucho...” o “nunca se sabe si aquello...”, el misterio que todavía envuelve el origen y la rápida formación del “milagro del Incanato” (58). Por su parte, las antítesis que describen al pueblo quechua como “sabio y niño”, “primitivo y técnico”, e “imperial y pacífico” abarcan una gama variada y contradictoria de atributos que ponen de

² A propósito de la productividad de Mistral durante su estadía californiana, Horan señala lo siguiente: “Los números son evocadores: en California, la escritora dio por lo menos catorce discursos en reuniones diversas. Ofreció cuatro transmisiones radiales desde estaciones en Los Angeles y en Santa Barbara. Grabó una en disco y lo envió a México. Publicó más de dos docenas de artículos” [que fueron publicados preferentemente en Buenos Aires y en Estados Unidos] (244).

³ *En Daily Life in Peru*, Louis Baudin describe entre otros oficios del *amauta* el de autor de obras de teatro: “Poetry, songs and stories were principally the work of the *amautas*. But these ‘scholars’ went farther. They made use of the pantomime element which the native dances tended to assume. These recalled scenes from mythology, . . . historical facts or events of daily life, . . . Inspired by these pantomimes, the *amautas* conceived the idea of combining stories and dances to make plays” (176).

manifiesto la resistencia de la voz narrativa a definir esta civilización precolombina de una forma simple y domesticada. Por otro lado, estas antítesis nos recuerdan el poema “A Roosevelt” de Rubén Darío, donde la voz lírica utiliza los términos de “primitivo y moderno, sencillo y complicado” para dirigirse al presidente Theodore Roosevelt y por medio de él a la nación estadounidense. Conocedora de la obra de Darío e influenciada por la poesía modernista en su primera juventud, Mistral no sólo ha leído este poema, sino que lo ha incluido en la sección “México y la América española” de su libro *Lecturas para mujeres* (1923). Las semejanzas entre las antítesis de ambos textos son evidentes, y reflejan la compleja naturaleza en que reside el poder de estos imperios. Sin embargo, en el poema de Darío los avances imperialistas del gobierno de Roosevelt sobre la América española están asociados con la caza y los grandes guerreros de la antigüedad, como Alejandro Magno y Nabucodonosor. Mientras que en el relato de Mistral precisamente lo que se destaca de la cruzada expansionista del Imperio Incaico es que el sometimiento de los pueblos vecinos fuera “más verbal que militar, más polític[o] que de fuerza” (58). Si “el poeta de América” está denunciando el poderío bélico estadounidense, personificado en Roosevelt, para contraponerlo a los valores autóctonos de la América Latina, con sus raíces indígenas y españolas. Lo que se propone la Premio Nobel es enseñarle a la América hispanohablante a descubrir en su pasado andino otra forma posible de gobierno.

En “Algo sobre el Pueblo Quechua” pareciera ser un recurso recurrente el empleo de antítesis, ya sea para recalcar diferencias o bien para fundirlas dentro de una misma representación. Además, para mantener el misterio sobre la verdadera naturaleza del pueblo quechua, Mistral alude a estudios disímiles y contradictorios, como los del Inca Garcilaso, Prescott y Baudin, los que desde la crónica, la historia o la economía social han contribuido en distintas épocas a confundir, según la autora, el mito con la realidad del Imperio Inca.⁴ Pero en Mistral las resonancias con el autor de los *Comentarios reales* van más allá de lo puramente literario. Tomemos como

⁴ Llama la atención que Baudin también describa de forma contradictoria al Imperio Inca, precisamente para enfatizar lo difícil que resulta entender sus condiciones sociales: “Their technology was at once primitive and highly perfected; they treated men like cattle, but they knew how to reward merit; they made drums from the skins of those who had revolted against them, but they loaded the leaders of their conquered enemies with gifts and allowed them to retain their status” (*A Socialist Empire* X). Mistral no contaba con la versión original en francés del libro de Baudin, pero sí tenía en su biblioteca personal la traducción de 1943 al español de José Antonio Arze para la editorial Zig-Zag. Esta obra aparece en el catálogo de los libros que pertenecieron a Mistral al final de su vida y que posteriormente fueron entregados a Barnard College por Doris Dana. En la actualidad esta colección se encuentra en el Museo de Gabriela Mistral en Vicuña gracias a la gestión de Doris Atkinson. Agradezco a Elizabeth Horan que me enviara una copia del catálogo de esta colección de Barnard College.

ejemplo la forma pacífica, y con tintes cristianos, en que el Inca Garcilaso describe la campaña civilizadora del fundador del Imperio del Tahuantinsuyo:

El Inca Manco Capac, yendo [y] poblando sus pueblos juntamente con enseñar a cultivar la tierra a sus vasallos . . . , les iba instruyendo en la urbanidad, compañía y hermandad, . . . persuadiéndoles con mucha eficacia, que para que entre ellos hubiese perpetua paz y concordia . . . , hiciesen con todos lo que quisieran que todos hicieran con ellos (148-149).

Llama la atención en este fragmento de los *Comentarios reales* que instrucción y persuasión sean las armas que utiliza el primer gobernante de los incas para civilizar y hermanar a los nuevos vasallos de su imperio. Con ello el Inca Garcilaso se acerca a la postura del Padre Las Casas sobre la forma pacífica en que el Imperio Español debería realizar la conquista y evangelización de los nativos en el Nuevo Mundo. Como señala Margarita Zamora, el Inca Garcilaso estaba presentando con el proyecto imperial incaico un modelo ejemplar de conquista, cuyo carácter civilizatorio no sólo servía de justificación para la posterior introducción del cristianismo, sino también como una advertencia implícita de lo que contrariamente estaba realizando la empresa imperial española (159-160). En su texto sobre el Incanato, Mistral también habla de la “benevolencia” y de la “maña habilidosa” con que los incas conquistaban a sus futuros vasallos, y define esta empresa como una “cruzada”, cuyo sentido pedagógico consistía en “divulgar” las grandezas técnicas y artísticas de su imperio y en “catequizar” a las tribus vecinas en torno a una “religión unificadora” y concededora de “lo celeste o lo telúrico” (58-59).

Al igual que el Inca Garcilaso, Mistral contrasta el comportamiento civilizado de los incas con el estado primitivo de los pueblos sometidos, cuyos habitantes son descritos como salvajes “que comían carne humana y tenían dioses bestiales o grotescos” (58). Por el contrario, el pueblo quechua es elogiado en su técnica y habilidad “[para hacer] de la Cordillera una enorme gradería de maizales, campo de patatas y un emporio de legumbres y frutales” (59). Cuando la autora nombra al indio quechua como “falso primitivo”, no sólo está señalándolo por lo que no es, sino que está contradiciendo esta imagen discriminatoria del indígena que se ha arraigado desde los tiempos de la conquista. Pero en la Hispanoamérica del siglo XX ya no es una élite española o criolla la que ve al indígena como un símbolo de la barbarie, sino que ahora es la mayoría de la población mestiza, con el amparo de las instituciones gubernamentales, la que considera al indígena un obstáculo para el desarrollo económico y social de la nación.⁵ La crítica que hace Mistral a los mestizos por privilegiar

⁵ A propósito de una publicación de 1932 de Gabriela Mistral, titulada “Música araucana”, Paula Miranda menciona que los discos que inspiraron este artículo de Mistral fueron

su herencia española en desmedro de la indígena es mencionada por Patricia Rubio, quien cita varios ejemplos de la prosa mistraliana donde el mestizo es cuestionado por su soberbia y comportamiento prejuicioso hacia los nativos (28). No obstante, el artículo de Rubio se enfoca en las ambigüedades del propio pensamiento de Mistral en torno al problema indígena y a las soluciones que ella da para acabar o aliviar las injusticias que históricamente ha sufrido esta población (25). Según Rubio, “si bien en el contexto biológico Mistral reconoce sin tribulaciones la herencia india, en el ámbito cultural suele destacar la primacía de la cultura hispánica, fortaleciendo así los nexos con la cultura occidental en general” (28). Esta diferenciación jerárquica por el grado de desarrollo cultural alcanzado también se observa dentro de la percepción que Mistral tiene de los pueblos originarios, en donde ella privilegia “[las] contribuciones artísticas especialmente de aquellos grupos que poseyeron civilizaciones precolombinas desarrolladas” (Rubio 25). En el caso de “Algo sobre el Pueblo Quechua”, resulta evidente la admiración que la voz narrativa expresa por el desarrollo cultural de los incas así como el desdén con que se describe a las tribus colindantes y sus creencias de “diocesillos pueriles y bajos” (59). Si por un lado Mistral está criticando el estigma del primitivismo que todavía pesa sobre los descendientes de los incas, por el otro lo está perpetuando al enfatizar el canibalismo e idolatrías paganas de otros pueblos indígenas. Tanto el Inca Garcilaso como Gabriela Mistral portan las ambigüedades de su condición mestiza, inmersos en la cultura hispánica dominante ambos escriben desde los centros de poder, pero para que se reconozca la riqueza de la cultura incaica y se mejoren las condiciones actuales de vida de sus descendientes. A su vez, al presentar el proyecto civilizatorio del Incanato como modelo ejemplar de conquista, ambos autores están valiéndose de este modelo pacífico de subyugación política para justificar la integración y adoctrinamiento de las comunidades indígenas dentro de la cultura occidental dominante.

Sin duda la manera en que Mistral representa la labor pedagógica de los incas es similar a su descripción del trabajo misionero de religiosos españoles durante la conquista y colonización de América. Un buen ejemplo es su escrito sobre el obispo y educador español de Michoacán, Vasco de Quiroga, de quien dice: “escribía la doctrina cristiana en lenguaje llano y tierno para hacerse amable; enseñaba a cada aldea una industria diferente para que no se creara entre ellas la maligna rivalidad” (*Lecturas para mujeres* 102). El que este misionero español utilizara un lenguaje sencillo y ameno como estrategia evangelizadora tiene en Mistral resonancias con su propio estilo llano y conversacional de escritura, que se observa particularmente en los recados, y con sus ideas pedagógicas sobre cómo estimular la imaginación y el placer por el

al poco tiempo “[prohibidos] por el gobierno chileno por ser cantos ‘demasiado primitivos’ e ‘indignos de ser mostrados como documentos oficiales’” (19).

estudio en los jóvenes. A propósito de este y otros escritos en prosa de Mistral, Olga Grandón ve una identificación problemática de la autora con elementos patriarcales y colonizadores, como por ejemplo “la identificación con los conquistadores españoles en su función de ‘maestros’” (94). Sin embargo, cabe destacar que dicha identificación se da exclusivamente con los misioneros españoles y la doctrina cristiana, que para Mistral se expresa en “un cristianismo no excluyente ni dogmático, independiente frente a la Iglesia Católica”, y que se constituye en el paradigma religioso y ético que orienta su pensamiento crítico (Morales 211).

Por otro lado, la representación de las campañas de los incas y de los misioneros españoles, como modelos ejemplares de instrucción e integración de pueblos sometidos, tiene su correlato en la campaña masiva de alfabetización del gobierno revolucionario mexicano de Álvaro Obregón. Como invitada especial del Ministro de Educación, José Vasconcelos, Mistral no sólo participó entre 1922 a 1924 en la reforma educacional mexicana, sino que en sus escritos periodísticos fue una entusiasta defensora de las reformas agrarias y educacionales impulsadas por este gobierno para mejorar la situación económica y cultural de la población indígena. El proyecto educativo original de Vasconcelos se denominaba “Programa para la redención indígena”, en donde la idea del maestro como misionero proviene precisamente del lenguaje religioso de la conquista española. Para Vasconcelos la educación como vía de integración conduciría al mestizaje racial y cultural, pero al igual que la evangelización de los misioneros españoles ésta mantendría un carácter jerárquico. Como bien apunta Álvaro M. Valenzuela Fuenzalida, “El logro de un ideal nacional único se lograría no por una *indigenización* o *proletarización* de la cultura, sino por la comunión en una cultura superior. Las culturas populares mantendrían su vigencia en la medida en que algunos de sus elementos fueran rescatados por los intelectuales vasconcelianos” (83). Por el contrario, para Mistral la búsqueda de integración social de la población indígena no estaba motivada por el impulso modernizador de una élite intelectual y urbana que veía a las masas como obstáculo para el desarrollo del país. Más bien ella buscaba la integración cultural con diversos sectores de la población sin la necesaria imposición de un orden jerárquico. Por ejemplo, en las lecturas colectivas que junto a Palma Guillén daba en los pueblos mexicanos, Mistral señala lo siguiente: “lentamente se va produciendo un encuentro de almas en la que se van borrando los límites entre el maestro y discípulo, se ha anulado de maestro a masa, toda extranjería de clase social, de hombre urbano a hombre rural. O la masa ha metido a su mentor en sus entrañas o él ha llegado a las suyas y se enseño en ellas” (“La enseñanza en México”, *Recados II*, 97). Es por medio de una práctica colectiva y pedagógica, en que se llegan a borrar los límites entre maestro y discípulo, que Mistral está haciendo un llamado a anular las tensiones sociales, raciales, y de género existentes en los países hispanoamericanos.

La negación de cualquier tipo de fronteras en la misma constitución de la identidad latinoamericana se puede vincular con lo planteado por los estudios trasandinos, que

proponen re-leer las subjetividades indígenas como entidades fluidas y en movimiento que desafían en los textos los discursos de construcción nacional decimonónicos (Sepúlveda 16). De acuerdo con Magda Sepúlveda, “[Mistral] configura una retórica de signo andino, para hablar de sí misma y de las subjetividades latinoamericanas oprimidas” (18). En este transitar geográfico y lingüístico que la remite a sus orígenes andinos, Mistral vuelve al pasado precolombino para hacerlo dialogar con el presente de su escritura. Por ejemplo, en “Algo sobre el Pueblo Quechua” la voz narrativa recurre metafóricamente al complejo sistema de caminos del Incanato y a sus prácticas textiles para alabar la unificación pacífica de los incas: “De un canto al otro del Imperio, el boa y la viborilla de las rutas o los senderos del Inca iban y venían cosiendo las provincias a grandes puntadas blancas, metiéndose por los bolsillos secretos de la Cordillera, . . . y ligando así a los pueblos quitos, a los chibchas, a los changos, . . .” (59). Al incorporar en su escritura los conocimientos incaicos y sus prácticas milenarias, Mistral está rescatando también a las comunidades andinas heredadas de estos saberes, las que pese a haber sido excluidas de los proyectos de construcción nacional nos recuerdan el tejido común que nos entrelaza como región andina.

El segundo atributo que Mistral resalta del Incanato es la eficacia con que su casta gobernante velaba por el bien común. Sin embargo, la hazaña utópica de los incas de abolir la pobreza absoluta es presentada de forma realista por la voz narrativa al decir que “[se t]entó y consiguió tanto como era dable”, y que “no será nunca empresa de manteca ni de miel de caña dar de alojar, de comer y de vestir a un cuarto de Continente” (59-60). Con ello Mistral se está distanciando de una representación idealizada de la civilización incaica, y si bien comparte con la *Utopía* de Tomás Moro la visión de una sociedad bien organizada, pacífica, y aplicada al usufructo colectivo, no desconocerá los costos reales que esto implica, y que en el caso del Imperio incásico consistió en un “Estado autoritario” y “jerárquico”, “doblemente austero” y de “disciplina dura” (60).⁶ Pero a pesar de su carácter espartano y patriarcal, la voz narrativa nos dice que su casta gobernante promovió expresiones de arte y de gozo para su pueblo. Por medio de comparaciones con otras civilizaciones más conocidas y estudiadas de la antigüedad, como la egipcia, la china, la etrusca o la asiria, Mistral enseña a los lectores hispanoamericanos del siglo XX sobre las maravillas de la hilandería y cerámica incaicas. Para la autora, de todas estas manifestaciones artísticas es el teatro epicopopular y

⁶ Olga Grandón identifica una “tensión identitaria utópica” en la prosa de Gabriela Mistral, especialmente en sus recados dedicados a las culturas precolombinas. Dicha tensión, que se vincula con imágenes de la Madre-Tierra y representaciones de lo femenino, se revela “en el tono nostálgico, que implica ausencia, con que se evocan los elementos naturales, en relación con el mundo rural y/o precolombino, tanto en su aspecto de soporte o pasaje como en su aspecto comunitario-social” (90).

religioso y las danzas rituales los que en su expresión sagrada y popular ejemplifican el pasado glorioso del Incanato. Sin embargo, en el presente de la enunciación, de ambas prácticas festivas no quedan más que “jirones” y “harapos” de baile y música que simbolizan el estado actual de abandono y pobreza en que se encuentra el pueblo quechua. Así lo expresa la voz narrativa en un tono dramático: “Yo he recibido en mí estos rastros melancólicos que llevan en sí las marcas magulladas de una raza que sería vencida en su alma y en su cuerpo” (60). Al internalizar el sufrimiento del pueblo quechua por medio del uso de la primera persona y del pronombre personal, Mistral está participando activamente en la recepción del trauma de la derrota y extinción de la civilización incaica que todavía portan sus descendientes.⁷

En la última parte de “Algo sobre el Pueblo Quechua” se rescata la figura del *amauta*, cuyas funciones de cronista, educador, recitador y productor de poesía anticipan el derrotero seguido por la Premio Nobel. El oficio múltiple de este funcionario del Estado imperial incaico es el único que dice envidiar la voz narrativa, ya que al servir de inspirador y organizador en las festividades solemnes y populares “[proveía] al pueblo de su pan de alegría” (60). Mistral presenta al Incanato como modelo ejemplar de gobierno en la medida que desde la institucionalidad se buscaba satisfacer todas las necesidades de su pueblo, incluidas las que tenían que ver con la creación artística y la expansión festiva. Es más, el rol preponderante que tenía este “cuerpo de funcionarios” en la organización y difusión de las expresiones artísticas y culturales del imperio servía también fines políticos, pues a través de estos servicios la casta gobernante promovía la unidad cultural dentro de todos sus territorios. Aunque Mistral lamenta que el oficio del *amauta* ya no exista más, en la mixtura de registros, géneros y conceptos que estructuran su recado ella lo está recreando para hablar sobre el pueblo quechua “con dicha, con frescura y hasta con fascinación” (“Contar” 62).

La relación tensa e inestable que tuvo Gabriela Mistral con la institucionalidad chilena, primero en Chile en su carrera docente y luego en el exterior como intelectual y diplomática, se deja entrever en el tono nostálgico con que ella nos habla del oficio del *amauta* y de su posición estratégica dentro de la administración del imperio incaico para promover el bienestar común. En 1947, cuando Mistral publica “Algo sobre el Pueblo Quechua”, su labor consular ya se ha visto obstaculizada por las directrices del Consulado Chileno en Los Angeles, encabezadas por el Cónsul General Juan Pradenas, y desde Chile por el gobierno de González Videla. Durante este período el mismo diario *El Mercurio* se negaba a publicar sus escritos en otro intento más por silenciarla. Pero

⁷ Jesús Lara también hace hincapié en el impacto que sufrió la música quechua después de la conquista. Por ejemplo, el *wayñu*, que era una de las expresiones de música, poesía y danza más bellas del arte incaico y que transmitía una diversidad de sentimientos, muchos de ellos alegres y gozosos, durante el régimen colonial “se inficionó de tristeza y nostalgia” (302-303).

el clima hostil hacia la Premio Nobel no sólo tiene que ver con el contexto político chileno, Elizabeth Horan advierte que durante la estadía de Mistral en California se había iniciado en el país del norte un “período reaccionario de postguerra”, en donde se optaba por privilegiar laboralmente a los soldados que habían regresado de la guerra en desmedro de los derechos laborales alcanzados previamente por las mujeres (246). Para empeorar las cosas la guerra fría ya había comenzado “[y] ‘las cazas de brujas’ ardían en el afán inquisitorial del comité del HUAC, en EE.UU., que intenta exponer las actividades ‘no americanas’ e incluye el control institucional por medio de ‘listas negras’ de escritores de Nueva York y de Hollywood sospechosos de simpatizar con la izquierda” (Horan 257). Frente a este clima desfavorable que terminará por convercerla a trasladarse a México un año después, Mistral no se queda callada y aprovechando la tribuna que le confiere el Nobel publicará docenas de artículos, entre los que se cuenta “Algo sobre el Pueblo Quechua”. Al hablar sobre la expansión pacífica del Imperio Incaico, la autora no sólo está haciendo una crítica velada a la carrera armamentista de las potencias mundiales que se impusieron tras la Segunda Guerra Mundial, carrera que por lo demás lidera los Estados Unidos, sino que también está haciendo un llamado al pacifismo comprometido sobre el que escribirá tres años más tarde en “La palabra maldita”. Por otro lado, en esta representación del pasado precolombino como una utopía social, la Premio Nobel emplea un lenguaje sencillo y de carácter conversacional que recuerda las prácticas de la tradición oral propias de las colectividades indígenas históricamente marginadas de los proyectos de construcción nacional. Por medio de esta función ética y estética de la oralidad dentro de su escritura, Mistral está haciendo un llamado urgente a la unidad cultural de los países hispanoamericanos, y en especial a los de la región andina, para que como los incas vayan “salvando con puentes de cuerdas los abismos y ligando así a los pueblos” (59).

BIBLIOGRAFÍA

- Arrigoitia, Luis de. *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.
- Baudin, Louis. *A Socialist Empire. The Incas of Peru*. Trad. Katherine Woods. Princeton, New Jersey: D. Van Nostrand Company, Inc., 1961.
- . *Daily Life in Peru. Under the Last Incas*. Trad. Winifred Bradford. London: George Allen & Unwin Ltd., 1961.
- Concha, Jaime. *Gabriela Mistral*. Madrid: Júcar, 1987.
- Grandón Lagunas, Olga. “Gabriela Mistral y la identidad tensionada de nuestra Modernidad”. *Acta Literaria* 30 (2005): 81-96.
- Horan, Elizabeth. “Clandestinidades de Gabriela Mistral en Los Angeles 1946-1948”, en *Chile urbano: la ciudad en la literatura y el cine*. Edición de Magda Sepúlveda Eriz. Santiago: CELICH/Cuarto Propio, 2013.
- Lara, Jesús. *La cultura de los Inkas. La Religión. Los Conocimientos. Las Artes*. La Paz: Editorial “Los amigos del libro”, 1976.
- Miranda, Paula. “Culturas indígenas en la poesía de Gabriela Mistral”. *Taller de Letras* 43 (2008): 9-21.
- Mistral, Gabriela. *Lecturas para mujeres*. México, D.F.: Editorial Porrúa, 2005.
- . “Algo sobre el Pueblo Quechua”, en *Prosa de Gabriela Mistral: Materias*. Selección y prólogo de Alfonso Calderón. Santiago: Editorial Universitaria, 1989.
- . “Contar”, en *Recados para América. Textos de Gabriela Mistral*. Compilación y presentación de Mario Céspedes G. Co-edición Revista Pluma y Pincel e Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz. Santiago: Editorial EPESA, 1989.
- . “La enseñanza en México”, en *Recados para hoy y mañana*. Volumen II. Compilación e introducción de Luis Vargas Saavedra. Santiago: Sudamericana, 1999.
- . “La Palabra Maldita”, en *Recados para América. Textos de Gabriela Mistral*. Compilación y presentación de Mario Céspedes G. Co-edición Revista Pluma y Pincel e Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz. Santiago de Chile: Editorial EPESA, 1989.
- Morales, Leonidas. “Gabriela Mistral: Recados de la aldea”. *Revista Chilena de Literatura* 80 (2011): 203-222.
- Rubio, Patricia. “Sobre el indigenismo y el mestizaje en la prosa de Gabriela Mistral”. *Taller de Letras* n° especial (1996): 25-40.
- Sepúlveda Eriz, Magda. *Gabriela Mistral. Somos los andinos que fuimos*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2018.
- Valenzuela Fuenzalida, Álvaro M. *Elqui y México, Patrias Pedagógicas de Gabriela Mistral*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2009.
- Vega, Inca Garcilaso de la. *Comentarios reales: selección*. Ed. Enrique Pupo-Walker. Madrid: Cátedra, 1996.

Zamora, Margarita. *Language, Authority, and Indigenous History in the Comentarios Reales de Los Incas*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

EL MELODRAMA COMO RECURSO CRÍTICO EN *LA ÚLTIMA NIEBLA* DE MARÍA LUISA BOMBAL

MELODRAMA AS A CRITICAL RESOURCE IN MARÍA LUISA BOMBAL'S LA ÚLTIMA NIEBLA

Monserrat Asecio
Department of Spanish and Portuguese
University of Colorado-Boulder
monserrat.asecio@colorado.edu

RESUMEN

En este trabajo analizo cómo en *La última niebla*, de María Luisa Bombal, la recurrencia a elementos melodramáticos y a mecanismos narrativos propios de la novela sentimental puede plantearse como una crítica a la situación de las mujeres de su época. En este sentido, estudio el rol de lo femenino en lo público y privado, tal y como lo concibe Habermas, y la instauración de una “esfera íntima” (Berlant) en la cual las expectativas femeninas encuentran una razón de ser. Concluyo que, a pesar de que en su novela sí subsisten tales cuestionamientos, la autora también establece la imposibilidad de la mujer de escapar de las expectativas e ideas de felicidad que sostiene la cultura patriarcal.

PALABRAS CLAVE: Melodrama, Público/Privado, Esfera Íntima.

ABSTRACT

In this paper I analyze how in María Luisa Bombal's *La última niebla* the use of melodramatic features and narrative mechanisms can be seen as a criticism of the situation of women. In this sense, I study the role of the feminine in Habermas' public and private sphere and the establishment of an intimate sphere (Berlant) which explains the existence of female expectations. In conclusion, even when there may be a questioning of patriarchal hierarchies, Bombal also ascertains the impossibility of women escaping its expectations and ideas of happiness.

KEY WORDS: *Melodramatic, Public/Private, Intimate Sphere.*

Recibido: 18 de junio de 2022.

Aceptado: 29 de julio de 2022.

1. INTRODUCCIÓN

La figura de María Luisa Bombal (1910-1980) está atravesada por contradicciones¹. Hay mucho de mito y de leyenda en su vida, que en muchos aspectos puede equipararse a la de las protagonistas de su obra. Nacida en una familia de clase alta en Viña del Mar, tuvo acceso a una educación extraordinaria para las jóvenes chilenas de la época. En 1919, después de la muerte de su padre, emigró con su madre y hermanas a París y, una vez terminados sus estudios secundarios, ingresó a la Facultad de Letras de La Sorbona. También estudió Drama en L'Atelier de Charles Dullin y frecuentó círculos intelectuales en los que conoció a poetas e intelectuales de la talla de Paul Valéry y Antonin Artaud. Volvió a Chile en 1931 e inmediatamente se contactó con la *intelligentsia* nacional, donde hizo amistad con escritores como Pablo Neruda. Durante esta época conoció también a Eulogio Sánchez Errázuriz, presencia que marcaría su vida para siempre. Después de que Sánchez la abandonara, Bombal protagoniza un fallido intento de suicidio que culmina con su asentamiento en Buenos Aires, donde frecuenta a artistas y escritores.

En 1941 vuelve a Chile y se produce un acontecimiento que marcará su vida y su trayectoria intelectual: le dispara a su ex amante, Eulogio Sánchez, dejándolo malherido. Él testificó en su favor, y Bombal pasa un tiempo interna en un sanatorio mental, diagnosticada de “exaltación nerviosa”. Debido a este suceso, la escritora es excluida de la alta sociedad en Chile y en Argentina y emigra a los Estados Unidos. Ahí trabaja revisando el doblaje de las películas que serían importadas a Chile y escribiendo subtítulos para las películas con otros escritores como Ramón Sender y Ciro Alegría. Es en este país que se casa con su segundo esposo, Rafael Saint Phall y que nace su hija, Brigitte. También es allí donde publica una reescritura de *La última niebla*, *House of Mist* (1947), cuyos derechos fueron comprados por el estudio cinematográfico Paramount. A pesar de estos logros, no logra conectar con grupos de escritores como sí lo había hecho en Sudamérica. En sus propias palabras “en ese país los escritores están tan dispersos que no existen los grupos, el único modo de comunicarse con ellos es a través de sus editores [...]. Claro que yo seguí manteniendo contacto con los escritores latinoamericanos y, cuando iban a Estados Unidos, pasaban a verme... De ahí nació mi gran amistad con Gabriela Mistral” (Bombal cit. en *Obras completas* 334). Después de la muerte de su marido, en 1969, vuelve a Chile en 1973. Muere en 1980.

¹ La información biográfica de María Luisa Bombal, fue extraída de las reseñas de Lucía Guerra, Sara Vial, Marjorie Agosín y Ester Matte Alessandri.

Aunque Bombal participó activamente en los círculos intelectuales de Santiago y Buenos Aires, nunca pudo conciliar el rol de escritora con sus aspiraciones de una vida matrimonial. Según Lucía Guerra, siempre fue vista como una integrante de segunda categoría de estos grupos de escritores (“con cierto paternalismo, deciden que ella es la mascota del grupo y Neruda la llama ‘mi mangosta’” *Mujer, cuerpo y escritura* 17) y, tanto por su labor como por los escándalos que marcaron su vida, sufrió el desdén de una sociedad chilena más bien pacata. Sin embargo, académicas como Guerra inscriben el trabajo de Bombal en un contexto de escritura femenina latinoamericana² que establece ciertos patrones contestatarios o de contravención de los paradigmas sociales desde el siglo XIX, a partir de su retrato de la insatisfacción de mujeres confinadas a un rol principalmente doméstico.

Así, la autora se enfoca en el espacio íntimo en que se desenvolvía la mujer chilena de clase alta en la primera mitad del siglo XX. A partir de una estética que utiliza mecanismos del melodrama, evidencia cómo sus protagonistas, sujetas a las mismas imposiciones que todas las mujeres de su tiempo y clase social, sufren por encajar en ciertos modelos tradicionales. Este sufrimiento es expresado con el lenguaje propio del sentimentalismo, único medio disponible para manifestar su insatisfacción. En efecto, los personajes principales de Bombal son generalmente mujeres superadas por sus propios sentimientos de inadecuación e infelicidad que son incapaces de enunciar de una forma distinta a la que se consideraba intrínsecamente femenina. Sin embargo, muchas veces es posible observar en el exceso de emocionalidad, en la puesta en escena de desdoblamientos patológicos y en el uso mismo de los recursos literarios que utiliza como medio de expresión, la evidencia de una crítica implícita en la obra de Bombal. La insatisfacción que hallamos en las mujeres que pueblan su narrativa también da cuenta de una transgresión del rol que una sociedad represiva ha impuesto al género femenino a lo largo de la historia.

Siguiendo, entonces con tal razonamiento, en el presente artículo se intentará comprobar cómo a partir del uso de estrategias propias del melodrama y la narración sentimental, María Luisa Bombal establece una crítica del lugar privado (doméstico) en que se sitúa lo femenino en el Chile de principios del siglo XX. A partir de la lectura de su novela corta *La última niebla* (1935), se explorará cómo la protagonista experimenta un exceso de sentimentalismo que puede ser leído como una rebeldía que

² Según Guerra, escritoras como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Soledad Acosta de Samper, Teresa de la Parra y Dulce María Loynaz constituirían junto con Bombal una constelación literaria por derecho propio. Según la crítica, a pesar de que la influencia más directa sobre su obra es la de las vanguardias, es innegable que “su perspectiva de mujer... hizo coincidir su escritura en esta otra corriente... donde la situación histórica de la mujer estaba marcada por la derrota existencial, la otredad y la búsqueda de un sentido” (*Mujer, cuerpo y escritura* 38).

contraviene la romantización de la experiencia femenina a través de textos literarios que exaltan esta misma cualidad sentimental con el fin de retratar un ideal de mujer.

La narración se centra en la vida de una joven que permanece innombrada. En este sentido “se nos está diciendo que esta mujer no representa a una, sino a muchas: a todas las que viven en la misma situación” (Sepúlveda Pulvirenti 231). Recién casada con su primo, llega al fundo que será su hogar, y bajo la mirada inatenta y desapegada de su marido, sufre por la ausencia de un destino romántico. Daniel, su esposo, había enviudado poco antes de casarse con ella y, por un duelo que es incapaz de superar, le exige a su mujer que imite en todo a la muerta, negándole desde el principio una subjetividad propia, que vaya más allá de encajar en un rol y de llenar un vacío en su propia vida: “[m]i marido me ha obligado a recoger después mis extravagantes cabellos; porque en todo debo esforzarme por imitar a su primera mujer, a su primera mujer que, según él, era una mujer perfecta” (Bombal 60). Sin embargo, su vida de tedio doméstico se ve interrumpida por la llegada de misteriosos visitantes que la empujan a vivir una aventura con un desconocido, relación adúltera que queda sin embargo perdida en el terreno del sueño y de lo fantástico, posiblemente fruto de su propia imaginación.

Con el fin de certificar la presencia de estos modelos y su reutilización artística desde la crítica al destino femenino, se examinarán primero los conceptos de público y privado tal y como los concibe Jürgen Habermas. En este punto, será de especial interés su noción de la literatura sentimental como espacio de manifestación de lo emocional y su concepto de esfera pública como lugar de expresión de la opinión informada y racional de hombres burgueses. También se revisarán visiones críticas de la publicidad habermasiana, como las postuladas por Nancy Fraser y particularmente por Lauren Berlant. En segundo lugar, se analizarán los recursos melodramáticos y sentimentales que la autora utiliza tanto para concebir un modelo de lo femenino como para contravenirlo. Para lograr tal objetivo se trabajará con la noción de melodrama planteada por Peter Brooks, con un ensayo de Beatriz Sarlo sobre la novela sentimental folletinesca en las primeras décadas del siglo XX en Latinoamérica y con los artículos compilados por Hermann Herlinghaus en el libro *Narraciones anacrónicas de la modernidad*. Se intentará comprobar que en la misma puesta en escena de su emocionalidad (típicamente femenina en su representación), la mujer en Bombal expresa su desengaño frente a los ideales de dicha doméstica y familiar que se imponen a las expectativas propias de lo femenino a principios del siglo XX.

2. LO PÚBLICO, LO PRIVADO Y LO ÍNTIMO

El concepto de “esfera pública” acuñado por Jürgen Habermas en los años 60 define cómo se ha organizado el mundo de la intelectualidad, de la política y de la cultura en la época moderna. La creación de este espacio está ligada al advenimiento

de la burguesía, a la constitución de una economía de mercado y a la necesidad de los propietarios y actores de este mercado de discutir en un espacio seguro y en pie de igualdad la dominación de una monarquía y una aristocracia que se alejan cada vez más de los medios de producción de riqueza. Es en estos círculos donde se discuten temas importantes para “el bien común” de los ciudadanos y donde se perfilan los cambios políticos en Europa occidental. A partir de estas discusiones se comienza a gestar la idea de una “opinión pública”.

Evidentemente, las mujeres quedan excluidas de esta idea de publicidad. Sin embargo, se ven afectadas por los cambios a la concepción burguesa de la familia. En efecto, es el espacio familiar el que se constituye como “el lugar de una emancipación psicológica”, en donde los propietarios “pueden considerarse, en cierto modo, autónomos” (Habermas 83). La ilusión de que en su vida privada el burgués es libre y de que su organización familiar no obedece a la mantención de un modelo económico, genera en la consciencia cultural ideas que hoy son totalmente paradigmáticas, como la del matrimonio por amor. En esta concepción de la familia burguesa “[s]iempre vendría a coincidir... la autonomía del propietario con la dependencia de la mujer y de los niños respecto del padre de familia” (ibíd.), idea que perpetuó los paradigmas patriarcales hasta la modernidad capitalista.

Es en este contexto en que la novela moderna comienza a desarrollarse. A partir de los intercambios epistolares, nace un género literario que expresa “el desahogo del corazón”, la subjetividad nacida en la esfera íntimo-familiar-matrimonial. Y es que, como afirma Habermas, tal esfera no se opone a la publicidad: la familia “como recinto más íntimo de lo privado que es, está continuamente inserta en el público. Lo contrario de la intimidad literariamente mediatizada es indiscreción, no publicidad como tal” (86). De esta manera, la literatura interfiere los límites de lo público, exponiendo lo íntimo de forma culturalmente mediada y alterando también las percepciones de su propia subjetividad burguesa.

Si se entiende lo literario como la mediación de la intimidad, frente a la masificación de la cultura, es posible comprender por qué en la época de los medios masivos, Habermas plantea un emborronamiento de los límites de lo privado y lo público. Para el autor en la lógica del capitalismo tardío, los productos culturales son solamente consumidos sin discernimiento y están transidos por una lógica de mercado que no le da importancia a la familia como mantenedora de un orden social, sino que la inscribe en el contexto del “tiempo libre”.

No obstante, el impulso de buscar una subjetividad o de encontrar representada públicamente la privacidad en los medios culturales prevalece. También prevalecen ciertos paradigmas que oponen lo femenino a la vida pública. En el contexto y época de María Luisa Bombal esta apertura de lo público-convencional a lo femenino estaba apenas iniciada y era casi inexistente. Los imaginarios de la feminidad todavía se

anclaban principalmente en la concepción romántica del matrimonio y del amor y en la dicha de la felicidad doméstica.

Por otra parte, la emocionalidad ligada a estas formas de publicidad también contribuyó a que no se las considerase parte de una esfera pública burguesa tradicional. Habermas, en efecto, había dejado fuera de su concepción cualquier forma de sentimiento y había concebido este espacio como un ámbito que desde sus inicios se había generado bajo el signo de la racionalidad. Sin embargo, incluso la publicidad habermasiana no estaba exenta del influjo de las emociones, que dominaban tanto las discusiones que formaban la opinión pública como la subjetividad privada que los hombres burgueses ponían en la palestra. Desde esta perspectiva, se podría afirmar que en la noción original de este concepto hay dos fallas: por un lado, la esfera pública burguesa no es la única que existe o existió y por otro, la emocionalidad siempre la ha permeado.

Con respecto a la primera reserva, la idea de que existe solo una publicidad posible, autores como Michael Warner y Nancy Fraser postulan la posibilidad de que existan esferas públicas diversas y simultáneas. Fraser, por ejemplo, plantea la existencia de “contrapúblicos subalternos” la que implica que deben existir otras publicidades además de la tradicional habermasiana. Incluso la sociedad existente, aunque diste de ser ideal, tiene demasiadas identidades y grupos que necesitan de una publicidad. Dependiendo de si esos públicos se pliegan a los discursos político-públicos convencionales, se pueden considerar esferas fuertes o débiles. En el segundo caso, las publicidades corresponderían a la de los contrapúblicos subalternos, que muchas veces contestan el discurso tradicionalmente aceptado.

A pesar de que Fraser aborda la falta de diversidad social planteada en la concepción de Habermas, podrían identificarse ciertos problemas con sus planteamientos. Para Lauren Berlant, por ejemplo, la idea de un público débil adolece de los mismos problemas que los públicos fuertes, por cuanto ambos plantean dinámicas de indirección y mediación. En general, la diversidad inherente a las sociedades hace imposible considerar cualquier esfera como un público coherentemente organizado bajo la bandera de una identidad, opinión, o forma de ser. Es desde esta perspectiva que la autora plantea su idea de “esfera íntima” en la que los actos realizados en una intimidad mediada por la cultura mediomasiva capitalista son relevantes para determinar la “membresía” social de una persona a una esfera dada. En otras palabras, la intimidad en el capitalismo contemporáneo no es un espacio de creación de una individualidad, sino una instancia constreñida por un deber ser que define la pertenencia a un grupo social.

Los grupos sociales que se constituyen a partir de estas esferas íntimas pueden ser subalternos y funcionan como espacios en donde, a través de la mediación, se puede generar un sentimiento de pertenencia y reconocimiento entre subjetividades distintas, propiciado por el contacto emocional entre los individuos y entre los individuos y los objetos de consumo cultural.). La esfera íntima femenina es un ejemplo de este tipo

de publicidad, y surge a partir de lo que Berlant identifica como una “queja”: “women live for love, and love is the gift that keeps on taking” (1) [las mujeres viven por el amor, y el amor es el regalo que sigue quitando]. Siguiendo con este razonamiento, el melodrama constituiría una mediación a partir de la cual la mujer puede concebirse a sí misma como perteneciente a esta esfera que se plantea a partir del amor y de la sentimentalidad como motor de la vida.

No obstante, la presencia de este paradigma no anula la posibilidad de una crítica. Lo que sugiere la autora es que ese contradiscurso no se articulará necesariamente como un público homogéneo y totalmente coherente, porque los niveles en que las mediaciones culturales afectan a los individuos (a nivel psicológico, emocional o intelectual) no son iguales. En efecto, dentro del reconocimiento de la convención del amor y de su poder formador de una esfera íntima, es posible establecer puntos de vista críticos de lo que esa misma constricción genera. Incluso la crítica feminista toma como punto de partida esta norma para evidenciar la sujeción de la mujer a ciertos paradigmas. La esperanza de una vida amorosa ha estado tradicionalmente ligada a lo doméstico y al matrimonio y los discursos que se oponen a la confinación de lo femenino a estos ámbitos, deben ser capaces de manejar, invertir y cuestionar críticamente tales expectativas. Así, María Luisa Bombal, utilizando distintos recursos melodramáticos, evidencia la insatisfacción a través del lenguaje artístico, sin abstraerse de una esfera íntima marcada por la mediación de lo sentimental.

3. RECURSOS MELODRAMÁTICOS EN *LA ÚLTIMA NIEBLA*

La esfera íntima de Berlant presupone mediaciones que plantean expectativas comunes a distintos grupos humanos. Desde el punto de vista de lo femenino, se habla de discursos, obras y productos que ubican al amor como motor de la vida de las mujeres. Evidentemente, estos objetos culturales imponen ciertos modos de concebir la feminidad, sin necesariamente revelar individualidades insondables o necesariamente complejas. En efecto, muchas veces los imperativos de pertenencia a la esfera íntima femenina, tal y como la concibe Berlant, exigen la simplificación de la propia subjetividad. Además, las expectativas que se generan en este tipo de autoconcepción afectada por relatos sentimentales de la cultura de masas suponen la implicación de la dimensión emocional como forma de validación y de reconocimiento. El melodrama, entonces, aparece como un género muy a propósito para examinar la presencia de estos modelos en los discursos y narrativas considerados femeninos.

Peter Brooks³, por ejemplo, plantea que el melodrama es una forma de imaginar un mundo moderno, en el que la pérdida de lo sacro y de sus relatos ha dejado un vacío. Se crean, entonces, narraciones –cuyo origen rastrea a ciertas obras teatrales francesas del siglo XVIII– que aunque nacen de las expectativas cotidianas de las personas normales, se alejan del lenguaje y de la experiencia común para adentrarse en el mundo de las ensoñaciones. El vínculo de lo melodramático con lo cotidiano es de suma importancia para este análisis. Como afirma Jesús Martín Barbero, “el melodrama toca la vida cotidiana, enchufa con ella no solo como su contraparte o su sustituto, sino como algo de lo que está hecho, pues, como ella, vive del tiempo de la recurrencia y la anacronía y es espacio de constitución de identidades primordiales” (68). En este tipo de narraciones, entonces, es posible encontrar esta simplificación de la vida de la que hablaba Berlant, a partir de personajes arquetípicos que se construyen desde las “identidades primordiales” de Martín Barbero. Desde tal perspectiva, críticos como Hermann Herlinghaus han querido ver en el melodrama más que un género “una matriz de la imaginación dramática y narrativa que ayuda a producir sentido en medio de las experiencias cotidianas de individuos y grupos sociales diversos” (23), de la misma forma en que en la esfera íntima de Berlant los sujetos buscan narraciones comunes para darle un sentido a sus vidas e identidades.

Los arquetipos con los que trabaja el melodrama son de corte maniqueo principalmente. La pérdida de lo sagrado implica la necesidad de instaurar un relato moral, sin importar que nazca de la experiencia personal o de las fantasías de individuos comunes. Así, los protagonistas y villanos caracterizarán el bien y el mal, evidenciando en sus acciones la existencia de lo “moral oculto”. Para poder relatar este choque de fuerzas morales como corresponde, el melodrama recurre a la exageración en la manifestación de sentimientos, exceso que se evidencia en su retórica, en el lugar del cuerpo y su gestualidad. De esta forma, los relatos melodramáticos perpetúan un sentido de moral tradicional a través de la sobredramatización de los personajes.

Es la presencia de esta emocionalidad lo que ha ligado el melodrama a lo femenino, a pesar de que sus temáticas no se limitan solamente al conflicto amoroso. Villanos y héroes melodramáticos pueden estar presentes en muchos otros relatos, como el melodrama con tintes góticos, las narraciones de injusticia social, etc. Sin embargo, el tipo de narración más importante para este estudio es precisamente el relato de amor. Beatriz Sarlo en su texto *El imperio de los sentimientos* hace un examen de

³ Lo melodramático ha sido bastante analizado desde una perspectiva académica, pero solo desde las últimas décadas del siglo XX. Por mucho tiempo, la academia se resistió a analizar este género por considerarlo perteneciente a la baja cultura. Peter Brooks, en 1976, hizo quizás el primer intento serio de aproximarse a este tipo de textos con su libro *La imaginación melodramática*, punto de partida para estudios posteriores.

la estructura de la novela por entregas argentina de la primera mitad del siglo XX. Aunque identifica estos relatos simplemente como “textos de felicidad” que tratan sobre las relaciones amorosas, su descripción del esquema narrativo básico de estas novelas será de utilidad. El personaje principal del folletín sentimental es, generalmente, una mujer joven. Sarlo la ubica “entre la adolescencia y los treinta años” y la retrata como atrapada en “el tedio de una existencia poco abundante en aventuras y cambios”. Se trataría de muchachas “románticas, espirituales y sensibles, que esperan que un acontecimiento imprevisto... induzca un cambio fulgurante en su destino” (40). A grandes rasgos se constituyen como una imagen femenina desbordante de pasiones amorosas y románticas, pero carente de cualquier otra, cuya mayor aspiración es casarse y convertirse en una esposa ejemplar y amante: “a ella se le propone un modelo de felicidad: debe ser la felicidad de los hombres” (175). Desde esta misma perspectiva, el folletín presenta “el drama de los mal casados” (131); el matrimonio sin amor también puede constituir un obstáculo para una joven enamorada de otro y el adulterio, como transgresión de la norma social, es ejemplarmente castigado con desenlaces poco favorables.

La relación entre María Luisa Bombal y el melodrama es bastante cercana. No se trata solamente de la novela de folletín que examina Sarlo, sino que también deben haber sido importantes en su vida la presencia de otros medios. Efectivamente, “estaba también atrapada en las redes culturales de novelas, folletines, películas y radioteatro que producían imaginarios acerca de la mujer como un ser destinado a amar y ser amado” (*Mujer, cuerpo y escritura* 16). Para críticos como Susana Munnich, por ejemplo, “es manifiesta la influencia del cine en algunos pasajes de *La última niebla*” (68), y la apelación a lo sensorial presente en muchos episodios hace pensar en la influencia de lo cinematográfico. En efecto, no solo dobló películas al español como se mencionaba antes, sino que participó en la creación del argumento de la película *La casa del recuerdo* (1940), filme de corte insoslayablemente melodramático. Además ejerció como crítica de cine y en alguna de sus reseñas, publicada en la revista *Sur* número 35, defiende la asimilación de aspectos de este género en el largometraje *Puerta cerrada* (1939): “[y]endo en contra de los prejuicios de una élite letrada con respecto al melodrama calificado de cursi... señala que la calidad de esta película reside precisamente en el hecho de asumir plenamente lo melodramático, sin temores ni autocensura ante la intimidación de la alta cultura” (*Mujer, cuerpo y escritura* 21).

Teniendo en cuenta, entonces, la presencia real de lo melodramático en su vida es posible aventurar la influencia que este tipo de relatos pudo tener en su propia obra. En realidad, basta leer superficialmente *La última niebla* para percatarse de que ciertos elementos fácilmente reconocibles están presentes. Un primer aspecto que es necesario considerar es en qué niveles se manifiesta el melodrama. En primer lugar, se puede afirmar que en el nivel de la fábula la protagonista se enfrenta a la realidad a partir de los presupuestos de una imaginación melodramática, con la intención de “hacer su

vida más simple” y encajar en alguna de las narrativas que median la esfera íntima femenina. Así, siguiendo la lógica de Berlant: “[t]he modern love plot requires that, if you are a woman, you must at least entertain believing in love’s capacity both to rescue from your life and to give you a new one, a fantasy that romantic love’s narratives constantly invest with beauty and utopian power” (171). De hecho, se argumentará que la narradora de *La última niebla* demuestra la imposibilidad de llevar a cabo tal simplificación de forma sencilla y exitosa, al dejar que su propia subjetividad y deseo interfieran con los imaginarios que busca imponer en su vida. En segundo lugar, se puede observar la relación con lo melodramático en el nivel de la escritura, a partir del uso de ciertas estructuras retóricas y de la distorsión temporal con que se estructura la novela. Este último aspecto se tratará brevemente al final del artículo.

En efecto, en la novela se exagera la necesidad de encajar, de pertenecer a esta esfera íntima femenina en la cual el amor es la razón de vivir. Sin embargo, este objetivo se ve obstaculizado por dos aspectos: en primer lugar, por el duelo de su marido que le impide tomar otra identidad que no sea la de su esposa fallecida, y en segundo lugar por el hecho de que este duelo le impide realizar su destino amoroso con Daniel. Condenada a un matrimonio sin amor, la protagonista difícilmente será capaz de ser feliz y “tener una vida”. Desde esta perspectiva, podría decirse que el conflicto melodramático parte acá desde la instauración de ese “drama de los mal casados” que examinaba Sarlo. En efecto, en el caso de *La última niebla* el matrimonio, más que un felices para siempre es una prisión, un yugo impuesto a esta joven “bella y espiritual”, que la imposibilita para encontrar el amor verdadero y para encontrar su propia identidad lejos del fantasma de la muerta. Incluso Daniel hace absolutamente evidente que el matrimonio acá tiene más bien un fin utilitario para ambos: para él, llenar un vacío y para ella, escapar del estigma de la soltería.

-¿Para qué nos casamos?

-Por casarnos -respondo.

Daniel deja escapar una pequeña risa.

-¿Sabes que has tenido una gran suerte al casarte conmigo?

-Sí, lo sé –replico, cayéndome de sueño.

-¿Te hubiera gustado ser una solterona arrugada, que teje para los pobres de la hacienda? (Bombal 56).

Por otra parte, la identidad de la mujer muerta también es de cierta relevancia. La joven “que coloreaba tarjetas postales, sentada bajo el emparrado” podría ser aquel tipo que encontraba dicha y satisfacción en ese tipo de tareas rutinarias propias de la domesticidad femenina. Una vez muerta aparece con un rostro “vacío de todo sentimiento”, y marcada por “un gran silencio, un silencio de años, de siglos” que poco a poco empieza “a crecer en el cuarto” y “dentro de la cabeza” de la protagonista (Bombal 58). Ese silencio “de siglos” simboliza una existencia vacua, mansa, libre de

cualquier rasgo propio que diera cuenta de una consciencia subjetiva que poco a poco se apodera de la protagonista como un imperativo. La presencia de la primera mujer de Daniel la pone así en la posición de plantarse frente a la vida no como un individuo, sino que como una forma de ser mujer a la que se le niega el logos –privilegio de los hombres públicos. Además, estará siempre condenada a ser un simple consuelo o la que despierta los recuerdos de su marido que incluso en la intimidad no puede evitar “pensar en otro cuerpo y en otros labios” (Bombal 78), negándole la posibilidad de encontrar al menos la emoción y el sentimiento, si no la palabra que rompa el silencio.

De esta forma, la protagonista no tiene más remedio que sumirse en el tedio de los quehaceres cotidianos, que chocan con la imaginación romántica y las expectativas de felicidad planteadas por textos como los melodramáticos. En este contexto, la niebla aparece como la metáfora de la muerte, del silencio, de la borrasca que disimula y desdibuja la subjetividad de la protagonista: “[l]a niebla se estrecha cada vez más contra la casa... anoche soñé que, por entre rendijas de las puertas y ventanas se infiltraba lentamente en la casa, en mi cuarto... y se entrelazaba en mis cabellos, y se me adhería al cuerpo y lo deshacía todo, todo” (Bombal 64). De ahí que para Majorie Agosín la niebla se represente en la novela a través de “imágenes... intrínsecamente ligadas a la enajenación y a la pérdida del yo de la protagonista” (28). De esta forma, puede afirmarse que la narradora no “vive” su vida, sino que representa un papel y que este rol, que difumina sus particularidades, es figurado a través del metafórico recurso de la niebla, que se relaciona con el silencio de la muerta en el episodio citado anteriormente. Por tal razón cuando llegan al fundo su cuñado, su esposa, Regina, y un amigo de ambos que en realidad es el amante de esta última, la narradora entrevé la posibilidad de existir realmente en y para sí misma.

La llegada de los visitantes es el suceso que genera un cambio de rumbo en su vida, el “acontecimiento imprevisto” que Sarlo identifica como estructural en la vida de las protagonistas del melodrama folletinesco. Si en la primera mujer de Daniel la narradora ve un destino de silencio y de falta de sentido existencial, en Regina intuye posibilidades de lograr el destino romántico de la heroína de un melodrama. La cara de su cuñada es pálida, pero “de una palidez que no es en ella falta de color, sino intensidad de vida, como si estuviera siempre viviendo una hora de violencia interior” (Bombal 61). Es gracias a esta intensa fuerza vital que la protagonista inicia su autodescubrimiento, específicamente, en la famosa y tan citada escena del estanque. Sintiendo como si “le hubieran vertido fuego dentro de las venas” (Bombal 61), la protagonista sale al bosque que circunda las tierras de su esposo y se baña desnuda en una pequeña laguna. Es en este punto en que afloran sus anhelos, deseos y particularidades. Como afirma Patricia Espinosa “la mujer aparece como locus del deseo” (14); se observa, se siente, percibe el movimiento del agua y por primera vez está totalmente consciente de su cuerpo y de su propia belleza, que disfruta y goza: “No me sabía tan blanca y tan hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales” (Bombal

62). Ella desea y se desea y, como reconoce Espinosa, en el acto subyace un intento de liberarse de su estado represivo; en otras palabras, esta instancia autoerótica es un atentado al tedio de su vida cotidiana.

En este reconocimiento de sí misma a través de su propio cuerpo, aparecen algunos elementos que pueden relacionarse con lo melodramático. En primer lugar, en su descripción hace referencia clara a los cánones de belleza propios de la cultura occidental que se han impuesto a partir de distintos medios culturales a las mujeres, particularmente en la modernidad. Por otra parte, una condición convencional para cumplir con las expectativas amorosas de la vida femenina es la hermosura; de hecho, tener una apariencia física adecuada es lo que ayudará a las heroínas melodramáticas a conseguir la atención de los hombres, como bien nota Beatriz Sarlo. Para la protagonista de Bombal “la felicidad no es más que tener un cuerpo joven y ágil” (59), circunstancia que evidentemente se concibe dentro de lo normativo y propiamente perteneciente a la esfera íntima femenina. En este sentido, a partir de ciertas convenciones propias del melodrama y de lo que se considera como parte de la publicidad femenina, Bombal construye una escena en que, al reconocerse dentro de estos cánones, la narradora es al mismo tiempo capaz de alejarse de las imposiciones de la vida de una buena casada y del aburrimiento de la domesticidad a la que estaba sometida. La crítica, entonces, a la vida común y corriente de las mujeres, se realiza a partir de los mismos registros propios de lo que se considera como femenino, que se pueden encontrar en todos los relatos sentimentales.

Por otra parte, la relación de la protagonista con su amante también responde a los cánones establecidos por el melodrama. En su aventura, parece navegar entre la invención, la magia (evidenciada en la potencia de la naturaleza que se manifiesta en las apariciones del amado) y ciertos rasgos de realidad, lo que contribuye a otorgar a la novela el aire ambiguo (fantástico) que la caracteriza. No obstante, hay varios aspectos que parecen inclinar la balanza hacia la tesis de que todo su amorío fue imaginario. En primer lugar, como también apunta Marjorie Agosín, se trata de una aventura ensoñada que transcurre no sólo “fuera de la legalidad del matrimonio, sino fuera de todas las estructuras sociales” (38). En segundo lugar, hay que considerar las extrañas circunstancias en que se comienza el idilio. Daniel está de visita en la ciudad con su mujer; ella, intranquila e insomne, le pide permiso para salir a caminar en la mitad de la noche y él se lo concede sin más. Además, la primera aparición del enigmático amante es bastante insólita (aparece de la nada y posee un aspecto “casi sobrenatural”) y en todas las que siguen estará precedido por fuerzas de la naturaleza que anuncian lo fantástico: un vendaval o la misma niebla.

La invención de esta relación extramarital pone a la protagonista en una posición de rebelarse frente al rol impuesto de ama de casa y esposa sumisa, pero no la saca de los confines de una esfera íntima femenina e incluso la encasilla aún más en un concepto de imaginación melodramática. Es en esta voluntad de encontrar el verdadero

amor, de lograr ser feliz, que la narradora sigue las convenciones establecidas por el melodrama amoroso, como las plantea Sarlo. También en el exceso de sentimientos que se generan a partir de esta ensoñación es posible encontrar resabios de distintas narraciones sentimentales. Cuando su amante se le aparece mientras se baña, ella se siente “agobiada por la felicidad”, emoción tan intensa que la obliga a gritar en el bosque: “[g]rito ‘¡Te quiero!’ ‘¡Te deseo!’”, para que llegue hasta su escondrijo la voz de mi corazón y de mis sentidos” (Bombal 77). También en las cartas que le escribe⁴, sin enviarlas, es posible observar la intensidad emocional propia del relato melodramático: “[h]e conocido el perfume de tu hombro y desde ese día soy tuya. Te deseo. Me pasaría la vida tendida, esperando que vinieras a apretar contra mi cuerpo tu cuerpo fuerte y conecedor del mío, como si fuera su dueño desde siempre. Me separo de tu abrazo y todo el día me persigue el recuerdo de cuando me suspendo a tu cuello y suspiro sobre tu boca” (Bombal 65). Hay innumerables ejemplos de esta emocionalidad exacerbada a lo largo de la obra. Lo relevante es que es a partir de la exageración y la intensidad de la expresión sentimental, se genera otra inversión al rol al que estaba confinada sin escaparse de los límites de lo propiamente femenino.

En el ámbito de la emocionalidad propia del melodrama, también es necesario referirse al momento patético o *pathos*, en que los espectadores se identifican con el sufrimiento de los protagonistas, que viven distintos obstáculos para alcanzar la felicidad. Sin embargo, desde la perspectiva de Linda Williams, “[p]athos in the spectator is... never merely a matter of losing oneself in ‘over-identification’. It is never a matter of simply mimicking the emotion of the protagonist, but, rather, a complex negotiation between emotions and between emotion and thought” (340) [el pathos en el espectador no es nunca un asunto de perderse en una mera ‘sobre identificación’. Nunca se trata simplemente de imitar la emoción del protagonista, sino más bien una negociación compleja entre las emociones y entre las emociones y el pensamiento]. Si se considera que la protagonista hace suya la cosmovisión melodramática femenina, en la que la belleza y la bondad la hacen merecedora de un final feliz, podría argumentarse que para ella es determinante la intensidad de los sentimientos –de amor, de desesperación y de sufrimiento– de Regina, que se establecería como una (pseudo) heroína sentimental y el doble de la narradora, como han visto bastantes críticos. Para Gutiérrez Mouat, “el amante no nace espontáneamente, sino que es la producción de una relación especular [en el sentido lacaniano] establecida con el modelo constructivo del deseo de la narradora: Regina” (101). En el caso de la protagonista de *La última niebla* como consumidora de ficciones melodramáticas, la interpretación del pathos que hace Williams es bastante acertada. En efecto, no se trata de la simple imitación, sino de

⁴ Es pertinente recordar acá que, para Habermas, la práctica epistolar fue la primera forma de construir una subjetividad pública en los inicios de la modernidad.

un desdoblamiento complejo, marcado por el narcisismo, el deseo y la desesperación del encasillamiento y de la falta de subjetividad. Cuando Regina, despechada, intenta suicidarse, el sentimiento de la protagonista no es precisamente la conmiseración ni tampoco la sobrerrepresentación simple: “siento, de pronto, que odio a Regina, que envidio su dolor, su trágica aventura y hasta su posible muerte. Me acometen furiosos deseos de acercarme y de sacudirla duramente, preguntándole de qué se queja, ¡ella, que lo ha tenido todo! Amor, vértigo y abandono” (Bombal 80).

Queda en evidencia, entonces, que al menos en la representación artística de Bombal (y obedeciendo evidentemente a preocupaciones que marcaron también su propia vida) es más difícil “ser mujer” dentro de las convenciones que definen lo femenino. Es por eso que Berlant plantea que “la queja femenina” implica una “simplificación” de la identidad y de la vida. También es cierto que es casi imposible establecer una crítica o contravención de esta normatividad sin recurrir a ella o escapando totalmente de sus límites. Lo que *La última niebla* pone en evidencia es que a pesar de que en la narración subsiste una rebeldía –generada totalmente en el deseo, la intensidad y la apología del placer– en el mismo lenguaje o en las metáforas utilizadas se adivina la limitación impuesta por “un deber ser”, por una forma de felicidad predeterminada. Como afirma Berlant, romper totalmente con esta visión del final feliz pone demasiado en juego: “[f]or a woman committed to romantic fantasies of love as reciprocity to break with the normative emotional bargains is to threaten her participation in the good life that seems to unfold from desire and to be maintained by ordinary emotional labor” (19) [para una mujer comprometida a las fantasías románticas de amor como reciprocidad, romper con los tratos emocionales normativos es amenazar su participación en la buena vida que parece revelarse en el deseo y su mantención en la labor emocional ordinaria]

En la construcción de la novela también hay evidencias del uso de recursos melodramáticos. Por ejemplo, en la adjetivación constante encontramos un lenguaje similar al que Brooks reconoce a la hora de caracterizar villanos y héroes (37). Sin embargo, en la narrativa de Bombal, el lenguaje funciona como una suerte de pantalla a través de la cual es posible acceder al mundo sensorial, particularmente del tacto y de la visión, con imágenes construidas a partir de sinestesias imposibles y personificaciones. Así, en vez de despertarse se “provocan desgarrones en [su] sueño”; [t]ibias corrientes [la] acarician” y “[e]mergía de... luminosas profundidades”, por poner algunos ejemplos. También a partir de pares y oposiciones, la autora construye un lenguaje que le da una dimensión estética a la búsqueda emocional de la protagonista. Como afirma A. Natella, “la eficacia estilística de María Luisa Bombal se vislumbra en la técnica que permite que la percepción de la realidad circundante se limite y se relacione directamente a los valores que son subjetivamente significativos” (178). En efecto, no se trata tanto de subrayar con claridad las características de protagonistas y antagonistas poco desarrollados psicológicamente, sino que de ahondar en la

subjetividad compleja de un personaje y una novela que se construyen a sí mismos a partir de las profundidades psicológicas. Es por eso que la temporalidad del relato es confusa: corresponde a la cronología interior de la narradora. Desde tal perspectiva, podría afirmarse que el arte y la técnica narrativa de María Luisa Bombal superan con creces la retórica y la construcción de un melodrama tradicional que, aunque también usa el lenguaje como medio de la expresión de un exceso de emocionalidad, no lo hacen con el lirismo y la elegancia propios de la autora chilena.

Para finalizar solo queda mencionar el uso de la retórica de la mirada, mencionada por Sarlo como un elemento propio del folletín sentimental y fácilmente vinculable con el uso de la gestualidad en el melodrama tal y como lo plantea Brooks. Si según Sarlo “las narraciones semanales tienen una ‘teoría de la mirada’: los ojos dicen más que las palabras y sobre todo hablan cuando las palabras no son posibles” (183), en *La última niebla* los ojos del amante tienen el poder de comunicar no sólo sentimientos, sino sentido a todo el ser de la protagonista. Una vez más, la novela de Bombal se distancia del melodrama: aun cuando compartan el tópico de la mirada como un coloquio amoroso no verbal, para la heroína sentimental se transforma en un cliché comunicacional, donde los ojos son las “ventanas del alma”. En cambio, para nuestra narradora la potencia de su propio deseo reflejado en la mirada de su amado cambia radicalmente su existencia: “[b]ajo su atenta mirada, echo la cabeza hacia atrás y este ademán me llena de íntimo bienestar... ¡Aunque este goce fuera la única finalidad del amor, me sentiría ya bien recompensada!” (Bombal 68).

4. CONCLUSIÓN

En *La última niebla* la imposibilidad de sustraerse a las dinámicas de generación de identidad femenina no es necesariamente un tope artístico o un límite para la expresión de una interioridad. De hecho, es a partir del choque entre los deseos de la protagonista, lo establecido y la imposibilidad de cumplir ideales de felicidad que parecen cada vez más inalcanzables que se organiza toda la novela. Bombal cuestiona los imposibles parámetros de una “buena vida” impuestos a un ser femenino que además debe lidiar con los deberes domésticos propios de la esfera privada. Efectivamente, la consecución del amor, planteada desde los supuestos sentimentales exagerados propios de narraciones mediáticas como el melodrama, parece chocar con los deberes impuestos tradicionalmente a la mujer en la sociedad occidental. Así, a pesar de que tanto a noción de amor romántico como la idea de una domesticidad femenina tienen un mismo origen (la división entre lo público y lo privado) parecen dos destinos irreconciliables. Hoy en día, quizás la necesidad de tener una vida laboral y los imperativos de una vida profesional también chocan con este destino amoroso que aún se presenta como normativo en la vida femenina.

Este choque de paradigmas que Bombal pone en escena ha sido leído a menudo desde la crítica feminista como una clara contravención a un sistema patriarcal. Sin embargo, la autora no solo no escapa de este sistema, sino que parece validarlo al utilizar otro de sus relatos como la “buena vida” alternativa que la protagonista reconoce. En sus mismas palabras, “[n]o me inspiró para nada el feminismo, porque nunca me importó” (Bombal citada en Guerra 17). Sin embargo, la importancia de este tipo de críticas reside en la pregunta por otro tipo de felices para siempre, que pareciera no existir en los relatos que se avienen y también en los que contravienen esa visión de mundo. Si se construye a la mujer tanto a partir de los cánones mediatizados por los múltiples productos culturales como en contra de ellos, siempre se estarán tomando esos relatos como punto de partida. Quizás la problematización artística, que más que resolver cuestiona, es la que apela a la inadecuación de esos modelos de felicidad de forma más efectiva que el discurso crítico.

Por otra parte, cabe mencionar que el mecanismo de inversión más eficiente de lo melodramático en *La última niebla* es la expresión (a ratos patética) de un deseo avasallador y la cercanía con el discurso del placer. Es en la sexualidad de la protagonista que “arde en deseos de que [la] descubra [la] mirada” de su amante, o en la autovalidación física del placer (aunque sea imaginado o vivido de forma narcisista como en la escena del estanque) que ella es capaz de encontrar la subjetividad perdida. Es ella la protagonista del amorío, no su “amigo”; es su emocionalidad y su perspectiva la que se ponen en juego ante la aventura. Como afirma Espinosa, “[é]l es la figura del silencio y ella es quien construye el relato, tiene el control por medio del lenguaje” (18). Aunque “[m]ediante expresiones de la protagonista como ‘fingir miedo’ o ‘me someto a su deseo callada’, se advierte que necesita el reconocimiento del deseo masculino” (ibíd.), es a partir del acto de desear y de la anticipación del placer que la protagonista tiene una agencia que la moral tradicionalmente pacata del melodrama no habría admitido. El deseo en la protagonista de *La última niebla* es performativo y genera en sí mismo un acto de contravención frente al destino impuesto. Incluso es liberador en términos de la publicidad femenina, si se lee como la posibilidad de plantearse a sí misma como la fuente de su propio deseo y placer (aunque, finalmente, debe volver a la afirmación masculina para validarse a sí misma).

Considerando el análisis de todas estas instancias y fragmentos del texto, es posible postular que en la explosión de sentimientos, sensaciones y deseos la enunciación de una voluntad que se impone y contraviene lo femenino tradicional. Para conseguir este fin, la autora utiliza como elemento cuestionador el mismo sentimentalismo que en otros contextos logra limitar el rol de lo femenino a lo doméstico y al círculo privado. Así, radicalizando la emoción, Bombal es capaz de sortear el estereotipo que condenaba a las mujeres a la languidez y pasividad de espacios alejados de lo público.

En el sentido tradicionalmente moralista que posee el melodrama se produce otra contravención: la novela de Bombal no se presupone la existencia de “lo moral

oculto”. En *La última niebla* no hay maniqueísmos ni tampoco premios a la bondad o castigos claros a la maldad. Desde esta perspectiva, el final es una representación anticlimática del plegarse a la vida, del abandono del deseo y de la pérdida de la subjetividad. Quizás ese esa es la penitencia por desear algo más que lo decente o que lo que corresponde: una vida de tedio absoluto. Finalmente, la protagonista se resigna a vivir lo que le tocó, sin pensar más: “[l]o sigo para llevar a cabo una infinidad de pequeños menesteres; para cumplir con una infinidad de frivolidades amenas; para llorar por costumbre y sonreír por deber. Lo sigo para vivir correctamente, para morir correctamente, algún día” (81).

BIBLIOGRAFÍA

- Agosín, Marjorie. *Las desterradas del paraíso. Protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal*. Estados Unidos: Nueva senda de ediciones, 1983.
- . “Entre el agua y la niebla: María Luisa Bombal”. *María Luisa Bombal: apreciaciones críticas*. Agosín, Marjorie et al (eds.). Arizona: Ariz Bilingual Press, 1987: 9-14.
- Berlant, Lauren. *The Female Complaint*. Durham: Duke University Press, 2008.
- . “The Intimate Public Sphere”. *Emotions. A Cultural Studies Reader*. Jennifer Harding y Deidre Pribram (eds). London: Routledge, 2009: 280-299.
- Bombal, María Luisa. *La última niebla*. Santiago: Andrés Bello, 1996.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Delgado, Elena. “Los afectos y sus efectos: literatura, sentimentalidad y las coartadas de la empatía”. *Literatura y transiciones democráticas: estudios de casos*. Phillippe Roussin et al (eds.). Madrid: Casa de Velázquez, 2017.
- Espinosa, Patricia. “*La última niebla* de María Luisa Bombal: excentricidad, desacato y eroticidad en el devenir identitario femenino”. *Acta Literaria*, nº 31 (2005): 9-21.
- Fraser, Nancy. “Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy”. *Habermas and the Public Sphere*. Craig Calhoun (ed). Massachusetts: The MIT Press, 1992: 109-142.
- Guerra, Lucía. *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina*. Madrid: Editorial Playor, 1980.
- . *Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal*. Santiago: Ediciones UC, 2012.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. “Construcción y represión del deseo en las novelas de María Luisa Bombal”. *María Luisa Bombal: apreciaciones críticas*. Agosín, Marjorie et al (eds.) Arizona: Ariz Bilingual Press, 1987: 99-118.
- Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- Herlinghaus, Hermann. “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”. *Narraciones anacrónicas de la modernidad*. Me-

- lrodrama e intermedialidad en América Latina*. Hermann Herlinghaus (ed.). Santiago: Cuarto Propio, 2002: 11-20.
- Herlinghaus, Hermann. "Prólogo: lagunas filosóficas, aporías estéticas, pistas culturales". *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Hermann Herlinghaus (ed.). Santiago: Cuarto Propio, 2002: 11-20.
- Martín Barbero, Jesús. "La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía". Cuarto Propio, 2003. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Hermann Herlinghaus (ed.). Santiago: Cuarto Propio, 2002: 61-77.
- Matte Alessandri. "María Luisa Bombal o la búsqueda del amor". *María Luisa Bombal: apreciaciones críticas*. Agosín, Marjorie et al (eds.) Arizona: Ariz Bilingual Press, 1987: 14-17.
- Munnich, Susana. *La dulce niebla*. Santiago: Editorial Universitaria, 1991.
- Natella, A. "Dualidades estilísticas en *La última niebla* de María Luisa Bombal". *María Luisa Bombal: apreciaciones críticas*. Agosín, Marjorie et al (eds.) Arizona: Ariz Bilingual Press, 1987.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Barcelona: Norma, 2000.
- Sepúlveda-Pulvirenti, Emma. "María Luisa Bombal y el silencio". *María Luisa Bombal: apreciaciones críticas*. Agosín, Marjorie et al (eds.) Arizona: Ariz Bilingual Press, 1987.
- Velasco, Isabel. "Algo sobre María Luisa Bombal". *María Luisa Bombal: apreciaciones críticas*. Agosín, Marjorie et al (eds.) Arizona: Ariz Bilingual Press, 1987: 17-23.
- Vial, Sara. "Conversaciones con María Luisa". *María Luisa Bombal: apreciaciones críticas*. Agosín, Marjorie et al (eds.) Arizona: Ariz Bilingual Press, 1987: 23-31.
- Williams, Linda. "Melodrama Revised". *Emotions. A Cultural Studies Reader*. Jennifer Harding y Deidre Pribram (eds). London: Routledge, 2009: 336-350.

*ALTAZOR O EL DESEO MÁS ALLÁ DE LO SIMBÓLICO*¹

ALTAZOR OR THE DESIRE BEYOND THE SYMBOLIC

Luis Antonio Tolentino Sifuentes
Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Lima
pchultol@upc.edu.pe

RESUMEN

El artículo analiza la colisión entre los deseos de Altazor y las estructuras simbólicas latentes en el poema: el cristianismo, el capitalismo y la poesía tradicional. Terminar «en las fauces del insaciable olvido» o alcanzar «la eternidad como una paloma en sus manos» será el gran dilema del protagonista. Para desarrollar este planteamiento, se recurre al método hermenéutico con enfoque multidisciplinario. Se concluye que los deseos insatisfechos ante los patrones institucionalizados develan la fragilidad de los valores en que se asienta la cultura.

PALABRAS CLAVE: Altazor, Psicoanálisis, Existencialismo.

ABSTRACT

The article analyzes the collision between the wishes of Altazor and the latent symbolic structures in the poem: Christianity, capitalism, and traditional poetry. Ending “in the jaws of insatiable oblivion” or reaching “eternity like a dove in his hands” will be the protagonist’s great dilemma. To develop this approach, a hermeneutical method and multidisciplinary focus will be used. The article concludes that the unsatisfied desires reveal the fragility of the values on which the culture is based.

KEY WORDS: *Altazor, Psychoanalysis, Existentialism.*

Recibido: 19 de marzo de 2022. Aceptado: 30 de Agosto de 2022.

¹ Este estudio se realizó en el marco del X Concurso de Incentivo a la Investigación auspiciado por la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, institución donde laboro en la línea de Investigación del área de Humanidades.

1. INTRODUCCIÓN

Altazor o El viaje en paracaídas. Poema en VII cantos (1931) de Vicente García Huidobro Fernández asienta, sin duda, una de las piedras fundacionales en la lírica de la vanguardia hispanoamericana. El lirismo épico de sus versos explora la subjetividad moderna cuestionando los cimientos de su constitución ontológica: la fe, el trabajo y el arte. A Altazor le aterra el carácter artificial de estos parámetros socioculturales, los cuales han sido instituidos para el sufrimiento, la disolución de la identidad humana y el fácil olvido, respectivamente. Se enfrenta a esas imposturas que atentan contra su voluntad mediante la construcción discursiva de sus ansias de infinito. De tal suerte que sus pretensiones de absoluto persiguen una afirmación de naturaleza ontológica, una redención ante el sufrimiento, la disolución de la identidad y el olvido institucionalizados en el horizonte simbólico el mismo que -como apunta Žižek- siempre está operando de manera virtual en nuestras interrelaciones y en el circuito de nuestros deseos (19).

Desde sus primeros versos, el poema hace sentir el resquebrajamiento con un orden anterior. Se trata de la hiancia fundamental:

Altazor ¿por qué perdiste tu primera serenidad?
 ¿Qué ángel malo se paró en la puerta de tu sonris
 Con la espada en la mano?
 ¿Por qué un día de repente sentiste el terror de ser?

(Canto I, vv. 1- 5).

Súbitamente, Altazor reconoce la pérdida de su serenidad, el abandono de su sonrisa y «el terror de ser» a través de un desdoblamiento de la voz lírica en una segunda persona. Con esta proyección poética, Altazor encarama sus inquisiciones metafísicas del ser-en-el-mundo por un escenario mítico primordial: «la espada en la mano» retoma la metáfora de la expulsión del paraíso terrenal en un amago lírico que a su vez anticipa -como se verá más adelante- la condena del «hombre hormiga» y la búsqueda de la redención en una nueva poesía. Desde el inicio, el poema también presenta la conciencia trágica del protagonista. Como apunta Kierkegaard, «[a] tener el héroe trágico una conciencia reflexiva, esta reflexión sobre sí misma no solo lo aísla del Estado, la familia y el destino, sino que muchas veces lo desvincula de su misma vida anterior» (23). Y los versos siguientes, en efecto, posicionan a Altazor en un escenario de absoluto aislamiento:

Estás perdido Altazor
 Solo en medio del universo
 Solo como una nota que florece en las alturas del vacío

No hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza
 ¿En dónde estás Altazor?

(Canto I, vv. 9 - 13).

El inicio del poema articula entonces dos momentos. Uno, en el que el protagonista vuelca sus inquisiciones contra sí en un ejercicio de búsqueda ontológica; y dos, cuando se instala en un escenario de absoluta soledad como una estrategia enunciativa de posicionamiento ético suspendido: *No hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza*. Esta suspensión es necesaria para que Altazor se ubique al margen del orden simbólico; a partir de ahí se van a producir más adelante los cuestionamientos de las ofertas simbólicas (desde una posición ontológica con una ética suspendida); esta operación discursiva es necesaria para la iluminación de la conciencia crítica de Altazor, pues como apunta Lacan: «si la emoción puede ser desplazada, invertida, inhibida, si ella está comprometida en una dialéctica, es porque ella está capturada en el orden simbólico» (*Los escritos técnicos de Freud* 346). Posicionado un tanto al margen, Altazor irá por la posibilidad de un nuevo fundamento ético para la cultura:

Piensas que no importa caer eternamente si se logra escapar
 ¿No ves que vas cayendo ya?
 Limpia tu cabeza de prejuicio y moral
 Y si queriendo alzarte nada has alcanzado
 Déjate caer sin parar tu caída sin miedo al fondo de la sombra
 Sin miedo al enigma de ti mismo
 Acaso encuentres una luz sin noche
 Perdida en las grietas de los precipicios

(Canto I, vv. 26 - 30).

En cuanto a la recepción crítica del poema, coexisten dos líneas hegemónicas de interpretación². En la línea interpretativa del fracaso (o la muerte), Schweitzer (1971) concibe la angustia de Altazor como la expresión de la tragedia humana ante

² En otro artículo, Altazor en la crítica. Hacia un estado de la cuestión (1971 - 2021), se abordó la hipótesis de que la crítica altazoriana, históricamente, ha actuado de manera contradictoria y verificacionista. Por una parte, en marcos temporales casi simultáneos, *Altazor* es el poema de la muerte y la rebelión; y al mismo tiempo, el poema del fracaso y el triunfo. Por otra parte, ha sido recurrente la hermenéutica verificacionista centrada en el cotejo de la experiencia ficcional del protagonista (o la estructuración explosiva de los cantos) con otras narrativas incluso disímiles, como es el caso de la asociación del canto séptimo con el conjuro de un chamán o el fin de un evento cósmico.

sus límites por comprender el universo³ -esta experiencia tendría su correlato en la expulsión del paraíso edénico-: «Altazor se asienta [...] en un mito básico, el mito del abandono paradisiaco y la voluntad de afirmación» (413). En la misma línea interpretativa, Borinsky (1974) concibe el descenso en el paracaídas como el entierro de la poesía: «*Altazor* es un entierro de la poesía hispanoamericana del Modernismo al Creacionismo. Es el fin de los cenáculos literarios, los manifiestos, la ilusión de que la poesía tiene objetivos unívocos» (128). Sucre (1975) y De Costa (1981), los estudiosos canónicos del poema, reajustan sus ángulos de lectura y sustituyen la connotación de la muerte por la del fracaso.

En la línea interpretativa del triunfo, Caracciolo (1974) descifra la reversibilidad del palíndromo *eterfinifrete* del canto IV como una estrategia discursiva a partir de la cual se revierte la negatividad ontológica de los primeros cantos del poema. Unos años más tarde, en 1978, Yúdice avala la propuesta de Caracciolo: «es evidente que la interpretación de que el final del poema solo representa el fracaso, expuesta por la mayoría de la crítica, tiene que reevaluarse» (184); y sugiere que el incesante subir y bajar de emociones se condensa gráficamente en la reversibilidad del palíndromo *eterfinifrete*. También comparten esta perspectiva Quiroga (1992) y Ávila (2001), quienes redescubren la función lúdica del palíndromo como respuesta a la búsqueda de la afirmación. El primero sostiene: «Vista desde el principio o desde el final de la palabra, la *n* es la séptima letra, que corresponde a los siete cantos de *Altazor* y a las siete letras de la palabra *Altazor*» (360). Y para Ávila, la presencia radioactiva de los cantos finales sería la ruta para entender la propuesta de una poética lúdica y jubilosa ante las moribundas expresiones cotidianas sumidas en el pragmatismo.

Sin embargo, en ninguna de estas líneas hegemónicas de interpretación, se ha reflexionado lo suficiente en un aspecto central del poema: la subjetividad disidente del protagonista ante los códigos socioculturales y estéticos, enjuiciados a lo largo del poema: el cristianismo y sus plegarias muertas, capitalismo y el hombre hormiga, y la “poesía poética de poético poeta”. Por ello, la hipótesis que guía nuestro estudio es que los deseos de *Altazor* disienten de los ofrecimientos ontológicos del orden simbólico; pues al examinarlos uno a uno, es llevado por su conciencia reflexiva a una encrucijada existencial: Terminar «en las fauces del insaciable olvido» o alcanzar «la eternidad como una paloma en sus manos». Ergo, la metáfora de la caída postula la revisión de los cimientos en que se asientan los valores de la cultura, dado que, desde la perspectiva de *Altazor*, parecen estar encauzados hacia el sufrimiento, la agonía

³ La lectura de Schweitzer asocia dos elementos en la tensión ontológica de *Altazor*: sus ansias de infinito y su terrenidad: «El conato de usurpar al régimen divino y el esfuerzo por ganar la sabiduría infinita están contenidos por la certidumbre de que la conciencia humana es limitada, mortal [...]» (61).

y el olvido. Discursivamente, por eso, impregna sus deseos más allá de las plegarias muertas del cristianismo, de la rutina del «hombre hormiga» atrapado en el capitalismo y más allá de la «poesía poética de poético poeta».

En cuanto al abordaje metodológico, nuestro artículo sigue un enfoque multidisciplinario con énfasis en los aportes del psicoanálisis de orientación lacaniana y los aportes del existencialismo (de Kierkegaard a Heidegger). Del primero, nos interesa los postulados referidos al orden simbólico; y del segundo, las ansias de perpetuación a través del otro ante la angustia de la nada y el terror al olvido. El alcance de nuestro análisis pone mayor atención en los cantos I y III porque concentran el motivo de nuestro interés en el presente estudio.

2. ALTAZOR Y LAS PLEGARIAS MUERTAS DEL CRISTIANISMO

En este apartado, se describe la colisión entre los deseos de Altazor y la oferta ontológica del cristianismo; es decir, se pone en evidencia la imposibilidad de la fe cristiana para tramitar los deseos de posteridad del protagonista. De entrada, en el poema se aprecia el terror a la muerte como una inquietud radical:

Altazor morirás Se secará tu voz y serás invisible
La Tierra seguirá girando sobre su órbita precisa
Temerosa de un traspie como el equilibrista sobre el alambre que ata las
miradas del pavor

(Canto I, vv. 20 - 22)

Los versos anuncian una de las claves del poema: la permanencia del ser a través de la voz: mientras la tierra siga su órbita, siempre podrá haber un traspie, una amenaza ligada a la entropía; y una forma de superarla es consiguiendo la permanencia de la voz (vale decir: que no se seque, que no se haga invisible, que siga constituyéndose en una fuente de significados). La voz con la que Altazor pretende alcanzar esa permanencia es la del poeta, cuya libertad le permite explorar los resquicios más profundos de la subjetividad humana incluyendo la angustia de su finitud. Como apunta Kierkegaard: «El propio lenguaje verifica que la angustia es una categoría de la reflexión [...] A esto hay que sumar que la angustia involucra siempre una reflexión sobre la temporalidad» (54).

Uno de los caminos por los que, bíblica e históricamente, la voz ha permanecido en la memoria de los hombres es el cristianismo. Lucas, Mateo, Marcos, Juan devienen en vehículos por los que la palabra de Cristo ha permanecido hasta nuestros días. La voz, la palabra -o el lenguaje en un sentido más amplio- calzan en este caso en la consigna heideggeriana: «el lenguaje es la morada del ser». Altazor ansía esa posteridad a través de la palabra, pero enfrente tiene un rival muy poderoso, Cristo.

Por eso, si bien Altazor celebra su deicidio, la lógica del cristianismo pervive en él, pues guarda un plan redentor para la humanidad:

Abrid la boca para recibir la hostia de la palabra
 La hostia angustiada y ardiente que me nace no se sabe dónde
 Que viene de más lejos que mi pecho

(Canto I, vv. 565 - 568).

La figura de la hostia es muy poderosa por todo lo que representa en la tradición judeocristiana; posee una carga semántica e histórica asociada a la ética que se manifiesta concretamente en la limpieza periódica de la conciencia. Y si retomamos la idea heideggeriana del lenguaje como morada del ser, «la hostia de la palabra» evidentemente sugiere un reordenamiento ético de la cultura. Por consiguiente, la aspiración de Altazor consiste en ganar un espacio en el horizonte estético de la palabra; solo a partir de ese espacio ganado podrá transmitir el evangelio de su poesía: «Con cortacircuitos en las frases/ Y cataclismo en la gramática». Si intenta instaurar otro orden fundacional, es preciso apartar el que tiene en frente:

Abrí los ojos en el siglo
 En que moría el cristianismo
 Retorcido en su cruz agonizante
 Ya va a dar el último suspiro
 ¿Y mañana qué pondremos en el sitio vacío? 95
 Pondremos un alba o un crepúsculo
 ¿Y hay que poner algo acaso?
 La corona de espinas
 Chorreando sus últimas estrellas se marchita

Morirá el cristianismo que no ha resuelto ningún problema 100
 Que sólo ha enseñado plegarias muertas
 Muere después de dos mil años de existencia
 Un cañoneo enorme pone punto final a la era cristiana
 El Cristo quiere morir acompañado de millones de almas
 Hundirse con sus templos
 Y atravesar la muerte con un cortejo inmenso

(Canto I, vv. 91 - 106).

El horizonte simbólico del cristianismo canaliza los deseos humanos de hermandad y comunidad terrenales, pero desatiende aquellos deseos humanos de trascendencia ontológicamente inherentes: «La esencia de un ser no es sólo el empeño en persistir por siempre, como nos enseñó Spinoza, sino, además, el empeño por universalizarse,

es el hambre y sed de eternidad y de infinitud» (Unamuno 154). Si bien la fe es uno de los dispositivos institucionalizados históricamente a través de la Iglesia, Altazor advierte su desgaste; la metonimia «cruz agonizante» personifica la crisis de los valores eclesiásticos y, por tanto, el abandono espiritual del hombre moderno. Aquellos códigos cristianos como amar al enemigo u ofrecer la otra mejilla no forman parte del proyecto altazoriano; constituyen más bien «plegarias muertas». La sumisión y obediencia han sido neutralizadas, y el mandato cristiano ha perdido eficacia. Kierkegaard señala que la consigna del sufrimiento por los demás solo puede funcionar de manera cabal si responde a una obediencia absoluta (40).

El desgaste de la fe y el abandono espiritual del hombre modernos se agudiza más desde la perspectiva de Nietzsche. Para él, la fe cristiana no es una convicción de la existencia de Dios, sino una súplica “espiritual” con la que el hombre crea para sí un horizonte salvador. Los versos 95 y 97 del fragmento citado, «¿Y mañana qué pondremos en el sitio vacío? » «¿Y hay que poner algo acaso?», expresan en efecto la angustia del ser humano por identificarse con algún semblante de la cultura: «*un semblante es el momento ontológico del ser [...] el momento en que un objeto “semeja” darnos la causa final de nuestros esfuerzos*» (Mondoñedo 90). Y la causa final del cristianismo, hacia el cual apunta todos sus esfuerzos apenas es una promesa: la resurrección después del Juicio Final. Altazor rehúye de esta oferta ontológica; ¿cómo confiarle nuestra fe a un dogma que «no ha resuelto ningún problema»?

La búsqueda de Altazor es la gloria, la posteridad, la permanencia. Mientras no haya esa garantía, su deseo no podrá tramitarse entre las ofertas simbólicas de la cultura. Desde la perspectiva lacaniana, el lugar del deseo es crucial para la comprensión del sujeto. «Esta posición solo puede concebirse en la medida que haya un guía que esté más allá de lo imaginario, a nivel del plano simbólico» (Lacan 215). Sin Cristo, sin fe, sin esperanza, el deseo altazoriano se convierte en un reclamo existencial hacia sí mismo:

Quiero la eternidad como una paloma en mis manos
 Todo ha de alejarse en la muerte esconderse en la muerte
 Yo tú él nosotros vosotros ellos
 Ayer hoy mañana 220
 Pasto en las fauces del insaciable olvido
 Pasto para la rumia eterna del caos incansable
 Justicia ¿qué has hecho de mí Vicente Huidobro?
 Se me cae el dolor de la lengua y las alas marchitas
 Se me caen los dedos muertos uno a uno 225
 ¿Qué has hecho de mi voz cargada de pájaros en el atardecer
 La voz que me dolía como sangre?
 Dadme el infinito como una flor para mis manos

(Canto I, vv. 217 – 228).

La ética del cristianismo es la ética del sufrimiento a cambio de la eternidad. En *La esencia del cristianismo*, Feuerbach explica que la historia del sufrimiento de toda la humanidad es asumida por la historia del sufrimiento del cristianismo. Si Altazor asume ese mandato, sublimaría el dolor de la conciencia amarga a cambio de la posteridad y aplazaría los estremecimientos de terror ante la muerte. Sin embargo, sostiene una convicción opuesta: «Todo ha de alejarse en la muerte esconderse en la muerte». Este ocultamiento en la nada, esta oclusión ontológica del ser («Se me caen los dedos muertos uno a uno») no solo expresa una tragedia individual, sino también colectiva. El estatuto ético del yo lírico se preocupa por advertir que el ser está condenado a desaparecer en el tiempo:

Yo tú él nosotros vosotros ellos
 Ayer hoy mañana 220
 Pasto en las fauces del insaciable olvido

En esta línea de análisis, conviene detenerse en el claro influjo de la filosofía existencialista en *Altazor*. La angustia ante la nada y el terror al olvido son algunas constantes que caracterizan sobre todo el primer canto, en cuya prolongación la voz poética desnuda su fragilidad y abandono en el mundo. Al respecto, Heidegger precisa: «El discurso es existencialmente lenguaje porque [...] tiene el modo de ser del estar-en-el-mundo en condición de arrojado y de consignado al “mundo”» (164). Kierkegaard va más allá y reconoce detrás de esa angustia una forma de felicidad: «Yo diría, aunque paradójico, que el individuo es rigurosamente feliz en tanto está sumergido en la tragedia. Lo trágico encierra en sí una dulzura infinita» (28). Esto explicaría, en cierto modo, también la pasión de Cristo, una de cuyas frases en la cruz es parafraseada por Altazor:

Justicia ¿qué has hecho de mí Vicente Huidobro?
 [...]
 ¿Qué has hecho de mi voz cargada de pájaros en el atardecer
 La voz que me dolía como sangre?

La expresión «Justicia ¿qué has hecho de mí Vicente Huidobro?» guarda estrecha relación con la cuarta frase de Cristo en la cruz: «Padre mío, ¿por qué me has abandonado?». El carácter implacable del sufrimiento cristiano es la imagen concluyente a la que apela el yo lírico para ilustrar su desamparo. La secuencia «¿Qué has hecho de mí?» - «Se me caen los dedos muertos uno a uno» expresa la pesadilla humana del ser-para-la-muerte. Ante esta experiencia heideggeriana del ser arrojado al mundo (es decir, al lenguaje), Altazor se pregunta qué ha sido de su voz, su «voz cargada de pájaros en el atardecer». La vitalidad únicamente parece conservarse en una memoria que se esparce. El temor por el debilitamiento de su voz también se aprecia

con claridad en el verso veinte del primer canto: «Altazor morirás Se secará tu voz y serás invisible». Como urge sobreponerse a esa amenaza, se apela a la misma lógica del cristianismo: persistir en la memoria de los hombres a través del lenguaje. Solo de ese modo puede actualizarse constantemente el rito sacrificial; sobre este punto Lacan sostiene: «Toda la aventura cristiana se entabla a partir de una tentativa central encarnada por un hombre cuyas palabras deben ser vueltas a escuchar todas ellas» (Lacan 178). De algún modo, la desaparición física que implica la muerte es compensada con la continuidad fenomenológica en el orden del lenguaje.

Si asumimos que el responsable de la arquitectura retórica de un discurso, más allá del yo poético, es el sujeto de la enunciación, entonces, cuando Altazor interpela a Vicente Huidobro y le dice «qué has hecho de mi voz»⁴ le está exigiendo insumos lingüísticos y poéticos para su inmortalidad (como poeta). El recurso del desdoblamiento autor – personaje revela también, como apunta Hugo Friedrich, una conciencia crítica en el quehacer de la poesía moderna. No en vano, en su poema “Arte poética”, Huidobro remarca que «El rigor verdadero/ reside en la cabeza». En esta medida, Altazor traslada estratégicamente la presencia del gran Otro cristiano a un gran Otro autoral. En efecto, la relación de Altazor (personaje) con el Otro (autor) encumbra al autor a un rango divino. Ya que en el tesoro de significantes del cristianismo, no puede tramitar sus deseos de eternidad, Altazor recurre al tesoro de significantes de la poesía y apela a su propio autor, ante quien se reconoce un súbdito de su voluntad.

3. ALTAZOR Y EL HOMBRE-HORMIGA DEL CAPITALISMO

Altazor rechaza también el orden simbólico capitalista por el efecto deshumanizante del hombre hormiga. En el proyecto altazoriano, en el que la música y la poesía juegan un rol fundamental, el hombre hormiga constituye un óbice de rango ontológico y no representa una garantía para comprender la reformulación ética de la civilización en función de valores que recuperen el centro de la subjetividad humana.

Como es sabido, a partir del siglo XVII se acentúa la organización empresarial del mundo capitalista en distintas etapas. Nos interesa remarcar la del Fordismo, aquella en la que la producción de automóviles en serie incluyó también estrategias comerciales para despertar el deseo masivo del consumo en nombre del progreso: «la fecha simbólica de iniciación del fordismo es 1914, cuando Henry Ford introdujo su jornada de cinco dólares y ocho horas para recompensar a los trabajadores que habían armado la línea de montaje en cadena de piezas de automóvil» (Harvey 147).

⁴ En tanto que *Niebla* de Unamuno es publicado en 1914, es probable que Huidobro haya revisado el pasaje en que Augusto Pérez desafía con finos argumentos a su propio autor don Miguel de Unamuno.

A partir de ese año, se transformó considerablemente el estilo de vida de los obreros, quienes ingresaron pronto al circuito del consumo de los productos que ellos mismos fabricaban. Hacia 1930, el Fordismo se consolidaba como una forma generalizada de productividad mecanizada en las fábricas.

Como se puede intuir, la presencia del hombre-hormiga en el poema presenta un correlato histórico. En el imaginario social, dicha imagen ha ido evolucionando y ganando una connotación más positiva; está asociada, por ejemplo, al hombre trabajador, aquel que se gana el pan con el sudor de su frente. Este yo ideal prefigurado simbólicamente por el sistema capitalista mediante mandatos de laboriosidad desmedida es, naturalmente, rechazado por Altazor:

| | |
|---|-----|
| Después de mi muerte un día | 464 |
| [...] | |
| Habrá ciudades grandes como un país | 470 |
| Gigantescas ciudades del porvenir | |
| En donde el hombre-hormiga será una cifra | |
| Un número que se mueve y sufre y baila | |
| [...] | |
| Lo aprovechable sólo lo aprovechable | 480 |
| Ah la hermosa vida que preparan las fábricas | |
| La horrible indiferencia de los astros sonrientes | |
| Refugio de la música | |
| Que huye de las manos de los últimos ciegos | |

Si bien el progreso es el mandato del yo ideal en el sistema capitalista, es también una fuerza exterior enajenante, pues diluye la identidad humana hasta reducirla a mera cifra... No es la voluntad individual la que prevalece, sino la voluntad de los aparatos de producción: «En la producción de mercancías que se realiza en las condiciones del trabajo asalariado, gran parte del conocimiento, de las decisiones técnicas, así como del aparato disciplinario están fuera del control de la persona que en realidad hace el trabajo» (Harvey 145). Incluso, las posibilidades de que el hombre – hormiga se divierta (y consuma) es escrupulosamente planificado por los sistemas sofisticados de producción. Por eso, desde una perspectiva althusseriana, Altazor capta un doble agravio contra el hombre – hormiga: su voluntad no cuenta en las decisiones sobre la producción y, para mitigar sus tribulaciones, sus necesidades de consumo son direccionadas. Solo le queda ironizar a Altazor:

| | |
|---|-----|
| Ah la hermosa vida que preparan las fábricas | 481 |
| La horrible indiferencia de los astros sonrientes | |
| Refugio de la música | |
| Que huye de las manos de los últimos ciegos | |

Frente a la hermosa vida que traen las fábricas en las producciones masificadas, Altazor contrapone la alternativa estética de la música. Sin embargo, no será fácil transmitir su propuesta de sensibilidad estética, pues como apunta Harvey:

La aglomeración de los trabajadores en las grandes fábricas siempre planteó la amenaza de organizaciones laborales más fuertes y mayor poder de la clase obrera: de allí la importancia del ataque político a los elementos radicales dentro del movimiento obrero después de 1945 (157).

En otras palabras, la arquitectura mercantilista del Fordismo evitó cualquier intento de organización humana. La música y el arte en general suscitan experiencias privadas de disfrute que amenazan la producción y el consumo en cadena. El verso «La horrible indiferencia de los astros sonrientes» grafica la desatención de la subjetividad humana en las «Gigantescas ciudades del porvenir». Además, la lógica del progreso capitalista es inversamente proporcional a las atenciones de la subjetividad: las grandes ciudades pueden ser más grandes materialmente, pero la atención humana del sujeto es cada vez menor. Como esta verdad es insoportable, entran a tallar las máscaras sociales con un sinfín de aparatos institucionalizados, cuya finalidad termina siendo el ocultamiento de la precariedad material y espiritual de la existencia humana. Irónicamente, estas máscaras terminan configurando nuestra cultura y sus mandatos. Tal vez por esta razón, como apunta Žižek, la palabra *cultura* termina siendo «el nombre para todas esas cosas que hacemos sin creer en realidad en ellas, sin tomarlas muy en serio» (39). Es precisamente este carácter artificial del ordenamiento cultural el que Altazor intenta desnudar en los siguientes versos:

¿Qué me importa la burla del hombre-hormiga
Ni la del habitante de otros astros más grandes?
Yo no sé de ellos ni ellos saben de mí
Yo sé de mi vergüenza de la vida de mi asco celular
De la mentira abyecta de todo cuanto edifican los hombres
(Canto I, vv. 522 - 526).

Biológica, existencial y éticamente, Altazor se concibe atrapado en una realidad violenta. El origen de esta violencia es la amenaza latente de su propia extinción. Frente a «la hermosa vida que preparan las fábricas», la angustia de Altazor expresa con elocuencia la tragedia humana de su inevitable desaparición. Esta conciencia a sangre viva guarda un paralelo inquietante con la súplica de Cristo en el monte de los Olivos; pues en ambos casos la conciencia de finitud interpela tenazmente. Dice Feuerbach que Cristo asume un sufrimiento absoluto porque su obediencia es absoluta; en el caso de Altazor, la fuente de sus inquietudes es «la mentira abyecta de todo cuanto edifican los hombres». Reluce una vez más la conciencia crítica del héroe trágico; en efecto,

los cómodos guiones que provienen del ordenamiento sociocultural resultan incompatibles con los deseos de Altazor. Quien sí parece subordinarse a aquellos guiones de supervivencia es el hombre – hormiga, sin agencia ética ni capacidad reflexiva, cuya identidad se diluye en las construcciones artificiales del orden simbólico: «Es como si nosotros, sujetos del lenguaje, habláramos e interactuáramos como marionetas, con nuestras palabras y gestos dictados por un poder omnipresente y anónimo» (Žižek 18).

Ante tales amenazas (el aplanamiento de su individualidad, el atentado contra la singularidad y el agravio contra sus las pretensiones estéticas), Altazor reafirma su conciencia reflexiva de héroe trágico con esta exhortación:

Revienta pesimista más revienta en silencio
 Cómo se reirán los hombres de aquí a mil años
 Hombre perro que aúllas a tu propia noche 500
 Delincuente de tu alma
 El hombre de mañana se burlará de ti
 Y de tus gritos petrificados goteando estalactitas
 ¿Quién eres tú habitante de este diminuto cadáver estelar?
 ¿Qué son tus náuseas de infinito y tu ambición de eternidad? 505

En el confinamiento fordista de la producción a gran escala, mientras el hombre-hormiga acata el mandato del patrón en las grandes fábricas, la postura de Altazor recae en la interpelación existencialista: «Revienta pesimista más revienta en silencio». Esta dicotomía recurrente en la presentación de la oferta de una estructura simbólica y los deseos insatisfechos del protagonista es una constante en todo el primer canto. La ambivalencia entre estadios de júbilo y arranques de angustia representa, siguiendo a Freud, la búsqueda de una homeostasis síquica: «Ante situaciones de máximo sufrimiento también se ponen en función determinados mecanismos psíquicos de protección» (24). Prima en Altazor, sin embargo, un imperativo insensato del autococonocimiento, una búsqueda identitaria que no parece hallar: «¿Quién eres tú habitante de este diminuto cadáver estelar? / ¿Qué son tus náuseas de infinito y tu ambición de eternidad?» (Canto I, vv. 504 - 505).

En contraposición a la crisis identitaria de Altazor, la presencia del hombre –hormiga goza de una identidad definida que, aunque vacua, le permite participar en la lógica del mercado y satisfacer sus deseos de consumo. En esta medida, se puede afirmar que el hombre-hormiga asume su laboriosidad bajo el guion fantasmático⁵ del

⁵ El hombre-hormiga está encapsulado en la fantasía del discurso de la modernidad, aquel que asegura el porvenir de las grandes ciudades a través del trabajo. Una fantasía es la construcción imaginaria que neutraliza la angustia: «La naturaleza ilusoria de la fantasía funciona como sostén para el deseo de identificación» (Stavrakakis 79).

éxito (trabajo = progreso); Altazor rehúye de ese guion so pena de convertirse también en «Un número que se mueve y sufre y baila»; rehúye de ese disciplinamiento que, como señala Harvey, supuso en la época fordista «cierta mezcla de represión, acostumbamiento, cooptación y cooperación, todo lo cual debe organizarse no solo en el lugar de trabajo sino en la sociedad en su conjunto» (145). Llama la atención cómo esa facilidad con que en las «Gigantescas ciudades del porvenir» la subjetividad tiende a subordinarse a los ofrecimientos simbólicos del mercado continúa en nuestros días:

Mucho de lo que hoy se puede nombrar tiene que ver con la destitución de la subjetividad. De hecho, podríamos decir que vivimos en una sociedad en la que las nominaciones o, más precisamente, las etiquetas para múltiples clasificaciones se ubican en un lugar preeminente: todo es o pretende ser clasificado, normativizado, evaluado por las instituciones de función estatal, y los registros, las estadísticas y las normas burocráticas se multiplican con una implícita violencia [...], aquella según la cual ningún individuo cuenta para el sistema como él mismo, sino como parte de una contabilización: votante, usuario, contribuyente, cliente, etc. (Mondoñedo, Vargas & Calle 18).

4. ALTAZOR VS. LA “POESÍA POÉTICA DE POÉTICO POETA”

La única certeza que avizora Altazor en sus inquisiciones metafísicas es la seguridad de su propia desaparición: «Altazor, morirás. Se secará tu voz y serás invisible» (I, 19). En su intento por reconvertir esta situación, desliza una intención disidente desde el Prefacio: «Los verdaderos poemas son incendios [...] Un poema es una cosa que será». La tensión entre la certeza de la desaparición física y las ansias de continuidad se resuelve con la poesía, una poesía «que será». En esta estratagema, que bien remite a la figura del ave fénix, Altazor argumenta por qué la poesía romántico modernista carece de ese espíritu de resurrección. En el drama altazoriano, el deseo ontológico de permanencia colisiona contra una estética poética artificial. El canto III intenta resolver esta tensión:

| | |
|--|----|
| Matemos al poeta que nos tiene saturados | 50 |
| Poesía aún y poesía poesía | |
| Poética poesía poesía | |
| Poesía poética de poético poeta | |
| Poesía | |
| Demasiada poesía | |
| [...] | |
| Todas las lenguas están muertas | |
| Muertas en manos del vecino trágico | |

| | |
|----------------------------------|-----|
| Hay que resucitar las lenguas | |
| Con sonoras risas | |
| Con vagones de carcajadas | 125 |
| Con cortacircuitos en las frases | |
| Y cataclismo en la gramática | |

A diferencia de la zozobra de Altazor cuando examina el orden simbólico del cristianismo enajenante y capitalismo deshumanizante, ante la poesía saturada reacciona con entusiasmo, como si hallara al fin la oportunidad para su afirmación ontológica. De hecho, se encuentra en el terreno de su competencia: la poesía, el motor que empieza a impulsar su trascendencia. La idea es clara: Altazor aspira a ser un poeta imperecedero, pero los recursos poéticos hallados en el camino no son suficientes. Por ejemplo, no confía en el carácter ornamental de los recursos modernistas o románticos en boga. Protesta: «Basta señora arpa de las bellas imágenes/ De los furtivos como iluminados/ Otra cosa otra cosa buscamos» (Canto III, vv. 65 - 67). Y en esta búsqueda, propone «Cortacircuitos en las frases/ Y cataclismo en la gramática» (Canto III, vv. 126 - 127). Así empieza a notarse el proyecto creacionista que subyace en *Altazor*: «[...] el Creacionismo es la poesía misma: algo que no tiene por finalidad ni narrar, ni describir las cosas de la vida, sino hacer una totalidad lírica independiente en absoluto» (Huidobro 1637). Entre los versos 70 y 100 del canto III, se aprecia con más claridad este intento:

| | |
|---------------------------------------|-----|
| Sabemos posar un beso como una mirada | |
| Plantar miradas como árboles | |
| Enjaular árboles como pájaros | 70 |
| [...] | |
| Tripular crepúsculos como navíos | 100 |
| Descalzar un navío como un rey | |
| Colgar reyes como auroras | |
| Crucificar auroras como profetas | |
| Etc. etc. etc. | |

El mandato poético anunciado en el canto I, «Que se derrumben las vigas del cerebro», empieza a tomar cuerpo en el canto III. La «catástrofe preciosa en los rieles del verso», que habrá de chisporrotear en los cantos finales del poema, amaga su propósito en la treintena de símiles del fragmento citado. La cascada de versos se inicia con el verbo «Sabemos», y cabe preguntarse rápidamente ¿quiénes saben y qué se sabe? De facto queda descartado el protagonismo del hombre-hormiga; se trata más bien de una propuesta subjetiva que articula la trascendencia humana a través de la poesía.

Dicho de otro modo, la treintena de símiles evidencia lúdicamente el lugar común de la poesía tradicional; «Sabemos» alude a un hartazgo de la sintaxis poética convencional; pero expresa también una agencia en el plano del conocimiento poético,

es decir, una capacidad para emprender la renovación del ejercicio literario y, por tanto, una toma de posición en la comunidad letrada. Esta agencia es demostrada mediante la construcción de una anáfora aglomerante de más de treinta versos que inciden en el mismo saber. Si el propósito del creacionismo no es cantar a la rosa sino hacerla florecer en el poema, la treintena de símiles expresa la fuerza creativa del lenguaje frente a la naturaleza. La símil prolifera a partir de una forma básica. «Sabemos posar un beso como una mirada» tiene como base «sabemos posar una mirada». Posar una mirada es el referente natural, así como plantar árboles o enjaular pájaros. Es de ese lado referencial del que intenta huir la poesía altazoriana. Cada símil se enriquece con una sinestesia. Así, «tripular crepúsculos como navíos» encierra una sensación visual en movimiento, y deja mayor ganancia en el orden de los sentidos, en el orden del placer.

En un sentido freudiano, el enriquecimiento de las expresiones poéticas responde al principio del placer, el cual está, no obstante, en permanente tensión con el principio de realidad. De ahí el necesario intercambio simbólico entre el sujeto y el orden cultural, entre el yo y el peso de la Ley, entre la innovación vanguardista y el peso de la tradición. Como apunta Braunstein, «[e]l conflicto del sujeto y el Otro sería fatal si no existiese una instancia simbólica que regulase los intercambios» (58). Es por eso que en los versos citados se conserva todavía el lado referencial de los infinitivos y los sustantivos. Se conserva asimismo el lado semántico de las palabras (mirada, árboles, pájaros, navíos, rey auroras, profetas), pero se interrumpe la composición tradicional de las estrofas. Volviendo a Freud, puede afirmarse que la potencia aplastante de la proliferación anafórica responde también a un principio del placer en el proyecto altazoriano:

Mientras vivamos juguemos
 El simple sport de los vocablos
 De la pura palabra y nada más
 Sin imagen limpia de joyas
 (Las palabras tienen demasiada carga)

(Canto III, vv. 142 - 147).

Hay otro momento, entre los versos 566 – 569 del canto V, en el que la intención lúdica del principio del placer se amalgama con la búsqueda de la posteridad y se ejecuta el anuncio disidente del Prefacio: «Los verdaderos poemas son incendios [...] Un poema es una cosa que será». De este modo, la desaparición física que implica la muerte es compensada con la continuidad fenomenológica en el orden del lenguaje:

| La canción del pirata | Altazor |
|---|---|
| La luna en el mar riela En la lona gime el viento Y alza en blando movimiento Olas de plata y azul | La lona en el mar riela En la luna gime el viento Y alza en blanco crugimiento Alas de olas en mi azul |

Tabla 1: *La canción del pirata y Altazor*

Intercambiar *luna* por *lona* en los dos primeros versos tiene como propósito elevar la imagen del viento de un paisaje marino a un escenario sideral. La facilidad con que este efecto se consigue (únicamente se han interpolado vocales) insinúa la fuerza transgresora de la poética huidobriana. El propósito subversivo de Altazor, en términos poéticos, se puede apreciar en la inversión de la jerarquía: lona – luna. Visualmente, en el cuarteto de Espronceda, el término *luna* ocupa el primer verso, mientras que en el canto de Altazor se ubica en el segundo. Este detalle sería superfluo si no fuera por la fuerte tradición romántica que hay detrás de dicho término. El verso altazoriano «En la luna gime el viento» evidencia la impronta vanguardista del creacionismo en dos niveles. Por un lado, irrumpe en el plano del significante sutilmente para subvertir un contenido instaurado en la tradición; el intercambio sutil de las vocales insinúa además la delicadeza con que se puede intervenir en los discursos de la cultura para elevar su valor estético: «En la lona gime el viento», visualmente, eleva su rango semántico: «En la luna gime el viento». Por otro lado, ese mismo verso anuncia la posibilidad de una deconstrucción del orden cultural; pues el viento que se eleva por el espacio lunar cuenta además con la cualidad humana de gemir. El viento está asociado al movimiento y el gemir tanto al dolor como al placer. El viento que gime por la luna grafica los esfuerzos por alcanzar un deseo, algún sueño. Solo así se entiende los dos versos siguientes: «Y alza en blanco crugimiento/ Alas de olas en mi azul». En suma, la transgresión poética responde a una voluntad de afirmación; mientras en los versos de Espronceda, el protagonista es el viento que genera las olas en una noche de luna; en los versos huidobrianos, el protagonista es Altazor.

A GUIA DE CIERRE

Rehuir de las ofertas simbólicas del orden sociocultural permite un mayor acercamiento a las condiciones de vulnerabilidad de la subjetividad humana. Cuando Altazor rehúye de ellas, no solo las sojuzga, sino también cuestiona su propio estatus ontológico en el mundo. Ante esta angustia, ni el cristianismo, ni el capitalismo, ni la poesía tradicional ofrecen respuestas satisfactorias. La pérdida súbita y violenta de la «primera serenidad» del protagonista pone en evidencia la intensidad de sus deseos insatisfechos frente a los patrones del orden cultural establecido. La oferta ontológica

del cristianismo no es aceptada por Altazor, porque a través de sus plegarias muertas solo reproduce el sufrimiento. Y aunque implícitamente sugiere una vida más allá de la muerte, en la práctica «no ha resuelto ningún problema». Asimismo, el protagonista advierte la condición deshumanizante del orden simbólico capitalista que trae como consecuencia la imagen desubjetivada del hombre hormiga. Esta consecuencia deshumanizante tiene como punto de apoyo el fordismo en cuyos engranajes de producción en serie incluso consideraba un espacio para el consumo masivo de los propios obreros. El proyecto poético de Altazor colisiona con ese entramado, porque su canto necesita un espíritu sensible. Por último, la disconformidad de Altazor con la tradición poética es una forma de cuestionar los fundamentos en los que se sostiene la civilización. La preocupación que ronda en la conciencia crítica de Altazor desde el primer canto no solo es de índole estético, sino fundamentalmente un cuestionamiento de su ser-en-el-mundo. La crítica contra la «poética poesía de poético poeta» es también una crítica contra los valores que fundamentan la civilización contemporánea. En una entrevista de 1937, Huidobro lo sostenía claramente: «Pienso que el poeta debe saber que se trata de ofrecer obras que fundamenten el mundo y la visión del hombre» (1641). Lo interesante de la poesía altazoriana es que discurre críticamente por los discursos instaurados hegemónicamente en la tradición para desestabilizarlos desde sus propios fundamentos y propone, insinúa más bien, un replanteamiento de los valores éticos y estéticos en que se sostiene la cultura occidental.

BIBLIOGRAFÍA

- Borinsky, Alicia. "Altazor: entierros y comienzos". *Revista Iberoamericana* (1974): 125-128.
- Braunstein, Néstor. *El goce. Un concepto lacaniano*. 2º ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- De Costa, René. "Introducción a Vicente Huidobro". *Altazor / Temblor de cielo*. 7º ed. Madrid: Catedra, 1994.
- Harvey, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1998.
- Huidobro, Vicente. *Obra poética*. Edición a cargo de Cedomil Goic. Santiago: Ediciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú, ALLCA XX, 2003.
- Freud, Sigmund. *Psicología de las masas*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. Madrid: Editorial Trota, 2012.
- Lacan, Jacques. *Los escritos técnicos de Freud. Seminario I*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- _____. *El seminario 10: La angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Kierkegaard, Soren. *De la tragedia*. Buenos Aires: Quadrata, 2005.
- Mondoñedo, Marcos. *Poesía o interpretación de lo real: descripción del discurso lírico como asunción enunciativa de aquello que no cesa de no escribirse*. Diss.

- Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011. Repositorio UNMSM Web 23 ene. 2022
- Mondoñedo, Marcos; Vargas, Martín; Calle, Karen. *Lo que no cesa de no escribirse*. Dedo Crítico Editores, 2014.
- Quiroga, José. “El entierro de la poesía: Huidobro, Nietzsche y Altazor”. *MLN* 107.2 (1992): 342-362. Web. 15 ago 2019 <www.jstor.org/stable/2904743>
- Schweitzer, Allan. “Altazor, de Huidobro: Poema en Paracaídas”. *Revista Chilena de Literatura* (1971): 55-77.
- Stavrakakis, Yannis. *Lacan y lo político*. Buenos Aires: Prometeo, 2007
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid, Sarpe: 1983.
- Žižek, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

NOTICIAS SOBRE EL FRANCISCANO GREGORIO FARIÁS Y SU
OBRA *ESCOTIDA* (1744), UN POEMA ÉPICO RELIGIOSO SOBRE
JOHN DUNS SCOTO¹

*NEWS ABOUT THE FRANCISCAN GREGORIO FARIÁS AND HIS WORK
ESCOTIDA (1744), A RELIGIOUS EPIC POEM ABOUT JOHN DUNS
SCOTO*

Miguel Donoso Rodríguez
Universidad de los Andes
mdonoso@uandes.cl

RESUMEN

Desconocida es la figura del franciscano Gregorio Farías. Nacido en Valdivia hacia 1702, es el autor del poema épico religioso *Escotida*, fechado en 1744 y dedicado al franciscano y teólogo escocés John Duns Scoto (1265-1308), famoso por haber sido uno de los primeros en defender la Inmaculada Concepción de la Virgen María, tema que atraviesa toda la obra. La obra en cuestión se conserva en dos manuscritos, resguardado uno en el monasterio benedictino de Las Condes, en Santiago de Chile, y el otro en la Biblioteca Nacional de España. Dilucidar relevantes aspectos textuales de la obra y algunos problemas autoriales es el objetivo planteado en este trabajo, que desembocará en una edición crítica del texto.

PALABRAS CLAVE: Orden Franciscana; Fray Gregorio Farías; *Escotida*; John Duns Scoto, Poesía Colonial Épica Religiosa.

¹ Este trabajo es un resultado del proyecto FONDECYT Regular N° 1210564, que lleva por título “Estudio, edición y notas del poema épico religioso *Escotida*, o *Vida del doctor sutil Escoto* (1744), de fray Gregorio Farías”, del cual soy investigador responsable, y que cuenta con Bernardo Álvarez OSB, teólogo y licenciado en Letras, como coinvestigador.

ABSTRACT

The figure of the Franciscan Gregorio Farías is unknown. Born in Valdivia around 1702, he is the author of the religious epic poem *Escotida*, dated in 1744 and dedicated to the Scottish Franciscan and Theologian John Duns Scoto (1265-1308), famous for having been one of the first to defend the Immaculate Conception of the Virgin Mary, a theme that runs through the entire work. The poem in question is preserved in two manuscripts: one kept in the Benedictine monastery of Las Condes, in Santiago, Chile, and the other in the Biblioteca Nacional of Spain. The objective of this article is to elucidate relevant textual aspects of the poem and some authorship problems, which will lead to a critical edition of the text.

KEY WORDS: *Franciscan Order; Fray Gregorio Farías; Escotida; John Duns Scoto, Colonial Religious Epic Poetry.*

Recibido: 23 de agosto de 2022.

Aceptado: 30 de octubre de 2022.

Muy poco conocida es la figura del franciscano Gregorio Farías. Los datos que existen sobre él son escasos y a veces contradictorios. Al revisar, por ejemplo, el *Diccionario biográfico colonial* de José Toribio Medina, encontramos la siguiente información: “Farías (Fr. Gregorio). Natural de Valdivia, lector jubilado de la Orden de Santo Domingo. Véase Gacitúa (Fr. Juan de)” (Medina 1906: 288). El primer problema que presenta esta entrada es que en la correspondiente a fray Juan de Gacitúa nada se dice sobre fray Gregorio Farías (Medina 1906: 319). El segundo dice relación con la orden a la que pertenecía fray Gregorio: sabemos que profesó como religioso en el convento franciscano de Nuestra Señora del Socorro, en la ciudad de Valdivia; era, pues, franciscano y no dominico o dominicano, que es como erradamente lo adscriben Medina y Guillermo Feliú Cruz (ver Feliú Cruz 311 y 480). Sabemos que fray Gregorio “nació en Valdivia en 1702”², y aunque desconocemos el nombre de sus padres, Gabriel Guarda asegura que su nombre completo era Gregorio Farías Araujo y Velázquez, y lo emparenta con el capitán de infantería y oficial real José Farías Mascarenas, que figura en Concepción en 1676 (2006: 287). Esto y poco más —su supuesta elección como provincial de la orden en 1743, y las circunstancias de su trágica muerte— constituyen todo lo que sabíamos sobre fray Gregorio. Paso ahora a exponer los principales hallazgos sobre su vida que se han podido rastrear en los archivos de la orden franciscana, en Santiago de Chile, los cuales nos permiten situar mejor al personaje en su devenir al interior de la orden y explicar de forma más adecuada las

² Así lo afirma el *Necrologium provincial* 29. Ver también Iturriaga 167, núm. 1300. Según Araya nació “en torno a 1702” (147).

circunstancias de su trágica muerte³. El padre Guarda menciona que Farías estudió “dos años la teología en Lima y siete meses en la Provincia [franciscana chilena] de la Santísima Trinidad” (2006: 287), y que fue nombrado predicador por el defensorio del once de octubre de 1724 (Guarda 2006: 287)⁴. La siguiente noticia documental sobre nuestro franciscano es del catorce de octubre de 1727, fecha en que fue renovado como lector de Gramática del Convento de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro por un periodo de cuatro meses (*Actas del Defensorio*, tomo 29: 287). Años más tarde, según recuerda el padre Guarda, fue nombrado “guardián del convento de Nuestra Señora de los Ángeles, de Castro [Chiloé], por el defensorio de 14 VIII 1731” (2006: 287). En fecha indeterminada de 1735, siendo rey Felipe V, papa Clemente XII y provincial de su orden fray Francisco Beltrán, el defensorio presidido por este último le renueva a Farías el cargo de lector de Vísperas por cuatro meses en el Convento de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, y también lo designa lector de Moral y Casuística (*More scolasticae et casuum*) en el franciscano Colegio de San Diego de Alcalá de Santiago por un periodo de cuatro meses (*Actas del Defensorio*, tomo 31: 18). El veintidós de mayo de 1737 fue nombrado rector y guardián del referido colegio, mientras era provincial Francisco Zañartu (*Actas del Defensorio*, tomo 31: 47).

En fecha indeterminada de 1742 el defensorio designa a Farías juez árbitro en el juicio contra fray Juan de Larrios (*Actas del Defensorio*, tomo 31: 130). El seis de mayo de 1743, en defensorio presidido por fray Pedro Ordóñez, lector jubilado, exdefensor, calificador del Santo Oficio y juez delegado por fray Matías de Velasco, comisario general de Indias, se declararon nulas las elecciones del veintiocho de mayo de 1740 y se convocó a nuevas elecciones, resultando elegidos como definidores Francisco Morales (Custodio), Francisco Guevara, Gregorio Farías y Josef Ríos (*Actas del Defensorio*, tomo 31: 152). El ocho de junio de 1743 muere el provincial Miguel Escalante; el examinador sinodal Francisco Arteaga convoca a elección, con el siguiente resultado: fray Diego Gallardo, 2 votos; Tomás Oviedo, 4 votos. Gregorio Farías aparece votando en esta elección. La resolución es: “No hay provincial” (*Actas del Defensorio*, tomo 31: 162.).

El veintiuno de junio de 1743 el visitador general, fray Pedro Ordóñez, convoca a un defensorio, pues fray Francisco Arteaga había renunciado al cargo de definidor

³ La recopilación de estos datos se debe mayoritariamente al trabajo de investigación realizado en el Archivo Franciscano de Santiago por Bernardo Álvarez OSB, coinvestigador en el mencionado proyecto FONDECYT.

⁴ Hay constancia documental de que el once de octubre de 1724 Farías solicitó el título de predicador sin realizar los exámenes prescritos por el Concilio de Trento; el defensorio presidido por fray Juan Arteaga le concedió la dispensa de los exámenes (*Actas del Defensorio de la Provincia franciscana de la Santísima Trinidad*, tomo 29: 280).

por problemas de conciencia. Se reemplaza a Arteaga por Antonio Murillo. Firma el acta fray Gregorio Farías (*Actas del Definitorio*, tomo 31: 164), quien por entonces era lector de Prima; en ese momento pierde dicho cargo de profesor, que es otorgado a Murillo, pero continúa siendo definidor de la orden. Al día siguiente, veintidós de junio, a petición de fray Pedro Lamberto, lector de Sagrada Escritura, se solicita la suspensión de todos los cargos del capítulo general de 1740; por tanto, los cargos de guardianes, profesores, etc., incluidos los de fray Gregorio, quedan vacantes (*Actas del Definitorio*, tomo 31: 165).

Meses más tarde, el dos de noviembre de 1743, continúa la controversia sobre la nulidad de todos los cargos del capítulo de 1740. El definitorio provisional encabezado por Pedro Ordóñez se reúne en capítulo general y toma decisiones para las cuales carece de competencia; fray Gregorio no aparece firmando ninguna de las actas de este definitorio, alegando enfermedad (*Actas del Definitorio*, tomo 31: 174).

Los días cuatro y cinco de noviembre fray Pedro Ordóñez convoca a un nuevo definitorio, donde se examinan los informes de los guardianes de la provincia; fray Gregorio Farías continúa enfermo (*Actas del Definitorio*, tomo 31: 177-179).

Los días siete y ocho de noviembre se dictan normas sobre los enfermos, compeliéndolos a participar en el definitorio o bien a renunciar a sus cargos, y se solicita la renuncia a los guardianes de Buena Esperanza, Copiapó y Valdivia, cerrándose el capítulo (*Actas del Definitorio*, tomo 31: 182).

El día doce de noviembre de 1743 aparece la última mención de fray Gregorio Farías en las *Actas del definitorio*, indicándose su renuncia al cargo de definidor sin expresión de causa, renuncia que es aceptada por el definitorio (*Actas del Definitorio*, tomo 31: 184).

Estos son los nuevos antecedentes que sobre la vida religiosa de fray Gregorio Farías hemos podido rastrear en el Archivo Franciscano. Algunas fuentes más tardías señalan que el día nueve de noviembre Farías habría sido elegido provincial de su orden, y que habría renunciado “el 12 del mismo por el bien de la paz y tranquilidad de la Provincia” (Guarda 2006: 287b); según estas mismas fuentes, la elección habría sido impugnada por fraude electoral horas después de celebrada, “pareciéndole preciso [a Farías] en aquel propio tiempo su recurso personal a España, a causa de habersele anulado su elección en provincial, que subsistió solo unas seis horas en posesión pacífica cuando alcanzaron a conocer el vicio de su votación, cual dicen fue haberse dado el voto a sí propio”⁵.

⁵ El dato figura en una “Noticia breve del autor y desta obra”, contenida en un folio suelto que antecede al manuscrito del poema *Escotida* conservado en el Monasterio Benedictino de Las Condes. Esta “Noticia...” fue escrita a fines del s. XVIII por la pluma que preparaba el manuscrito del poema para su publicación.

Y esto nos lleva al anunciado tema de la muerte de Farías. Si se sigue la tesis anterior, después de votar por sí mismo en la elección de provincial de los franciscanos fray Gregorio se habría visto obligado a viajar a Europa para presentar sus descargos ante las autoridades de su orden. A partir de los nuevos documentos consultados, podemos afirmar con total certeza que no existe noticia alguna de que por esas fechas —mediados de noviembre de 1743— los franciscanos hubieran celebrado un capítulo para elegir al provincial de la orden, cargo que estaba vacante desde junio de ese año. Todo indica, más bien, que los problemas internos en que estaba sumida la orden —algunos de los cuales se dejan entrever en los nuevos datos antes expuestos—, problemas en los cuales Farías no habría querido verse involucrado, le debieron implicar una sanción, por la cual se habría visto obligado a salir de su Provincia y viajar a Europa. Lo que sí sabemos con seguridad es que la necesidad de hacer abandono de la Provincia hizo que fray Gregorio Farías encontrara la muerte, a mediados de marzo de 1744⁶, mientras cruzaba la cordillera de los Andes por el paso del Portillo, camino a Mendoza, aunque la causa de muerte es objeto de debate: mientras unos aluden a un congelamiento⁷, el autor de la “Noticia breve del autor y desta obra” que antecede al manuscrito de la *Escotida* (a la cual nos referiremos más adelante) indica, por el contrario, que “caminando ya a su destino por la vía del Portillo al otro lado desta cordillera, fue acometido de un violento insulto de calor o de una inflamación interna que en muy corto espacio de tiempo arrebató la vida deste gran hombre, y fue enterrado en el valle de Uco” (*Noticia breve s.p.*)

⁶ La mayor parte de las fuentes consultadas señala que el deceso de Farías se habría producido en 1740. Así, por ejemplo, el franciscano José Javier Guzmán y Lecaros (II: 848) y otras fuentes de la orden; también Barros Franco 194, fuentes que son reafirmadas por Iturriaga: “+ 15-02-1740 helado en la cordillera” (167, núm. 1300). Esto nos lleva a pensar que Iturriaga no utilizó como fuente los documentos originales de la orden, sino al propio Guzmán y Lecaros. Sin embargo, la fecha propuesta por ellos resulta cronológicamente imposible, dado que los documentos citados más arriba dan cuenta de menciones y actuaciones de Farías hasta el mes de noviembre de 1743. Así pues, no cabe ninguna duda de que su muerte efectivamente ocurrió en marzo de 1744, dato que consigna la ya citada “Noticia breve del autor y desta obra”, como veremos a continuación.

⁷ El *Necrologium provincial* de los franciscanos afirma que Farías “fallece congelado al intentar atravesar la cordillera de los Andes” (2016: 29). Guzmán y Lecaros reitera que “murió [...] helado en la cordillera con ocasión de hacer viaje para España a asuntos de la provincia” (II: 848). En la leyenda que acompaña el retrato de Farías que se conserva en el claustro del convento de San Francisco de Santiago de Chile, cuadro al que me referiré en detalle más adelante, se afirma que “murió helado en la cordillera en sus 38 años, yendo a España por asuntos de la Provincia en 1740”. La información del *Necrologium*, editado en 2016, no resulta confiable vista la multitud de erratas que contienen los repertorios franciscanos actuales.

Lo cierto es que fray Gregorio Farías murió cuando tenía cuarenta y dos años, meses más o menos, así que queda por completo descartado que su deceso se produjera en 1740, cuando tenía treinta y ocho años⁸.

Al morir Farías dejó un manuscrito inacabado, hoy absolutamente desconocido e inédito, que lleva por título *Escotida, o Vida del doctor sutil Escoto*. Se trata de un poema épico-sacro o de asunto religioso escrito en honor del franciscano y teólogo escocés John Duns Scoto (1265-1308), famoso por haber sido uno de los primeros en defender la doctrina de la Inmaculada Concepción de la Virgen María. El poema está dividido en tres cantos, el último de los cuales el autor no alcanzó a completar, y hay constancia de que en su plan original abarcaba un total de doce cantos. Se conserva, pues, algo menos de una cuarta parte del texto originalmente concebido por nuestro franciscano. Farías es también autor de una transcripción paleográfica del tomo primero del primer libro de Actas del Cabildo de Santiago, fechado en el siglo XVI, publicado como primer volumen de la Colección de Historiadores de Chile (Barros Arana II: 60, n. 31; Guarda 2006: 288).

Los pocos testimonios que se conservan sobre fray Gregorio Farías coinciden en que su memoria era algo absolutamente prodigioso. Un ejemplo es el ya citado retrato —una pintura al temple sobre revoque de adobe de factura local— de fray Gregorio Farías, de autor anónimo, fechado en el siglo XIX, entre 1818 y 1836, que se conserva en el claustro del convento de San Francisco de Santiago de Chile, en cuya leyenda se alaba su superdotada capacidad memorística:

El reverendo padre fray Gregorio Farías, natural de Valdivia e hijo de esta santa Provincia, fue un prodigio de sabiduría por su estupenda memoria. Era filósofo, teólogo, canonista y jurista consumado. Sabía a la letra toda la Sagrada Escritura, santos padres, las obras de san Lombardo, de san Buenaventura, Scoto y santo Tomás. En una palabra, retenía cuanto leía u oía una sola vez⁹.

El franciscano José Javier Guzmán y Lecaros reproduce algunos de estos datos en su obra *El chileno instruido en la historia topográfica, civil y política de su país*, fechada en 1834, donde señala que Farías

fue un singular prodigio de sabiduría, cuyos límites aun no caben en la humana comprensión. Era un verdadero filósofo, teólogo, canonista y jurista consumado. Su memoria se extendía a saber a la letra todo el Nuevo y Viejo Testamento, todos

⁸ Es lo que erradamente afirman la ya citada leyenda del cuadro y Guzmán y Lecaros II: 848.

⁹ Cito por mi propia transcripción de la leyenda del cuadro. Ver una reproducción de la pintura, con su correspondiente leyenda, en Guarda 2011: 194.

los santos Padres de la Iglesia, el Maestro de las sentencias, los Sentenciarios de Escoto, los libros de santo Tomás y de san Buenaventura, y, para decirlo de un golpe, sabía de memoria todo cuanto oía o leía en una sola vez¹⁰.

También ha llegado a nosotros la noticia de que Farías dictaba los cantos de la *Escotida* de memoria y de corrido a sus compañeros religiosos en la sobremesa del refectorio del convento, a principios de 1744, el mismo año en que murió. Y estas son las pocas noticias que existen sobre la obra; de hecho, llama la atención la total ausencia de más información sobre el poema en las fuentes literarias e historiográficas¹¹.

HISTORIA DE UN DESCUBRIMIENTO

Paso ahora a relatar cómo es que llegó a mi conocimiento la existencia de este manuscrito del siglo XVIII. A fines de noviembre de 2019 me contactó el hermano Bernardo Álvarez, monje del monasterio benedictino de Las Condes, en Santiago de Chile, que ejerce las funciones de archivero del referido monasterio, para que fuera a revisar un manuscrito ahí custodiado. Al acercarme al monasterio me encontré con un testimonio manuscrito del poema *Escotida*, de fray Gregorio Farías, el cual pude examinar y consultar con detención. Este había sido conservado en el archivo del monasterio por el conocido historiador y religioso del mismo, fray Gabriel Guarda (1928-2020), quien por cierto, como fray Gregorio Farías, era originario de la ciudad de Valdivia; en ese momento no me fue posible averiguar más datos sobre el texto ni sobre su autor. Por aquella época el nonagenario padre Guarda estaba postrado en cama tras haberse fracturado la cadera tras una caída y su memoria fallaba mucho; cuando a principios de 2020, en un momento de lucidez, se le pudo interrogar al respecto, solo atinó a recordar: “Me lo regalaron en España, en Sevilla”. El padre Guarda falleció unos meses más tarde, en octubre de 2020. Unas semanas después de su muerte el propio hermano Bernardo, mientras revisaba y ordenaba los papeles del historiador, descubrió una nota manuscrita del padre Gabriel que apuntaba lo siguiente: “Manuscrito original de *La Escotida* del padre Gregorio Farías, 1760. Perteneció a la colección de Alamiro de Ávila Martel. Me lo regaló su viuda, Ana Sacerdote, agosto 1992. Rezar por ellos”¹².

¹⁰ Guzmán y Lecaros II: 848. Dadas las fechas estimadas, es probable que su fuente fuera la leyenda del referido retrato.

¹¹ Tan solo existen algunas escuetas menciones del autor y de su obra en Guarda 2001: 369 y 2011: 328, y asimismo en Barros Franco 194. Como curiosidad, la obra es también citada en un estudio sobre el diablo en las letras americanas: ver Sola 1973.

¹² Documento suelto conservado en el Archivo del monasterio benedictino de Las Condes, anexo al manuscrito.

Por otra parte, junto con el manuscrito se conserva también en el archivo del monasterio una nota escrita a mano de otro importante historiador, el abogado y diplomático chileno José Miguel Barros Franco (1924-2020), gran amigo del padre Guarda, en la cual hace mención a la devolución del manuscrito y le agradece por los años que se lo ha facilitado para su estudio. Al enterarme en diciembre de 2019 de la existencia de esta nota, intenté de inmediato comunicarme con él, pero se repitió algo parecido a lo que había pasado con el padre Guarda: Barros Franco ya tenía noventa y cinco años y su estado de salud y de memoria eran muy precarios, así que mis preguntas sobre el manuscrito se quedaron nuevamente sin respuesta. Barros Franco murió poco tiempo después, en febrero de 2020. Aunque él había tenido el manuscrito en su poder durante una buena cantidad de años, solo llegó a publicar, que sepamos, un breve artículo sobre el tema, que lleva por título “Interrogantes sobre dos franciscanos de Chile: Gregorio de León y Gregorio Farías”, incluido como parte del volumen colectivo *Los franciscanos en Chile: una historia de 450 años*, el cual se publicó en 2005, texto que hemos citado ocasionalmente en este trabajo. Pero volvamos al tema que nos convoca, el del manuscrito conservado en el monasterio.

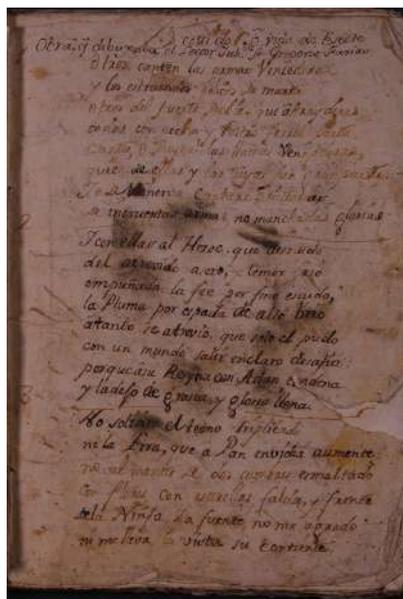
DESCRIPCIÓN MATERIAL DEL MANUSCRITO DEL MONASTERIO BENEDICTINO

El manuscrito de la *Escotida* conservado en el monasterio benedictino de Las Condes consta de 57 folios escritos por ambas caras y sin numerar, de un tamaño de 22 x 16,5 cm. Los folios están encuadernados con tapas de cartón delgado de fecha posterior que se encuentran en mal estado de conservación. En la tapa solo figura escrito el título *Escotida*, y debajo una décima de anónima pluma. El texto carece de portada, y el folio uno comienza directamente con la primera octava del canto primero, el cual no está anunciado con subtítulo (a diferencia de lo que ocurre con los cantos segundo y tercero, que sí lo están). Es importante destacar que en dos folios adicionales, uno de ellos doblado, los cuales corresponden a un tipo de papel distinto al utilizado en el poema (folios que no están cosidos con las octavas del poema sino intercalados entre la tapa de cartón y el folio inicial), figuran, escritas con letra más tardía, una portada del texto y una “Noticia breve del autor y desta obra” (en ambos casos suponemos que suplían la falta de estos preliminares para una posible publicación). La letra de esta portada y de la referida “Noticia” proceden de una misma pluma, la cual se identifica en ambos lugares como de “Un apasionado del autor” o de “El apasionado del autor”. Esta misma pluma indica al final del manuscrito, en la octava 78, última del canto tercero y lugar donde queda interrumpido abruptamente el poema: “Pertenece a don Diego Antonio Fontecilla”. Al respecto es importante agregar, para completar este panorama, que en la portada suelta figura a continuación del título de la obra el siguiente enunciado: “Obra póstuma que da a la prensa un espíritu patricio, concurriendo a su

revisión otro apasionado del autor, a quien conoció solo por sus escritos // En la ciudad de Santiago de Chile, año 1778. // Calle de las monjas Augustinas”. Esto nos plantea varios enigmas por resolver. En primer lugar, averiguar quién es este Diego Antonio Fontecilla que en 1778 firmaba la portada y la “Noticia” como un “apasionado del autor”, y cómo fue que llegó a sus manos un manuscrito a cuyo autor seguramente no llegó a conocer. Para averiguar esto serán de mucha ayuda los estudios sobre la familia Fontecilla, donde este personaje juega un papel protagónico (ver Roa y Ursúa: núm. 3097; Sánchez de Loria Errázuriz; Retamal *et al.* 579-589). Por otra parte, habrá que desentrañar también otro misterio, el de quién es el “espíritu patricio” mencionado en la misma portada que quiso dar a la prensa esta obra póstuma, lo que habrá que investigar desde una doble perspectiva: en primer lugar, la relacionada con la impresión del manuscrito anunciada en la portada, ya que sabemos que la obra nunca fue publicada, y sabemos también que para la fecha citada (1778) no se hacía impresión regular de libros en Chile; en segundo lugar, es necesario averiguar quién era ese “espíritu patricio”, distinto del ya mencionado “apasionado del autor”, que iba a dar la obra a la estampa y que por tanto debía ser el editor de la misma. Para ambos temas será de vital ayuda el estudio de Alamiro de Ávila Martel sobre la imprenta de los incunables en Chile (ver Ávila Martel), en el cual dicho autor investiga la presencia de imprentas en Chile antes de 1812, incluyendo también en su trabajo los entretelones de la fallida publicación de la *Escotida* de Fariás, estudio cuyo interés aumenta, si cabe, ante el conocimiento que tenemos de que el propio Ávila Martel fue propietario del manuscrito en alguna época; también serán de utilidad los trabajos sobre la imprenta en Chile de José Toribio Medina y Luis Montt (ver Medina 1891 y 1939; Montt).

Volviendo al poema, la forma métrica que emplea el autor es la octava real, y está dividido, como ya se dijo, en tres cantos. El primero consta de 164 octavas (1312 versos), una de las cuales figura pegada y doblada en el margen izquierdo a la altura de la octava 71, con letra de Diego Antonio Fontecilla. El segundo canto consta de 146 octavas (1168 vv.), una de las cuales figura pegada y doblada en el margen derecho a la altura de la octava 114, con letra atribuible al mismo Fontecilla. El tercer y último canto está inconcluso y consta de solo 78 octavas (624 vv.). Así, pues, el manuscrito del monasterio benedictino está compuesto por un total de 388 octavas (3104 versos endecasílabos).

El análisis preliminar del manuscrito conservado en el monasterio benedictino de Las Condes, que acabo de describir, indica que corresponde a una copia algo descuidada de un original desconocido, a juzgar por lo que se señala en la ya aludida “Noticia breve del autor y desta obra”, que acompaña suelta al manuscrito (Barros Franco 194-195).



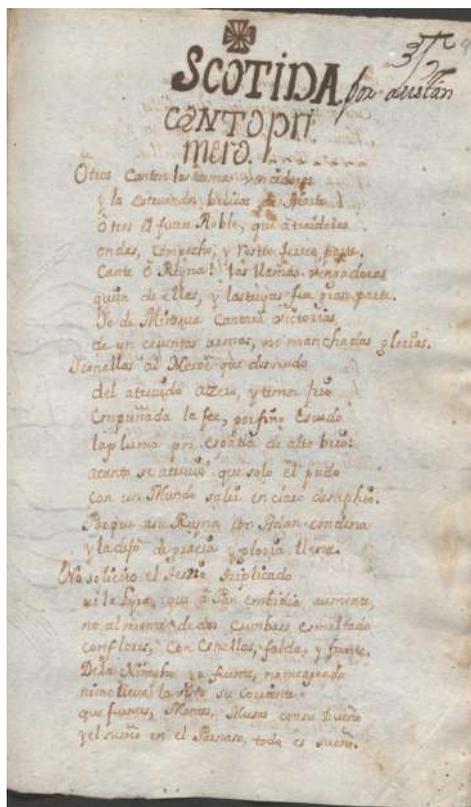
Primer folio del manuscrito *Escotida, o vida del doctor sutil Escoto*, de fray Gregorio Farías. Archivo del Monasterio Benedictino de Las Condes, sin signatura.

UN NUEVO MANUSCRITO DE LA *ESCOTIDA*

El panorama ecdótico que planteamos a propósito del manuscrito conservado en el Monasterio Benedictino de Las Condes no termina aquí, pues Barros Franco da cuenta en su artículo ya citado (194) del descubrimiento, en el catálogo de Julián Paz (392-393), de una obra justamente titulada *Scotida*, atribuida al peruano Juan Antonio de Tristán, la cual corresponde a un manuscrito que forma parte del fondo “Varios de Lima” de la Biblioteca Nacional de España, ubicada en Madrid, integrando un tomo que lleva por título *Poesías varias y otros documentos*, atribuido a José Antonio Butrón y Mújica (1657-1734), cuya signatura es Mss. 17667, y para cuya revisión concurrí a la referida biblioteca española a fines de septiembre de 2021. El manuscrito madrileño de la *Scotida* ocupa un total de 56 hojas, comprendidas entre los folios 91r y 146v de la referida encuadernación completa que lleva por título *Poesías varias*, en la cual acompaña a más de una docena de textos manuscritos de diferentes autores y plumas, incluido un breve impreso. Este manuscrito tiene unas medidas de 22 x 16 cm. El tomo completo en el que figura ingresó al patrimonio de la Biblioteca Nacional de España como parte de la compra de 22.000 impresos y manuscritos, algunos de especial rareza, fechados en los siglos XVI y XVII, que dicha repartición

hizo al destacado investigador, orientalista, bibliógrafo y bibliófilo sevillano Pascual de Gayangos (1809-1897) en el año 1900.

En cuanto al supuesto autor del manuscrito madrileño, Juan Antonio de Tristán, contamos con dos menciones concretas de su nombre en el mismo manuscrito: así en el folio inicial, que hace las veces de portada (fol. 91 de la encuadernación completa), donde figura, al lado derecho del título, “*por Tristán*”, y lo mismo en el último folio (fol. 146v de la referida encuadernación), en el cual figura nuevamente el sintagma “[*p*] or *Tristán*”. La identidad de este escurridizo personaje ha resultado hasta el momento todo un enigma. Sabemos inicialmente, gracias a Barros Franco, que sería de origen peruano y que habría vivido y estudiado en Santiago de Chile cuando murió Farías en 1744 (196). Según investigaciones preliminares podría tratarse de Juan Antonio Tristán del Pozo, perteneciente a una conspicua familia de origen francés que se asentó



Primer folio del manuscrito *Scotida*, Fondo “Varios de Lima”, volumen *Poesías varias y otros documentos*. Biblioteca Nacional de España, signatura Mss. 17667, folio 91r.

en Arequipa hacia 1730¹³; parece ser que ofició de amanuense o escribano de varias obras, porque figura también como “escritor” de la *Descripción de las grandezas de la ciudad de Santiago de Chile*, poema también manuscrito contenido entre los folios 153r y 176v de la misma citada encuadernación que contiene la *Scotida*, y que lleva por título *Poesías varias*¹⁴.

En cuanto al texto mismo contenido en esta versión de la *Escotida* resguardada en Madrid, Barros Franco señala en su artículo que tuvo oportunidad de cotejar ambas versiones del texto, la del monasterio santiaguino y la madrileña, encontrando que entre ellas “la coincidencia era total” (195), afirmación completamente errada de la que paso a hacerme cargo a continuación. Aunque es cierto que ambos textos manuscritos tienen el mismo título y se presentan estructurados en tres cantos, existen diferencias sustanciales entre ambas versiones. En primer lugar, el texto conservado en la BNE no tiene preliminar alguno. Por otra parte, y lo más importante, el texto conservado en España contiene una cantidad sustancialmente menor de texto. En efecto, el primer canto del manuscrito de la BNE contiene solo 158 octavas (frente a las 164 del texto santiaguino), y además una de las octavas, la 85 del canto, cuenta con solo siete versos, por lo que el cómputo de versos de este primer canto es de 1263 vv. El segundo canto consta de 144 octavas (frente a las 146 de la versión del monasterio), y una de las octavas, la 133 del canto, presenta también solo siete versos, por lo que el cómputo de versos alcanza los 1151 vv. Por último, el canto tercero es el más estragado en la versión española, no sabemos por qué razón: consta solo de 43 octavas (frente a las 78 de la versión del monasterio), con el agravante de que la última octava solo presenta el primer verso, así que el cómputo de este último canto alcanza a solo 337 vv. En total, pues, el manuscrito completo conservado en Madrid alcanza un cómputo de 2751 vv., esto es, 353 vv. menos (algo más de 44 octavas) que el manuscrito del monasterio benedictino.

Por otra parte, el cotejo detallado de ambas versiones ha arrojado que la versión peninsular presenta supresión de algunas octavas (unas pocas en los cantos primero y segundo y muchas en cambio en el tercero); alteraciones en algunos versos, con cambios a veces sustanciales de rima, y no es raro que el cómputo silábico exceda el endecasílabo en bastantes versos (aunque este es un problema que también arrastra muy ocasionalmente la versión santiaguina); asimismo, el canto tercero del manuscrito de la BNE no solo presenta una importante reducción en el número de octavas, sino que las que están muestran un grave desorden temporal en un segmento del manuscrito

¹³ Este tema está en etapa de investigación, para lo cual contamos inicialmente con el estudio de Rosas Siles 1954.

¹⁴ Se refiere al problema autorial de este poema dedicado a Santiago Luis Íñigo Madrigal 154, notas 3 y 4.

en que aquel es especialmente relevante, dado que el autor recrea cronológicamente la historia del dogma de la Inmaculada Concepción a través de los distintos papas de las épocas medieval y moderna.

Así pues, aunque contamos con dos manuscritos de casi igual título y en apariencia idéntico contenido, lo cierto es que ambos textos presentan importantes diferencias, una de las cuales, quizá la más relevante, es que la versión santiaguina es la más completa y parece ser la más fiel al original. Por otra parte, en ambas obras la atribución autorial es diversa: fray Gregorio Farías para el texto conservado en Santiago de Chile y Juan Antonio de Tristán para el texto resguardado en la Biblioteca Nacional de España. Es posible aventurar, por ahora, que quizá Tristán haya sido un mero copista o transcriptor de una obra ajena, la del franciscano Gregorio Farías, pero esto es algo que habrá que investigar con más detalle. Lo cierto es que el trabajo de edición del texto de la *Escotida* se ha centrado hasta ahora en la transcripción del manuscrito santiaguino y el posterior cotejo del texto con la versión manuscrita española, con el fin de ver si hay o no rastros de transmisión textual de una a otra, o si ambas pudieran derivar de un mismo original o de distintos originales perdidos. Para esto se ha contado con reproducciones digitales de ambos manuscritos, además de haberlos podido consultar materialmente; lo anterior permitirá establecer el texto definitivo de la *Escotida*. Por otra parte, habrá que intentar resolver el puzzle autorial planteado, investigando en detalle la figura del peruano Tristán en documentos y archivos pertinentes de Chile y Perú, y sobre todo de Arequipa, de donde procede la familia Tristán.

TEMÁTICA DEL MANUSCRITO

Para terminar este trabajo, quisiera dedicar unas palabras a la temática del manuscrito, algo no menor si consideramos que el poema es completamente inédito. Ya adelanté antes que el manuscrito *Escotida*, o *Vida del doctor sutil Escoto*, de fray Gregorio Farías, es un poema épico-sacro escrito por este franciscano sobre la figura de John Duns Scoto, famoso teólogo escocés de la época medieval, autor de una vasta obra y especialmente reconocido como defensor temprano de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, muchos siglos antes de que fuese declarado el dogma, lo que ocurrió a mediados del siglo XIX. Como ya se dijo, la obra está dividida en tres cantos (el último inconcluso); el primer canto comienza con esta hermosa octava:

Otros canten las armas vencedoras
y los estruendos bélicos de Marte;
otros el fuerte roble, que a traidoras
ondas con pecho y rostro férreo parte;
cante, ¡oh Reina!, las llamas vengadoras
quien de ellas y las tuyas fue gran parte.

Yo de Minerva cantaré victorias
de incruentas armas, no manchadas glorias.

Este primer canto¹⁵ se sitúa a lo largo de sus octavas claramente en el momento de la Creación. Tiene por escenario la rebelión de Lucifer y la caída de los primeros padres. Hay en él un tono profético, en que se recrea la caída de Satanás y el papel de la Virgen María en ello. El segundo canto se sitúa en la visión escatológica de la Jerusalén celeste. María es presentada junto al Cordero, pero haciendo un elenco de mujeres bíblicas. Es la clásica visión del tipo (María) y del antitipo (Eva, Judith, Ana, etc.) de la patrística. En ambos cantos la Virgen es causa de una disputa: en el primero, de la Virgen con el diablo; en el segundo, de la Virgen con las Personas Divinas de la Trinidad (el Hijo y el Padre). En este último pareciera haber un reproche por parte de la Virgen al no habersele reconocido el privilegio de una Concepción excepcional por parte del Verbo hecho hombre: Jesucristo. El tercer canto comienza con una referencia al árbol de la ciencia del bien y del mal (volviendo a la escena del Paraíso del *Génesis*); luego, desde una perspectiva de la historia del dogma (culto, historia y papado), da un giro al tema concreto de la Inmaculada Concepción. Allí aparece Duns Scoto con mayor presencia, defendiendo a la Virgen bajo la estructura de una *disputatio* académica, donde el autor va pasando revista a la actuación de diversos papas que defendieron la Inmaculada Concepción desde la época medieval en adelante.

Como idea general, se puede decir que claramente no hay un desarrollo de ideas teológicas, sino de temáticas teológicas, como la gracia en razón del pecado o de la creación y la consumación escatológica. La pregunta que nos planteamos es la siguiente: ¿cuánto habrá leído el autor a Duns Scoto? Hay evidencia de que aparecen tópicos escotianos recurrentes: culpa primera, mácula, previsión, etc.; habrá que estudiar las posibles fuentes de Farías: no solo los escritos de Duns Scoto, leídos en forma directa o indirecta (a través de obras de difusión como sus Sentenciaros que circulaban profusamente en la época, y de los cuales hay testimonios de que Farías los conocía de memoria, como vimos al principio de este trabajo), sino también obras biográficas anteriores sobre el teólogo escocés, como la *Vida del venerable padre Ioan Dunsio Escoto, doctor mariano y subtil* (1668), de fray Josef Jiménez Samaniego, o *Instantes del héroe subtil y mariano... el venerable padre Juan Dunsio Escoto* (1683), de fray Juan Pérez López. También se hace necesario indagar en los posibles contactos del poema de Farías con los padres de la Iglesia (Agustín, Ambrosio, Bernardo, Anselmo, Tomás de Aquino...); con historiadores eclesiásticos como Eusebio de Cesarea,

¹⁵ Para la temática de los cantos sigo una pauta redactada por Bernardo Álvarez O.S.B., quien, como ya adelanté, participa como coinvestigador en el proyecto de edición de la obra del padre Farías.

y con obras coloniales sobre Duns Scoto escritas tanto en Chile como en el resto de Hispanoamérica. En fin, son muchos los desafíos por abordar, pero el esfuerzo de adentrarnos en este poema desconocido e inédito bien merece la pena.

BIBLIOGRAFÍA

- Actas del Definitorio de la Provincia de la Santísima Trinidad*, tomo 29 (1714-1735). Archivo Histórico Franciscano: fray Roberto Iturriaga, Orden Franciscana de Chile.
- Actas del Definitorio de la Provincia de la Santísima Trinidad*, tomo 31 (1735-1765). Archivo Histórico Franciscano: fray Roberto Iturriaga, Orden Franciscana de Chile.
- Araya Rivera, Hugo. *Notas biográficas de religiosos franciscanos de Chile*. Santiago: s.e., 1976.
- Ávila Martel, Alamiro de. *El “Modo de ganar el jubileo santo” de 1776 y las imprentas de los incunables chilenos*. Santiago: Universitaria, 1976.
- Barros Arana, Diego. *Historia General de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria-Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2000, vol. 2.
- Barros Franco, José Miguel. “Interrogantes sobre dos franciscanos de Chile: Gregorio de León y Gregorio Farías”. René Millar y Horacio Aránguiz (eds.), *Los franciscanos en Chile: una historia de 450 años*. Santiago: Orden Franciscana-Academia Chilena de la Historia-Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2005: 187-196.
- Fariás, Gregorio. *Escotida, o Vida del doctor sutil Scoto* (1744). Manuscrito del Archivo del Monasterio Benedictino de Las Condes, sin signatura.
- Feliú Cruz, Guillermo. *Historiografía colonial de Chile*. Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1957, tomo 1.
- Guarda, O.S.B., Gabriel. *La Edad Media de Chile. Historia de la Iglesia desde la fundación de Santiago a la incorporación de Chiloé 1541-1826*. Santiago: Corpates-Corporación del Patrimonio Religioso y Cultural de Chile, 2011.
- . *La sociedad en Chile austral antes de la colonización alemana. Valdivia-Osorno-Río Bueno-La Unión (1645-1850)*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2006.
- . *Nueva Historia de Valdivia*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2001.
- Guzmán y Lecaros, José Javier. *El chileno instruido en la historia topográfica, civil y política de su país*. Santiago: Imprenta Nacional, 1834, 2 vols.
- Iturriaga, Rigoberto, O. F. M.. *4268 nombres y otros datos... Elenco de religiosos de la Orden Franciscana que han pasado por Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones del Archivo Franciscano, 2007.

- Madrigal, Luis Íñigo. “*Descripción de las grandezas de Santiago de Chile* (un poema del XVIII, deudor de Caviedes). Estudio, transcripción y notas”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 23 (1994): 153-219.
- Medina, José Toribio. *Adiciones y ampliaciones a la Bibliografía de la imprenta en Santiago de Chile desde sus orígenes hasta febrero de 1817*. Ed. Guillermo Feliú Cruz. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile, 1939.
- . *Bibliografía de la imprenta en Santiago de Chile desde sus orígenes hasta febrero de 1817*. Santiago: Impreso en Casa del Autor, 1891.
- . *Diccionario biográfico colonial de Chile*, Santiago, Imprenta Elzeviriana, 1906.
- . *Historia de la Literatura Colonial de Chile*. Santiago: Imprenta de la Librería del Mercurio, 1878, 3 vols.
- Montt, Luis. *Bibliografía chilena*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1918, tomo I.
- Necrologium provincial*. Santiago de Chile: Hermanos franciscanos, Provincia de la Santísima Trinidad, 2016.
- Paz, Julián. *Catálogo de los manuscritos de América existentes en la Biblioteca Nacional*. Segunda edición. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992.
- Retamal, Julio et al. *Familias fundadoras de Chile 1656-1700: el conjunto final*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2003.
- Roa y Ursúa, Luis de. *El Reyno de Chile 1535-1810. Estudio histórico, genealógico y biográfico*. Valladolid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto “Jerónimo Zurita”, 1945.
- Rosas Siles, Alberto. “Los Moscoso”. *Revista del Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas* 7 (1954): 207-216.
- Sánchez de Loria Errázuriz, Federico. “Los Fontecilla de la Tixera”. *Revista de Estudios Históricos* 4-5 (1954-1955): 33-85.
- Sola, Sabino. *El diablo y lo diabólico en las letras americanas (1550-1750)*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1973.

“POR LAS PRESENTES Y POR LAS DEL FUTURO”: LA VOZ DE
LAS MUJERES ENCARCELADAS EN LA CASA DE RECOGIDAS EN
SANTIAGO DE CHILE (1740)

*“FOR THE PRESENT AND FOR THE FUTURE”:
THE VOICE OF IMPRISONED WOMEN IN
THE CASA DE RECOGIDAS IN SANTIAGO DE CHILE (1740)*

Stefanie Massmann
Universidad Andrés Bello, Chile
smassmann@unab.cl

RESUMEN

El artículo analiza una carta anónima de mujeres encarceladas en la Casa de Recogidas de Santiago de Chile. Fechada en 1740, se trata de un documento único que permite escuchar la voz de las reclusas, muchas de ellas prostitutas o mujeres de “mala vida”, que denuncian los errores y la corrupción que hay en su administración. El artículo releva el modo en que conceptos como honor, escándalo y culpa desplazan su sentido con el fin de cuestionar la asociación de la mujer con el pecado y la corrupción social.

PALABRAS CLAVE: Letras Coloniales, Cartas De Mujeres, Casas De Recogidas, Honor Femenino, Estrategias Persuasivas.

ABSTRACT

The article analyzes an anonymous letter written by imprisoned women in the Casa de Recogidas in Santiago de Chile. Dated 1740, it is a unique document that shows the inmates' perspectives, many of them prostitutes or women of “mala vida”, in denouncing the faults and corruption existing in their administration. The article reveals how concepts such as honor, scandal, and guilt displace their meaning to question the association of women with sin and social corruption.

KEY WORDS: *Colonial Discourse, Women's Letters, Casas De Recogidas, Female Honor, Persuasive Strategies.*

Recibido: 7 de septiembre de 2022.

Aceptado: 28 de octubre de 2022.

El presente trabajo se propone tres tareas relacionadas con un documento colonial escrito por mujeres encarceladas en lo que se conocía como “Casas de Recogidas”. Se trata de una carta anónima, dirigida al rey, escrita por un sujeto colectivo (“las oprimidas, encarceladas...”) para conseguir alivio a su situación y denunciar diversas irregularidades en la administración de la Casa. El trabajo ofrece un marco de lectura para esta carta a través de tres operaciones: primero, el examen de algunos aspectos del contexto en el que se produjo; segundo, una propuesta interpretativa que enfatiza la utilización de estrategias contradictorias y, finalmente, una edición crítica del texto de la carta.

El documento de las encarceladas ha llamado la atención de la crítica como testimonio del funcionamiento de instituciones de encierro femenino; mi trabajo será abordarla desde la pregunta por las posibilidades y estrategias de las mujeres al utilizar la palabra escrita en contextos en los que su acceso se encuentra limitado. La carta identifica muy bien los elementos del discurso público que justifican su reclusión, pero los elabora para argumentar la futilidad de su encierro. Honor, escándalo, culpa son conceptos que aparecen desplazados desde el sentido que ocupan en el dominio público hacia otros que cuestionan la asociación de la mujer con el pecado y la corrupción social.

La epístola de las mujeres encarceladas en la casa de Recogidas en Santiago de Chile es, sin duda, un documento singular tanto por su contenido, su estructura y argumentación, así como por la excepcionalidad de sus emisoras, residentes encarceladas de la Casa de Recogidas. José Toribio Medina, quien incluyó el documento en su Colección de Documentos Inéditos para la Historia de Chile, tuvo con seguridad la misma intuición, motivo por el cual podemos encontrarlo hoy entre los muy pocos documentos de autoría femenina de esa colección. El mismo problema atañe al corpus de cartas privadas en general, en el que son mucho más escasos los testimonios femeninos (Sánchez y Testón 1165), concentrado en general en “mujeres de la élite, —nobles, burguesas y religiosas—, cuyas cartas fueron más frecuentes y se han conservado mejor” (Sánchez y Testón 1170)¹. Las cartas escritas por mujeres, aunque

¹ Las cartas que revisa Ximena Azúa en su artículo “Qué podré hacer yo mujer y encerrada” (y que provienen de la recopilación de Sergio Vergara Quiroz) responden, precisamente, a este grupo social. Es necesario indicar, sin embargo, que hay alguna discusión con respecto a este punto, en el sentido de que esa escasez parece relativa. Las mismas investigadoras Sánchez y Testón declara que en el corpus que trabajan abundarían los testimonios “de estratos medios y bajos” (1177). Las dificultades surgen al no contar con datos biográficos de las autoras de las cartas, de modo que su ubicación en la sociedad solo puede deducirse del contenido (y, a veces, de la forma), de las mismas cartas.

escasas, han sido objeto de estudio en virtud de que permiten un acceso privilegiado a aspectos generalmente omitidos en la escritura masculina, como los son las relaciones familiares y afectivas, la vida cotidiana del hogar, además de la subjetividad y experiencia de la mujer en el mundo colonial². La escritura femenina es la irrupción de la voz de la mujer en un ámbito que le está vedado, en especial cuando se trata de la palabra pública (Baranda 19-20). En este contexto, “cualquier discurso escrito es un documento relevante, en tanto testimonia una voluntad autorial que desafiaba los roles sociales a los que estaba, y está en muchas ocasiones, circunscrita esta actividad” (Martos y Neira 13). Por ello, la escritura de mujeres se concentra en ciertos géneros, como la carta³, y en contextos muy específicos, como el convento⁴.

La carta que abordaremos tiene varias particularidades. Se trata de una carta oficial⁵, dirigida al Rey -en virtud del derecho que asiste a cualquier súbdito de dirigirse directamente a él- pero es de carácter anónimo y colectivo, lo que es bastante menos común. Su propósito es denunciar la corrupción y malos tratos al interior de la casa, para aliviar la situación de las mujeres recluidas a través de la súplica o la petición, tópico recurrente en este tipo de texto, como han comprobado otros estudios⁶.

² Hay estudios que han relevado tanto estrategias retóricas como tópicos propios de la escritura epistolar femenina, como podemos ver en los trabajos de Yamile Silva y Mercedes Serna. En otras ocasiones, las cartas de mujeres han sido estudiadas desde sus particularidades lingüísticas (uso de fórmulas de cortesía, norma lingüística, variantes gramaticales y léxicas) (Franco Figueroa) o argumentativas (Fernández Alcaide).

³ Martos y Neira recogen las siguientes razones por las cuales la carta se configura como una vehículo de expresión ampliamente usado por mujeres: su composición casual, que permite que se la escriba aun con un conocimiento limitado o autodidacta de las letras; su contenido relacionado con el ámbito íntimo, doméstico o familiar y su mantención en la esfera privada que no supone, al menos en principio, un acceso al campo literario (9-10). Motivos muy parecidos a estos son mencionados, en el mismo sentido, por Nieves Baranda Leturio (31).

⁴ Los textos producidos en el convento son, por una parte, los becerros y las crónicas, en los que se anotaban sucesos relevantes de la vida conventual, cartas de edificación (necrologías), sermones y, en el ámbito más personal, escritos autobiográficos y poesía mística (Ver Muriel, *Conventos de monjas* 495 y ss.).

⁵ La carta oficial es aquella escrita “de las autoridades a sus subordinados o viceversa” (Barrenechea 54).

⁶ Yamile Silva reconoce, en el análisis de tres misivas escritas por mujeres durante la colonia, un “imperativo del ruego”, pues en todas ella se esgrime una solicitud, pedido o queja (89). El estudio de Mercedes Serna sobre cartas privadas escritas por mujeres desde las Indias apunta en la misma dirección, pues la petición de socorro se configura como uno de sus tópicos más recurrentes dado que muchas mujeres quedaban en situación de desprotección una vez que enviudaban y quedaban en tierras americanas sin redes familiares (Serna 409).

Una primera particularidad es que esta solicitud se hace en nombre de las mismas recluidas sin la mediación de una figura masculina⁷. En las cartas de petición escritas por mujeres y dirigidas al rey o autoridad es frecuente que las autoras realicen su solicitud en calidad de deudas de sus maridos, hermanos o hijos⁸. En las cartas provenientes del Archivo de Indias que analiza Yamile Silva en su artículo y también en las que recopila Medina en su *Colección de documentos inéditos para la historia de Chile*⁹ nos encontramos con que las cartas de las mujeres al Rey (o a sus funcionarios) se escriben desde la posición relativa que estas tienen con respecto a un hombre, generalmente el marido. Las mujeres solicitan mercedes (o, como en el caso de doña Jerónima de Sotomayor, justicia) en su calidad de deudas y su argumentación enfatiza los servicios realizados por sus maridos al rey. Es así como, por ejemplo, doña Grimanesa de Mogrovejo solicita al rey, en carta fechada el 26 de abril de 1600, dos hábitos¹⁰ para dos de sus hijos en atención a los servicios de su marido Francisco de Quiñones, quien habría gastado más de cincuenta mil ducados en la guerra, afirmando que “ninguno con más voluntad y excesivo gasto le ha servido” (354). La carta de las recogidas, en cambio, no solo se hace sin mediación de una figura masculina que legitime su petición, sino que se hace en total desprotección, ya que las mujeres declaran que su carta no está firmada porque ninguna autoridad —juez o notario— ha querido certificarla por miedo a represalias:

⁷ La figura masculina no solo es mediador sino, la mayor parte de las veces, también el destinatario de las cartas escritas por mujeres, como puede desprenderse del estudio de Rocío Sánchez Rubio e Isabel Testón Núñez, quienes trabajaron con un fondo de 2.752 cartas privadas que se intercambiaron entre el nuevo y viejo mundo. En esa amplia muestra hay pocas cartas escritas entre mujeres (6,7%), mientras que predominan las cartas que mujeres escriben a sus esposos (1174 y ss).

⁸ Nos referimos aquí a cartas que se dirigen al rey, al virrey o a alguna alta autoridad, como puede ser un obispo. Hay, por supuesto, también otro tipo de cartas, de carácter privado y dirigidas a familiares. Una buena muestra de estas puede encontrarse en la recopilación de cartas que hace Sergio Vergara Quiroz en *Cartas de mujeres en Chile, 1630-1885*. En esta selección y en lo que respecta a la época colonial, la gran mayoría son de este tipo, y tienen como temática asuntos de dinero o matrimonio, información sobre enfermedad de parientes, o mensajes afectuosos de cariño maternal o filial.

⁹ Hemos revisado, para este trabajo, las cartas de Isabel Méndez y Francisca Vásquez, Catalina López (Tomo II, Primera Serie), Beatriz de Ulloa (1589) (Tomo XIX, Primera Serie, dcto. XVIII), Doña Jerónima de Sotomayor al Rey (1559) (Tomo XXVIII Primera serie, dcto. LIX), doña Cándida de Montesa al rey (1565) (Tomo XXX, Primera Serie, dcto. XVI), la de Grimanesa de Mogrovejo a S.M. (1600) (Tomo 5, Segunda Serie).

¹⁰ Se refiere aquí al ingreso de los hijos a alguna orden militar. Las órdenes militares tenían por requisito la “limpieza de sangre” y su ingreso a ellas fue utilizado por el monarca para recompensar servicios.

Vuestra católica real persona, con su cristiano celo meditará los puntos que enunciamos y dará providencia para nuestro alivio por las presentes y por las de futuro, arbitrando para ello su realidad, pues *la falta de comprobación está manifiesta porque, solicitada, no fuera practicable, se conseguirá por ningún juez ni notario de los de este reino porque se negarán, temerosos de la persecución que por ello les viniera, como a nosotras, si se atendiera esta representación. Y así nos hemos valido de quien nos gobierne este informe, el que, aunque no firmado, le juramos a Vuestra Majestad por Dios y por esta señal de la cruz + que no procedemos con malicia ni con ánimo de injuriar, sino por conseguir el alivio como de derecho natural (f.8, destacado mío).*

El anonimato de la carta queda explicado por el temor a la persecución, el que también motiva la prescindencia de los jueces o notarios que no son individualizados por las encarceladas. Estas tratan el hecho con cierta prudencia: la petición de certificar la carta fue “solicitada” —no se dice a quién— pero “no fuera practicable”. Como señala Valeria Añón, la falta de mediador —notario o escriba— es un tópico frecuente en las cartas escritas por mujeres y sujetos populares, puesto que “configura uno de los tonos de la escritura subalterna” (66). En la misma línea, muchas cartas de mujeres presentan el oxímoron de decir que “se escribe para decir que se escribirá poco, que otros ya lo han hecho más largo y mejor, o que no se tienen los aparejos ni los saberes para hacerlo con propiedad” (Añón 67). Vemos que en esta carta en particular el gesto es algo diferente, pues si bien se tematiza la falta de notario y se explicita el desamparo desde el que se escribe, ello no lleva a la declaración de que se escribirá menos, o poco, o peor, sino que se apela, mediante el gesto performativo del juramento, a la confiabilidad de las autoras, y al derecho natural como último bastión de las mujeres para conseguir justicia desde una situación en la que no cuentan con mediación masculina. Al anonimato se suma, como estrategia subalterna, el uso del sujeto colectivo, que es un dispositivo que la crítica ha relevado y que responde a la necesidad de escapar al castigo y autorizar el relato, ya que la opinión de muchas podría ser más considerada que la de una (Baranda Leturio 34). En este caso en particular, el sujeto colectivo que enuncia esta carta no se reduce, sin embargo, a las reclusas que habitan en ese momento la casa, sino que a una comunidad más amplia, futura, la de todas las mujeres que podrían estar en ella más adelante: “para nuestro alivio por las presentes y por las de futuro”.

Pero antes de continuar con la carta es preciso conocer lo mejor posible a quienes la redactaron. Aunque no sabemos sus nombres, conocer qué tipo de mujeres eran las que se encarcelaban en esta casa nos podrá dar una idea de las autoras; ya por este mismo hecho podemos decir que no corresponden al perfil de la mujer de elite que redacta una buena parte de las cartas a las que hemos aludido en los párrafos anteriores.

Las Casas de Recogidas son instituciones propias de la sociedad tradicional, y suponen la necesidad de la protección y recogimiento femenino para preservar su honor (Muriel 219)¹¹. Sus orígenes se remontan al siglo XVI, tanto en España como en Indias, y en principio estuvieron destinadas a atacar el problema de la prostitución (Pérez Baltasar 16). Tenían por objeto regenerar a estas mujeres e insertarlas nuevamente en la sociedad mediante el trabajo y la oración con una “férrea disciplina” (Pérez Baltasar, 13-14). Esto no significa, sin embargo, que solo fueran ocupada por prostitutas: se trata de una institución flexible que se adapta a distintas circunstancias y males sociales, y que incorpora a mujeres en muchas otras situaciones (Pérez Baltasar, 14), por ejemplo, mujeres que se encontraban en proceso de anulación matrimonial, viudas o huérfanas y mujeres desamparadas en general; también estaban quienes eran internadas por sus familias para evitar algún matrimonio inconveniente y mujeres arrepentidas de su mala vida que se internaban de forma voluntaria. Esto subraya el hecho de que, como señala van Deusen, “las mujeres de todo origen socioeconómico hayan considerado el recogimiento como una virtud esencial para su identidad” (19).

La casa de Recogidas de Santiago de Chile tuvo carácter reformativo de mujeres de “mala vida” (121) y, después de algunas dificultades para asegurar su sustento, entró en funcionamiento en 1735, en el lugar que hoy ocupa la plaza Vicuña Mackenna (calle Miraflores) (Peña González 121 y ss.; Laval 353 y ss.). Por otra parte, ya ha quedado claro que, si bien muchas de las internas eran prostitutas, las había de condiciones también muy distintas¹² y, salvo excepciones, todas se encontraban

¹¹ Nancy E. van Deusen explica en su maravilloso libro *Entre lo sagrado y lo mundano. La práctica institucional y cultural del recogimiento en la Lima virreynal*, las tres dimensiones del recogimiento. La primera se relaciona con una praxis espiritual derivada del misticismo, que exige el recogimiento, entendido como aislamiento físico, para lograr la negación del yo y la unión con dios. En segundo lugar, el recogimiento se entiende también como una virtud, “empleada por todo el mundo hispano en la temprana Edad Moderna para denotar un comportamiento modesto y controlado, la reclusión en una institución o en el hogar, y una naturaleza retraída o callada” (16), aplicada en especial a las mujeres. Finalmente, el recogimiento fue también una práctica institucional a través del cual mujeres y niñas recogidas vivían voluntaria o involuntariamente en conventos, beateríos, hospitales y colegios que protegían a mujeres y niñas de distinta condición social (15-16).

¹² La ordenanza ya citada hace referencia a diversos tipos de mujeres que podrían ingresar a la casa, como las ya mencionadas mujeres que estaban por tiempo limitado mientras se producía un matrimonio o que se habían separados de sus esposos. Otros artículos hacen referencia a otras clases de internas: prostitutas, mujeres de servicio y esclavas: el artículo 35 prohíbe el ingreso de esclavas, mientras que en el artículo 31 se hace referencia a las prostitutas cuando indica que las que entrasen “por ramerías públicas, por alguna escandalosa amistad de largo tiempo o por incorregibles en el vicio de la liviandad” solo podían salir si se casaban; el

recluidas por tiempo indefinido y sujetas a la misma rutina. La diversidad de mujeres que podían acudir a las Casas de Recogidas dificulta hacer un perfil de quienes podrían haber sido las autoras de la carta; sin embargo, hay indicios suficientes como para poder hacernos una imagen relativamente adecuada de ellas. En primer lugar, en la carta se hace referencia a la existencia de una culpa (que a veces no es tal) que sería el motivo del encierro. Ello descartaría la posibilidad de que se trate de mujeres recluidas de forma voluntaria, ya sea depositadas por las familias, para resguardarlas mientras se llevaba a cabo un matrimonio o bien durante un proceso de separación o anulación matrimonial. Algunos pasajes de la carta dan cuenta de ello cuando se alude al principio de la proporcionalidad de los castigos:

es muy justo que la culpa y los delitos tengan corrección y castigo, pero como en esta haya unos de mayor gravedad que otros, parece de justicia que se gradúen a su cualidad y que no tengan igualdad en el dicho castigo. Esto se experimenta en esta casa, porque la que entró en ella padece igualmente, aunque su culpa sea leve, lo mismo que la que la cometió grave, sin término en la reclusión, sin tolerancia en la opresión, sin dispensa en el trato y comunicación con las personas, sus dependientes y, lo que es más, señor, ignorar el plazo de su reclusión que es lo más sensible... (f. 3-4).

La función de la casa de Recogidas es, según sus residentes, meramente punitiva, y llega a castigos intolerables, como dicen más adelante, cuando se quejan de que sus custodios “más parecen cómitres en el trato que nos dan, que ministros de la justicia divina que, imitándola, procuren con suavidad conseguir el principal fin, que es el arrepentimiento en el pecador”. Al tratarse de mujeres recluidas de forma involuntaria se trataría, entonces, de mujeres encerradas por acusaciones de amancebamiento, adulterio, prostitución o alguna otra actitud que pudiera considerarse “descarriada”, pero de menor gravedad. Ello tiene confirmación documental en la descripción de los motivos de reclusión de algunas de las mujeres (Cárcamo Bonilla 42-5) y en los motivos expuestos por las autoridades al momento de fundar la casa, en la que se habla principalmente de “recoger en ella mujeres de mal vivir para freno y remedio de su desastrada vida” (Laval 354), y para “que se eviten muchos pecados públicos y secretos” (Laval 355)¹³. En cualquier caso, difícilmente se trataría de mujeres pertenecientes a la

artículo 23, finalmente, se refiere a las mujeres de servicio que entran a la casa y que eran “en estas tierras las indias, negras y mulatas” y se indican que estas han de trabajar en la cocina y aseo; si no las había, debía contratar servidumbre de fuera de la casa.

¹³ Ambas citas provienen de cartas de la Real Audiencia al rey y tratan de la necesidad de erigir una Casa de Recogidas en Santiago. La primera cita corresponde a una carta fechada en 1704 y la segunda es de 1707 (Laval).

élite pues, aunque en algunos casos y sobre todo en sus comienzos estas casas albergaban también a mujeres de mayor estatus, los centros habían ya evolucionado a ser lugares de castigo y recibían a mujeres carentes de lazos familiares. No es imposible que algunas de ellas fueran mestizas; en que la casa de Recogidas de Quito ello pasó a ser la norma hacia el siglo XVII¹⁴.

La referencia al honor de las encarceladas no debe hacernos pensar que nos hallamos frente a mujeres de mayor condición, pues concordamos con van Deusen en que “las mujeres que no pertenecían a la elite y vivían en entornos urbanos se percibían a sí mismas como honorables, recogidas y virtuosas, exactamente igual que las hijas y nietas de los conquistadores” (28). El hecho de que el honor femenino esté asociado, finalmente, al control de la conducta sexual y reproductiva, y que este se manifieste de forma positiva en la exigencia de “recato” a toda mujer, sin importar su lugar en la escala social, deriva finalmente en que el sentido del honor fuera internalizado también ampliamente, como lo muestra este texto. Es así como las reclusas sufren especialmente la publicidad con la que se exponen sus culpas, que tildan de “escandalosa”, lo que nos hace suponer que el encierro era ya considerado en sí mismo una afrenta.

Algunos aspectos del funcionamiento de estas casas son comentados —y criticados— en la carta de las reclusas, pues resultan especialmente gravosos para ellas: el proceso de reclutamiento y la duración de la pena. Con respecto al reclutamiento, las “Constituciones y ordenanzas” (1737) de la casa de recogidas señalan que las justicias podían recluir a una mujer “sin otra diligencia que entregarlas a la Rectora de la Casa” y darle aviso al Obispo. Es evidente que ello responde a la idea de la mujer como sujeto vulnerable y carente de autonomía, pues las mujeres acusadas de llevar mala vida no tienen ninguna parte en el proceso, como denuncian las mismas en su carta, en la que exigen para sí el ser escuchadas durante el proceso:

Lo segundo, señor, que los jueces ordinarios, como son los alcaldes y otros ministros seculares, que previenen los juicios sumariamente, *no los sustancian conforme a derecho con audiencia de la rea que procesan, atropellando punto tan importante*, pues firman las dichas sumarias verbalmente o con testigos que, apasionadamente y faltando a la religión del juramento, deponen lo que les sugiere *su mala inclinación, perjudicando, so color de virtud, el honor y calidad de personas privadas y de estados que deben ser muy respetados haciendo*

¹⁴ Viforcós Marinas argumenta que una de las razones para establecer una Casas de Recogidas en Quito, fue, precisamente, el hecho de que otras formas de reclusión —en monasterios, por ejemplo— dejaban fuera a las mujeres más marginales, sea por carecer de dote o por las cortapisas étnico-sociales de estas instituciones (63). Más adelante indica que indias y mestizas parecen constituir el grueso de su población a medida que avanza el tiempo (84), en especial cuando se va deteriorando el estatus social de los y las mestizas.

público en el reino el delito que quizá no es cometido y, cuando lo fuera, por este inconveniente se debiera proporcionar su remedio por varios modos que no lo fueran tan escandalosos como el que se practica (f. 4-5, destacados míos).

Las mujeres denuncian también la reclusión injustificada y basada en falsos testimonios, y, en suma, develan carácter represivo de la casa, disimulado con el ropaje de querer asegurar el honor de la mujer. En cambio, argumentan las encarceladas, la institución no hace más que destruir el honor de las mujeres que en ella entran, hacer públicas sus faltas con escándalo y sin la suficiente prudencia, pues muchas de las mujeres serían inocentes. Las mismas ordenanzas citadas indican que el fin de la reclusión en la casa depende de que la mujer tenga la capacidad y los medios de reformarse y no del cumplimiento de una pena preestablecida¹⁵. En otras palabras, una mujer que entraba en reclusión no sabía cuándo iba a salir, cuestión que estas destacan como uno de sus padecimientos más sensibles (f.4).

El carácter represivo de la casa de Recogidas de Santiago que podemos ver a través del testimonio que nos dejaran sus reclusas podría apoyar la hipótesis que plantea Viforcós Marinas acerca del desarrollo que tuvieron estos centros en toda Latinoamérica, esto es, pasar de ser lugares que combinaban una cierta función correctiva con la de proteger y recibir a mujeres en situación de vulnerabilidad, a ser fundamentalmente lugares de reclusión forzada y castigo. El recogimiento quiteño de santa Marta es un buen ejemplo de esta evolución, pues si bien al fundarse en 1595 cumplía la triple función de reformar a las prostitutas, acoger a mujeres en proceso de divorcio y educar a huérfanas españolas y mestizas (Viforcós Marinas 63-4), hacia 1710 ya solo tenía a su cargo a recogidas forzosas y se había transformado en un centro de corrección (Viforcós Marinas 82)¹⁶.

Dada la condición de las mujeres que se manifiestan a través de la carta, sorprende el hecho de que se haya encontrado entre ellas alguna que pudiese escribir mostrando la capacidad retórica y argumentativa que se reconoce en ella; su autora debió haber adquirido sin duda alguna educación en su niñez o juventud, para luego ver desmedrada su situación al punto de terminar en la Casa de Recogidas. De cualquier modo, la carta

¹⁵ Art. 32. “... a las que entraren, no se les ponga límite a término ni límite de tiempo definido (salvo si la causa lo pidiera, como si fueren por vía de depósito, entre tanto que se casan, estando ya para ello o si siendo casadas, y apartadas voluntariamente de sus maridos, se reconcilien y reuniesen cristianamente con ellos) sino, que quede la estada y salida reservada al juicio prudente y paternal del obispo que, informado de la causa, las mantenga todo el tiempo que reconociese ser necesario, para que se consiga la saludable penitencia...”.

¹⁶ Esto también había sido notado por Josefina Muriel en su trabajo sobre los recogimientos en Nueva España, donde las instituciones que no se fueron convirtiendo en conventos o colegios pasan al México independiente como centros penitenciarios (224).

es un aparato a través del cual se expresa la sumisión exigida a toda mujer, a la vez de ser instrumento de persuasión, como toda carta de petición al soberano¹⁷. El primer aspecto relevante de la carta es su énfasis en cuestiones estructurales y sistémicas más que en casos particulares o en experiencias personales. No hay alusión alguna a situaciones puntuales de abuso ni se encuentran personalizados los castigos e injusticias sufridas por las mujeres. Este rasgo es notorio en dos aspectos: el primero es que la carta termina abordando aspectos políticos relacionados con la administración de la Casa de Recogidas. Las acusaciones de corrupción y la forma descoordinada en la que intervienen el Obispo y la Real Audiencia son abordadas de modo que las mujeres buscan hacerse parte de la discusión pública en torno a las Casas. Son conocidas las discusiones sobre la superposición de atribuciones del Obispo y de la Real Audiencia sobre la Casa, y es notable que las mismas encarceladas apunten a los problemas que surgen de estas dificultades. La perspectiva de la carta renuncia, además, al lugar desde el cual es posible una palabra más o menos autorizada de una mujer, que es el de su propia experiencia cotidiana o espiritual, o bien, la vida familiar.

Es notable que no aparezcan marcas de humildad o de sumisión, ni siquiera las puramente retóricas: en ninguna parte del texto hay alusión a la poca autoridad o preparación de quien escribe o de quienes hablan a través de ella; solo referencias continuas a las injusticias a las que están sometidas. Estamos ante un texto desafiante o desesperado de quienes, tal vez por estar fuera de los sistemas tradicionales de protección (redes familiares y clientelares), terminan por apelar únicamente a un sentido elemental de justicia a través de críticas certeras y directas.

La última parte de la carta parece particularmente audaz porque desmiente la documentación oficial y porque, con una sorpresiva vuelta de tuerca, desplaza la responsabilidad de la moral pública desde las mujeres hacia los jesuitas. Vamos por partes. El último párrafo de la carta afirma que la ciudad “está como una cartuja” gracias a los ejercicios espirituales de los jesuitas, que el pecado y escándalo público han casi desaparecido y que “la consecuencia es clara para inferir que habrá tiempo que esta casa no haya quién la ocupe, y que las que la habitaren sean, sino inocentes, a lo menos quienes no merezcan el grave castigo que experimentan” (f. 7-8). Las reclusas pintan aquí a Santiago como viva imagen del recato y la virtud, algo muy distinto de lo que se lee en gran parte de la documentación que expone los motivos por los cuales sería necesaria la casa de Recogidas, donde se observa una constante preocupación por la relajación de las costumbres. No olvidemos que, por ejemplo, el mismo rey alude

¹⁷ Para otros aspectos de la carta relacionados con la representación de las mujeres de su encierro y de las críticas que hacen a las condiciones y objetivos de su encierro, ver *El “grave castigo” del encierro: transgresión femenina y tensiones ante las prácticas de encarcelamiento* de Loreto Cárcamo Bonilla.

a la necesidad de “remover del comercio de la república, mujeres tan escandalosas como las que se refiere haver en este Reyno”¹⁸ (Laval 354). El escándalo público, la gran cantidad de mujeres que, con su pernicioso ejemplo, corrompen la sociedad, son aludidos una y otra vez como motivos que vuelven necesaria la existencia de una Casa de Recogidas. Una carta de la Real Audiencia al rey, fechada el 28 de abril de 1704, hace incluso referencia a una supuesta mayor cantidad de mujeres que de hombres en la ciudad de Santiago, cuestión que no parece corresponder a la realidad histórica pero que, en cambio, habla del peligro que se asociaba a la existencia de mujeres solteras. La perspectiva de las mujeres sobre el estado moral de la sociedad santiaguina del siglo XVIII es muy distinta y muestra su intento por deshacer el vínculo entre conducta femenina y corrupción moral. Afirman que en la ciudad de Santiago “se comunican ejercicios a indios, negros y mulatos dos veces todos los años debido a los padres jesuitas” y se preguntan a continuación “cómo se podrá dudar del fruto que se conseguirá” dado el trabajo de la congregación. De una forma muy hábil, las mujeres tejen aquí una asociación distinta, la de los ejercicios espirituales de los jesuitas con la moral pública: el escándalo público, de ocurrir, pasa a ser responsabilidad de estos y no de la naturaleza corruptible de las mujeres.

En algún sentido podría pensarse que el argumento se mueve aquí en un sentido opuesto a lo que ocurre en el resto de la carta, en la que se expresa el deseo de estas mujeres por hablar y decidir por sí mismas (ser escuchadas en las audiencias y elegir la posibilidad de salir de la casa de recogidas para elegir una “casa respetable” *de su elección*¹⁹). El cambio de estrategia que se observa en la parte final de la carta presenta los efectos positivos sobre las mujeres de la guía espiritual que evita la corrupción y el pecado, el que se asocia indirectamente a los grupos marginales de la sociedad: indios, mulatos y negros. Esta aceptación del lugar del débil y necesitado tiene sin embargo el doble propósito de dejar sin razón de ser a una institución que existe solo en la medida en la que existe el pecado, y al mismo tiempo establece la responsabilidad del clero en la mantención de la virtud de la población (y no de las mismas mujeres). De esta manera observamos que en la carta se utilizan diversas estrategias, a veces opuestas, para lograr el fin que se proponen sus autoras. En ocasiones la estrategia más conveniente es aceptar el lugar subalterno o dependiente, la imagen de la mujer que requiere de ayuda y guía, mientras que en otros momentos la carta opta por exponer el deseo de las mujeres de decidir por sí mismas o ser escuchadas por la autoridad.

¹⁸ Carta del rey a la Real Audiencia a propósito de la creación de la casa de Recogidas de septiembre de 1707.

¹⁹ Las mujeres aluden aquí a la costumbre de poner a servir a muchachas o mujeres solteras a servir en casas “respetables” de familias más acomodadas, lo que era considerado una solución honesta para estas.

La carta de las mujeres encarceladas en la Casa de Recogidas es un testimonio único de una voz colectiva de mujeres carentes de privilegio que intenta hacerse escuchar. Es un texto excepcional en el marco de la escritura femenina colonial que habla “por las presentes y por las del futuro”, es decir, que muestra una voluntad explícita de representar la opresión sobre un grupo que supera la comunidad real de las mujeres que en ese momento ocupan la casa. El texto adjudica honor a las mujeres encarceladas y denuncia la forma escandalosa en que la Casa de Recogidas expone públicamente las faltas de las mujeres y no en las faltas mismas, que son minimizadas. Construye, finalmente, la imagen de una ciudad libre de culpa y de corrupción gracias a los ejercicios espirituales y a la labor de los jesuitas, lo que hace innecesaria la mantención de la casa de recogidas. No solo las reclusas, sino la misma carta es una “carta recogida”, en el sentido de solitaria o aislada: no es parte de ninguna red de intercambio mayor, no hay en ella referencia a otras cartas o a comunicación alguna con otras personas ni menciona por su nombre a sujetos que podrían servir de testigos o mediadores. Las cartas recogidas circulan fuera del sistema de intercambio de información, rasgo propio de este tipo de misivas improbables escritas desde los márgenes de la sociedad colonial.

“CARTA DE LAS ENCARCELADAS”²⁰

[1] Las encarceladas de la Casa de Recogidas de la ciudad de Santiago de Chile representan dilatadamente la opresión intolerable que experimentan por no graduar en justicia la corrección y castigo según la gravedad de la culpa, procediendo con igualdad en rigor sin distinción de la leve a lo grave, ni dispensa en el trato y comunicación con parientes, siendo muy sensible a las de ligera culpa ignorar el plazo de su reclusión, que ofrece graves consecuencias, añadiéndose la falta de legalidad con que los jueces ordinarios, alcaldes y otros ministros seculares proceden en semejantes causas por no substanciarlas conforme a derecho, perjudicando el honor y calidad de muchas personas que deben ser muy respetadas, y haciendo público en el reino el delito que quizá no se cometió [2] y que ejecutada esta providencia se abroga en sí el eclesiástico la jurisdicción, sin quedarle arbitrio al que lo ejecutó para remediarlo. La verdad que el reverendo obispo, sin hacerse cargo de su miserable sexo, solicita ministros

²⁰ La carta se transcribe desde el documento manuscrito que se encuentra en el tomo 185, documento 4133 de la *Colección de documentos inéditos para la historia de Chile* de José Toribio Medina. Los números entre corchetes indica el número de página (foliado). Hay una versión del manuscrito disponible al público en el sitio web de *Memoria Chilena*. Existe transcripción paleográfica de la carta en la tesis de Loreto Cárcamo Bonilla que presenta divergencias menores de lectura con respecto a esta transcripción. La carta se transcribe respetando los rasgos gráficos que tienen o pueden tener una manifestación fónica. El resto se moderniza; incorporo puntuación, resuelvo abreviaturas y separo palabras según el uso actual.

criminosos que las castiguen y aflijan de palabra y obra faltando a la prudencia y suavidad de conseguir el principal fin, que es el arrepentimiento, de que resultan graves consecuencias. Que los dos mil pesos asignados al año para su sustento, enfermedades y otros gastos se distribuyen a arbitrio de los jueces, y salen a curarse al hospital o donde dispone dicho juez sin dejarlas al alivio de ir a la casa que elijan con alguna recomendación; y ponderando lo estinguido que se halla el pecado y escándalo en aquella ciudad por la frecuencia de ejercicios espirituales, hacen juramento en forma de ser cierto lo expresado y no poderlo comprobar con instrumentos [3] por ningún juez ni notario, suplicando se tome la providencia correspondiente a su alivio sin que se entienda haberse hecho por ellas este recurso.

Sacra real Majestad:

Las oprimidas, encarceladas de la casa de recogidas de esta ciudad de Santiago de Chile, ocurren al católico y piadoso auxilio de Vuestra Majestad, expresando lo intolerable que es el castigo que experimentan, para que se proporcione mediante real providencia en vista de los puntos siguientes:

Primeramente, Señor, es muy justo que la culpa y los delitos tengan corrección y castigo, pero como en esta haya unos de mayor gravedad que otros, parece de justicia que se gradúen a su cualidad y que no tengan igualdad en el dicho castigo. Esto se experimenta en esta casa, porque la que entró en ella padece igualmente, aunque su culpa sea leve, lo mismo que la que la cometió grave, sin término en la reclusión, sin tolerancia en la [4] opresión, sin dispensa en el trato y comunicación con las personas, sus dependientes y, lo que es más, señor, ignorar el plazo de su reclusión que es lo más sensible, pues padecemos, a imitación de los condenados, materia digna de cristianísima atención de Vuestra Majestad por las graves consecuencias que ofrece la materia.

Lo segundo, señor, que los jueces ordinarios, como son los alcaldes y otros ministros seculares, que previenen los juicios sumariamente, no los sustancian conforme a derecho con audiencia de la rea que procesan, atropellando punto tan importante, pues firman las dichas sumarias verbalmente o con testigos que, apasionadamente y faltando a la religión del juramento, deponen lo que les sugiere su mala inclinación, perjudicando, so color de virtud, el honor y calidad de personas privadas y de estados que deben ser muy respetados, ha[5]ciendo público en el reino el delito que quizá no es cometido y, cuando lo fuera, por este inconveniente se debiera proporcionar su remedio por varios modos que no lo fueran tan escandalosos como el que se practica. Lo otro, Señor, que, ejecutada esta providencia por el juez lego, al mismo instante perdió la jurisdicción y se la advocó el eclesiástico de este obispado, sin quedarle arbitrio al que lo ejecutó para remediarlo, averiguada la verdad.

Lo tercero, Señor, que, para la custodia de esta casa, no haciéndose caso el juez privativo que solo tiene arbitrio en ella, que lo es el padre obispo, de nuestro sexo miserable, solicita ministros ejecutores, los que le parece más criminosos, que nos castiguen y aflijan de obra y de palabra, que más parecen cómitres en el trato que

nos dan, que ministros de la justicia divina que, imitándola, procuren con suavidad conseguir el principal [6] fin, que es el arrepentimiento en el pecador, materia digna de la real atención de Vuestra Majestad por las graves consecuencias que se ofrecen.

Lo cuarto, Señor, que, librando Vuestra Majestad dos mil pesos todos los años para nuestro sustento diario y otros gastos precisos que se ofrecen de enfermedades y desnudeces de algunas tan sumamente pobres que carecen, en total descarrío estos se gastan y consumen al arbitrio de los jueces, de modo que la enferma sale al hospital a curarse y la que no muriera en esta casa a esfuerzos de la necesidad, y si sale alguna, lo es a la casa de respeto de la ciudad o a un perpetuo destierro que dispone dicho juez o sus delegados en que se solicita no tenga alivio alguno la paciente, el que tuviera si saliera a la casa que eligiera con alguna recomendación.

Lo quinto y último, Señor, el caudal se gasta, la ciudad, como es notorio, [7] está como una cartuja a solicitud y esmero de los padres jesuitas y misioneros, pues los ejercicios son muy frecuentes, las escuelas de Cristo todos los días de la semana en los conventos de religiosos de esta ciudad, los rosarios todas las noches las virtudes esclarecidas de muchas y diversas personas, a cuyo ejemplo se destierra y halla cuasi estinguido el pecado y escándalo público, de que resulta que la casa solo por lo presente sea oficina de atemorizar para la continencia y conservación de la que practica el reino en general, pues donde, Señor, se comunican ejercicios a indios, negros y mulatos dos veces todos los años debido a los padres jesuitas, cómo se podrá dudar del fruto que se conseguirá y que la consecuencia es clara para inferir que habrá tiempo que esta casa no haya quién la ocupe, y que las que la habitaren sean, sino inocentes, a lo menos quienes [8] no merezcan el grave castigo que experimentan. Vuestra católica real persona, con su cristiano celo meditará los puntos que enunciamos y dará providencia para nuestro alivio por las presentes y por las de futuro, arbitrando para ello su realidad, pues la falta de comprobación está manifiesta, porque, solicitada, no fuera practicable, se conseguirá por ningún juez ni notario de los de este reino porque se negarán, temerosos de la persecución que por ello les viniera, como a nosotras, si entendiera esta representación. Y así nos hemos valido de quien nos gobierne este informe, el que, aunque no firmado, le juramos a Vuestra Majestad por Dios y por esta señal de cruz + que no procedemos con malicia ni con ánimo de injuriar, sino por conseguir el alivio como de derecho natural. Dios, Nuestro Señor, guarde la católica real persona de Vuestra Majestad como ha menester la cristiandad. Santiago de [9] Chile y casa de recogidas, febrero, tres de mil setecientos cuarenta años²¹.

²¹ Hay una abreviatura.

BIBLIOGRAFÍA

Manuscritos

- “Carta de la Real Audiencia al Rey”. Santiago de Chile, 1704. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-126447.html>
- “Constituciones y ordenanzas que han de observar las Beatas Colegiales, esclavas de Jesús y mujeres recogidas y amparadas de su Santísimo nombre que residieren en ella”. Santiago de Chile, 1735. *Memoria chilena*. 16-08-2022. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-126449.html>
- “Carta de las encarceladas”. Santiago de Chile, 1740. José Toribio Medina. *Colección de documentos inéditos para la historia de Chile*. 185, documento 4133.

Impresos

- Añón, Valeria. “El archivo y sus márgenes: cartas de mujeres en la Nueva España (siglo XVI)”. *Revista Exlibris* 7 (2018): 60-77.
- Azúa, Ximena. “¿Qué podré hacer yo mujer y encerrada?”. *Actas del II Coloquio Internacional. Escrituras del yo* (2010).
- Baranda Leturio, Nieves. “Yo soy así y así me he construido. El poder de la voz autobiográfica femenina en la edad Moderna hispana”. *Guaragua* 47 (2014): 19-42.
- Barrenechea, Ana María. “La epístola y su naturaleza genérica”. *Dispositio* 39 (1990): 51-65.
- Cárcamo Bonilla, Loreto. *El “grave castigo” del encierro: transgresión femenina y tensiones ante las prácticas de encarcelamiento. Las reclusas de la casa de Recogidas de Santiago y la configuración del “debe ser” femenino en espacios de disciplinamiento. Santiago de Chile 1740*. Informe de Seminario de Grado para optar al grado de Licenciada en Historia. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, departamento de Ciencias Históricas (2020). <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/178091/El-grave-castigo-del-encierro.pdf?sequence=1>
- Fernández Alcaide, Marta. “Análisis argumentativo de cartas privadas del siglo XVI”. *Philologia Hispalensis* 17 (2003):113-139.
- Laval, Enrique. “la Casa de Recogidas”. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* 3.6 (1935): 356-363.
- Martos, María y Julio Neira. “Identidad autorial femenina y comunicación epistolar: una propuesta metodológica”. *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*. Coord. María Martos y Julio Neira. Madrid: Editorial UNED, 2018.
- Medina, José Toribio. *Colección de documentos inéditos para la historia de Chile: desde el viaje de Magallanes hasta la batalla de Maipo: 1518-1818. Tomo 2*. Santiago: Imprenta Ercilla, 1888.

- . *Colección de documentos inéditos para la historia de Chile: desde el viaje de Magallanes hasta la batalla de Maipo: 1518-1818. Tomo 19.* Santiago: Imprenta Ercilla, 1899.
- . *Colección de documentos inéditos para la historia de Chile: desde el viaje de Magallanes hasta la batalla de Maipo: 1518-1818. Tomo 28.* Santiago: Imprenta Ercilla, 1901.
- . *Colección de documentos inéditos para la historia de Chile: desde el viaje de Magallanes hasta la batalla de Maipo: 1518-1818. Tomo 30.* Santiago: Imprenta Ercilla, 1902.
- . *Colección de documentos inéditos para la historia de Chile. Segunda serie. Tomo V.* Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico J. T. Medina, 1961.
- Muriel, Josefina. *Los recogimientos de mujeres. Respuesta a una problemática social novohispana.* México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.
- . *Cultura femenina novohispana.* México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- Peña González, Patricia. “La casa de Recogidas de Santiago, un hospital de almas”. *Descorriendo el velo II y II. Jornadas de investigaciones en Historia de la mujer.* Sergio Vergara, Paulina Zamorano, Zvonimir Martinic, editores. Santiago: Lom, 1998: 117-130.
- Pérez Baltasar, María Dolores. “Orígenes de los recogimientos de mujeres”. *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea VI* (1985): 13-23.
- Sánchez Rubio, Rocío e Isabel Testón Núñez. “Cartas de mujeres entre dos mundos (siglos XVI-XVIII)”. *Pasados y presente. Estudios para el profesor Ricardo García Cárcel:* 1165-1181.
- Serna, Mercedes. “Escrituras periféricas y expatriadas de las mujeres peninsulares en tierras americanas (siglos XVI y XVII)”. *Hipogrifo* 9.2 (2021): 399-414.
- Silva, Yamile. “Súplicas y peticiones desde el margen: Revisión de tres testimonios coloniales”. *La manzana de la discordia* 7.2 (2012): 83-91.
- Van Deusen, Nancy E. *Entre lo sagrado y lo mundano. La práctica institucional y cultural del recogimiento en la Lima virreynal.* Trad. Javier Flores Espinoza. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Francés de Estudios Andinos, 2007.
- Vergara Quiroz, Sergio. *Cartas de mujeres en Chile 1630-1885.* Santiago: Editorial Andrés Bello, 1987.
- Viforcós Marinas, María Isabel. “Los recogimientos, de centros de integración social a cárceles privadas: santa marta de quito”. *Anuario de Estudios Americanos* 50.2 (1993): 59-92.

II. DOSIER

Dossier
Aproximaciones críticas desde el archivo.
Nuevas lecturas sobre la literatura chilena
a partir de los archivos CELICH
(coordinado por Lina Barrero y Pía Gutiérrez)

Colaboran:

Francisco Simon – Pablo Faúndez – Antonia Viu
Juan José Adriasola – Luis Valenzuela
María José Barros – Paula Libuy – Lorena Ubilla
Jorge Navarro – Gastón Carrasco – Joaquín Miranda

PRESENTACIÓN

Este Dossier es el resultado de una convocatoria que buscaba incitar nuevas lecturas y cruces desde los documentos albergados por el Centro UC de Literatura Chilena (CELICH). El afán de las y los investigadores asociados al Centro es precisamente reflexionar en torno a la literatura de nuestro país y poner este conocimiento a disposición de una comunidad amplia. Nos parece que esta publicación es una forma de hacerlo. Durante los últimos años, bajo la dirección de la profesora Macarena Areco, el CELICH ha potenciado su trabajo con archivos y en conjunto con la Biblioteca de Humanidades de la Universidad hoy conserva documentos de Gabriela Mistral, Manuel Balmaceda, Jenaro Prieto, Pedro Prado, Benedicto Chuaqui, Manuel Rojas, Eduardo Labarca, Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, y una reciente donación del archivo de Desiderio Arenas. Los documentos han sido descritos y organizados por diferentes investigadoras que pertenecemos al centro en conjunto con estudiantes de pre y postgrado para ser dispuestos en su mayoría digitalmente en el sitio de Archivos Patrimoniales de la UC (<https://archivospatrimoniales.uc.cl/>). Este es un trabajo constante que necesita del apoyo técnico de los profesionales de archivística, conservación y digitalización, así como de investigadores que puedan revisar y poner en valor las relaciones que los documentos propician para realmente poner en valor estos archivos.

Nos alegra que *Anales de Literatura Chilena* acogiera los artículos que acá compilamos. Podrán encontrar en este Dossier un acercamiento a la correspondencia entre Mistral y Magallanes Moure a partir de una mirada desde la performance de género bajo la atenta lectura de Francisco Simon; sobre el Archivo Jenaro Prieto se publican dos trabajos, el de Pablo Faúndez que ofrece una mirada panorámica al conjunto documental desde donde señala hallazgos y potencialidades y el trabajo de Antonia Viu, que se detiene en aspectos específicos de la materialidad de los documentos y las caricaturas publicitarias que en él se conservan; teniendo como fuente el Archivo Pedro Prado, Juan José Adriasola y Luis Valenzuela reflexionan sobre la comunidad intelectual y afectiva que el autor construye durante las primeras décadas del siglo XX. Le siguen tres trabajos que interpelan la lectura de Manuel Rojas a partir de sus documentos, el primero de las investigadoras María José Barros y Paula Libuy, quienes ofrecen una lectura errática del autor desde su archivo; en segundo lugar una relectura de los vínculos anarquistas de Rojas en el trabajo de los historiadores Lorena Ubilla y Jorge Navarro, y un tercer artículo enfocado en el vínculo afectivo del escritor con José Santos González Vera que elabora algunas imágenes sobre la masculinidad y los

afectos. Para cerrar este dossier hemos incluido dos trabajos de nosotras como coordinadoras, un artículo que desde la colección de documentos en torno a *Butamalón* de Eduardo Labarca piensa vínculos entre la novela y el laboratorio de trabajo de creación literaria, escrito por Lina Barrero; y una nota de Pía Gutiérrez sobre la trayectoria de los archivos en el CELICH, su valor en el panorama patrimonial de nuestro país junto con algunas proyecciones y desafíos del trabajo con estos documentos.

Sabemos que aún hay fondos que deben ser revisados con más detención como es el caso de la colección Benedicto Chuaqui y Manuel Balmaceda, confiamos en que esta publicación pueda colaborar a que nuevos investigadores y creadores se interesen en estos materiales y que sean ellos útiles a sus proyectos. Si bien en este dossier no se incluye un trabajo específico sobre el Archivo Eltit-Rosenfeld, queremos destacar que a partir de estos registros resultantes de la investigación de ambas artistas sobre las sufragistas chilenas, se han armado ya vínculos con otras instituciones como la Cineteca Nacional y que las imágenes de este archivo han sido utilizadas para reportajes televisivos y documentales. La invitación es precisamente a seguir usando estos documentos, en especial para las investigadoras y estudiantes que se sientan interpeladas desde el movimiento feminista, un vínculo que expresaron abiertamente las creadoras de este fondo.

Confiamos en que la visibilización de los documentos ayude a que nuevos trabajos surjan en la mirada del archivo en tanto un dispositivo en movimiento que si bien resguarda el pasado, nos hace reflexionar sobre el presente. Estamos convencidas que precisamente en esa línea están los trabajos que acá publicamos.

Lina Barrero y Pía Gutiérrez

UN AMOR MATERNAL Y PERVERSO: PARADOJAS
SEXOAFECTIVAS EN LA CORRESPONDENCIA DE GABRIELA
MISTRAL A MANUEL MAGALLANES MOURE¹

Francisco Simon
Centro de Estudios Avanzados, Universidad de Playa Ancha
francisco.simon@upla.cl

INTRODUCCIÓN

Desde su muerte en 1957, la imagen de Gabriela Mistral ha sido objeto de diversas iconografías asociadas a la difusión de proyectos culturales de distinta naturaleza. Tal es el caso del mural de Fernando Daza en el cerro Santa Lucía, que la representa como una protectora de la niñez pobre y morena de nuestro continente. O bien, algo similar ocurre con la impresión de su imagen en el billete de cinco mil pesos, cuyo rostro anciano y severo la retrata como una guardiana de la maternidad. En años recientes, en cambio, se ha forjado una imagen más rupturista de la poeta, tal como acontece con la ilustración que realizó el artista Fab Ciriolo en el Centro GAM, durante la revuelta social de 2019, haciéndola portar una bandera negra y una pañoleta verde a favor del aborto, como si se tratara de una tenaz guerrillera contra el patriarcado.

Las diversas representaciones que se han efectuado de Mistral dan cuenta de que su imagen constituye “un producto ideológico, una figura icónica”, acerca de la cual siempre persiste “un excedente que se escapa, un plus trasgresor cambiante, un espacio de devenir-otro que resiste una cooptación ideológica absoluta” (Falabella 175). Por esta razón, la suya requiere ser pensada como “una subjetividad desgarrada, tensionada, de inflexiones dispares y contradictorias” (Pizarro 14), tal como lo encarna esa rareza que caracterizó su performance de género. Esa feminidad masculinizada, que “siempre provocó atracción y repulsión, deseo y miedo, identificación y negación” (Fiol-Matta 47), es una expresión de esas otredades que si bien pueden confundir la aprehensión

¹ Este artículo se ha escrito en el marco del proyecto Fondecyt de Posdoctorado 3200317 “La república de los poetas: imaginación democrática y movimientos sociales en la poesía chilena”.

de su subjetividad, también la hacen más fructífera, al rebatir la monumentalización de la que ha sido objeto durante las últimas décadas.

Considerando aquellos devenires antinómicos que caracterizan la figura de Mistral, en este trabajo nos interesa analizar las paradojas sexoafectivas que se verifican en el diálogo epistolar que sostuvo con Manuel Magallanes Moure, entre 1914 y 1923. Al respecto, cabe señalar que existen escasos antecedentes que acrediten el grado de intimidad que alcanzaron ambos escritores. Durante estos años, Mistral ejerció labores docentes en distintas ciudades del país, trasladándose por Los Andes, Punta Arenas, Temuco y Santiago, antes de viajar a México en 1922. Por su parte, Magallanes Moure residía en San Bernardo, estando casado mientras le escribía a la poeta. Por este motivo, sus cartas nos enseñan una relación trazada por continuas demandas y desencuentros, sin existir claridad sobre el número de veces en que se reunieron o cómo interactuaron en tales oportunidades².

Las cartas de Mistral a Magallanes Moure se publicaron por primera vez en 1978, en el libro *Cartas de amor*, que incluía 38 de estas misivas. Si bien su editor, Sergio Fernández Larraín, esperaba que con esta publicación se disiparan las dudas sobre la sexualidad de la poeta³, lo cierto es que la crítica ha preferido examinar estos textos en virtud de las estrategias que adoptó para disputar los guiones amorosos de su tiempo. Según Darcie Doll, en estas cartas se expresan distintos “intentos de fuga del cautiverio del amor, entendido como la definición estereotipada que liga a las mujeres a situaciones de subordinación a través de una socialización que atraviesa los afectos” (75). Una de tales estrategias consiste en relevar el amor místico por sobre el amor erótico. Para Leonidas Morales esto permite generar “Una relación de la cual está ausente el ánimo de posesión como forma de ejercicio de poder” (57), lectura que comparte Adrián Baeza, para quien el misticismo representa “una vía de legitimación frente a las coerciones del discurso patriarcal” (51). Así, estos críticos coinciden en

² De acuerdo con Luis Vargas, el primer encuentro se produjo una vez que Mistral se estableció en Santiago para dirigir el Liceo N° 6 de Niñas, en 1921. Luego, es probable que se hayan reunido tres o cuatro veces más. Sin embargo, Vargas señala que tras la “mala impresión” que produce el primer encuentro, es notable el cambio de lenguaje en Mistral: “ella va respondiendo, pero con otra actitud y otro tono: el amor se ha vuelto la noble y serena hermandad que le había ofrecido desde un comienzo. Ahora le escribe [...] en matriz amable, sin énfasis lírico, incorporando temas que antes quedaban obnubilados: problemas laborales, literatura, México” (23).

³ Fernández Larraín escribe que “En más de algún instante nos ha asaltado la duda si cometemos una grave indiscreción al dar a luz las cartas de Gabriela”. Sin embargo, esta duda es resuelta dado su interés por ahuyentar “las sombras que mentes enfermizas han pretendido, en más de una oportunidad, tender sobre la recia personalidad moral de nuestro insigne Premio Nóbel” (42).

señalar que Mistral no fue una mujer sin sexo como a veces se imagina. En su escritura hay un deseo que sí se manifiesta, pero de maneras disyuntivas, a través de las cuales se busca rehuir el dominio masculino que implican las lógicas tradicionales del amor romántico.

En consonancia con las lecturas críticas que nos preceden, aquí nos interesa ahondar en las divergencias sexoafectivas de Mistral a propósito de la lectura de un conjunto de cartas que no fueron incluidas en el volumen de Fernández Larraín, pero que sí se encuentran en la recopilación *Manuel, en los labios por mucho tiempo*, editado por María Ester Martínez y Luis Vargas. Publicado en 2005, este libro incorpora 35 cartas inéditas, adquiridas por el Centro de Estudios de Literatura Chilena (CELICH) de la Universidad Católica de Chile, además de 10 misivas que se conservan en la Universidad de Notre Dame. De esta manera, nos interesa ahondar en este corpus a propósito de dos fantasías que parecen ser constitutivas del sujeto amoroso elaborado por Mistral. Me refiero al juego de roles madre/hijo que la poeta le propone Magallanes Moure para vincularse, junto a cierto grado de perversión que circula en algunas de estas páginas, en que ella le manifiesta su deseo de ser golpeada.

Entendiendo que las cartas de amor son un “medio de construcción, en un espacio íntimo, de las emociones al hilo de los patrones culturales al uso” (Pascua 104), nos parece que Mistral asume estos dos guiones sexoafectivos, el de la amante maternal y el de la amante perversa, en tanto figuras que recobra de la enciclopedia afectiva de su época (Barthes 16) para tensionar la inferioridad que le correspondería asumir de acuerdo con los mandatos de género vigentes en ese momento. En estas cartas es usual que la poeta subraye algunas de las diferencias que la distinguen de su destinatario: ella, una mujer de provincia, rural y de origen humilde, dialoga con un hombre casado, que habita en la capital y que forma parte de la élite literaria. Por tanto, pensamos que Mistral recurre a estas figuras para desdibujar las relaciones de poder imbricadas a esas diferencias, ideando un juego paradójico de roles, que si bien no socava los fundamentos patriarcales del amor romántico, sí le permite multiplicar las facetas desde donde desea ejercer su feminidad.

Con el objeto de ahondar en estos planteamientos, en lo que sigue dividiremos el trabajo en dos apartados. En el primero analizaremos la figura de la amante maternal en diálogo con el pensamiento de Mistral en torno al rol político que desempeñan las mujeres en el cuidado de la infancia. Mientras que en el segundo estudiaremos la figura de la amante perversa en función de la investidura melodramática que ostenta la violencia de género a comienzos del siglo pasado, entendiendo que se trata de un recurso del cual la poeta se apropia para polemizar con las diferencias de clase que existen con su interlocutor.

“ENTRE MIS BRAZOS COMO UN NIÑO”: LA FIGURA DE LA AMANTE MATERNAL

Así como la maternidad representa un tópico central en el proyecto poético y político de Mistral, la figura de la madre resulta igualmente importante cuando se trata del lenguaje amoroso que utiliza en su correspondencia íntima. La madre es una figura a la que Mistral recurre frecuentemente para simbolizarse como sujeto sexoafectivo. “Hijita” es un apelativo común en sus misivas con Palma Guillén, asunto que se reitera en sus cartas a Doris Dana, a quien denomina incluso como “hijita amor”. Asimismo, este es un rol que la poeta también busca replicar cuando se dirige a Magallanes Moure. “¿Quiere que le cante canciones de cuna?” (95) es una pregunta que le plantea en estas cartas, dando cuenta de su interés por suscitar un modelo sexoafectivo fundado en los códigos del amor materno.

Ud. ¿empiece ya a abrigar
 se, ya hacen frío. Acuéstese
 temprano; no se fatigue
 con ningún trabajo largo.
 Como bien a cosas sanas,
 decágnese con frutas, sin
 que esto impida que coma
 después huevos u otra
 cosa alimenticia de esa
 especie; nueces, etc. No se
 inquiete por nada. Todo se
 va bueno para Ud., por que
 Ud. es bueno. Nada le enja
 nará, sabe lo abundante
 es en su enfermedad, los
 jugos por la sangre, u los
 jugos por el espíritu. ¿
 ¿le gustan mis canciones?
 Buenas noches. Buenas
 No. ¿Quiere que le cante
 canciones de cuna? - Su
 17.

“¿Quiere que le cante canciones de cuna?”, se despide Mistral en su carta del 17 de mayo de 1915.

Colección Gabriela Mistral, CELICH UC y Biblioteca de Humanidades UC.

https://buscador.bibliotecas.uc.cl/view/delivery/56PUC_INST/12131652250003396

Antes de invitar a Magallanes Moure a participar en este juego de roles, la trayectoria entre ambos se inicia con reservas por parte de ella, quien en sus primeras misivas solo le ofrece una relación fraternal. En su “Carta 3” Mistral utiliza el encabezado “Hermano poeta” para remarcar la camaradería que los une en tanto colegas de oficio, al mismo tiempo que usa esta nomenclatura para distanciarse del rol de “amiga” coqueta en que busca ser situada. De esta manera, la poeta advierte:

Para ser una hermana nada se necesita sino dulzura, y creo tenerla; mucha abnegación y también la tengo; mucho deseo de vivir, y no me falta. Para ser una amiga, en el sentido que descubro en sus palabras, cosa muy diversa es. La amiga se exige bella, con voz suave, joven, hecha toda para alimentar y exaltar la emoción. Yo no puedo dar eso. La juventud la tuve, no la tengo [...] La belleza jamás la he tenido. Tengo un físico lamentable, que no harán olvidar nunca mis versos (50).

Simbolizándose como una mujer incapaz ser “amiga” en un sentido amoroso, Mistral dice ser una mujer vieja de la cual ya no es posible obtener coquetorías. La “amiga” romántica es un rol por el que no se deja interpelar, pues no es allí donde busca constituirse como sujeto. La suya es una subjetividad que no desea ser gobernada por esa mirada masculina que dulcifica a las mujeres, que las quiere suaves y bellas, pues ello significaría convertirse en un objeto despojada de sus competencias intelectuales. Por esta razón, ella contrasta el deterioro de su aspecto físico con la belleza de sus versos, para recordarle a Magallanes Moure que está dialogando con una escritora y no con una musa.

Los desajustes que Mistral plantea respecto de su performance de género se replican en diferentes cartas, en las que cuestiona incluso su propia naturaleza femenina. En estos textos la poeta declara ser “menos mujer que nadie”, dado que “no he sentido jamás esa confianza tan hermosa. ¡Dios mío! Tan hermosa, de la que dice ‘Es mío, mío, mío’” (54). Ese amor posesivo, melodramático, que se cita entre comillas, es un guion cultural que la poeta neutraliza al retratarse como “una señorona apacible, que se balancea al andar, que usa calzado grande, que no se pone corsé, que anda con ropas anchas, que se echa el pelo atrás” (77-8). Con estas descripciones Mistral desarrolla una fórmula de seducción antiestética con que desafía el imaginario romántico de Magallanes Moure. Ella busca singularizarse respecto de las mujeres de su época, despreciando sus atributos físicos para que sean sus dotes intelectuales los que capten la mirada deseante de su interlocutor.

A pesar de sus reservas iniciales, tras algunos meses la relación entre ambos adquiere un mayor grado de compromiso afectivo, asunto que se verifica una vez que la poeta lo interpela desde el lugar de una madre. Con ocasión de un resfrío que afectó a Magallanes, en febrero de 1915 ella le pregunta si “¿Pasó por su mente el pensamiento de que yo pudiera cuidarlo maternalmente?”, agregando que “no sé por qué

para Ud. me siento tan poco amante, tan madre, tan madre” (75). A su vez, esta es una interpelación que se reitera en otras misivas; por ejemplo, en 1916, en que discutiendo la posibilidad de concretar su primer encuentro, ella le indica que “Sé que querré tenerte entre mis brazos como un niño, que querré que me hables así como un niño a la madre, desde la tibieza de mi regazo” (118). A través de esta prevalencia del amor maternal, Mistral reorganiza los roles de género que cada uno debiese desempeñar en el contexto de la escena íntima que están planificando. La maternidad le permite simbolizarse como un sujeto con capacidad de agencia sexoafectiva, a contrapelo de la pasividad que conllevaría asumir el rol de una amante ordinaria.

El interés de Mistral por suscitar una relación maternal implica también una serie de mandatos respecto de la masculinidad que espera de su hijo amante. Cuando todavía están compartiendo sus primeros mensajes, Mistral le cuenta a Magallanes que “Me dijeron de Ud. algo que Dios lo quiera, yo pido que sea verdad: que Ud. no era un cortejador de mujeres, que no era eso tan antipático para mí que es un eterno enamorado de una mujer nueva cada semana” (53). Asimismo, unos meses más tarde le expresa que ella no es “una de esas que buscan y aman en un hombre los grandes músculos” (90), sino que lo que a ella le parece atractivo es la ternura de su comportamiento: “No te canses de ser así: tierno, delicado, sutil en tu palabra y en la representación de tu amor” (91). Con esto, Mistral da cuenta de que, así como la suya es feminidad divergente, lo mismo ocurre con la hombría que desea del otro. Situar a su amante en la posición de hijo conlleva fragilizar los signos de su virilidad, en cuanto alternativa para cultivar una relación desprovista del dominio y la violencia que el ejercicio de la masculinidad requiere de las mujeres.

Preguntarse por las eventuales razones que explican la relevancia que Mistral concede a la figura de la madre en su enunciación amorosa es un asunto sujeto a múltiples hipótesis. Si desde el punto de vista de la crítica canónica esto podría interpretarse como un esfuerzo por colmar su maternidad frustrada, desde nuestra perspectiva este es un guion sexoafectivo que la poeta encarna en consonancia con sus ideas sobre la significación de la maternidad en términos políticos. En este sentido, cabe destacar que si bien Mistral desde muy temprano buscó desasirse del cautiverio de la mujer-esposa, tal como planteaba en 1906 al criticar los “repugnantes matrimonios modernos” (*Obra* 257), algo contrario ocurre con la figura de la madre, cuya función social requiere ser fortalecida a través del sistema educativo⁴.

⁴ Pienso aquí en la definición que Marcela Lagarde hace de la “madresposa” como un cautiverio “construido en torno a dos definiciones esenciales, positivas, de las mujeres: su sexualidad procreadora, y su relación de dependencia vital de *los otros* por medio de la maternidad, la filialidad y la conyugalidad. Este cautiverio es el paradigma positivo de la feminidad

En concordancia con el desarrollo de la puericultura a inicios del siglo pasado, para Mistral es importante que los Estados profesionalicen las tareas de cuidado infantil, toda vez que de ello depende su progreso civilizatorio (Fiol-Matta 80). Por esta razón, la autora sostiene que la educación de las mujeres debe prestar especial al ejercicio de la maternidad, tal como señala en “Educación popular” (1918), donde plantea que “la mujer aprende para ser más mujer”, lo que significa que “La mujer culta debe ser, tiene que ser, por lo tanto, más madre que la ignorante” (*Obra* 301). Asimismo, estas ideas también se encuentran en sus *Lecturas para mujeres* (1924), donde agrega que, ya se trate de una mujer “profesionista, obrera, campesina o simple dama, su única razón de ser sobre el mundo es la maternidad, la material y la espiritual juntas, o la última en las mujeres que no tenemos hijos” (8). Esta asociación indisoluble entre educación femenina y cuidado infantil no debe ser pensada, sin embargo, como una postura necesariamente conservadora. Mistral explica que su objetivo consiste en “elear lo doméstico a dominio” (*Lecturas* 13), lo que significa relevar el rol político que las mujeres desempeñan a través de sus trabajos de cuidado y crianza.

Desde un punto de vista ideológico se podría plantear que la postura de Mistral sobre la maternidad se funda en una concepción matriarcal de la cultura. En sus textos ensayísticos esta autora formula lo que Silvia Vegetti denomina como una “ética de la maternidad”, según la cual “Solo por la madre existen la sociedad y la cultura, y solo por ella se transmiten los valores que transforman al cachorro de mamífero en un niño-ciudadano” (258). Sobre la base de esta convicción, Mistral asocia la maternidad con atributos como la contención, el cuidado o la curación, en tanto poderes de los cuales las mujeres serían portadoras originarias. Desde la perspectiva de esta autora, el patriarcado representa una cultura de la guerra que fomenta entre la población conductas agresivas y beligerantes. Por este motivo, las mujeres debiesen ser las principales responsables de la formación psicosocial de las nuevas generaciones, en la medida en que ello permitiría regenerar la moral de nuestra cultura, fundada esta vez en virtud de valores como la paz, la ternura o la hospitalidad⁵.

Con todo, la exaltación política que Mistral efectúa de la maternidad representa una clave interpretativa desde la que se hace posible entender por qué esta poeta le

y da vida a las madresposas, es decir, a todas las mujeres más allá de la realización normativa reconocida culturalmente como maternidad y como conyugalidad” (36-7).

⁵ En su artículo “Feminismo: una nueva organización del trabajo” (1927) Mistral plantea que deberían existir “profesiones u oficios enteramente reservados a la mujer por su facilidad física o por su relación directa con el niño” (*Obra* 340). Labores como la pedagogía, la medicina, la enfermería, la defensoría de menores o la artesanía son áreas en que el hombre “pierde su dignidad de varón y aparece como un verdadero intruso” (340). Por esta razón, es importante que la formación y el cuidado infantil sean un reino del que la mujer “no debe ser desterrada por el hombre, ni sufrir dentro de él competencia suya” (342).

confiere tanta preponderancia en su correspondencia sexoafectiva. Volviendo a su diálogo con Magallanes Moure, nos parece que su deseo por tratarlo como un hijo consiste en un juego de roles por medio del cual busca restituirse de aquellos poderes matriarcales que la seducción masculina les resta a las mujeres. En vez de marido y mujer, ella codifica su afectividad a través del modelo madre/hijo, entendiendo la maternidad como una performance de género de la que se apropia para evitar ser inferiorizada. Ella no desea ser una mujer coqueta ni tampoco espera de su pareja que exhiba galanterías viriles. Al contrario, ella se simboliza como madre para generar una relación fundada en el cuidado y la ternura mutua, a contracorriente de esa carnalidad desaparegada y frívola que naturalizan las lógicas del amor romántico.

LA AMANTE PERVERSA O “ESTE QUERER MÍO QUE TOCA PROFUNDIDADES SINIESTRAS”

A diferencia de la gravedad que hoy ostentan delitos como la violencia intrafamiliar o el femicidio, en los tiempos de Mistral la violencia de género constituía una práctica ampliamente normalizada. Así lo acredita María Paz Fernández, quien a partir del análisis de múltiples fuentes literarias, judiciales y periodísticas, sostiene que durante las primeras décadas del siglo XX existía un modelo de socialización que validaba el uso de la violencia en el contexto de las relaciones de pareja. Golpes o maltratos eran tolerados “si tenían el objetivo de enmendar o castigar una conducta inapropiada” (93), por lo que era común que la educación sentimental de las mujeres se encargara de enseñarles las acciones que debían abstenerse de realizar para no provocar la ira de sus esposos o convivientes.

Asimismo, otra esfera de la vida cultural que da cuenta del grado de aceptación de la violencia de género reside en la investidura melodramática que estas prácticas ostentaban en géneros como la crónica roja, el folletín o la lira popular. Según Verónica Undurraga, la violencia feminicida era narrada por medio de la figura melodramática del crimen pasional, en tanto “mecanismo de representación que otorgaba preponderancia al protagonismo femenino en el desencadenamiento de los hechos” (211). La narrativa del crimen pasional implicaba para las mujeres asumir como propias conductas como la histeria y el exceso emocional, junto al disciplinamiento que requerían ese tipo de pulsiones. La violencia se entendía como un método necesario para dominar la “emocionalidad femenina desbordada” (222), de modo que si una mujer era golpeada por su pareja, ella debía hacerse responsable de haber instigado tal tipo de comportamiento.

Cuando se trata de Mistral, su poesía mantiene un vínculo ambivalente con este tipo de imaginario melodramático. Considerando que este era un código intensamente imbricado a la cultura afectiva de su época, Kemy Oyarzún indica que en Mistral existe “una sigilosa batalla por diferenciar su proyecto cultural del melodrama” (28), dado que siempre se cuidó de no reproducir clichés o cursilerías que pudieran confundirla con

una “escritora típicamente femenina” (29). Este conflicto con el melodrama también lo observa Grínor Rojo en su lectura de “Los sonetos de la muerte”. Si la crítica canónica ha afirmado que aquí habla una voz desolada debido a la muerte de su primer amor (Romelio Ureta), Rojo plantea que Mistral no representa “ni a la madre solícita, ni a la viuda doliente, ni a la amante celosa” (99), sino que esta es una mujer que desea la muerte de su amante “porque ese fue el único arbitrio del que supo valerse para llevar a cabo su proyecto de vida y de arte” (100). De esta manera, Rojo concluye que Mistral se apropia sigilosamente del lenguaje melodramático, invirtiendo el tópico de la “musa muerta” para reafirmar su autonomía como poeta en un contexto en que el reconocimiento intelectual de las mujeres era resistido por sus colegas varones⁶.

El giro melodramático desde el que Rojo analiza “Los sonetos” constituye una clave de lectura apropiada para examinar las modulaciones que el amor pasional adopta en sus cartas a Magallanes Moure. En este sentido, cabe señalar que si en el caso de su poesía esa imaginación es enunciada de una manera más críptica o soterrada, en su correspondencia esto se expresa de un modo mucho más prístino y estereotipado, sin resguardarse de los lugares comunes propios de tal retórica afectiva. Este contraste resulta especialmente manifiesto en su “Carta 5”, en que la poeta le relata a Magallanes Moure sus impresiones sobre el suicidio de Romelio Ureta en los siguientes términos:

Ud. no me conoce y no sabe qué ser absolutista, salvajemente egoísta fue cuando quise. ¡Si pedí a gritos a Dios que hiciera morir al que la vida me había arrancado, para infamarlo en brazos de una mala mujer! No era yo una mujer: era leona. Creeré siempre que yo le maté con mi clamor porque muriera [...] Porque jamás el amor fue en mí un gozo sino una herida viva, abierta y roja. Yo me creo en esto una degenerada: He acabado por creer –a fuerza de oírlo– que el amor es una alegría muy grande, y asistiendo al desarrollo de lo que fue amor en mí, debo llegar a la conclusión de que las fuentes de la naturaleza están en mí envenenadas [...] ¿Quién por mis músculos supo nunca de los dientes que trituraban carne de corazón dentro de mí? Nadie (55).

⁶ De acuerdo con Ana Peluffo, “En el imaginario poético del siglo XIX [...] La figura de la amada desfalleciente, inmóvil o muerte fue metaforizada con tanta frecuencia que para fin de siglo casi se había transformado en un cliché” (239). En el caso hispanoamericano, ello acontece en autores como Rubén Darío, José Martí o José Asunción Silva. En este sentido, Peluffo agrega que “Tanto la “nueva mujer latinoamericana” que cuestionaba la rígida división de esferas de la ideología liberal, como el ángel del hogar, que ejercía un poder afectivo en el imperio de los sentimientos, fueron blanco de las fantasías misóginas del imaginario poético finisecular” (250).

Posicionándose en el lugar de una amante herida por los celos, Mistral se autorretrata a través de esa adjetivación hiperbólica que es propia del lenguaje melodramático. Ella se define absolutista, salvaje, venenosa y degenerada; es decir, recurre a distintas isotopías por medio de las cuales se atribuye una emocionalidad desmesurada. En oposición a la ternura de sus cartas maternas, esta vez la poeta se sitúa como un sujeto perverso, dada esa naturaleza voraz que acompaña sus pulsiones amorosas. “Lo maté por amor” parece decirnos la poeta sobre el suicidio de Ureta, a través de una falsa vergüenza que no esconde, sin embargo, un cierto grado de goce por esa violencia que le confiesa a su interlocutor. Así, en otra de sus cartas ella le consulta si “¿No le da a Ud. miedo este querer mío que toca profundidades siniestras?” (114), tanteando así la posibilidad de que ambos puedan gozar de esta fantasía perversa, asociada a la investidura criminal, caníbal incluso, que le confiere a su deseo.

De acuerdo con Rita Segato, la violencia en las relaciones de pareja busca restaurar “la economía simbólica que estructuralmente organiza la relación entre los estatus relativos de poder y subordinación representados por el hombre y la mujer” (145). Esto quiere decir que si un sujeto golpea o abusa o viola, lo que busca es reafirmar su dominio frente al otro, especialmente cuando se trata de una mujer que parece haber sobrepasado las prerrogativas que le corresponden en función de su género. Desde esta perspectiva, el que Mistral se apropie del “crimen pasional” para simbolizarse como una mujer homicida parecer ser un gesto transgresor, toda vez que con ello le estaría advirtiendo a su destinatario que la suya no es una subjetividad que se deje someter al imperio de su ley.

Sin embargo, un aspecto interesante dice relación con que esta es una violencia que la poeta desea de manera reversible o bidireccional. Además de representarse como una mujer criminal, Mistral también expresa la fantasía de ser victimizada. Así ocurre en su “Carta 21” de 1915, en que le dice a Magallanes Moure:

Tú también me has dicho cosas duras y ¿sabes? He sonreído dulcemente oyéndolas, a este pensamiento: Me pega, con sus manos, como los hombres a las mujeres empalagosas que los cansan con sus celos. Me pega, y como las mujeres del pueblo, yo te quiero más después de la tanda o zurra, o como quieras llamarla. No te enojés porque te digo que me has pegado. Yo me lo imagino así, porque hallo gozo, un gozo delicado e intenso en pensar que tus manos cayeran sobre mi cabeza terca muchas veces, muchas, para volverle el juicio. Como las mujeres del pueblo digo yo: “En lo suyo pega; déjenlo; no me quiten... (83).

24 de Marzo - 4 P. fb.
 No quiero defender
 me, con mis manos, por
 lo que he oído decir que
 pero mi ductar, has
 lo para sentir frío,
 a veces. Me pegan,
 fantaseo con palabras
 un tiempo que me
 no apuro a pagar, me
 a porciante. Me tuer
 pien me has dicho
 agua de unas a, sa
 deo? he sentido
 dulcemente oja
 doler, a este pie
 pueramiento? Me
 pega, con sus manos,
 como los hombres
 a las ~~de~~ mujeres
 empalagosas que
 los cansan con sus
 celos. Me pega, i con
 las mujeres del

El 24 de marzo de 1915, Mistral comenta una de sus fantasías perversas: “Me pega, con sus manos, como los hombres a las mujeres empalagosas que los cansan con sus celos...”. Colección Gabriela Mistral, CELICH UC y Biblioteca de Humanidades UC. https://buscador.bibliotecas.uc.cl/view/delivery/56PUC_INST/12131652170003396

Emulando el sentido común de su época, según el cual el ejercicio de la violencia resulta legítimo cuando se hace con fines correctivos, Mistral dice querer que se la trate con el mismo ímpetu con que se trataría a una mujer desbordada por sus emociones. Si antes ella se describía como una mujer siniestra debido a la violencia homicida de sus pulsiones, esta vez el oxímoron “delicado e intenso” con que nombra el goce de ser victimizada le sirve para teatralizar otro de sus rasgos ominosos; esto es, la investidura erótica que le concede a esa dominación de la que quiere ser objeto.

Ciertamente, encontrarse con esta suerte de melodrama masoquista en el discurso de Mistral constituye un evento extravagante, dado que esta no parece ser una

subjetividad que aparezca con frecuencia en su obra⁷. A pesar de que Mistral formula diversas identidades en su escritura, la mujer masoquista no suele ser una de ellas. Por esta razón, pensamos que una manera exploratoria de entender este suceso radica en lo que Hermann Herlinghaus plantea como un atributo central del lenguaje melodramático; esto es, tratar el conflicto amoroso como un “problema de justicia” (28). Al respecto, este investigador añade que el melodrama es un “lenguaje sentimental, corporal, performativo” cuyo objetivo consiste en teatralizar “la legitimidad social del amor” (28), sobre todo en contextos en que la felicidad de la pareja puede resultar frustrada debido a sus desigualdades de clase.

En el caso de Mistral esto se verifica en la reiteración de una frase que acompaña la enunciación de su fantasía masoquista. En el fragmento anterior ella repite en dos ocasiones que quiere ser maltratada “como las mujeres del pueblo”, lo que sugiere, a su vez, que espera de Magallanes Moure que también se comporte como un hombre de esta clase. Si tenemos en consideración que este autor formaba parte de la élite intelectual de Santiago y que su condición era más acomodada que la de Mistral, entonces el deseo perverso de la poeta no agota en el presunto placer que le provocaría de ser golpeada. Además, a ella le interesa desdibujar las diferencias de clase que existen entre ambos, para lo cual recurre a este código melodramático que, desde su perspectiva, sería propio de los sectores populares⁸.

Pensar la escena masoquista que Mistral le formula a Magallanes Moure como un teatro por medio del cual se problematizan sus diferencias de clase es una interpretación que resulta plausible en la medida en que esta es una preocupación constante para la poeta. Manifestándole directamente que su condición de clase representa un obstáculo para consolidar una relación de confianza, Mistral le dice que “he deseado que Ud., mi amigo, fuera menos de lo que es, fuera de mi clase, para creer más en Ud. [...] Sé que un individuo de clase privilegiada no olvida jamás su origen y el de la persona inferior con quien trata” (68). Con esta última frase, Mistral reprocha sus dificultades para confiar debido al ethos clasista que le adjudica a los sectores acomodados del país, de los cuales Magallanes forma parte. Por tanto, se

⁷ Este deseo masoquista también aparece en su “Carta 23”, donde dice que “la idea de que tus manos han caído sobre mí me hace feliz [...] El pensamiento, la convicción, de que eres mi dueño, mi señor, de que puedes besarme y pegarme, estrecharme y trazar mi vida como un dibujo de tu lápiz, me da una enorme dicha” (86).

⁸ Fernández plantea que a comienzos “las agresiones en la pareja se encontraban presentes en todas las clases sociales [...] Sin embargo, la prensa y la sociedad intentaban hacer creer –y convencerse a sí mismos también, que estos hechos se daban solo en los grupos con menor nivel educacional y de ingresos” (49). Además, “Las malas condiciones de vida en general, manifestadas a través del trabajo precario, el hacinamiento o el alcoholismo, permitieron que las agresiones se presentaran con mucha frecuencia en el bajo pueblo” (49).

podría pensar que ese clasismo es una ley que la poeta busca pervertir a través de su imaginación melodramática. Con esto no queremos decir que la poeta haya sido una mujer que efectivamente hubiese disfrutado ser golpeada, pero sí se trata de un deseo que emerge en algunas de sus cartas, al menos como una fantasía amparada por esa virtualidad que le garantiza la comunicación epistolar.

CONCLUSIONES

En la correspondencia de Mistral a Magallanes Moure coexisten diversas identidades textuales desde las cuales ella se representa como sujeto amoroso. Una de ellas es la figura de la poeta, a la que recurre para remarcar sus dotes creativas e intelectuales; o también, otra de estas figuras corresponde a la mujer anciana y fea, por medio de la cual se sustrae de reproducir las coqueterías femeninas exigidas a las jóvenes de su tiempo. Asimismo, la crítica ha relevado la figura de la mujer mística o espiritual, en tanto estrategia que le permite fugarse del dominio masculino que implicaría establecer una relación erótica. Por nuestra parte, en aquí nos ha interesado examinar la importancia de dos otras figuras: la amante maternal y la amante perversa, cuyo diálogo paradójico entre sí nos enseña las disyuntivas que trazan el discurso sexoafectivo de esta poeta.

El carácter paradójico de estas figuras se deriva del hecho de que ambas operan como contrapartes en tensión respecto de los roles de género que mandataba la cultura afectiva a comienzos de siglo. Asumir el rol de madre, e interpelar a Magallanes Moure para que se ubique en la posición de su hijo, representa una alternativa mediante la cual la poeta se resiste a actuar como una amiga seductora. Desde un punto de vista político Mistral planteaba que la maternidad es una práctica que debe restituírle a las mujeres sus poderes matriarcales. Por ello, simbolizarse como madre significa invertir las relaciones de poder que supone el amor romántico, de modo que sea ella quien domine la intimidad con su pareja, en virtud de un trato tierno y diligente, que no use ni abuse del amor del otro.

Si la figura de la amante maternal busca concitar una ética sexoafectiva basada en el cuidado mutuo, la amante perversa representa su antítesis. Apropiándose de una retórica melodramática que imagina la violencia como una conducta típica de amores crónicos y desbordados, Mistral recurre a esta figura para simbolizarse esta vez como una mujer que desea ser víctima y victimaria de esa pasión violenta. En este sentido, ella califica sus afectos como predatorios y homicidas, insuflando también el deseo de ser maltratada, al señalar que este sería un estilo amoroso propio de los sectores populares que a ella le interesa reproducir. De tal forma, la invocación de esta fantasía permite constatar las diferencias de clase que la separan de Magallanes Moure, al mismo tiempo que polemiza con el clasismo de la sociedad chilena, cuyas conductas segregadoras permean incluso el ámbito de los afectos.

Si bien la figuración que Mistral hace de sí como madre es un asunto que quizás no parezca demasiado llamativo, dado que la maternidad es un tópico ampliamente trabajado en su poesía y sus textos ensayísticos; cuando se trata de la amante perversa, nos parece que este es un hallazgo sin duda excéntrico respecto de su obra literaria. Ese masoquismo que expresa en algunas de sus cartas hace posible preguntarnos si es que acaso esta pulsión también se expresa en otros espacios de su escritura o si se trata, en cambio, de un rasgo que aquí acontece de manera más bien excepcional. En cualquier caso, por lo pronto parece importante destacar cómo este tipo de violencia que circula entre los afectos de Mistral puede habilitar una comprensión más enrevesada sobre las performances de género que ideó en su escritura íntima. Este amor maternal y perverso colabora con hacernos una imagen menos monolítica de la poeta, en detrimento de ese rostro siempre casto, siempre severo, que nos hemos habituado a mirar en sus representaciones públicas.

BIBLIOGRAFÍA

- Baeza, Adrián. “‘Ese amor que era una vergüenza’. Sujeto y discurso en las cartas de amor de Gabriela Mistral”. *Mapocho* 49 (2001): 37-52.
- Barthes, Roland. *Fragments de un discurso amoroso*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1998.
- Doll, Darcie. “Defensa del amor de Gabriela Mistral líneas sobre líneas”. *Nomadías* 3 (1998): 70-93.
- Falabella, Soledad. “Mujeres, ciudadanía e historia: la (no) memoria de un espacio anterior; o como (no) recordamos a Gabriela Mistral”. *Persona y Sociedad* 2 (2002): 165-180.
- Fernández, María Paz. *Amor a palos. La violencia en la pareja en Santiago (1900-1920)*. Santiago: Lom, 2016.
- Fernández Larraín, Sergio. “Introducción”. *Cartas de amor*, de Gabriela Mistral. Santiago: Andrés Bello, 1978.
- Fiol-Matta, Licia. *A Queer Mother for the Nation. The State and Gabriela Mistral*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Herlinghaus, Hermann. “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”. *Narraciones anacrónicas de la modernidad*. Santiago: Cuarto Propio, 2022: 21-59
- Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, D.F., UNAM, 2005.
- Mistral, Gabriela. *Lecturas para mujeres*. México: Escuela Hogar Gabriela Mistral, 1924.
- . *Manuel, en los labios por mucho tiempo: epistolario entre Lucila Godoy y Manuel Magallanes Moure*. Comp. María Ester Martínez y Luis Vargas. Santiago: UC, 2005.
- . *Obra reunida. Tomo VI*. Santiago: Biblioteca Nacional, 2020.

- _____. Cartas. Colección Gabriela Mistral. CELICH UC y Biblioteca de Humanidades UC. https://buscador.bibliotecas.uc.cl/discovery/collectionDiscovery?vid=56PUC_INST:56PUC_INST&collectionId=8167922450003396
- Morales, Leonidas. “Enunciación y misticismo en las cartas de amor de Gabriela Mistral”. *Hispanamérica* 92 (2002): 49-60.
- Oyarzún, Kemy. “Genealogía de un ícono: crítica de la recepción de Gabriela Mistral”. *Nomadías* 3 (1998): 21-37.
- Pascua, María José de la. “La escritura privada y la representación de las emociones”. *Educación de los sentimientos y las costumbres: una mirada desde la historia*. Coord. Mónica Bolufer et al. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2014: 81-108.
- Peluffo, Ana. “Decadentismo y necrofilia: el culto a la amada muerta en la poesía de fin de siglo”. *Ficciones y silencios fundacionales. Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina (siglo XIX)*. Ed. Friedhelm Schmidt-Welle. Madrid: Iberoamericana, 2003: 239-253.
- Pizarro, Ana. *Gabriela Mistral. El proyecto de Lucila*. Santiago: Lom, 2005.
- Segato, Rita. *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.
- Rojo, Grínor. *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*. Santiago: FCE, 1997.
- Undurraga, Verónica. “Crímenes pasionales en Santiago de Chile a fines del siglo XIX”. *Pasiones en femenino: Europa y América, 1600-1950*. Coord. María Luisa Candau. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2019: 209-231.
- Vargas, Luis. “Preámbulo”. *Manuel, en los labios por mucho tiempo: epistolario entre Lucila Godoy Alcayaga y Manuel Magallanes Moure*. Santiago: UC, 2005: 11-26.
- Vegetti, Silvia. “Metáforas de la maternidad”. *El niño de la noche. Hacerse mujer, hacerse madre*. Madrid: Cátedra, 1992: 211-263.

EL ARCHIVO JENARO PRIETO: HALLAZGOS Y POSIBILIDADES¹

Pablo Faúndez Morán
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
faundezmoran@gmail.com

BREVE HISTORIA DEL ARCHIVO

A principios de la década del 2000, la sucesión del escritor Jenaro Prieto (1889-1946) donó al Centro de Estudios de Literatura Chilena (CELICH) de la Universidad Católica el *archivo del escritor*. Desconocemos si en aquel primer momento se habló de “archivo” o “legado” o, sencillamente, de “documentos”, así como desconocemos su prehistoria individual y familiar: dónde estaba almacenado, quién tuvo la idea de donarlo y por qué se eligió como destino esta biblioteca antes que la Biblioteca Nacional o la de alguna otra universidad, o si hubo incluso interés de parte de algún coleccionista privado de hacerse con partes de este legado. Desconocemos también la génesis del archivo, si acaso fue el mismo Jenaro Prieto quien, en vida, se dedicó a obtener y guardar copias de sus escritos, libros, dibujos, cartas y otros, así como desconocemos la trama íntima de familiares, amigos o colegas que decidió seguir recortando y almacenando las notas de prensa publicadas después de su muerte el año 1946. Sin embargo, a pesar de estas muchas incógnitas, y sea como sea que la/él/las/los encargadas/os de esta recopilación procedieron durante tantas décadas, lo cierto es que lograron reunir una cantidad ingente de testimonios de la producción y productividad de Jenaro Prieto, poniéndolos a resguardo y manteniéndolos en excelente estado. La tarea posterior de recepción y catalogación de todo este caudal de documentos por parte del personal de la Biblioteca de Humanidades del Campus San Joaquín, es decir, su transformación en un *archivo de escritor* propiamente tal, duró años y terminó por

¹ Este artículo constituye un breve informe de mi trabajo de tres años con el Archivo Jenaro Prieto, en el marco de mi proyecto postdoctoral FONDECYT, n°3190199, “Jenaro Prieto: aislamiento, desarraigo y desafiación genérica. Historia de una recepción (1926-2016)”. Agradezco a Macarena Areco, Pía Gutiérrez y Lina Barrero del CELICH, así como a Mónica Tabilo y Adolfo Marinello de la Biblioteca de Humanidades por toda la ayuda brindada. Finalmente, a Pablo Concha Ferreccio por sus comentarios a este escrito.

dejar a disposición de la comunidad de estudiosos y estudiosas de la literatura chilena uno de los legados de autor probablemente mejor conservados en todo el país.

El martes 9 de diciembre del año 2003, el diario *El Mercurio* dedicaría un breve reportaje a lo que designó el “Rescate de Jenaro Prieto, autor de ‘El Socio’”, donde se informa el inicio y la naturaleza de las actividades de conformación de su archivo. En conversación con Paloma Mujica y Paulina Cornejo, encargadas de su catalogación, se detalla la obtención de fondos públicos del MECESUP (“Programa de Mejoramiento de la Calidad de la Educación Superior”, hoy con otro nombre) para “conservar, sanitizar y digitalizar documentos, clasificarlos y microfilmarnos para facilitar su consulta y estudio” (Lennon C10). Se trató de una tarea de colaboración activa entre la Biblioteca de Humanidades y el CELICH, quien por vía de su director de aquellos años, Cedomil Goic, promovió enérgicamente la obtención de los fondos mencionados para la realización de un proyecto que se concibió desde el inicio como ejemplar y profundamente necesario: “Defendemos un patrimonio valioso que regularmente el país deja escapar hacia otros lugares del mundo, como ya ha ocurrido con documentos de José Donoso y Enrique Lihn” (Lennon C10), en palabras del propio Goic.

Seis años más tarde, Paloma Mujica y Paulina Cornejo elaborarían el documento “Catalogación, conservación y duplicación del Archivo Jenaro Prieto” (2009) publicado como artículo en el número 13 de la revista *Conserva* del Centro Nacional de Conservación y Restauración. En él se detallan las partes y resultados de un proyecto exitoso y bien ejecutado, sometido a altos estándares de organización archivística. Más allá de los minuciosos detalles técnicos descritos en el artículo (relativos a la materialidad de los documentos y las mejores maneras para su conservación), su valor desde la perspectiva crítico-literaria que aquí adoptaremos es, en primer lugar, el aportar sus dimensiones en páginas, plataformas y formatos, y segundo, el de explicar la manera en que fue organizado, sugiriendo así al investigador y la investigadora entradas de consulta que son a su vez el camino a posibles hallazgos.

Es así como sabemos que, en un primer momento, el Archivo Jenaro Prieto consistió nada menos que de 150 carpetas en las cuales fue repartido el heterogéneo material escrito, donado por la familia, que incluía libros, revistas, cartas, dibujos y literalmente cientos de hojas de papel, con o sin título, escritas a mano o a máquina. Esta fue la base sobre la cual luego se separó y clasificó, y de la cual se cotejaron un total de 6.177 documentos, que sumaban 16.407 páginas. Estos documentos fueron a continuación distribuidos en nueve series: “Libros”, “Revistas”, “Tiras de prueba”, “Recortes”, “Dibujos/Iconografía”, “Folletos y Certificados”, “Correspondencia”, “Obras y Otros” y, finalmente, “Artículos mecanografiados y Al Pasar”, título este último que llevó durante años la columna de Jenaro Prieto en *El diario ilustrado*. A cada una de estas categorías le correspondía un rótulo, el que a su vez sería inscripto sobre cada documento físico, y posteriormente numerado. A esta primera fase le seguiría una de digitalización íntegra de todos estos documentos. Actualmente, el

archivo físico se encuentra en una sala especialmente climatizada de la Biblioteca de Humanidades, y es accesible a investigadores e investigadoras, previa solicitud al CELICH. El archivo digital, por su parte, desde el segundo semestre del año 2021 ha venido siendo seleccionado y puesto a disposición en línea en la página web de los archivos patrimoniales UC².

JENARO PRIETO EN SU ARCHIVO, TRAZAS DEL HOMBRE PÚBLICO Y PRIVADO

Las nueve series recién mencionadas, que sirvieron para distribuir y catalogar los documentos, permiten hacerse una idea bastante precisa de su naturaleza en tanto soportes textuales. Sin embargo, solo su posterior detalle, bajo la precisión de títulos, fechas y contenidos, y un conocimiento por lo menos parcial de la persona y obra de Jenaro Prieto, ofrecen las primeras pistas sobre el valor y las posibilidades del archivo.

Jenaro Prieto Letelier nació en Santiago el año 1889 y murió en la misma ciudad en 1946. Su nombre -su fama-, tanto en vida como en su actual posteridad, se reparte en dos áreas de la cultura letrada que en el plano latinoamericano, y a partir de las figuras tutelares de José Martí y Rubén Darío, son complementarias: la crónica y la literatura, el periodista y el escritor. Cursó completos los estudios de Derecho en la Universidad de Chile, que culminó en 1912, y solo un año más tarde empezó a escribir para *El diario ilustrado*, órgano del Partido Conservador. Le tomó una escasa década para, hacia 1920, disputarle a Joaquín Edwards Bello el primer lugar como el cronista más popular del país. Desconocemos si hubo intermitencias importantes en su ritmo de publicación, aparentemente semanal, o si hubo fases particularmente frenéticas, pero sabemos que sus columnas aparecieron hasta el mismísimo año de su muerte. Respecto de la escritura, la década del 20 fue la más importante de su quehacer como *escritor*, entendido este descriptor sobre todo como el de un personaje público que *escribe libros que se publican*. Esto, pues será durante el lustro que va de 1925 a 1930 que ingresen a las prensas y se impriman los únicos cuatro volúmenes de su autoría aparecidos mientras vivió; salvo su tesis para obtener el grado de abogado (publicada en 1912 y titulada sugerentemente *El hipnotismo ante el derecho*), no se publicó en Chile ningún otro libro suyo antes de 1925 y después de 1930. El breve listado es el siguiente: *Pluma en ristre*, selección de crónicas, 1925; *Un muerto de mal criterio*, novela, 1926; *El Socio*, novela, 1928; *Con sordina*, selección de crónicas, 1930. Todas estas obras gozaron de una excelente acogida entre el público y la crítica, y Jenaro Prieto quedó instalado en el espacio de la discusión pública local como un cronista

² Puede accederse al archivo en este enlace: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/53348>



Portada y solapa delantera edición inglesa de *El Socio*, año 1931.

per se, revestido además de la autoridad y altura literarias que le concedieron el éxito de sus novelas. Sin embargo, a pesar de este último, los grandes hitos de su biografía están más bien asociados al cronista, y todavía más específicamente al contendor de las lides políticas. El año 1931, bajo el régimen de Carlos Ibáñez del Campo, la columna de Jenaro Prieto fue censurada y el autor condenado a 180 días de relegación en La Serena. Tanto la censura como la condena serían después levantadas, y seguro que gracias a toda la bulla que provocaron, Jenaro Prieto sería electo un año más tarde diputado por el Partido Conservador por un período de seis años. En dicha condición sería invitado en 1934 a Italia, para impartir una serie de conferencias sobre Chile en institutos y centros de cultura de la oficialidad fascista en el poder. Los próximos diez años del personaje público transcurrirían sin sobresaltos tan importantes como estos mencionados, y al momento de su muerte en 1946, las manifestaciones de pesar serían transversales dentro del espectro político y entre los medios de la prensa nacional.

Informada así, a grandes rasgos, la vida y obra del personaje, el catálogo de materiales y documentos reunidos en su archivo va constelándose junto a ellas, ordenándose y proyectándose en un repertorio de momentos, géneros y temas. En tal sentido, el archivo de Jenaro Prieto no solo aporta con una serie de documentos para afrontar y acaso replantear una serie de discusiones que han acompañado la recepción de su obra, sino que propicia de entrada una ampliación y profundización de esta,

gracias al crecimiento y la diversificación de sus fuentes. En lo que sigue, quisiera estructurar mi exposición abocándola a estas dos dimensiones del impacto posible del trabajo con este archivo, deteniéndome en momentos sucesivos y complementarios de presentación sucinta de lo que acabo de reconocer como crecimiento y ampliación, acompañada de una breve identificación de aquellos aspectos de la recepción de la obra de Jenaro Prieto que pueden ser complementados, discutidos, revisados. Este ejercicio, en que desarrollaré también el cuerpo analítico de este artículo, constituye un intento necesariamente incompleto, dada la franca amplitud y riqueza de su objeto; dicho de otra forma, mi intención en este escrito es ofrecer un primer acercamiento no exhaustivo al trabajo con el legado de Jenaro Prieto, señalando hallazgos y problemas con la esperanza de que despierten el interés de otras investigadoras e investigadores. Me basaré, finalmente, para mi exposición, en la organización en *Series*, tal y como fue diseñada al momento de crear el archivo.

HALLAZGOS Y POSIBILIDADES

Libros: a las ediciones de cada una de las obras que publicó en vida se suman las de la novela póstuma *La casa vieja* de 1957, y otras dos compilaciones de crónicas: *Humo de pipa* de 1950 y la *Antología humorística* de 1973, que probablemente fueron obsequiadas a la familia del autor al momento de sus publicaciones, y que forman parte de su acervo común, es decir, que suelen estar en las bibliotecas públicas del país. Los verdaderos tesoros de este apartado son las cinco ediciones internacionales de *El Socio*: la yugoeslava de 1930, la inglesa y la francesa, ambas de 1931, la italiana de 1933 y la alemana de 1936. Estos cinco libros son auténticas rarezas, conservadas en excelente estado, y constituyen piezas tremendamente útiles para empezar a contar una historia que no ha sido escrita, la de la internacionalización de la literatura chilena en las primeras décadas del siglo XX, antes del BOOM latinoamericano, antes todavía de la salida al mundo de Gabriela Mistral y de Pablo Neruda. Las ediciones yugoeslava, francesa e italiana incluyen introducciones que detallan las razones de la incorporación de la novela a estos catálogos internacionales, mientras que en cada uno de estos libros se indica el nombre de los traductores, o bien de la traductora (tanto la versión alemana como la inglesa fueron traducidas por una muy misteriosa Blanca Pepper de Roig, de la que nada sabemos), y cada uno aporta nutrido material paratextual en portadas, presentaciones de Jenaro Prieto al público europeo, inclusión de la novela a colecciones de literatura universal como representante del mundo latinoamericano, etc³.

³ En mi artículo “Imaginar y (no) crear una literatura latinoamericana mundial: el caso de la novela *El Socio*”, cuya redacción fue posible precisamente gracias a los materiales



Portada de *La Revista Social*, edición del 29 de septiembre de 1907, con caricatura de Jenaro Prieto y poema dedicado a él escrito por “Flautín”.

encontrados en el archivo, desarrollo más extensamente los casos de la recepción francesa e italiana de la novela.

Revistas: antes que ejemplares íntegros de publicaciones magacinescas, esta serie reúne páginas sueltas con notas y reportajes sobre Jenaro Prieto. En total cubren un espectro temporal amplio, que abarca publicaciones a lo largo de casi todo el siglo XX, desde perfiles de juventud del autor aparecidos en revistas de variedades, hasta entrevistas a su esposa, hijos y amigos en las décadas del 70 y del 80. Estos documentos son de particular interés en un plano biográfico de construcción del personaje público, así como de construcción pública del personaje privado. La juventud de Jenaro Prieto, por ejemplo, está prácticamente indocumentada, y su irrupción en el mundo de las letras parece haberse concretado recién en su madurez, sin antecedentes previos – tenía 37 años al publicar en 1926 *Un muerto de mal criterio*. Sorprende, así, el ejemplar del 29 de septiembre de 1907 de *La Revista Social* que tiene en su portada una caricatura del “célebre e inspirado poeta Sr. don Jenaro Prieto” de 18 años, y que contiene en su interior una “Payasada” de su autoría: “Me dió (sic) un cigarro Muñoz / ¡Caray! Milagro de Dios // La familia Cotapín / Está enferma de arestín. / NOTA.-Son Julio y Hernán / Los enfermos de este mal. // Emeterio Letelier está chiflado / Es claro; si anda siempre con Hurtado” (Prieto 6)... y así sigue la chanza, dedicada como es de ver a un círculo íntimo de conocidos que habrían encontrado gracia en estas alusiones tan personales. Según venimos exponiendo, las secciones están ordenadas por formato y no por tema⁴, lo que explica que junto a estas notas de carácter individual y artístico, se entremezclen otras dedicadas a la obra literaria de Jenaro Prieto. Entre estas, y por seguir nutriendo nuestra exposición de ejemplos que indiquen las potencialidades del archivo, una breve joya filológica: la reseña crítica escrita por el encargado de la cátedra de literatura chilena de la Universidad de Chile, Mariano Latorre el 29 de septiembre de 1928 a la novela *El Socio*, publicada en la revista *Zig-Zag*. Finalmente, y afirmando la ya sugerida condición póstuma del archivo, es decir, que siguió siendo engrosado y conformado después de la muerte del autor, se incluyen en esta sección dos entrevistas con sus familiares y amigos en *Qué pasa* (1974) y en la *Revista del Domingo* (1987). Estas no solo ofrecen un aspecto íntimo que, en boca de sus seres queridos está inevitablemente formulado en términos laudatorios y bondadosos, sino que hablan también de una pertenencia de clase de arraigo histórico profundo. La explicitación de los lugares y personajes de la vida familiar y afectiva de Jenaro Prieto lo sitúan en una serie de interacciones y posibilidades propias de la clase alta, y contribuyen a fijar

⁴ Quisiera llamar brevemente la atención sobre esto, pues Paloma Mujica y Paulina Cornejo explican con bastante claridad en el artículo citado los criterios que guiaron la organización hecha, y las subdivisiones en que luego cada una de las series mencionadas fue repartida. Hago el esfuerzo en este artículo de transmitir una visión ordenada del archivo; si no lo logro, señalo esto como un problema de mi exposición y no del archivo.

las coordenadas ideológicas de su discurso⁵. Elocuente de esto, la descripción hecha por la periodista de la revista *Qué Pasa* del departamento del Parque Forestal donde en 1974 vivía aún su viuda Elvira Vial de Prieto:

En el departamento hay dos muebles de especial importancia: un estante que perteneció a su antepasado, el Presidente Prieto y el escritorio de uno de sus Ministros: Diego Portales. *En él escribía siempre Jenaro Prieto*. Hoy permanece abierto: hay ahí un ramo de flores, el pistolón del General Prieto, dos fotografías de Jenaro y sus colaboradoras de siempre: su pipa y la lapicera (Santí 58, énfasis nuestro).

Hay todo un anecdotario del hombre privado Jenaro Prieto disperso en los documentos de esta y otras secciones, que puede ser articulado junto a las escasas páginas de su autobiografía inconclusa -apenas empezada- *La casa vieja*, publicada como obra póstuma el año 1957 con prólogo de Lautaro García, amigo y compañero de redacción del autor en *El diario ilustrado*. En esas memorias traza Jenaro Prieto, de manera incompleta y fragmentaria, su propia genealogía decimonónica, enraizando su constitución ideológica y de clase en un suelo histórico de instituciones e hitos: el latifundio, la iglesia, la revolución del 91, los nombres de grandes políticos del siglo.

Tiras de prueba: en relación al resto de las series, ésta contiene poco material. Se trata de hojas mecanografiadas con correcciones y anotaciones hechas a mano por el mismo Jenaro Prieto. Son casi todos artículos, pero dentro de ellas se encuentra también una obra de teatro incompleta, *El Faro*, así como una versión de *El Socio*. Al contrario de lo que podría pensarse, esta última no opera una desestabilización mayor de la obra que ya conocemos, pues las correcciones operadas en ella por el autor son escasas. Lo que, por cierto, no carece de interés, pues revela aspectos de la forma en que Jenaro Prieto concebía sus textos. En tal sentido, es de sumo interés lo que Mujica y Cornejo comentan en su artículo al advertir que fueron muy cuidadosas en “no intervenir el orden en que fueron recibidos los documentos” (8), pues “la producción del autor se caracteriza por tener múltiples versiones de un mismo texto, las que

⁵ No por nada Alone, en el prólogo que hizo para la edición de *El Socio* de la editorial argentina Francisco de Aguirre el año 1972 centró precisamente en este aspecto su comentario. En el cambio de siglo -y aquí vuelve a aparecerse el espíritu de Rubén Darío-, reflexiona Alone, fue de observar una transformación en el origen social de los escritores, con claro desmedro para la clase alta que prácticamente perdió a sus representantes. A lo cual agrega, “Tras detenidos balances discriminatorios, llegábamos con Eduardo Solar a la conclusión de que sólo una figura de primer plano había, dotado con imaginación creadora e ideas tradicionales, provisto de vivo ingenio y de un juicio equilibrado, artista a la par que sesudo personaje, *fiel a su casta*, aunque capaz de divertirse a su costa: Jenaro Prieto, un humorista.” (X, énfasis nuestro)

además se presentan en variados formatos...” (8). Estas observaciones, que irradian a todo el material manuscrito del archivo -novelas, obras de teatro e incluso a más de una crónica-, establecen un diálogo directo con investigaciones recientes acerca de la escritura periodística en Chile en el marco de la modernidad⁶.

Recortes: junto a “Manuscritos” son estas dos las secciones más ricas del archivo, y podríamos agregar sin arriesgar una exageración que son también las que hacen de este un archivo particularmente completo y bien dotado. Según explican Paloma Mujica y Paulina Cornejo, un momento fundamental del extenso y minucioso trabajo de organización fue la confección desde el principio de un documento Excel donde ir ingresando y ordenando uno a uno los miles de materiales con que contaban, y que terminó por convertirse en la *guía del archivo*. Pues, bien, dentro de dicho documento esta sección “Recortes” fue una y otra vez reagrupada en unidades menores, en la medida en que sus contenidos iban enseñando su especificidad, aportando así sus líneas de vinculación. Es así que en la versión final de la planilla Excel, que es la que utilicé en mi propia pesquisa, la sección “Recortes” quedó subdividida en las siguientes once partes: “Columnas publicadas”, “Muerte J.P.”, “Sobre J.P.”, “Miscelánea”, “El Socio”, “Con Sordina”, “Humo de Pipa”, “Pluma en Ristre”, “Un muerto de mal criterio”, “Propaganda”, “La Casa Vieja” y “Referencias críticas”. Los nombres designan contenidos, y un poco como en la serie “Revistas”, se trata ahora de una colección de notas críticas dedicadas a cada uno de los libros de Jenaro Prieto, aparecidas en su mayoría en los días posteriores a su publicación, y que juntas articulan un rico acervo filológico no solo para dar una discusión sobre la recepción de esta obra, sino incluso para avanzar en una historización de dicha recepción. Esta sección, según detallan Mujica y Cornejo, fue también enriquecida con artículos aportados por Cedomil Goic. Por otra parte, la acumulación dictada por la sola pertinencia temática propicia la abundancia de entradas alternativas a una dimensión literaria exclusiva de estos trabajos. Así, por ejemplo, en la sección dedicada a “El Socio” encontramos una nota sobre la versión cinematográfica de la obra que se hizo en México el año 1946. La nota incluye una fotografía de Jenaro Prieto conversando con los productores mexicanos, presumiblemente una de las últimos retratos que se le hizo en vida. En esta misma línea, la sección “Muerte J.P.” reúne casi cuarenta notas de prensa dedicadas a su fallecimiento, la mayoría aparecidas en *El diario ilustrado*, redactadas por lo tanto por sus amigos y colegas, pero también en otros medios, lo que permite dimensionar la importancia y reconocimiento que llegó a tener dentro del país.

⁶ Estoy pensando principalmente en el artículo de Claudia Darrigrandi, “El ‘lado B’ de la escritura: cronistas y empleados.” (2016)

—El cine mexicano quiere argumentos. Se ha convencido de que a los públicos de América les gusta el "alma" de América, y de ahí que busquemos o prefiramos para el futuro los argumentos que traduzcan los sentimientos del Nuevo Continente....

Quién habla así es don Carlos Carriedo, director de "Clasa Films Mundiales", los mayores estudios cinematográficos de México. Acaba de llegar a Santiago, procedente de Buenos Aires, y va de regreso a su patria con la satisfacción de quien ha comprobado el éxito que alcanza hoy en Sudamérica el cine mexicano. —Nuestro cine —nos agrega el se-

MEXICO HARA UNA PELICULA CON LAS BARBAS DE "EL SOCIO"; DE JENARO PRIETO; PAGO DOS MIL DOLARES; HUGO DEL CARRIL SERIA EL "ASTRO"

HUELGA DE ARTISTAS
Según don Carlos Carriedo, el último movimiento huelguístico que afectó a la industria cinematográfica de México, carece de motivos en cuanto a fricciones entre el capital y el trabajo. Es cierto que la industria se paralizó, pero la razón de todo ello debe encontrarse en incidencias de los propios artistas. Con todo, las empresas han aprovechado el cese de las labores para acondicionar y preparar mejor los guiones y decorados de las futuras películas.

"EL SOCIO"
Fiquiera cuanto se relaciona con la adquisición de los derechos de "El Socio", la popular novela de Jenaro Prieto, fué otro de los motivos del viaje a nuestro país del señor Carriedo.

"El Socio" será la primera novela chilena que México llevará al cine. Antes de en versiones que no llegaron a nuestro país, hicieron otro tanto con dicha novela los cines de Inglaterra e Italia.

"Clasa Films Mundiales" pagó dos mil dólares (60 mil pesos chilenos), por los derechos de "El Socio". La película respectiva empezará a rodarse dentro de dos meses, y tendrá como primer intérprete al astro argentino Hugo del Carril.

JENARO PRIETO inicia un brindis por el cine mexicano. Al centro, don Carlos Carriedo. Nosotros sonreímos.

"Gita con el Destino"; no son supersticiosos



Recorte de prensa informa la realización de una versión cinematográfica de *El Socio* por parte de estudios mexicanos. A la izquierda Jenaro Prieto en una de las últimas fotografías que le tomaron en vida. En el recorte conservado no figura el nombre de la publicación.

Comentario aparte merece aquí la primera sección, "Columnas publicadas", que reúne nada menos que 980 *columnas de prensa*, casi todas escritas por Jenaro Prieto, y publicadas entre 1916 y 1946 en *El diario ilustrado*; solo alrededor de 50 corresponden a textos repetidos, o bien no escritos por el autor. Para hacerse una idea de lo que esto significa, valga el siguiente dato. A la fecha, se han publicado seis compilaciones de crónicas de Jenaro Prieto: las cuatro primeras ya las mencionamos, y a ellas les sucedieron *En Tontilandia* del año 2006, y la recientemente publicada *La melancolía de los contribuyentes* del año 2021. El número total de crónicas incluidas en estos seis volúmenes es de 452, que quedan reducidas a 312 si descontamos las 140 crónicas que se repiten en uno u otro volumen. Esto quiere decir que solo en la sección "Recortes" del archivo disponemos de por lo menos tres veces la cantidad de crónicas con que hemos construido hasta el día de hoy nuestra imagen de uno de los cronistas más importantes de la historia de la prensa y la literatura nacionales. La contundencia de la cifra sugiere el impacto que podría tener su incorporación a nuestra comprensión del cronista Jenaro Prieto y de su obra. Nos devuelve también una suerte de *libertad*

interpretativa de la que hasta hoy carecíamos. Pues, lo que ha sido nuestra *totalidad* para el conocimiento de la crónica de Jenaro Prieto, es en el fondo el resultado de una *selección*. Detengámonos en esto. Las dos últimas compilaciones de crónicas, las del 2006 y del 2021, se nutren prácticamente por completo de las publicadas en las compilaciones anteriores⁷; estas a su vez fueron diseñadas o en vida del personaje -y por lo tanto, con su posible injerencia en la selección- o bien por personas que lo conocieron. No se trata aquí de denunciar esto como una falta de neutralidad -que no tiene necesariamente que ser algo malo-, sino antes de plantearlo como el preámbulo de aproximaciones laudatorias y apologéticas, que podrían estar excluyendo el informe de episodios ingratos e incluso beligerantes. Esto se observa con bastante claridad en la presentación que hace Fernando Castillo Infante de la selección hecha para *Humo de pipa* de 1955. Después de señalar que se trata de “un homenaje a la memoria del gran periodista que fue Jenaro Prieto”, destaca que

nunca en sus escritos dio cabida a un sentimiento de odio al adversario. En muchas oportunidades, en todo lo largo de su carrera, Jenaro Prieto atacó duramente a quienes no estaban en su misma tienda, pero siempre lo hizo con fina elegancia plena de buen humor... De esta manera esperamos que esta selección pueda constituir un aporte al estudio de toda una época de la vida política chilena mirada desde un ángulo ameno y extraordinariamente inteligente (8, énfasis nuestro).

Insisto en que no se trata aquí de achacarle hipocresía a personas como Castillo Infante, sino antes de ensanchar y complejizar el espacio de comunicación donde vivieron las crónicas de Jenaro Prieto, desplegándolas en un universo de disputas y de confrontación política e ideológica, que es lo que define a cualquier esfera pública. Es otro documento encontrado en esta misma sección “Recortes” el que nos permite evidenciar esta situación. El reputado crítico literario Ricardo Latcham publicaría el día 29 de marzo de 1933 en el periódico *La Opinión* un extenso artículo titulado “Jenaro Prieto” en el que responde a las “injurias” y “bajezas” que Prieto le habría propinado

⁷ Digo “prácticamente” para no pasar por alto un trabajo de edición y recopilación que sí hubo, probablemente gracias a los rescates hechos directamente desde las páginas de prensa por parte de la sección “Referencias críticas” de la Biblioteca Nacional y del sitio memoriachilena. Mientras que, según nuestro conteo, *En Tontilandia* del 2006 aporta solo una crónica no editada anteriormente, *La melancolía de los contribuyentes* aporta alrededor de 25 (no se puede saber con certeza, pues hay varias crónicas tituladas indistintamente “En Tontilandia”). Agradezco aquí el trabajo del ayudante de investigación Tomás Morales, quien se dio a la fatigosa tarea de contar las crónicas en cada una de las compilaciones.

en un artículo reciente. El tono de Latcham revela un enojo profundo, y nos sugiere el grado de intensidad de las refriegas en que nuestro autor llegó a verse involucrado:

Jenaro Prieto siempre ha sido un resentido y un envidioso. Siempre ha expresado ante los éxitos de sus amigos, o elogios ambiguos y solapados, que contenían veneno oculto, o subrepticios reparos en que el periodista que no llega a escritor desnuda su rencoroso carácter. / El resentimiento de Jenaro es explicable. Ha saltado por todos los trampolines literarios con desigual éxito. En el fondo es un vanidoso tremendo... (3).

Y así sigue la invectiva, que recuerda la *guerrilla literaria*, como célebremente la bautizó Faride Zerán, que animaron por estos mismos años Huidobro, de Rokha y Neruda. Reflotar esta añeja discusión⁸ sirve aquí para demostrar nuestro punto. La enseñanza de Raymond Williams que sostiene que toda *tradición* es en el fondo el resultado de un proceso activo y continuo de selección y reelección, basado en evaluaciones, decisiones y omisiones hechas por individuos (16), vale también para la imagen que hemos heredado de Jenaro Prieto en las compilaciones de sus crónicas. Si bien estas no ocultan al comentarista ácido y mordaz de la vida política y artística nacionales, sí tienden a diluir los intereses de clase y de partido que él representaba, a pesar de la celebrada neutralidad y ambigüedad de su voz imparcial y sin compromiso. Las crónicas con que aprendimos a leer a Jenaro Prieto fueron así seleccionadas para mostrarnos un lugar de enunciación estirado y diluido en una extensión temporal y temática, y cumplen brillantemente con este objetivo. El material del que disponemos en el archivo podría permitirnos, no obstante, ejercicios de concentración temporal, de proposición de nuevos núcleos temáticos, de búsqueda de cambios de tono, posicionamientos, enconos y defensas⁹.

⁸ Que tiene que haberse apaciguado en algún momento. 16 años más tarde, en 1949, la editorial Aguilar de Madrid invitaría a Latcham a prologar una nueva edición de *El Socio*. En dicho prólogo, Latcham ponderaría la obra y figura de Jenaro Prieto en términos mucho más amables, sin llegar por cierto a ser zalamero.

⁹ En mi artículo “El aislamiento: Jenaro Prieto ante la crítica” (2020) he diseccionado con mayor detalle algunos supuestos e intenciones que han operado históricamente en la conformación del perfil biográfico y autorial de Jenaro Prieto.



Esbozo de portada para la novela *El Socio*, dibujado por Jenaro Prieto.

Dibujos/Iconografías: los 219 dibujos e ilustraciones contenidas en esta sección no hacen sino complementar e intensificar el proceso de ampliación de la recepción de Jenaro Prieto que venimos describiendo. Son, en primer lugar, un material de estudio en sí mismo, aparte de cualquier consideración literaria. Su cantidad da cuenta de una consistencia creativa sostenida y diversificada en el tiempo, a la vez que detenta características de *obra* en cuanto ofrece múltiples instancias de comparación donde observar transformaciones y motivos repetidos, donde evaluar el desarrollo de una técnica y un estilo. En un segundo momento, el material pictórico se inscribe también

en la construcción biográfica del autor, literalmente *ilustrando* una vocación de la que se sabe, pero de la cual escasean los registros¹⁰. Por otra parte, se conservan también viñetas con propagandas a productos comerciales dibujadas por Jenaro Prieto e incluidas en las páginas de *El diario ilustrado*, que establecen una relación de continuidad con su perfil humorístico, y que matizan la comprensión de su dimensión de publicista.

Folletos y Certificados / Correspondencia: reúne en un solo comentario estas dos secciones, pues son comparativamente mucho menos numerosas que las otras, y el material que contienen se puede englobar bajo el rótulo de lo anecdótico. En tal sentido, y proyectando su contenido sobre el resto del archivo, el legado de Jenaro Prieto es uno donde explorar antes al hombre público que al privado, pues la correspondencia conservada en él es escasa y poco reveladora. Por cierto que esto no empobrece a la colección en general, pero sí marca un límite en el grado de interiorización que posibilita dentro de la vida del personaje. Respecto de los folletos y certificados, estos incluyen partes de matrimonio, tickets del barco que lo llevó a Italia en 1934, reservas de hoteles, invitaciones a eventos, testimonios sencillos y herméticos de una lejana cotidianidad.



Ticket de tren para un viaje a Venecia.

¹⁰ Salvo algunas versiones de *El Socio* que han incorporado las letras capitales diseñadas por Jenaro, sus dibujos e ilustraciones no han sido incluidas en sus libros.

*Manuscritos*¹¹: bajo tal designación fueron agrupadas en el archivo todas las hojas o carillas escritas a mano o mecanografiadas por Jenaro Prieto. Las primeras suman 608 documentos con un total de 636 páginas; las segundas, 1733 documentos con un total de 3195 páginas. Es muchísimo material, que si bien fue ordenado y catalogado, sigue ofreciendo en sus cientos de páginas sueltas y a medio escribir múltiples enigmas y callejones sin salida. Sin embargo, junto a estas se encuentra también el grueso de la obra de Jenaro Prieto en sus primeras versiones, transcritas, tachadas y corregidas por el autor, desde crónicas hasta cada una de sus novelas, pasando por sus obras de teatro, poemas y guiones cinematográficos.

Para las crónicas vale lo señalado anteriormente en la sección “Recortes”, y solo quisiera agregar una cifra con que insistir en el impacto que su consideración augura no solo respecto de Jenaro Prieto, sino acaso como documentos de una historia periodística y política del país: entre los manuscritos mecanografiados se encuentran 936 crónicas fechadas que aparecieron en *El diario ilustrado* solo entre 1913 y 1918; de esa cantidad ingente, nada más que 8 han sido incluidas en las compilaciones de crónicas. Ese primer Jenaro Prieto, joven aún, antes de Alessandri y antes de Ibáñez del Campo, preocupado todavía del mercado del salitre y otros asuntos de la agenda nacional, ironista todavía en ciernes, espera así a ser descubierto.

En la tablilla Excel que mencionamos hace unas líneas, la guía del archivo, esta sección de “Manuscritos” está subdividida en 25 partes que designan principalmente obras y documentos reunidos en torno a núcleos temáticos¹². La elocuencia del lugar común vale para estas fuentes: y es que “mucho podría decirse” acerca de ellas. Lamentablemente, el espacio aquí es reducido y solo nos alcanza para aportar algunas observaciones que releven sus potencialidades. Tomemos, por ejemplo, la sección “Conferencias ante cámara”. Comentamos al presentar a Jenaro Prieto que fue Diputado de la República por el Partido Conservador durante seis años. Poco se ha escrito sobre tan significativo evento de su biografía política, y es que poco se ha investigado. Esto le deja demasiado terreno a la mitología construida en torno al autor, aquella que lo perpetuó como un hombre distraído y desinteresado. En el “Prólogo” a las *Obras reunidas* de Jenaro Prieto del año 2013, Rafael Gumucio afirma: “Tendía

¹¹ Reúno en una sola categoría las dos finales de “Obras y otros” y “Artículos mecanografiados y Al pasar”, para facilitar su comentario.

¹² Son: “El Socio”, “La casa vieja”, “Un muerto de mal criterio”, “La batalla de Julepe”, “Así pasó el Diablo”, “El hermano Silvestre”, “No hay crimen perfecto”, “Fedora”, “Falta un suicida”, “El cuarto poder”, “Claveles y Albahacas”, “Obras incompletas”, “Varios literarios”, “Poemas, chistes, canciones”, “Discursos y conferencias”, “Conferencias ante la Cámara”, “Artículos”, “Documentos domésticos”, “Documentos menores”, “Antología humorística”, “Sobre Jenaro Prieto”, “Dictadura de Ibáñez”, “Miscelánea”, “(números rezagados)”, “Artículos mecanografiados” y “Al pasar”. En total, ocupan 17 cajas del archivo.

naturalmente a cierta austeridad, esa que lo hizo, como para dar el ejemplo, *no pronunciar ni un solo discurso en todo el tiempo en que fue diputado*” (11, énfasis nuestro). Pues bien, en la sección que venimos comentando se encuentran los borradores hológrafos y mecanografiados de por lo menos seis discursos pronunciados por Jenaro Prieto en el marco de sus labores parlamentarias, uno incluso como informador de la comisión de educación. Junto a estos borradores se encuentran también los de otras alocuciones que van tendiendo puentes que unen al cronista desenfadado y burlesco con un personaje activo también en un espacio público más directo, sin la mediación de la plataforma periodística. De interés, en tal sentido, una declaración “Al país” -que se puede encontrar bajo ese título en la página web del archivo- sobre la libertad de prensa, firmada por una veintena de escritores, Manuel Rojas, Joaquín Edwards Bello, Amanda Labarca, entre otras. También en esta sección, dimos con el discurso que leyó ante la intelectualidad fascista reunida en su viaje a Italia, y que se incluye como documento en este número especial de la revista *Anales de Literatura Chilena*.

Otra faceta de la vida artística de Jenaro Prieto escasamente mencionada e investigada fue su condición de dramaturgo, tanto como autor de piezas que llegaron de hecho a estrenarse, como de otras que el público nunca llegó a ver. En un artículo raro, publicado el año 1997 en la remota revista costarricense de teatro *Escena*, Rodrigo Durán Bunster propone una muy convincente lectura de *El Socio* basada en la carrera teatral de su autor, en su conocimiento, por lo tanto, del teatro y sus estructuras. Cito en extenso:

Un hecho poco conocido es que Prieto también escribió piezas teatrales ligeras. El autor se reía de los logros fallidos y de la consecuente carencia de valor literario de sus hoy ignoradas aventuras teatrales¹³, tales como el sainete EL CUARTO PODER, escrito y producido alrededor de 1917, la revista musical CLAVELES Y ALBAHACAS, y la comedia en tres actos SE NECESITA UN SUICIDA, estrenada el 1º de diciembre de 1932. A su muerte, Prieto dejó otra obra sin publicar ni representar, una comedia en tres actos titulada EL HERMANO SILVESTRE. / En los años finales de su vida, el autor enfiló hacia el cine. Colaboró con Luis Hiriart y Armando Hinojosa en la adaptación para la pantalla de diversas obras de la Literatura Universal. Después de su muerte, se descubrieron dos guiones originales terminados, otros en diversas etapas de realización y muchos más, planeados o bosquejados. Una de las historias

¹³ Bunster se refiere probablemente a las crónicas “Recuerdos de un estreno” de 1929 y “Carta de un suicida” de 1932, incluidas en la *Antología humorística*. Seguro que hay más crónicas que no conocemos donde el autor habló o hizo alusión a sus incursiones como dramaturgo.

acabadas es LA BATALLA DE JULEPE para Chile Films; la otra se titula UN CRIMEN CASI PERFECTO. (74)

Todo el material relativo a las obras mencionadas se encuentra íntegro en el archivo. La mayoría de ellas en varias versiones, mecanografiadas y hológrafas, con anotaciones y correcciones de la mano de Jenaro Prieto, repartidas en extractos individuales terminados o incompletos. Al igual que con sus dibujos, estamos frente a una obra completa, teatral y cinematográfica, conservada en excelente estado, que no ha llegado ni al público ni a la academia, y que es materia dispuesta para futuras ediciones e investigaciones. Demás está decir que estas últimas servirían mucho más que al mero interés en la escritura de Jenaro Prieto, adscribiéndose a estudios sobre la dramaturgia nacional del período.

• • •

El primer paso en el rescate de la ingente obra inédita de Jenaro Prieto conservada en el archivo ya fue dado, y tuvo a su iniciador en Cedomil Goic. Fue él quien el año 2004 empezó el trabajo de sistematización de los documentos correspondientes a la novela *Así pasó el diablo*, que se encontraba completa de inicio a fin en el archivo. Por qué Jenaro Prieto no la publicó en vida, no lo sabemos, otro misterio. Lo importante para nosotros, no obstante, es la señal de vitalidad que su aparición el año 2016 representa, y la apertura al público que significa. La labor sencilla y paciente de revisión y disposición de las partes de aquel relato cristaliza una esencia posible del trabajo de archivo, y que se puede proyectar a toda la rica colección de obras escritas por Jenaro Prieto, que siguen esperando quien emprenda su exploración, lectura, análisis y comentario.

BIBLIOGRAFÍA

- Bunster, Rodrigo. “Una novela de estirpe dramática: *El Socio* de Jenaro Prieto”. *Escena* 1-2 (1997): 71-81.
- Castillo Infante, Fernando. “Palabras preliminares”. *Humo de pipa*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1955: 7-8.
- Darrigrandi, Claudia. “El ‘lado B’ de la escritura: cronistas y empleados”. *Literatura y Lingüística* 34 (2016): 71-96.
- Díaz Arrieta, Hernán. “Jenaro Prieto, su Socio y su Ilustrador”. *El Socio*. Buenos Aires: Editorial Francisco de Aguirre, 1972: IX-XXIV.
- Faúndez Morán, Pablo. “Imaginar y (no) crear una literatura latinoamericana mundial: el caso de la novela *El Socio*”. *Revista Chilena de Literatura* 105 (2022): 71-95.
- . “El aislamiento: Jenaro Prieto ante la crítica”. *Taller de Letras* 67 (2020): 56-71.

- García, Lautaro. “Evocación de Jenaro Prieto”. *El Diario Ilustrado*, 1 de febrero 1948. (sin página).
- Gumucio, Rafael. “Prólogo”. *Obras reunidas*. Santiago: Origo Ediciones, 2013.
- Latcham, Ricardo. “Jenaro Prieto”. *La Opinión*, 28 de marzo 1933. 3.
- Lennon, Maureen. “Rescate de Jenaro Prieto, autor de ‘El Socio’”. *El Mercurio*, 9 de diciembre 2003. C10.
- Mujica, Paloma y Paulina Cornejo. “Catalogación, conservación y duplicación del Archivo Jenaro Prieto”. *Conserva* 13 (2009): 5-18.
- Prieto, Jenaro. *Así pasó el diablo*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2016.
- . *El Socio*. Prólogo de Ricardo Latcham. Madrid: Aguilar S.A. de Ediciones, 1949.
- . “Payasada”. *La Revista Social* 12 (1907): 6-6b.
- Santí, Marietta. “¿Por qué ríen con lo que escribo? Recuerdos de Jenaro Prieto”. *Qué Pasa* 141 (1974): 58-59.
- Williams, Raymond. *Culture and Materialism*. London: Verso, 2005.

TEXTURAS DE LA PRENSA: LA SECCIÓN “PROPAGANDA... P”
Y LOS DIBUJOS PUBLICITARIOS DE JENARO PRIETO PARA *EL*
DIARIO ILUSTRADO (1932-1934)¹

Antonia Viu
Universidad Adolfo Ibáñez
antonia.viu@uai.cl

El archivo patrimonial Jenaro Prieto (1889-1946) del Centro de Estudios de la Literatura Chilena (CELICH) alberga una importante colección de documentos, entre los que destacan los manuscritos de las novelas del autor chileno, conferencias, y crónicas. Además de esos escritos, la colección contiene un número significativo de ilustraciones². Entre ellas, como señala el sitio web que lo aloja, “hay ilustraciones en tinta y acuarela, que el propio autor realizó para las portadas de sus obras, así como expresiones de su faceta como caricaturista”.

Quisiera destacar la presencia de estas ilustraciones en el archivo ya que el temprano éxito literario conseguido por la novela *El Socio* (1928) parece haber invisibilizado ese aspecto de su producción, aunque diversos testimonios de cercanos al autor señalan la fascinación que este sentía por la plástica o por hacer “monos” en croqueras y el gran talento que tuvo en este ámbito. A pesar de ello, se ha construido una dicotomía entre la literatura como una actividad profesional y el dibujo como pasatiempo. Lautaro García, su amigo de *El Diario Ilustrado*, por ejemplo, señala:

El violín de Ingres de Jenaro fue la pintura. Si para escribir hubiera tenido la dedicación y el gusto que sentía por las artes plásticas en general – indistintamente hacía apuntes paisajísticos del natural, pintaba cabezas y dibujaba asuntos de composición o modelaba pequeñas figuras, de preferencia “negras” con cuyas siluetas llenaba carpetas de croquis– habría podido dejar una vasta obra literaria. Pero escribir para él era casi un tormento (s/n).

¹ Este artículo forma parte del Proyecto Fondecyt Regular N° 1190499 “Secciones, trayectorias y saberes en revistas culturales chilenas” del que soy coinvestigadora.

² Consultado por última vez el 1 de octubre de 2022, el archivo de ilustraciones se compone de 62 ilustraciones para libros, 114 ilustraciones publicitarias, 37 ilustraciones misceláneas y 1 afiche.

Lo cierto es que Prieto no parece haber buscado dedicarse a un arte, a un medio o a un oficio de manera exclusiva, sus intereses eran muchos. Incluso –como este mismo articulista señala– *El Socio* (1928) habría sido originalmente un guion de cine para Coke Délano y no una novela. Un comentario de Luis González, por otra parte, permite al menos dudar de la idea de que el dibujo y la pintura fueran actividades improductivas para Prieto, cuando indica que ya en 1916 sonaba su nombre como pintor capaz de exponer y vender sin problemas sus obras, además de hacer “portadas en colores” y dibujos para *Pacífico Magazine*. En 1919, señala, “expuso cuadros junto a Strozzi, Araya y Magallanes Moure” (3).

Podría pensarse, en cambio, que esta experiencia como artista plástico, lejos de estorbar su obra literaria, le permitió manejar mucho mejor que a otros autores o autoras la difusión de la misma. Fue así como pudo proyectar portadas para sus novelas o imágenes de promoción de estas, como se advierte revisando los dibujos del ítem “Ilustraciones para libros” del archivo CELICH, y que también influyó en un elemento que ha sido injustamente pasado por alto al reeditar y traducir *El Socio*: las letras capitulares que ilustran el inicio de cada sección en la primera y segunda edición de la novela, editada por la Sociedad Chilena de Ediciones con ilustraciones de Meléndez. Estas han sido borradas en ediciones más recientes, así como han sido eliminadas también las ilustraciones en las diversas compilaciones de sus crónicas aparecidas en *El Diario Ilustrado*. Esta decisión de incluir imágenes junto a sus textos, ya sea que fuesen de su autoría o no, muestra que sus escritos siempre se pensaron en diálogo con otras tecnologías, en este caso, con diversas tecnologías de la imagen. Las letras capitulares de *El Socio*, albergadas en el archivo Prieto del CELICH, podrían integrar un capítulo de la historia de la ilustración literaria chilena que nadie ha escrito, precisamente porque el dibujo – a diferencia de lo que ocurrió en la prensa de las primeras décadas del siglo XX – se volvió irrelevante para los editores de libros de esa época fuera de las portadas.

Las letras ilustradas de la novela presentan personajes o elementos centrales para la caracterización de “el socio”, como sus lentes, su boina o su pipa, ícono este último que fue también una especie de firma gráfica del autor. Se trata de letras capitulares con una cualidad muy cinematográfica, que superponen planos narrativos a partir de una gráfica que se va volviendo característica a medida que avanza la novela, algo parecido a lo que se ha hecho, de manera mucho más reciente, en las cortinas de los episodios de series televisivas como la norteamericana *Ozark*³. Además, el uso de ese recurso iconotextual (Giovine) obliga a ver la palabra como imagen y a leer la imagen

³ En las cortinas de la serie creada por Bill Dubuque, la palabra *Ozark* se construye con una gran O que encierra cuatro iconos distintos que forman las letras del resto de la palabra y, a la vez, son indicios de elementos centrales del episodio que anuncian. Así, estos indicios anticipan

como palabra, algo que hicieron las vanguardias y que hace la poesía conceptual, pero que es mucho menos común en narrativa, particularmente en esa época en Chile. *Un muerto de mal criterio* (1926), su primera novela editada por Imprenta y Litografía La Ilustración con portada de Coke Délano, incluyó “viñetas” de Joaquín Díaz Besa, y tiene letras capitulares al inicio de cada sección que, al igual que en *El Socio*, cumplen una función narrativa. En el archivo digital de Prieto también es posible ver algunas de las letras publicadas en *Un muerto de mal criterio* realizadas en tinta o como reproducciones serigráficas.

Otro tipo de ilustración perteneciente a la colección del CELICH que no ha merecido mayor atención crítica hasta ahora es el conjunto que componen los dibujos publicitarios del autor. Si los escritos de prensa fueron tratados como materiales menos relevantes que la literatura, hasta que los estudios sobre crónica de Julio Ramos y Susana Rotker, entre otros, lograron mostrar su valor y vitalidad en la obra de distintos escritores y escritoras, no ha ocurrido lo mismo con otros oficios de la prensa que muchos de ellos y ellas realizaron, aunque la mayoría de las veces de manera anónima.

En lo que sigue consideraré las imágenes publicitarias del archivo Prieto del CELICH disponibles en línea, centrándome en las que fueron publicadas en *El Diario Ilustrado* dentro de la sección “Propaganda... P”, entre los meses de febrero y julio de 1932⁴, para enunciar algunos efectos y transformaciones que se producen en el tránsito de las cuartillas de Prieto a la página impresa del diario y examinar el estatuto que adquiere la publicidad al interior de esta sección de autor. Postulo que en el paso de las caricaturas originales de Prieto al diario como impreso moderno durante la década del treinta, asistimos no solo a la difusión masiva de estos materiales como avisos publicitarios, sino a la configuración de una sección que legitima la publicidad como un oficio de prensa inseparable de otros propios del entramado material del diario como parte de la economía escrituraria de este período.

EL DIARIO ILUSTRADO Y SU SECCIÓN “PROPAGANDA... P”

Si la escritura de artículos ostenta menor capital simbólico durante el período que la escritura de libros y generalmente se justifica como una manera de asegurar la

lo que ocurrirá en el capítulo desde una clave gráfica y a la vez tipográfica. El diseñador FDavis diseñó tarjetas individuales para cada episodio https://fdavis.com/?portfolio_page=ozark

⁴ Agradezco a William Herrera su apoyo con el trabajo de archivo recopilando los avisos publicitarios aparecidos en *El Diario Ilustrado* entre febrero y julio de 1932 en el microfilm de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional. Ese trabajo fue fundamental para poder cotejarlos con las ilustraciones del Archivo Prieto del CELICH. Aunque “Propaganda... P” se extiende hasta 1934, como señala la presentación de *Anales de Literatura Chilena* ya comentada, los seis meses considerados resultan una muestra representativa de lo que ocurre en esa sección.

estabilidad económica que permite la creación literaria, otros oficios de prensa vinculados a lo abiertamente comercial como los avisos publicitarios parecen considerarse una amenaza mayor para el prestigio de una autoría. En los diarios de la época, estos materiales que a veces irrumpen en medio de la lectura, rara vez son reconocidos mediante una firma y cumplen una función meramente comercial, pero desconectada de los contenidos considerados importantes.

Sin embargo, esta amenaza no parece preocupar a Prieto, ya que sus ilustraciones publicitarias dieron forma a una verdadera sección –“Propaganda... P”– que *El diario Ilustrado* publicó entre 1932 y 1934 y donde aparece aludido con esa misma letra P, que fue el conocido seudónimo usado por el autor para firmar sus crónicas en el diario. Si bien podría pensarse que el hecho ser caricaturas da a sus dibujos un estatuto distinto al de la publicidad habitual, reconocido por el público y asociado a una trayectoria de Prieto en la escritura “humorística” perfilada claramente desde sus novelas de los años veinte hasta las crónicas del período de los anuncios, lo cierto es que el componente satírico de la caricatura en la década del treinta –período en que se publica además revista *Topaze* (1931-1970)– suele pensarse como un instrumento político y no como una práctica al servicio del elogio de productos comerciales, como ocurre en la sección.

Por otra parte, la “desafiliación genérica” (62) que ha detectado Pablo Faúndez (2020) en la recepción crítica de Prieto para explicar la barrera que ha impedido su inserción entre sus compañeros de generación, a pesar del éxito y la masiva lectura de sus obras, puede justificar esta despreocupación a la que aludimos, pues no se trata de un autor que haya tenido un perfil literario tan definido como para temer perderlo. Todo lo contrario, una “matriz conceptual” donde se reúnen “el humorismo, el equívoco, la ironía, la mordacidad, la burla y la sátira como caracterizadores de unos contenidos”, junto al perfilamiento de una persona “fiel a sí misma”, como señala Faúndez, podría haber operado en este caso como aliada de una voz cuya “intención verdadera” se “funde e indetermina detrás de la burla” (61).

El número 6 de *Anales de Literatura Chilena* de diciembre de 2005⁵ difundió en su portada la ilustración que hizo Prieto para su libro de crónicas *Pluma en Ristre*, incorporando también en su interior una muestra de los dibujos publicitarios originales que forman parte de la colección del CELICH. La muestra incluye varias ilustraciones del autor, de dibujantes como Huelén, Coke Délano o Pepo, y alrededor de cincuenta dibujos publicitarios de “Propaganda... P”. Al describirlos, esa presentación señalaba:

⁵ *Anales de Literatura Chilena*, bajo la dirección de Cedomil Goic, publicó a todo color varias portadas de obras inéditas o publicadas de Prieto dibujadas por el mismo autor. En su primer número de 2000 aparece una ilustración de *La batalla de Julepe*; en el N°3 aparece la portada de *El Faro*; en el N° 6 aparece la portada de *Pluma en Ristre*.

“encerrados en un recuadro, van acompañados al pie, dentro del recuadro, de una cuarteta de romance o de una redondilla de rima cómica –en algún caso solo prosa– que anima el lenguaje de los personajes representados”. Según el mismo texto editorial, los dibujos generalmente “muestran una pareja de personajes, hombres o mujeres que remiten a tiempos y espacios bíblicos, romanos, orientales, medievales, africanos, así como actuales, civiles y militares” (253), y configuran una situación accidental de humor, de burla, castigo o risa.

Prieto comenzó a colaborar en *El Diario Ilustrado* (1902-1970), casi al mismo tiempo en que se titula de abogado y se deja crecer su característica barba⁶. Como ha señalado Claudia Darrigrandi en su prólogo a la antología *La melancolía de los contribuyentes: crónicas de ciudadanos y oficina* (2021), sus crónicas aparecieron entre 1913 y 1946 en ese medio, la mayoría de las veces en la página editorial o en la sección “Al pasar” durante los gobiernos del Frente Popular. En ellas, señala Darrigrandi, “cultivó un estilo singular anclado en su crítica mordaz e irónica. Un estilo quizás jocoso para sus cercanos, incómodo para algunos de sus lectores, irritante para sus rivales políticos y, probablemente, muy poco gratificante para sus lectoras” (Prieto *La Melancolía de los contribuyentes*, 8).

El diario comienza a publicar “Propaganda... P” en 1932, cuando Prieto no solo es el exitoso escritor de *El Socio* y el popular cronista de *El Diario Ilustrado*, sino que es también diputado por el Partido Conservador (1932-1936) durante la segunda presidencia de Arturo Alessandri Palma (1932-1938)⁷. La sección está compuesta por un recuadro que incluye entre dos y cuatro anuncios publicitarios yuxtapuestos de diversas marcas y generalmente separados por una línea vertical, y encabeza los “Avisos Económicos” publicados en distintos días de la semana en las páginas finales del diario. “Propaganda... P” podía ocupar entre dos y siete columnas, es decir, todo el ancho de la página, y cada aviso ocupaba entre una y dos y media columnas. Como referencia, la página de “Avisos Económicos” durante este período cobraba 20 centavos por palabra en los anuncios corrientes (sin imágenes) y ofrecía promociones, como un tercer aviso gratis el lunes si se contrataba un aviso un viernes durante dos días, como señala la edición del lunes 14 de marzo de 1932, o si se publicaba sábado

⁶ Así lo afirma Luis González en el documento mecanografiado de la conferencia que habría dictado con motivo de la “Semana del Pedagógico” el 5 de septiembre de 1949 y que integra el archivo Prieto del CELICH.

⁷ No puedo dejar de pensar en las connotaciones de la palabra “propaganda” en la década del treinta, período en el que se despliegan los totalitarismos que llevarían a la Segunda Guerra Mundial. Respecto de la eventual posición de Prieto como diputado conservador y autor traducido internacionalmente dentro de las tramas del fascismo internacional, remito al reciente artículo de Pablo Faúndez Morán (2022).

y domingo, como se promueve en la edición del 1 de mayo. Aparecer en los avisos de la sección “Propaganda... P” debe haber sido consistentemente más caro por el espacio, por la caricatura y por llevar la firma con que se identificaba al reconocido articulista de *El Diario Ilustrado*.

Todos los anuncios de “Propaganda... P” funcionan como caricatura humorística y en ellos suele aparecer una pareja de personajes conversando, o un personaje solo, que generalmente reflexiona sobre las cualidades o se conmisera por la ausencia del producto publicitado en su vida o en la de otro personaje de la escena, como ocurre en el aviso de Alimentos Meyer protagonizado por Atlas en la imagen 1 y que dice “Menos mal que de niño me criaron con Alimentos Meyer”.

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5

Prieto no parece considerar la publicidad como una actividad reñida con los demás quehaceres que lo ocupan durante esos años: los avisos le permitieron realizar bosquejos de escenas dramatizadas y de figuras que le interesaban gráficamente y que a veces coinciden con el tipo de personaje que lo obsesionaba en su narrativa o en sus crónicas, como aquel sujeto arruinado por no invertir en la “Caja de Ahorros” en algunos de los anuncios, que puede ponerse en relación con los especuladores de su novela de 1928. Entre los avisos del diario también se encuentran ministros o muchedumbres que se agolpan fuera de un edificio, como las que se aluden en sus crónicas sobre los personajes y episodios de la vida pública durante esos años y que en los avisos aparecen al servicio de la promoción de estufas de la Compañía de Gas o de la sección de Avisos de *El Diario Ilustrado*, respectivamente. Por otra parte, los avisos permiten establecer una serialidad entre los dibujos, no solo porque la sección los agrupa en un mismo recuadro, sino porque están al servicio de la promoción de un número acotado de marcas y por lo tanto los lectores y las lectoras seguramente los reconocían como parte de una serie que asociaban a cada uno de esos productos o servicios⁸.

Las repeticiones que he intentado marcar en estos últimos párrafos al hablar de los dibujos en “Propaganda... P” –el hecho de que estos sistemáticamente puedan identificarse como caricaturas humorísticas, que su puesta en página siga parámetros regulares, que estos promocionen un grupo acotado de marcas que tiende a repetirse y que los caracteres que actúan en ellos reproduzcan personajes o figuras por las que Prieto se interesó también en sus crónicas o en su ficción– es relevante ya que me permite explicar cómo pienso “Propaganda... P” en tanto sección. El funcionamiento de una sección en la prensa, desde la perspectiva que asume este trabajo, se parece mucho al funcionamiento de un género (literario, periodístico, etc.). De hecho, es la repetición de un tipo de contenido en distintos medios de prensa lo que da origen a un subgénero de la misma, como ocurre con las columnas de opinión, las noticias o los avisos económicos en el caso de los diarios. La aclaración que hace la arqueóloga de los medios Lisa Gitelman al pensar los géneros resulta pertinente en este sentido ya que las secciones de la prensa no equivalen a un conjunto de ingredientes que se mezclan para producir un resultado como si se tratara de una receta de cocina. Para Gitelman, un género es un modo de reconocimiento que se produce a instancias del

⁸ La presentación de *Anales de Literatura Chilena* ya aludida señala algunos de estos productos y servicios: vinos Concha y Toro, ceras Preservol, Alimento Meyer, Cocoa Raff, Insectin, la Cía. Chilena de Electricidad, la Cía. Chilena de Gas o la Caja Nacional de Ahorros. Tras nuestra revisión del microfilm en que se conserva el Diario Ilustrado en la sección hemerográfica de la Biblioteca Nacional se pueden agregar otros como Aceite Bau, la Sociedad de Productos de Papel de calle San Eugenio y la misma sección de Avisos Económicos de *El Diario Ilustrado*, donde generalmente apareció “Propaganda... P” en distintos días de la semana.

discurso mismo, su existencia depende de que vastos grupos de personas reconozcan, hayan reconocido o lleguen a reconocer una cantidad en principio infinita de funciones que lo escrito puede cumplir.

El reconocimiento de estas funciones, a diferencia de la identificación de un número determinado de elementos formales, hace que los géneros –y las secciones desde mi argumentación– sean un fenómeno colectivo, espontáneo y dinámico. Las secciones se reconocen por contraste dentro de un entramado discursivo complejo y a menudo a través de distintos medios, por las maneras en que han sido internalizadas por los miembros de una cultura compartida. En breve, y todavía desde la analogía que propongo con la definición de género de Gitelman, las secciones no son artefactos sino prácticas de expresión y recepción cambiantes que pueden reconocerse dentro de un espectro de posibilidades que se presentan de manera simultánea y también a través del tiempo; se trata de emplazamientos advertidos socialmente, a la vez dinámicos y específicos, y que constituyen segmentos de coherencia dentro de un campo discursivo.

Esta confluencia entre dinamismo y especificidad en el funcionamiento de las secciones es lo que hace que “Propaganda... P” pueda ser reconocida como una sección dedicada a la publicidad a pesar de las importantes diferencias que presenta con la página de “Avisos Económicos” dentro de la que aparece o con otros espacios que reúnen avisos publicitarios en el mismo diario o en otros diarios del período. Esto es también lo que la hace porosa en tanto depende de prácticas de expresión y recepción cambiantes que son por naturaleza fluidas.

CUARTILLAS, TIMBRES Y LETRA IMPRESA

Michel De Certeau se ha referido a la creciente complejidad que adquirió la economía escrituraria a finales del siglo XIX en Europa, producto del aumento de la alfabetización, la proliferación de formatos impresos y la adopción generalizada de nuevos medios, complejizando así la experiencia de la escritura y de lo escrito. Para Gitelman, esto hace que la apariencia de lo impreso en los documentos oficiales del siglo XX deba reforzarse mediante nuevos instrumentos para la producción y reproducción de lo escrito, así como a través de una creciente sofisticación de los medios para su inscripción. Es el mundo de los certificados, de las firmas y de los timbres, de los memorándum, de los notarios y los ministerios, de las máquinas de escribir y de las oficinas: un mundo funcionario que Prieto conoció muy de cerca y sobre el que ironizó en sus crónicas. Esta seriedad del funcionario se superpone en la década del treinta a la de las élites tradicionales, que en el Chile de esos años defienden el mundo “seriote” de las “instituciones de seño fruncido”, aquellas instituciones graves “que impusieron una seriedad acartonada y falsa, al servicio de intereses creados” (Salinas 21) y que fueron constantemente satirizadas en la revista *Topaze*.

Las redacciones de los diarios también son oficinas que ordenan, jerarquizan, clasifican y despachan con eficiencia, quizás incluso con más eficiencia que otras, pues deben ajustar sus procesos de producción al tiempo implacable de las rotativas y a la necesidad de mantener los costos bajo control, a pesar del arte y el talento que aglutinan en torno suyo. Pero en un mundo como el de los años treinta un diario también debe tener un orden y una jerarquización de cara a sus lectoras y lectores y cada sección va certificando su legitimidad en las páginas del diario, en ausencia de los timbres y las firmas manuscritas propias del mundo burocrático de las oficinas, mediante procedimientos que estandarizan sus contenidos y los hacen hasta cierto punto predecibles. Así, para que una sección pueda existir, es necesario que el diario asegure el reconocimiento que los lectores y lectoras pueden hacer de la misma, tal como veíamos en el apartado anterior. En “Propaganda... P” el título se mantiene y es posible identificarlo visualmente por su tipografía (aunque los puntos suspensivos aparecen y desaparecen en distintos números, y a veces se añaden después de la P y no antes; el punto después de la P que la señala como inicial tampoco es constante), la sección se ubica regularmente como complemento de los avisos económicos clasificados y se diferencia de estos ya que promociona productos y servicios de marcas o instituciones reconocidas; por otra parte, existe un rango de columnas y de avisos por columna dentro del cual no se rompe la coherencia visual de la sección, y el tipo de humor al que se apela se ríe de ciertas cosas y no de otras. Esto permite que la sección vaya variando sin dejar de cumplir las funciones específicas que el público reconoce en ella y, al mismo tiempo, que pueda ir reforzando su credibilidad dentro de una economía escrituraria cada vez más compleja, sin necesidad de asumir la rigidez documental que se le exige a otras secciones de la prensa. La contractualidad del humor que establece un patrón predecible en las caricaturas y el atractivo del dibujo parecen desplazar la seriedad que caracteriza el resto de la página de avisos económicos corrientes, clasificados explícitamente como “judiciales”, “menaje”, “propiedades”, “créditos e hipotecas”, etc. Sin esa rígida clasificación, no se reconocería su función de avisaje, que tiene más que ver con informar acerca de un servicio disponible y permitir que el lector o lectora lo contacten que con construir publicitariamente una marca, como ocurre en “Propaganda... P”.

En la colección del CELICH, las caricaturas adquieren el estatuto de documentos que les da el hecho de integrar un archivo, ya que han sido clasificadas como un cierto tipo de material y llevan el timbre institucional que pasa a formar parte de la imagen, en este caso la imagen digitalizada que se puede consultar en el repositorio. Sin embargo, algunas de ellas llevan también las trazas de haber integrado un registro anterior, ya que ostentan el timbre y la firma del funcionario que acredita su recepción por parte de *El Diario Ilustrado* en su sección “Avisos”, señalando además el espacio que ocupará la ilustración en relación a las columnas de la página. Solo en raras ocasiones es posible también identificar en las láminas una escritura manuscrita

indicando la fecha de publicación en el diario, pero resulta imposible saber si ella es parte del registro del periódico o una marca posterior, ¿del mismo Prieto quizás? En las raras ocasiones en que aparece la datación, esta no siempre coincide con la fecha real de publicación, como vemos en la imagen 5, que señala en letra manuscrita el día 15 de mayo a pesar de que en realidad el dibujo sería publicado como aviso comercial el 12 de mayo. El número de columnas marcado en lápiz en los originales tampoco se cumple con precisión en la publicación, por lo que parece tratarse más bien de una indicación usada para proyectar la diagramación o el precio del anuncio, pero que debe ajustarse cuando se sabe cuántos y qué avisos aparecerán en una edición determinada. Estas señas van certificando el devenir de las imágenes en tanto documentos y permiten reconstruir tránsitos que no han sido señalados en su particularidad hasta ahora, dando origen a un ámbito de investigación que el archivo CELICH habilita y que este artículo apenas pretende esbozar.

Por otra parte, algunas de las ilustraciones albergadas en el archivo CELICH incluyen los diálogos manuscritos o mecanografiados que más tarde integran los anuncios; otros diálogos o enunciaciones de los personajes de la caricatura solo aparecen en letras de molde, cuando la ilustración es ya un anuncio publicado en el diario.



Imagen 6



Imagen 7

En la Imagen 6, la ilustración en el archivo CELICH se identifica como “Mujer llorando porque hombre se va” con timbre y firma de la sección “Avisos” del diario, con una marca manuscrita indicando que se publicará a una columna y con el timbre del CELICH. En la Imagen 7, la ilustración aparece con su respectivo texto una vez publicada en el diario como parte de “Propaganda... P” del domingo 3 de julio de 1932: —“¡Renuncio a tu amor, Tomasa! / -¡Ingrato! ¡Por qué te vas! / — ¡Yo no vivo en

una casa donde no hay estufa a gas!”). Como resulta evidente, la imagen conservada en el archivo CELICH permite advertir detalles de la ilustración imperceptibles por la calidad de la imagen del microfilm.

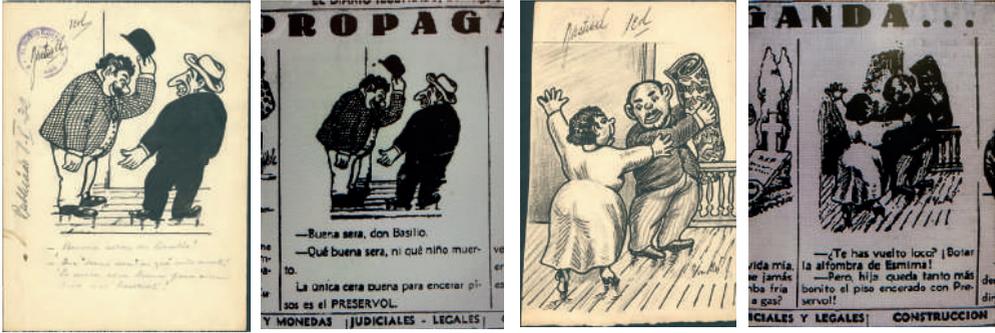


Imagen 8

Imagen 9

Imagen 10

Imagen 11

Por otro lado, el apunte con la fecha a lápiz en la caricatura de la imagen 8 de ceras Preservol, otro de los escasos dibujos publicitarios fechados dentro de los papeles del autor disponibles en línea, sí corresponde a la fecha en que el anuncio aparece publicado en el diario. La imagen 10, de Preservol nuevamente, aparecida como anuncio el jueves 26 de mayo de 1932, permite ver el tipo de serialidad que opera en los lectores o lectoras, quienes van reconociendo “la broma” que se repite en los anuncios de este producto ya que, aunque cambian las escenas, solo se puede entender el chiste si se acepta la calidad y el efecto embellecedor que dicha cera produce en los pisos de madera.

Las fórmulas del chiste también se van repitiendo y claramente su humor no siempre coincide con los criterios actuales de lo que se considera gracioso, pero llama la atención que la publicidad sobre artículos domésticos para el aseo, la alimentación o el cuidado de los niños no se muestra como una preocupación exclusiva de las mujeres, sino que hay diálogos entre hombres acerca de productos para el hogar, que afirman la necesidad de que estos puedan saber distinguirlos al menos como consumidores. La publicidad de la mujer que llora mientras es abandonada, por otra parte, reproduce una escena de subordinación femenina ante un marido que no ha sido “bien atendido”, pero propone al menos una ambigüedad sobre el rol de proveedor o proveedora en la pareja, ¿no debiera ser él el encargado de comprar la estufa cuya existencia reclama?⁹

⁹ Sería interesante leer la ambigüedad de este anuncio desde algunas crónicas de Prieto de *El Diario Ilustrado* publicadas entre 1927 y 1930 y recopiladas en el libro *Con sordina* (1930). En “Padres de familia” Prieto se ríe de la excusa que esa condición representa para

En la imagen 4 que se reprodujo más arriba se repite este tipo de ambigüedad: el padre le dice a la hija que el matrimonio con un joven determinado le “dará lustre a su hogar”, mientras la mujer reclama que mejor sería “darle lustre” ella misma encerrando con Preservol, lo que permite asumir que lo que la mujer tímidamente afirma es que prefiere permanecer soltera y tener su propio hogar, aun cuando como mujer deba seguir amarrada a la labor doméstica de encerrar el piso.

También habría que establecer una reserva importante respecto del humor que se produce en otros anuncios en virtud de determinados objetos de burla: el uso de ciertos exotismos raciales o de rasgos físicos como la delgadez, considerando que en la época es sinónimo de debilidad física y mala alimentación. Sin embargo, por interesante que puede ser, un análisis de los contenidos de la publicidad no es lo que me interesa hacer aquí. Lo que me parece más interesante es que la sección de Prieto muestra abiertamente que, si bien los distintos medios de prensa muchas veces se van posicionando desde la construcción de secciones, dividiendo y jerarquizando sus contenidos, el montaje como mecanismo propio de la producción de la prensa de masas y las distintas prácticas lectoras, que nunca pueden anticiparse del todo, impiden que estas secciones puedan aislarse de los contagios semiótico-materiales que se producen al interior del diario.

RECOMPONER TEXTURAS

Si bien las secciones cumplen funciones al servicio de la construcción de autorías, que desde sus regularidades aseguran —como veíamos— la autoridad desde la cual ciertos contenidos se enuncian dentro de una economía escrituraria cada vez más compleja, y que muchas veces dichas secciones representan a la publicación a nivel programático, afirmando determinados valores culturales y exaltando ciertos contenidos de la prensa en desmedro otros, lo cierto es que en un diario que subsiste gracias a la publicidad, las porosidades entre sus distintas páginas y sus diversas secciones son inevitables. Esta

casi todos los hombres que conoce. Al leer la crónica uno detecta la ironía de que al parecer todos los padres de Chile actúan tan responsablemente que la manutención de sus hijos los ha vuelto esclavos del trabajo, lo que parecería cuestionar la realidad de la división de los roles de género tradicional. Pero al leerla también queda el sabor amargo de que la ironía acusa además un síntoma de una vida muy difícil de vivir desde condiciones de precarización del trabajo en las oficinas para cualquiera que deba salir adelante a diario. “La vaca”, otra crónica que aparece en el volumen *Con sordina*, describe cómo llegan los redactores de prensa los domingos en la tarde a las redacciones, como vacas que vuelven al establo para ser ordeñadas, mientras otras personas pasean alegremente por la Alameda. También aquí lo gracioso se fractura para mostrar una realidad bastante dura en relación al trabajo y la imposibilidad de descanso dominical, particularmente en los diarios.

permeabilidad puede evidenciarse por la presencia de una firma repetida en más de una sección, como ocurre con las secciones de Prieto, porque el trazo de una ilustración en distintas secciones resulta familiar, pero también por aspectos menos anclados a las subjetividades desde las que tendemos a organizar el campo literario a partir de la concepción de lo social que sostiene Pierre Bourdieu y que tanto impacto ha tenido en los estudios de la prensa latinoamericanos. Los contagios pueden darse también simplemente, me parece, por la presencia del dibujo, la tipografía, la fotografía o la letra de molde como distintas tecnologías, entre otras, que integran una ecología de medios al interior de la cultura impresa y de la prensa como parte de esta en la década del treinta. El archivo de Jenaro Prieto permite recomponer parte de los tejidos que dan forma a esa ecología y que tan artificialmente han sido deshilados cuando se trata de construir autorías fuertes o trayectorias coherentes desde un paradigma crítico legitimado académicamente.

LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1: “Propaganda... P” *El Diario Ilustrado*, Jueves 12 de mayo de 1932, p. 14.

Imagen 2: “Atlas” Archivo Jenaro Prieto, CELICH

<https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/47397>

Imagen 3: “¿Aceptaste el ministerio...?” Archivo Jenaro Prieto, CELICH

<https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/47398>

Imagen 4: “El matrimonio con ese muchacho...” Archivo Jenaro Prieto,

CELICH. <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/47399>

Imagen 5: “¿Se ríe Ud. del embargo...?” Archivo Jenaro Prieto, CELICH.

<https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/47400>

Imagen 6: Ilustración “Mujer llorando porque hombre se va”. Archivo Jenaro Prieto,

CELICH. <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/47418>

Imagen 7: “Propaganda... P” *El Diario Ilustrado*, domingo 3 de julio de 1932, p.22.

Imagen 8: “Buona sera Don Basilio...” Archivo Jenaro Prieto, CELICH.

<https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/47390>

Imagen 9: “Propaganda... P” *El Diario Ilustrado*, domingo 8 de mayo de 1932, p. 26.

Imagen 10: “Una señora y un hombre con alfombra” Archivo Jenaro Prieto, CELICH.

<https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/47367>

Imagen 11: “Propaganda... P” *El Diario Ilustrado*, jueves 26 de mayo de 1932, p.14.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- Delano, Jorge. *Yo soy tú*. Santiago: Editorial Zig Zag, 1956.
- El Diario Ilustrado*, febrero – julio 1932. Microfilm. Hemeroteca Biblioteca Nacional de Chile.
- Faúndez Morán, Pablo. “El aislamiento: Jenaro Prieto ante la crítica”. *Taller de Letras* N° 67 (2020): 56-71.
- . “Imaginar y (no) crear una literatura latinoamericana mundial: el caso de la novela *El Socio*”. *Revista Chilena de Literatura* N° 105 (mayo 2022): 71-95.
- García, Lautaro. “Evocación de Jenaro Prieto”. *El Diario Ilustrado*. Santiago (1 feb. 1948): s/n.
- Giovine, Andrea “Iconotexto” en González Aktories, Susana; Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls. *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: Hacia el estudio de las literaturas extendidas*. México: Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.
- Gitelman, Lisa. *Paper Knowledge: Towards a Media History of Documents*. Durham: Duke University Press, 2014.
- González, Luis. “Conferencia dictada con motivo de la Semana del Pedagógico” Santiago, 5 de septiembre de 1949. Archivo CELICH <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/50534>
- Prieto, Jenaro. *Con Sordina*. Santiago: Nascimento, 1930.
- . “El faro por Jenaro Prieto” (ilustración de portada). *Anales de Literatura Chilena* N°3 (diciembre de 2002).
- . *El Socio*. Santiago: Sociedad Chilena de Ediciones, 1928.
- . “La batalla de Julepe” (ilustración de portada). *Anales de Literatura Chilena* N°1 (diciembre de 2000).
- . *La melancolía de los contribuyentes: crónicas de ciudadanos y oficina*. Edición de Claudia Darrigrandi. Santiago: La Pollera, 2021. *Scribd*, 1 de octubre de 2022.
- . “Pluma en Ristre” (ilustración de portada). *Anales de Literatura Chilena* N°6 (diciembre de 2005).
- . *Un muerto de buen criterio*. Santiago: Imprenta y Litografía La Ilustración, 1926.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992.

Salinas, Maximiliano y otros. *El Chile De Juan Verdejo. Humor político de Topaze 1931-1970*. Santiago: Editorial USACH, 2011.

González, Luis. “Conferencia dictada con motivo de la Semana del Pedagógico” Santiago, 5 de septiembre de 1949. Archivo CELICH <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/50534>

Anónimo. “Jenaro Prieto, ‘Propaganda P’”. *Anales de la Literatura Chilena* N° 6 (dic. 2005): 253-282.

PEDRO PRADO: EMANCIPACIÓN Y COMUNIDADES INTELECTUALES

Juan José Adriasola
Universidad Alberto Hurtado
jadriaso@uahurtado.cl

Luis Valenzuela Prado
Universidad Andrés Bello
luis.valenzuela.p@unab.cl

PEDRO PRADO. EMANCIPACIÓN, TRANSICIÓN Y PUNTO DE FUGA

Pedro Prado es reconocido como una de las figuras más influyentes en la literatura chilena de las primeras décadas del siglo XX. El lugar que ocupa, y que más consistentemente se ha destacado, es uno de transición: desde las poéticas del modernismo hacia las que llegarían a caracterizar a las vanguardias. La recepción crítica de obras como *Flores de cardo* (1908) y *Alsino* (1920) lo sitúa, de esta forma, en las postrimerías y la crisis del esquema mundonovista, y como ícono de la poesía posmodernista (Goic 1991, Promis 1992); posición que al mismo tiempo lo ubica como ambivalente precursor de la literatura vanguardista (Lizama 2012, Concha 1998). Lugar y escritura de umbral, que en retrospectiva ha servido para remarcar tanto el contraste entre dos momentos literarios como la continuidad, las relaciones y la serie de complejos nexos y tensiones que habitan el proceso histórico en el que concurren. Junto a la dimensión estilística que ha sido largamente comentada por la crítica y la historia literaria, para dar cuenta de la transición de sistemas de preferencia y formas de la representación —de los (pos)modernistas a los vanguardistas—, a través de la figura de Pedro Prado puede leerse también un proceso propio del campo intelectual que se forma y se proyecta por aquellos años. En el marco de la profesionalización de la labor literaria, se asoma por aquellas primeras décadas del siglo XX un modo de formación y relación de comunidades intelectuales que no opera en el paradigma de los linajes y las filiaciones —fundado en un lógica de redes de parentesco (familiar y/o intelectual)—, sino que, en oposición a aquel, inaugura una secuencia de indagaciones en formas comunitarias descentradas, heterogéneas y heterodoxas que se mantendrá,

con creciente protagonismo, en las generaciones literarias posteriores, al menos hasta los años 50. Imaginario y praxis comunitaria en la cual se establecen modos de producción intelectual horizontal, en que las formas del tributo y la admiración van de la mano tanto de la querrela y la disputa, como de la amistad y la posibilidad de estar o pertenecer a un colectivo de manera emancipada.

En este sentido, proponemos que Prado puede ser leído como una suerte de punto de fuga de estos procesos, en los que mantiene lo que podríamos llamar un protagonismo abierto o dialógico, atendiendo a la intensa actividad intelectual colaborativa que desarrolla en el periodo, de forma paralela a la creación de su obra. Este modo de producción y relación intelectual, cercano a lo que Antonia Viu —pensando en la correspondencia entre Marta Brunet y Samuel Glusberg— ha descrito como formas de “colaboración simétrica” (67), se refleja en actividades tan diversas como la labor de Prado en la organización estudiantil en la Universidad de Chile, en la colaboración, formación y dirección de revistas, y en la serie de relaciones y diálogos que sostiene con intelectuales tanto de su generación, por ejemplo, Gabriela Mistral, como de las que le siguieron, Winétt de Rokha, Samuel Glusberg, Manuel Rojas y José Santos González Vera. Estas prácticas, cuya huella puede trazarse en una variedad de documentos —algunos publicados y varios más conservados en el Archivo Pedro Prado de la Pontificia Universidad Católica de Chile— nos parece que particularizan la transformación del campo literario que leemos desde Prado, de acuerdo con las formas de la emancipación intelectual como la discute Jacques Rancière en *El maestro ignorante*. Es decir, bajo los signos de una colaboración dialógica y horizontal, que profundizan la discusión planteada por Rancière en torno al cuestionamiento del reparto de lo sensible o formas de desvío o emancipación. Pedro Prado revertiría la figura del “maestro ignorante” y pondría en escena una cercana a la de la “emancipación intelectual” (9)¹.

EL PROYECTO COMUNITARIO DE PRADO

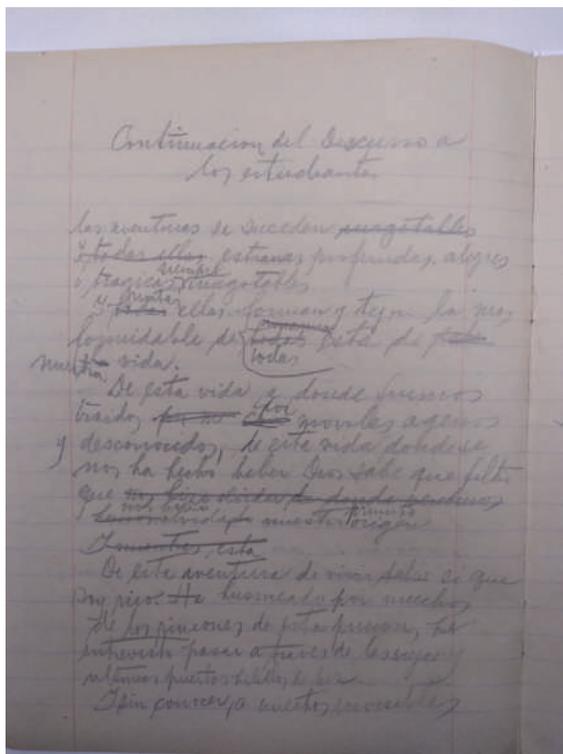
El paso de Pedro Prado por la Universidad de Chile marca un momento central en la configuración de su trabajo colaborativo. Allí presidió la Federación de Estudiantes entre 1910 y 1911, periodo en que se crea la revista *Juventud*, “un ensayo de auto-cultura” (2) según describen en las primeras páginas de su número inaugural,

¹ De acuerdo con el paradigma filosófico moderno, plantea Rancière, el maestro es quien traspasa los “conocimientos que él posee al cerebro de quienes los ignoran” (9). Se trata, de un acto de embrutecimiento que se opone al de “emancipación” (9) y que, sobre la base del pensamiento de Joseph Jacotot, apuesta por la búsqueda de la “instrucción del pueblo para acercarlo a la igualdad” con un horizonte claro: “emancipar las inteligencias, obligar a todos y cada uno a verificar la igualdad de las inteligencias” (9).

que buscó estrechar lazos tanto entre estudiantes y profesores, como también entre la intelectualidad universitaria y su entorno social. Dos dimensiones fundamentales del trabajo de Prado, y las definiciones que lo alimentan, se despliegan en este momento. La primera de ellas, tiene que ver con un modo particular de pensar el conocimiento y la creación, vinculado a relaciones entre lo diverso, entre una multitud de voces y posiciones articuladas con sus tensiones y armonías, en tanto una posibilidad conjunta. “Auto-cultura”, en el sentido que se despliega en la revista y, notoriamente, en el trabajo intelectual de Prado: no como afirmación solipsista, sino como un ejercicio de descentramiento de la autoridad del saber, toda vez que desafía la rigidez de los lazos de tutelaje que impone la noción de cultura como herencia, activando en cambio la posición creativa de quienes la integran en tanto proceso histórico vivo, desde sus diferentes experiencias y voces. Diferencia entramada en vínculos, circulando abierta y en vital transformación. Para Prado estos valores se funden con la noción de la juventud, esa del impulso creativo, esa que se toma la palabra deseosa de transformación y que tiene la capacidad de construirse un lugar propio desde donde aportar a estas transformaciones. A la vez, una juventud estudiante, que en su perspectiva equivale, no a una condición pasiva, sino a la actividad y la apertura al aprendizaje y al diálogo. Su propia relación con jóvenes y estudiantes de generaciones posteriores a la suya nos habla de la persistencia de estas nociones a lo largo de su vida, así como de su propia insistencia en la labor de sostener diálogos horizontales con sus (siempre semejantes) otros. Lo vemos, por ejemplo, en su conferencia “A los estudiantes de Arquitectura”², publicada luego en *Juventud* en 1919, donde abre declarando: “Mucho me alegró el saberme recordado de los estudiantes que me consideran en lo que soy: no más que otro estudiante, es decir, un compañero” (18). Treinta años después, luego de recibido el Premio Nacional y a pocos años de su muerte, responde a la felicitación que le envían desde de la FECH, con una rememoración de sus años estudiantiles, encontrándose a través del tiempo con ellos: “Creo no ser pretencioso, pero perdonen que me enorgullezca hoy de mi juventud como deseo sinceramente se enorgullezcan ustedes de las suyas cuando llegue el día del recuerdo. Muy agradecido les saluda su amigo, Pedro Prado” (*Juventud* 3ra 17). Este sentirse hermanado con el mundo de los estudiantes y su juventud, va de la mano con una reflexión en torno a la figura del maestro que cruza también su vida. Como Androvar escribe en *Claridad*, en 1921: “Para un verdadero artista no hay maestros perdurables. Maestros en el sentido de suma y compendio de todo lo más alto concebible en una dirección dada. Para un artista sólo hay otros artistas” (4). Y en 1933, en el funeral de su admirado amigo, el artista Juan Francisco González, declara: “Un verdadero maestro sabe embriagarnos con nuestro propio

² El manuscrito está en el Archivo Pedro Prado en la Pontificia Universidad Católica de Chile: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/58722>

trabajo” (González, 8). Estudiantes y maestros se encuentran, así, en terreno parejo: aun reconociendo aquello que los diferencia, acercados por la actividad creativa y, fundamentalmente, por la apertura al diálogo, a la creación ajena.



Fragmento manuscrito “Discurso a los estudiantes”

Archivo Pedro Prado, Pontificia Universidad Católica de Chile

<https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/58722>

La segunda dimensión del trabajo de Prado que se abre desde los años de estudiante, inseparable de la que comentábamos, es esa que hallamos en los trabajos colaborativos que emprende en el periodo, que pueden rastrearse tanto en su participación en redes intelectuales³ y, ciertamente, en el grupo de Los Diez; como también en la creación y la

³ La correspondencia que Prado sostiene en estos años, y a lo largo de su vida, nos sirve como huella para dimensionar la intensidad y diversidad de vínculos implicados en estas redes. Entre los documentos que se conservan en el Archivo Pedro Prado, se puede encontrar, entre otros, cartas recibidas por el autor de intelectuales como: Mario Bahamonde, Eduardo Barrios,

colaboración en revistas literarias y culturales. Además de su participación en la revista *Juventud*, escribe por esos años en la *Revista Azul* (dirigida por Vicente Huidobro), en *Numen* (dirigida por Juan Egaña junto con Santiago Labarca y Pablo de Rokha, entre otros y en diferentes momentos) y en *Claridad* (también de la FECH, en la que firma como “Androvar”)⁴. Resulta indudable el activo rol que sostuvo Prado en el proceso epocal de transformación del campo literario, el que, en palabras de Antonia Viu, determinó “la autoridad de lo impreso” (14) como racionalización y, a la vez, como democratización de los circuitos de información y producción cultural. En el marco de esta labor, en 1910 (un año antes de fundar *Juventud*) funda y dirige la *Revista Contemporánea* (1910-1911), “una de las mejores de su tiempo y de su país” según la recuerda Enrique Espinoza en 1961: “un ejemplo de sana convivencia, de buen gusto, de amplitud de miras, de insaciable curiosidad. Abierta desde un principio a los más dilatados horizontes” (10). Esta amplitud de miras que destaca el fundador y director de la revista *Babel* —que perseguirá similar apertura en sus páginas—⁵, la asume Prado explícitamente como tarea de la revista ya desde las primeras páginas de su número inaugural, planteando en su editorial el objetivo de “proporcionar un órgano libre a todos los intelectuales chilenos y contrarrestar en algo el ambiente frívolo creado por otras publicaciones”. Apertura que busca mantener a quienes escriben “ajenos a todo sectarismo” y distantes de posibles “ataques personales” (3)⁶. En sus cinco números

Augusto D’Halmar, Pablo de Rokha, Winétt de Rokha, Hernán Díaz Arrieta, Diego Double Urrutia, José Santos González Vera, Samuel Glusberg (Enrique Espinoza), Amanda Labarca, Eugenio Labarca, Guillermo Labarca, Alfonso Leng, Samuel Lillo, Juan Loveluck, Manuel Magallanes Moure, Rafael Maluenda, Gabriela Mistral, Ernesto Montenegro, Carlos George Nascimento, Alberto Ried, Manuel Rojas, Ángel Cruchaga Santa María, Fernando Santiván, Roque Esteban Scarpa, Raúl Silva Castro y María Flora Yáñez. También de importantes figuras de la literatura latinoamericana como: Alcides Arguedas, Arturo Capdevila, Pedro Henríquez Ureña, Mariano Picón Salas y Alfonso Reyes.

⁴ Con posterioridad, Prado continuará colaborando (con diferentes grados de participación) en diversas revistas literarias y culturales nacionales. Entre otras, las revistas *En viaje*, *SECH*, *Babel*, *Familia* y *Pro-Arte*.

⁵ La comunidad levantada por *Babel* es, por un lado, americana, y, por otro, “una comunidad global y compleja, en donde el corazón del espíritu anticolonial que la define, no se configura desde la tajante negación ni reproducción ajena, sino en el cruce, la mixtura, la intervención activa y dialogante, en rigor, en la participación activa y crítica latente en las dos vidas de *Babel*” (Adriasola y Valenzuela).

⁶ En el primer número de la etapa chilena de la revista *Babel*, Enrique Espinoza destaca un objetivo muy similar (en “Resurrección y símbolo”, que abre el número), dejando en evidencia el importante influjo que tuvo aquella revista de Prado (“una de las mejores de su tiempo y su país”), como antecedente clave para lo que buscaría luego su revista. Declara en esas páginas: “Libres de prejuicios, como buenos americanos, haremos naturalmente lugar a la

publican, entre otros, Manuel Magallanes Moure, Fernando Santiván, Ernesto Guzmán y el mismo Prado, además de incluir textos de escritores internacionales como José Enrique Rodó, Máximo Gorki y Knut Hamsun. Acentos en lo local hermanado y en diálogo con lo global, que participa del inicio de una reflexión en torno a las posibles formas de un americanismo cosmopolita (o bien, cosmopolitismos americanos) que cruzará la primera mitad del siglo XX⁷.



Portada n°2 *Revista Contemporánea* y *Prospecto* de portada para revista *Los Diez*.

Archivo Pedro Prado, Pontificia Universidad Católica de Chile

<https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/58722>

Si atendemos a lo que sucede con el grupo Los Diez, hallamos una situación similar: se introduce un modo de asociación que desafía explícitamente las lógicas

polémica esclarecedora, seguros de que para tener razón no es preciso de ningún modo cortar la cabeza del adversario” (N°1, 1939, 1).

⁷ En el ensayo “Comunidad y heterodoxia en el trabajo de Enrique Espinoza en *Babel*” ahondamos en la forma que adquiere este particular cosmopolitismo, que en el trabajo de Espinoza conjuga el espíritu anticolonial con una lógica universalista fundada en el diálogo, así como en el intercambio intelectual y la colaboración horizontal.

del tutelaje intelectual, por un lado; y, por otro, que se reconoce por necesidad abierto a un mundo heterogéneo e impredecible de creadores. En la lectura inaugural de su Primera Velada, celebrada en la Biblioteca Nacional en 1916, “Somera iniciación al ‘Jelse’”, incluida luego como apertura del primer número de su revista, se presentan de la siguiente forma:

‘Los Diez’ no forman ni una secta, ni una institución, ni una sociedad. Carecen de disposiciones establecidas, y no pretenden otra cosa que cultivar el arte con una libertad natural. Es requisito imprescindible para pertenecer a ‘Los Diez’ estar convencidos que nosotros no encarnamos la esperanza del mundo; pero, al mismo tiempo, y de acuerdo con el sentido de la oración anterior, debemos observar con prolijidad todo nuevo ser que se cruce en nuestro camino, por si él encarnase esa esperanza, lo que no impide que, después de ese examen, él y nosotros nos riamos, con gran pesadumbre y bulliciosa algazara, de los continuos engaños que por este motivo nos ocurran. ‘Los Diez’ deben obedecer ciegamente al Hermano Mayor. Lo que él diga, se hará; pero no hay temor que diga cosa alguna, porque nadie sabe cuál es el Hermano Mayor, y cada uno puede y debe creer que él lo es (11).

La declaración ejecuta dos operaciones claras. Por una parte, en su rechazo tajante a las formas estabilizadas y rígidas de la institucionalidad, la afirmación de una concepción fluida y, por tanto, dinámica del modo de colaboración que se busca encarnar en Los Diez. Por otra, el reconocimiento de que este dinamismo, su vitalidad y su libertad creativa, exige un ejercicio de descentramiento, donde se desplaza el eje de una eventual definición identitaria, contenida dentro de los límites del grupo —“no encarnamos la esperanza del mundo”— hacia la posibilidad múltiple de lo otro —“todo nuevo ser que se cruce en nuestro camino, por si él encarnase esa esperanza”. El desenlace humorístico del pasaje, que recuerda afectuosamente Espinoza en el prólogo de 1961⁸, refuerza estas operaciones como parte de una misma praxis, como defendía M. Bajtín el lugar y la función de la risa en la cultura popular, que no solo desacraliza sino también democratiza la interacción y la comunidad que involucra. En el texto “La torre de Los Diez”, publicado en el mismo primer número de la revista, Prado construye las bases de una torre con bandera propia, en altura y con nuevo énfasis en la esperanza:

Lejos de las ciudades populosas y de los alegres puertos; distante de la paz de las aldeas y de las mansiones solitarias de los misántropos; sin tierra que

⁸ “Los Diez no se tomaron nunca en serio, convencidos de que no encarnaban la esperanza del mundo; pero estaban dispuestos a recibir a quien pudiera encarnarla y reírse después de él si sobrevenía el desengaño” (13).

cultivar; sin siervos que proteger; sin ambiciones de dominio ni orgullo de ser enseñanza, ejemplo o guía; sobre un enorme y abrupto peñón que ha recibido durante cien siglos el ataque del mar y la esperanza de sus prodigiosas lejanías, se elevará tranquila, aislada y libre, la roja Torre de Los Diez (73).

Se trata de una altura poética y omnipotente a la vez, que exagera la contemplación como modo de pensar el mundo, pero, sobre todo, el campo cultural. Llama la atención la marcada referencia a la esperanza que, como sabemos, explota en forma proletaria con la novela social del 38. En ese sentido, resulta interesante pensar el rasgo esperanzado previo al 38⁹, que adopta formas colectivas del trabajo vinculado a Prado. No es un grupo sectario, subraya Prado, por el contrario, se erige sobre sólidos cimientos que cobijan a otros: “Ningún accidente quebrará la armonía imperturbable. ¡Y sin esfuerzo nuestros pensamientos y nuestras voces se alzarán para alabar la causa y el origen del mundo, y la plácida alegría interminable que fluye de su contemplación!” (73). Prado enfatiza el rasgo comunitario del proyecto de Los Diez, en cuyo horizonte se vislumbra la apertura como gesto central de la configuración de mundo que pregaban.

CUESTIONAMIENTO Y CRUCES CON GABRIELA MISTRAL Y WINÉTT DE ROKHA

Como hemos sostenido, en el contexto del trabajo de Pedro Prado, la formación y vínculo de comunidades intelectuales no funciona a partir de la dinámica de linajes y filiaciones. En cambio, surge y se refuerza de un trabajo intelectual emancipador que transita, de aquellos linajes verticales, a relaciones de carácter horizontal y vinculante. Tránsito que también puede ser apreciado, por ejemplo, en el trabajo que paralelamente desarrollan “escritoras feministas del cambio de siglo” como Inés Echeverría (Iris) y Amanda Labarca, quienes, para Andrea Kottow y Ana Traverso, “fueron pioneras en la formación de clubes de lectura, creación de revistas y partidos femeninos, buscando impulsar un movimiento de mujeres que permitiera, entre otros logros, la obtención de derechos políticos como el voto universal” (24). Esto desemboca, además, en la expresión literaria de sus textos de la “incomodidad y resistencia al ideario femenino decimonónico” (24), que refuerzan un modo de relación en el orden de la producción literaria individual, pero sobre todo en el colectivo que empieza a perfilarse democrático. Por su parte, las escritoras que comienzan a escribir entre los años 20 y 30

⁹ Este énfasis también lo replica, en la misma revista, en el número 6 (1917), Carlos Silva Vildósola: “Son como celdillas diversas de los diversos dolores humanos, y cada una tiene sus tinieblas y cada una su temblorosa llama de esperanza” (297).

“carecen de las nostalgias patriótico-nacionalistas y más bien parecen cuestionar la pretendida superioridad intelectual de los varones” (Kottow y Traverso 25). En ese grupo podemos encontrar figuras relevantes como Winétt de Rokha y, antes, a Gabriela Mistral, quienes operan en redes intelectuales emancipadas, que, al mismo tiempo que cuestionan ciertos modos de funcionamiento del campo literario, mantienen un diálogo directo y de mutua admiración con intelectuales como Pedro Prado.

En la *Revista de los Diez* publican dos mujeres: Amanda Labarca, en el n° III (enero 1917), y Gabriela Mistral, en el n° III y el n° IV (abril 1917). A propósito de una de esas publicaciones, Mistral le escribe a Prado con cierta molestia:

Pedro Prado,

acabo de leer el n° III de Los Diez. Lamento mucho que hayan dado ustedes allí una poesía mía que, aunque no es mui vieja, es una de las que chocan más violentamente con mi criterio artístico de hoy i que yo no habría querido ver publicada ni siquiera en IDEALES de Concepción.... Ahora en LOS DIEZ. Es imperdonable. La bondad hace daño... Aunque no me gusta molestar con reclamos, creo que le debía esta declaración rotunda (Mistral sin fecha).

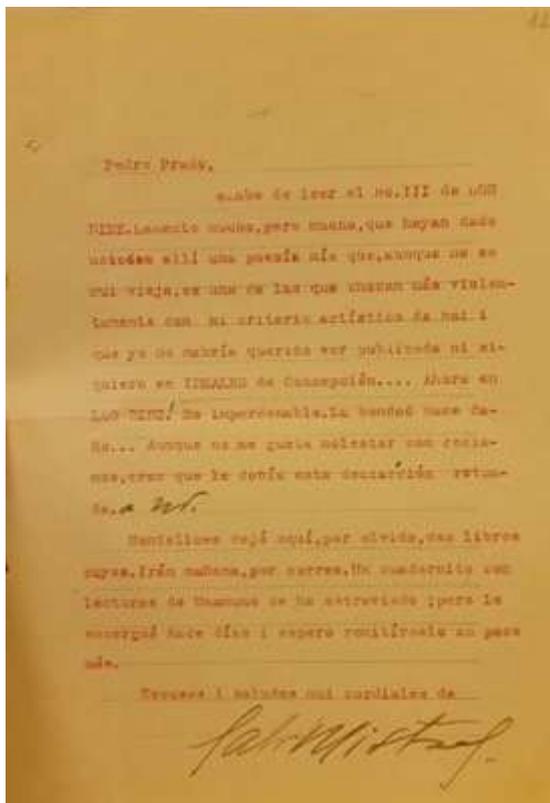
Mistral disiente de la revista, lo hace saber y, de todas formas, mantiene el vínculo. Así, a pesar de la molestia, se puede apreciar en otras cartas que se encuentran en el Archivo Pedro Prado, la admiración y respeto que Mistral muestra hacia este. En otra carta, Mistral responde y asiente ante la “amargura” que el escritor, se asume, le asigna a la poeta:

Hemos vivido en atmósferas o en napas diferentes. Usted no ha crecido cicatrizando hasta llegar a tener un corazón que parece un grumo construido. El suyo ha de ser fresco y liso, ágil y feliz, como el de cualquier ciervo. Dios se lo conserve. // Mis años de aprendizaje, del aprenderlo todo, desde escuelería a oficio de escribir, fueron de lidia diaria, y me gastaron las fuerzas antes de tiempo (Mistral 19 de enero, 1926 o 27).

La relación es directa, franca y de admiración, pero Mistral, sabemos, tiene una formación emancipada, de “lidia diaria”, sin la necesidad de validaciones ni linajes¹⁰. Mistral, además de la amistad con Prado, tiene una con Magallanes Moure y Eduardo

¹⁰ Esta relación entre ambos, puede ser profundizada en la correspondencia que mantienen y que está publicada y comentada en *Batalla de sencillez. De Lucila a Gabriela (Cartas a Pedro Prado). 1915-1939*, de Luis Vargas Saavedra, María Inés Martínez y Regina Valdés, un epistolario “enteramente cortés, decoroso, afable, entusiasta y noble. Da testimonio de una incesante calidad moral” (11).

Barrios, incluso sostiene ciertas querellas en defensa de Los Diez, grupo al que estos pertenecen. Comenta Claudia Cabello Hutt que, en una carta a Nathanael Yáñez, Mistral le discute una afirmación sobre Los Diez. Aunque conoce a los tres autores ya nombrados, sostiene “su independencia y su objetividad” respecto de los grupos (Cabello Hutt 26). Esa independencia la construye en contacto y diálogo constante con diversos escritores¹¹.



Carta de G. Mistral a P. Prado, sin fecha. Archivo Pedro Prado,
Pontificia Universidad Católica de Chile
<https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/58722>

¹¹ Claudia Cabello Hutt comenta que Mistral sostiene correspondencia con escritores “políticamente comprometidos” como Pedro Prado, Joaquín Edwards Bello, Pablo Neruda y Eduardo Barrios (204).

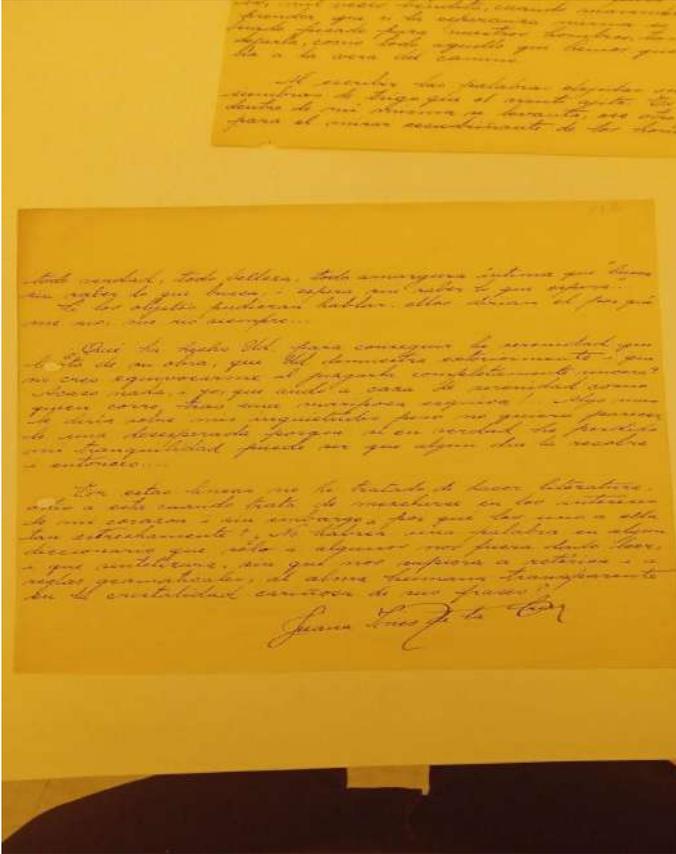
Una relación menos conocida es la que sostiene Prado con Winétt de Rokha (1892-1951), cuando esta aún firmaba como Juana Inés de la Cruz. La correspondencia demuestra la gran admiración de ella por Pedro Prado. De Rokha se construye como subjetividad y como figura pública, apelando, por un lado, a un seudónimo que, en palabras de Soledad Falabella, le permite “crear un sujeto autor que sólo ocupará para asuntos públicos”, es decir, escritura de libros, promoción, edición y consejería del periódico nacional *Multitud*, sin embargo, “en su vida privada nunca deja de ser Luisa, la Luisita como la conocían en casa” (Falabella). Winétt de Rokha, señala Eliana Ortega, “pertenece a este grupo de mujeres creadoras, propagadoras de la justicia social, y como era mujer de acción, consideraba el arte y la acción política indivisibles. Así eran las escritoras que permanecieron a la sombra de los poetas varones, tanto para el público de su época como de la nuestra”.

El 8 de junio de 1915 Winétt de Rokha le escribe a Pedro Prado para comentar *Los pájaros errantes*, libro que “ha entrado en mi espíritu como conocido amigo mío que se me presentara vestido de un ropaje más nuevo, más único, pero que, poco a poco, despojado de él, me hablara en el silencio con dulce familiaridad”. Winnét hubiera querido decirlo personalmente, pero no se consideraba digna de tal posibilidad: “nadie soi aun para ello”, enfatizando su “canto inseguro i frágil”. El 27 del octubre del mismo año, ella responde con alegría la posible visita de Pedro Prado a Licantén, pero, sobre todo, manifiesta el orgullo por los comentarios que este hizo a su poemario¹², firmado aún como Juana Inés de la Cruz: “Su juicio sobre mis versos i el interés que ha manifestado por mi obra me llenan de orgullo i reconocimiento. Baste que le diga que ha sido i seguirá siendo Ud. mi maestro”.

El 25 de noviembre de 1915, le escribe con entusiasmo para comentar la lectura del su último libro: “Paréceme que mi espíritu hubiera tomado la amplitud apacible de los campos después de haber leído su último libro, que se ha dormido en mi interior como un canto de pájaro bajo los cielos serenos e infinitos”. El espíritu, tópico central en la escritura de mujeres de principio de siglo, encuentra amplitud y agitación: “Al escribir las palabras elegidas ondulan como siembras de trigo que el viento ajita. Ese otro yo que dentro de mí se levanta, ese otro yo desconocido para el mirar escudriñante de los hombres, ese otro yo todo verdad, todo belleza, todo amargura íntima que ‘busca saber lo que busca, i espera saber lo que espera’”. La lectura de Prado remueve a De Rokha: “¿No habría una palabra en algún diccionario que solo a algunos nos fuera dado ‘leer’ i que sintetizara, sin que nos supiera a retórica i a reglas gramaticales, al alma humana transparente en la cristallidad cariñosa de sus frases?”.

¹² Sus dos primeros poemarios publicados hasta esa fecha, *Lo que me dijo el silencio* y *Horas de sol*, están fechados con el año 1915. En esta fecha recién conoce a Pablo de Rokha, a quien envía *Lo que me dijo el silencio*.

Una lectura que se erige en consonancia con la que desarrolla Lizama sobre el artista en el grupo de Los Diez, quien busca “la belleza concebida como alma del mundo en las irradiaciones de la naturaleza y en las distintas dimensiones de la cultura y de la existencia humanas” (162).



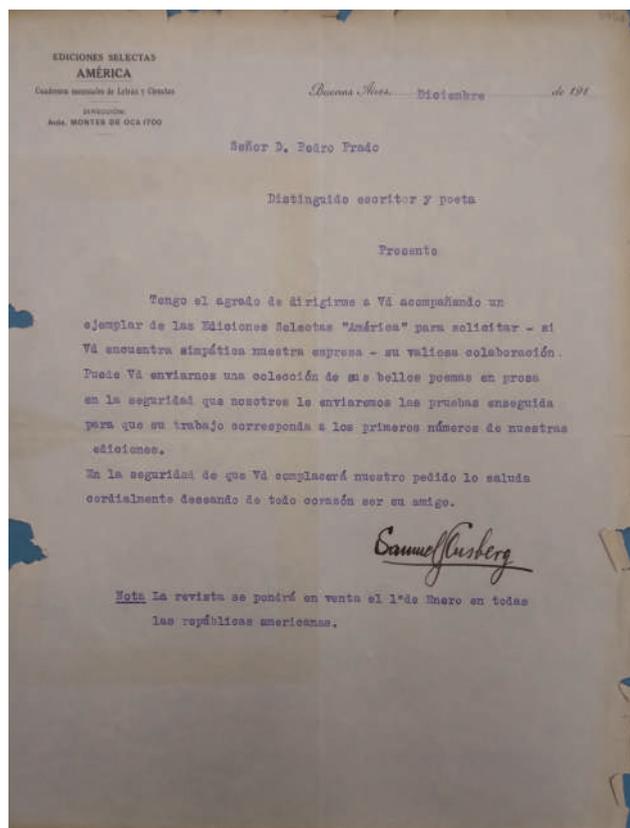
Fragmento carta de W. de Rokha a P. Prado, 25 de noviembre de 1915,
 Archivo Pedro Prado, Pontificia Universidad Católica de Chile
<https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/58722>

El cuestionamiento a la supuesta superioridad intelectual y creativa de los varones, erigido con matices por diferentes escritoras en las primeras tres décadas del siglo XX en la literatura chilena, es reforzado tanto por Mistral como por De Rokha, mas no impide que sostengan una relación directa y horizontal con Pedro Prado; por el contrario, alimentándose de ese cuestionamiento, articula las formas de la admiración en prácticas de una amistad, que orienta en definitiva formas democráticas de trabajo.

LA SIGUIENTE GENERACIÓN DE JÓVENES: ROJAS, GONZÁLEZ VERA Y GLUSBERG/ESPINOZA

Para la generación que le sigue, Prado mantiene una presencia decisiva, conjugando las imágenes de amigo/compañero y la del mentor admirado. Especialmente se da esta relación en ese circuito de intelectuales que se formaron en, o cerca de, la revista *Numen* y las de la FECH, *Juventud* y *Claridad*; entre ellos Manuel Rojas y José Santos González Vera. En el caso de Rojas, tiene además una especial significación la antología de Los Diez que, como cuenta en “Algo sobre mi experiencia literaria”, marca para él su iniciación en el oficio de la escritura, así como su ingreso al mundo literario: “cuatro o cinco años después fui presentado, como poeta joven, a la edad de veintidós años, en la antología de Los Diez. ¿Cómo llegué a ello? Escribiendo sin descanso y leyendo durante días enteros” (41). En paralelo, antes de conocer a Rojas y González Vera —y dar inicio a su estrechísima colaboración en *Babel*—, desde Argentina en los años 20, embarcado en sus primeros proyectos editoriales el entonces también joven escritor Samuel Glusberg (Enrique Espinoza) busca contacto con Prado, observando en él un ejemplo a seguir, a la vez que un compañero en potencia.

La correspondencia entre ellos, nos ayuda a precisar el modo en que se articulan estas relaciones intelectuales de carácter horizontal, ilustrando tanto ese modo de proceder que hemos destacado en Prado, como la transición epocal que a partir de su caso podemos reconstruir. Como decíamos, el contacto buscado por estos escritores cifra en Prado una posición ambivalente, entre maestro y compañero, implicada en la expresión de una admiración que se desvía de las lógicas de filiación hacia una de la relación fraternal. Una serie de cartas enviadas por Glusberg entre diciembre de 1920 y marzo de 1921, conservadas en el Archivo Pedro Prado, permiten reconstruir el inicio de su amistad y colaboración intelectual. Este intercambio se da a propósito, primero, de una invitación a colaborar en las Ediciones Selectas América —en las que se publica *Las copas*, de Prado, a fines de 1921— y, luego, una colaboración paralela en la entonces naciente revista *Babel*. En la primera de estas cartas ya puede distinguirse ese carácter intermedio en el tono de la misiva, así como en la figura de Prado que este implica. Es evidente la admiración e incluso reverencia que la cruza, como es esperable, hasta cierto punto, en una carta que es al mismo tiempo de presentación y de solicitud. Junto a ella, no obstante, se entromete la articulación profesional del proyecto que convoca —se pondrá en venta “en todas las repúblicas americanas”— y la articulación personal en la particular fórmula de cierre con la que se despide Glusberg: “deseando de todo corazón ser su amigo”. (Glusberg diciembre, 1920)



Carta de S. Glusberg a P. Prado, diciembre de 1920, Archivo Pedro Prado,
Pontificia Universidad Católica de Chile
<https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/58722>

Ante la respuesta de Prado, que acompaña con dos libros de su autoría, Glusberg vuelve a escribirle en enero de 1921, ampliando ahora la invitación. El “cuaderno de América” podría incluir también páginas de Los Diez o de “Los pájaros”, o bien, poemas inéditos, esta última la opción que más interés concitaba, según explica, “por la sencilla razón que tengo deseos de conocerlas” (Glusberg 25 de enero, 1921). Asimismo, involucra ahora la colaboración en *Babel*, que urge recibir cuanto antes. El encargo se cumple, publicándose en el primer número de la revista “La vida provisoria” y en el cuarto “El arte de vagar”, en abril y mayo del mismo año. Aun siendo notoria la admiración que motiva las cartas y las solicitudes sucesivas, esta se despliega en el contexto en una colaboración profesional, desmarcándose así de los modos de la

filiación y el tributo literario: la autoridad se disemina en el asunto editorial, situando a Glusberg a la par de Prado; así como se acorta la distancia entre ambos en el diálogo fraternal. No es de sorprender que, luego de algunos meses de silencio, en octubre del mismo año, el editor retome la comunicación en un alegato que se afirma tanto en lo profesional como en lo personal: “‘Babel’ como Ud. habrá notado no aparece con regularidad y es en parte por la falta de colaboraciones”. Glusberg espera que envíe “algunas páginas” y pueda, además, “conseguir, si es posible, que remitan también colaboraciones, el poeta Magallanes Moure, Eduardo Barrios, Mondaca, Guzmán, etc.” (Glusberg 05 de octubre, 1921) A poco más de un mes, en noviembre, en una nueva misiva vuelve a la carga: “se me ocurre o que las cartas no han llegado a sus manos (...) o que usted se ha cansado de mis continuos pedidos de colaboración”, pidiendo a continuación “una explicación y su envío para demostrar mi equívoco” (Glusberg 20 noviembre, 1921). Sabemos por las colaboraciones posteriores de Prado en *Babel*¹³ que el autor llega a demostrar dicho equívoco.

Una relación similar es la que sostienen con Prado, Manuel Rojas y José Santos González Vera. Este último lo recuerda en *Cuando era muchacho* como “el espíritu irradiante del grupo [Los Diez] y el conductor” (160), “una muestra bien lograda de poeta y filosofador” (163). Los últimos días de enero de 1923, le escribe enviándole un ejemplar de “Una mujer” para recibir su comentario. A primera vista, la misiva parece escrita en el tono menor del joven que pide una lectura de su escrito al gran maestro. “Temo que su curiosidad no sea bien compensada”, empieza, y más adelante agrega: “Deseo sinceramente que su lectura no le produzca la sensación de estafa” (González Vera 30 de enero, 1923). Al mismo tiempo, de forma indirecta y todavía en tono de disculpa, describe la resistencia del texto a los géneros literarios tradicionales, la misma que más temprano que tarde se le celebrará como innovación narrativa. “No se trata de una novela (...) ni de un cuento. Me costaría bastante trabajo decir qué es” (González Vera 30 de enero, 1923). Prontamente González Vera recibe confirmación del interés que ha concitado su escrito, tanto el de Prado como el de Hernán Díaz Arrieta. Tan solo tres días después vuelve a escribir. Junto con agradecer sus palabras —el reconocimiento en el trabajo literario que ellas implican— complementa desde una posición distinta: como par, amigo y colaborador. Corresponde a la “bondad” de Prado desde su propia labor y propias redes intelectuales, que pondrá en marcha de modo de conseguir un artículo sobre *Alsino*, enviándole además “unos ejemplares de España” que “literariamente son los más interesantes” (González Vera 02 de febrero, 1923).

¹³ En el Archivo Pedro Prado se encuentra una carta posterior, de 1944, en la que Glusberg (firmando ya Enrique Espinoza) le hace llegar a Prado una breve encuesta -anunciada previamente “en la calle” junto con González Vera- sobre el antisemitismo, en preparación del número 26 de la revista (mar.-abr. 1945), que incluye un *dossier* de escritos sobre “La cuestión judía”.

Amigo mío: no me da sido posible
encontrar el est. mto sobre "Hélio" esto se
debe a que, no nos quedan ejemplares de
todos los números.
preguntaré a los que ^{tienen} la colección
si encuentro "no", en el peor de los casos, le
llevo una copia.
Le adjunto unos ejemplares de España.
Literariamente son los más interesantes.
Ayer recibí "Una Mujer". Muchas
gracias. Camet me dijo que tanto Ud.
como H. Díaz Arista, tienen pronunciado
buenos palates. Ud. son realmente raros y
excesivamente bondadosos.
Hasta la vista. Sumamente
González Vera

2-II-1923 -

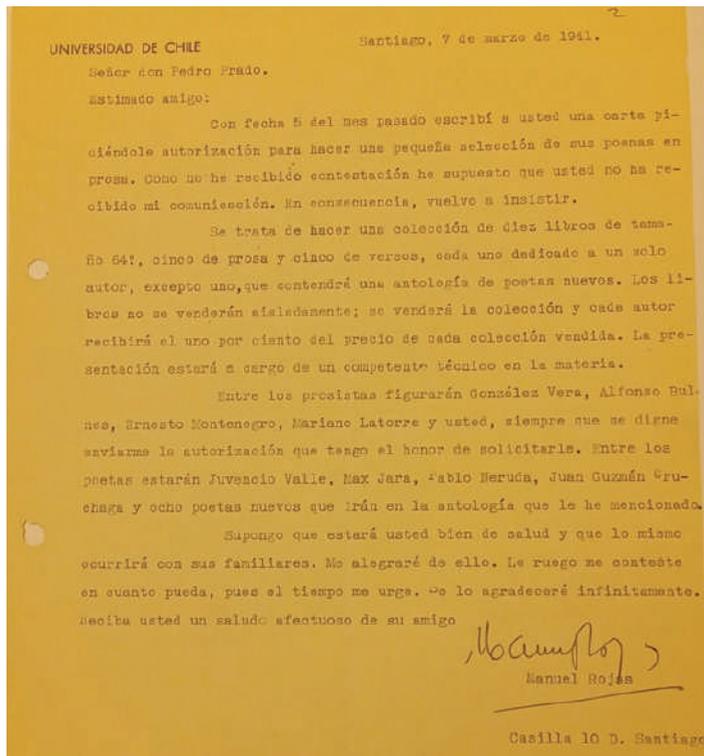
Carta de J.S. González Vera a P. Prado, 02 de febrero de 1923,
Archivo Pedro Prado, Pontificia Universidad Católica de Chile
<https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/58722>

En el caso de Rojas, una comunicación posterior con Prado nos muestra nuevamente una colaboración similar. En carta de febrero de 1941, momento en que preparaba la "Colección de Autores Chilenos" para la editorial Cruz del Sur, Manuel Rojas le escribe para contarle de ella, e invitarlo a participar. En la carta, detalla que se tratará de diez libros, cinco en prosa y cinco en verso, con ocasión del cuarto centenario de la ciudad de Santiago. Cada libro, precisa, se vendería como parte de la colección, por lo que cada autor recibiría el 1% de las ventas:

He pensado incluir a usted entre los prosistas, junto con Alfonso Bulnes, Ernesto Montenegro, Mariano Latorre y Joaquín Edwards Bello. Los poetas, aparte de los nuevos, cuyos nombres no tengo aún, serían Pablo Neruda, Juvencio Valle, Gabriela Mistral y Max Jara.[...] Para que esto sea factible tengo que empezar por

conseguir el consentimiento de todos, y el suyo en particular, por lo cual le ruego me conceda, por escrito, indicándome, además, si preferiría hacer usted mismo la selección o si la dejaría entregada a mis cuidados (Rojas 05 de febrero, 1941).

Al no recibir respuesta, en marzo del mismo año, Rojas insiste en la invitación. Entre los prosistas agrega a José Santos González Vera. Entre los poetas agrega a Juan Guzmán Cruchaga y no nombra a Gabriela Mistral. En esta ocasión apremia a su interlocutor “Le ruego me conteste en cuanto pueda, pues el tiempo me urge. Se lo agradeceré infinitamente. Reciba usted un saludo afectuoso de su amigo, Manuel Rojas” (Rojas 07 de marzo, 1941). Como veíamos en las cartas de Glusberg, se cruzan aquí el reconocimiento y admiración a Prado, con la amistad y la colaboración profesional. Convocación a la que también en esta ocasión responde Prado, incluyéndose *Los pájaros errantes* a la colección diseñada por Rojas, en 1942.



Carta de M. Rojas a P. Prado, 07 de marzo de 1941,
 Archivo Pedro Prado, Pontificia Universidad Católica de Chile
<https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/58722>

CONCLUSIÓN. COMUNIDAD EMANCIPADA Y PUNTO DE FUGA

El proyecto comunitario que puede trazarse en el trabajo colaborativo de Pedro Prado, que trasunta en las propuestas contra-sectarias del grupo y la revista *Los Diez*, en la *Revista Contemporánea* y, por cierto, en los intercambios y colaboraciones intelectuales que hemos destacado, da cuenta de un esquema de relaciones que potencia y se organiza en torno a diversas formas de la emancipación. Volviendo a la imagen rancieriana, en oposición a la figura del maestro ignorante, se elabora allí un espacio fecundo para la formación de sujetos “emancipados y emancipadores” (125). Si el maestro ignorante cifra su práctica en dos operaciones conclusivas —verificación, “que esta palabra no diga cualquier cosa para sustraerse a la exigencia” (45), y contención del saber, “conoce las respuestas, y sus preguntas conducen al alumno con naturalidad” (45)—, en el caso de intelectuales como Prado observamos operaciones abiertas, que funcionan desviándose de la prescripción hacia la convocación en la participación colaborativa. Más que conocer y verificar, Prado potencia en este sentido la apertura de los colectivos que integra, tendiendo vínculos que articulan comunidad entre generaciones vigentes en el periodo y, aún más importante, contribuyendo a instalar un modo comunitario que opera en torno a formas horizontales de relación intelectual. Un punto de fuga, en su dimensión expansiva proyectada más allá de sí; pero uno en movimiento. El proceso que cataliza el trabajo de Prado llega a equilibrar lo que podríamos entender dentro del campo literario como movimientos centrípetos —la particularización y unidad de sentido de un grupo, una posición— con movimientos centrífugos —la orientación hacia horizontes abiertos, materializados en prácticas de colaboración. En ese sentido, Pedro Prado, hace del campo cultural y literario un escenario dinámico, cuya vitalidad, como la del pájaro errante, la sitúa en el tránsito y en su potencia emancipadora.

BIBLIOGRAFÍA

- Adriasola, Juan José y Luis Valenzuela. “Comunidad y heterodoxia en el trabajo de Enrique Espinoza en *Babel*”. Cuadernos LIRICO 23. (2021): <https://journals.openedition.org/lirico/10989>
- Concha, Jaime. “Función histórica de la vanguardia: El caso chileno” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 48, año 24, (1998): 11-23.
- De Rokha, Winnét. Carta a Pedro Prado, 8 de junio de 1915. Archivo Pedro Prado, Pontificia Universidad Católica de Chile. <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/58722>
- . Carta a Pedro Prado, 27 de octubre de 1915. Archivo Pedro Prado, Pontificia Universidad Católica de Chile. <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/58722>

- _____. Carta a Pedro Prado, 25 de noviembre de 1915. Archivo Pedro Prado, Pontificia Universidad Católica de Chile. <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/58722>
- Espinoza, Enrique. “Pedro Prado” prólogo a *La roja torre de Los Diez. Antología de Pedro Prado*. Santiago: Zig-Zag, 1961.
- _____. “Resurrección y símbolo” en *Babel. Revista de revistas* 1 (1939): 1-2. <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/58722>
- Falabella, Soledad. “El pseudónimo como estrategia. Género, poder y legitimidad en *Canitoral* de Winétt de Rokha”. *Retablo de literatura chilena*. http://www.winett.uchile.cl/critica/estudios.php?load=1_pseudonimo_estrategia
- Goic, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Del Romanticismo al Modernismo*. Barcelona: Crítica, 1991.
- González, Juan Francisco. *Juan Francisco González. 80 obras escogidas*. Catálogo de exposición. Santiago: Corporación Cultural de Las Condes, 2013.
- González Vera, José Santos. Carta a Pedro Prado, 30 de enero de 1923. Archivo Pedro Prado, Pontificia Universidad Católica de Chile. <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/58722>
- _____. Carta a Pedro Prado, 2 de febrero de 1923. Archivo Pedro Prado, Pontificia Universidad Católica de Chile. <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/58722>
- _____. *Cuando era muchacho*. Santiago: Editorial Universitaria, 1996. Colección Premios Nacionales de Literatura.
- Glusberg, Samuel. Carta a Pedro Prado, diciembre de 1920. Archivo Pedro Prado, Pontificia Universidad Católica de Chile. <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/58722>
- _____. Carta a Pedro Prado, 25 de enero de 1921. Archivo Pedro Prado, Pontificia Universidad Católica de Chile. <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/58722>
- _____. Carta a Pedro Prado, 5 de octubre de 1921. Archivo Pedro Prado, Pontificia Universidad Católica de Chile. <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/58722>
- _____. Carta a Pedro Prado, 20 de noviembre de 1921. Archivo Pedro Prado, Pontificia Universidad Católica de Chile. <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/58722>
- _____. [Enrique Espinoza] Carta a Pedro Prado, 22 de octubre de 1944. Archivo Pedro Prado, Pontificia Universidad Católica de Chile. <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/58722>
- Lizama, Patricio. “Manifiestos y utopías, viajes y videncia: una lectura mística de Pedro Prado”. *Revista Chilena de Literatura* 82 (2012): 159-177.
- Mistral, Gabriela. Carta a Pedro Prado [sin fecha]. Archivo Pedro Prado, Pontificia Universidad Católica de Chile. <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/58722>

- _____. Carta a Pedro Prado, 19 de enero de 1926 o 1927. Archivo Pedro Prado, Pontificia Universidad Católica de Chile. <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/58722>
- Ortega, Eliana. “Espacio propio: una poeta en la ciudad. Winétt de Rokha”. *Retablo de literatura chilena*. http://www.winett.uchile.cl/critica/estudios.php?load=5_espacio_propio
- Prado, Pedro. “A los estudiantes de Arquitectura” en *Juventud* 3, año 1 (nov-dic 1918 y ene. 1919): 18-24.
- _____. “La torre de Los Diez” en *Los Diez* 1, año 1 (sep. 2017): 71-73.
- _____. (Androvar) “Maestros” en *Claridad* 47, año 2 (dic. 1921): 4.
- _____. “Somera iniciación a ‘Jelse’” en *Los Diez* 1, año 1 (sep. 2017): 5-12.
- Promis, José. *La novela chilena del último siglo*. Santiago: La Noria, 1993.
- Ranciére, Jacques. *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre emancipación intelectual*. Santiago: Hueders, 2014.
- Rojas, Manuel. “Algo sobre mi experiencia literaria”. *El árbol siempre verde*. Santiago: Zig-Zag, 1960: 37-70. <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/58722>
- _____. Carta a Pedro Prado, 5 de febrero de 1941. Archivo Pedro Prado, Pontificia Universidad Católica de Chile. <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/58722>
- _____. Carta a Pedro Prado, 7 de marzo de 1941. Archivo Pedro Prado, Pontificia Universidad Católica de Chile. <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/58722>
- Silva Castro, Raúl. “Pedro Prado: Vida y obra”. *Revista Hispánica Moderna* (Jan-Apr., 1960) Año 26, No. 1/2: 1-80: <https://www.jstor.org/stable/30208534>
- Vargas Saavedra, Luis, María Inés Martínez y Regina Valdés. *Batalla de sencillez. De Lucila a Gabriela (Cartas a Pedro Prado). 1915-1939*. Santiago: Ediciones Dolmen, 1993.
- Viu Bottini, Antonia. “Cartas a un editor: La correspondencia de Marta Brunet a Samuel Glusberg en la década del veinte”. *Anales de Literatura Chilena* 35 (junio 2021): 67-81.

MÁS ALLÁ DEL NARRADOR: NOTAS SOBRE EL ARCHIVO MANUEL ROJAS

María José Barros Cruz
Universidad Adolfo Ibáñez
maria.barros@uai.cl

Paula Libuy
Pontificia Universidad Católica de Chile
pmlibuy@uc.cl

A MODO DE INTRODUCCIÓN

La prosa de Manuel Rojas es una de las manifestaciones literarias más importantes del siglo XX chileno. Sus relatos fueron reconocidos tempranamente en distintos concursos literarios y en 1957 fue galardonado con el Premio Nacional de Literatura. Esto ocurre algunos años después de haber publicado *Hijo de ladrón* (1951), novela que lo consagra como escritor al revolucionar los modos de representación del mundo popular a partir de técnicas narrativas vanguardistas. En la actualidad, la literatura de Rojas –en especial cuentos como “El vaso de leche” o novelas como *Lanchas en la bahía*– se sigue leyendo en las escuelas de nuestro país y reescribiendo desde otros soportes o formatos creativos como el cómic, el cine y el teatro. Pensamos, por ejemplo, en la novela gráfica *Hijo de ladrón* (2015), de Christian Morales y Luis Martínez, reeditada recientemente para conmemorar los setenta años de esta obra cumbre de las letras nacionales. Rojas forma parte, sin reparos, del canon literario chileno y esto se debe precisamente a su condición de narrador, valorada tanto por la crítica de su época como por las voces especializadas más recientes.

Ya en 1932, Hernán Díaz Arrieta –más conocido como Alone– elogia en su prólogo de *Lanchas en la bahía* la faceta de narrador de Manuel Rojas al señalar que este “ha logrado ese supremo milagro de la prosa: el equilibrio, la ausencia de extremos, la disimulación del arte por la perfecta y sencilla naturalidad” (10). Por su parte, Enrique Espinoza –entrañable amigo de Rojas y fundador de la revista *Babel*– titula su semblanza sobre el escritor *Manuel Rojas, narrador* (1976). Allí se refiere con detalle a su vida y obra, dando cuenta de su oficio de poeta, cuentista y novelista; sin embargo,

al momento de poner un calificativo al trabajo literario de Rojas, opta sin titubeos por la palabra “narrador”. Acercándonos un poco más en el tiempo, Diamela Eltit (2006), una de las escritoras más importantes de la escena chilena y latinoamericana contemporánea, sostiene que *Hijo de ladrón* es “una novela canónica” porque en ella Rojas “construye un extenso escenario “técnico” para organizar su superficie narrativa”. A la lectura de Eltit se suman las aproximaciones críticas de José Promis (1994), Jaime Concha (2004), Grínor Rojo (2009) e Ignacio Álvarez (2009), por mencionar solo las más relevantes, que también han centrado su atención en la producción narrativa del escritor desde distintos enfoques teóricos y materiales textuales.

Ahora bien, más allá de la categoría de narrador que ha prevalecido en torno a Manuel Rojas y su inmersión en el canon chileno, lo que nos proponemos en este trabajo es explorar y dar a conocer otras dimensiones de la trayectoria vital y creativa del autor que surgen a partir de su archivo. Como bien sostiene Daniel Link, el canon “estetiza, monumentaliza, desterritorializa, homogeneiza” (14), mientras que el archivo, y en esto seguimos a Arlette Farge, es “una desgarradura en el tejido de los días, el bosquejo realizado de un acontecimiento inesperado” (cit. en Link 17). En otras palabras, el archivo es un dispositivo siempre móvil y en construcción, y en el caso de Rojas permite descentrar o al menos tensionar la figura exclusiva del narrador. Sin embargo, a pesar de que se pueda creer que canon y archivo son categorías que se oponen entre sí, lo cierto es que estas se mezclan, interrogan y complementan mutuamente. La figura de Rojas invita a adentrarse en estos matices y los casi mil trescientos documentos conservados en su archivo abren la posibilidad de repensar, releer y reformular la imagen a veces homogeneizante o estática que se tiene del escritor. Incluso, una parte importante de la producción narrativa rojiana se ha visto opacada por la preponderancia otorgada a textos como *Hijo de ladrón* o algunos cuentos específicos, fenómeno que da cuenta de un ejercicio de canonización totalizante que, al mismo tiempo que monumentaliza ciertas obras, relega a un lugar secundario otros textos igual o incluso más valiosos. Lo anterior responde a la implementación de criterios pedagógicos, editoriales y políticos, que por un buen tiempo redujeron la imagen pública de Manuel Rojas a un autor para niños y jóvenes. En los últimos años, esta situación ha ido cambiando gracias a la reedición de distintas obras de Rojas (no solo cuentos y novelas, sino también memorias, relatos de viajes o sus primeros artículos anarquistas) y a las investigaciones que distintos académicos y estudiosos han impulsado con el objetivo de volver a leer y redescubrir no solo su producción literaria, sino también otro tipo de materiales. En este contexto, destacamos el trabajo de Juan José Adriasola (2019) en el que se adentra en los textos “residuales” de Rojas –sus ensayos sobre las obras de otros autores y las propias– con el objetivo de dar cuenta del “programa intelectual” del escritor.

En el año 2018, la Sucesión Manuel Rojas entregó al Centro de Estudios de Literatura Chilena de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de

Chile los documentos y materiales del escritor que la familia había conservado por años en su casa de Llewellyn Jones 1212. Además de los cuadernos manuscritos de *Hijo de ladrón* y las otras novelas que conforman la tetralogía, así como las versiones preliminares de cuentos como “El delincuente” o “Un ladrón y su mujer”, en el archivo encuentran materiales que destacan por su heterogeneidad: textos inéditos, pruebas de imprenta, fotografías, documentos de identidad, contratos editoriales, cartas, artículos de prensa, relatos de viajes, proyectos literarios inconclusos, letras de canciones, materiales pedagógicos y libretos de radio, cine y televisión, entre otros. Parafraseando a Javier Guerrero, podemos decir que el Archivo Manuel Rojas –disponible en línea en el sitio de la Biblioteca de Humanidades UC– se nos presenta como un “exceso” (42) que altera, complejiza y amplifica lo que hasta entonces sabíamos sobre Rojas. Más allá de su magistral e innegable estatuto de narrador, el archivo viene a operar, como dice Farge, al modo de una “desgarradura” o un “acontecimiento inesperado” que invita a explorar otras facetas poco conocidas y estudiadas del escritor. En el próximo apartado, titulado “Explorando el archivo”, entregaremos algunos apuntes sobre estos materiales relacionados con el trabajo de Rojas como periodista; sus fotografías familiares; los diálogos establecidos con otras disciplinas artísticas y soportes; sus textos inéditos e inacabados; y los diarios y relatos de viajes que hacia sus últimos años de vida lo vuelven a perfilar como un sujeto errante y nómada, pero ahora como escritor ya consagrado.

EXPLORANDO EL ARCHIVO

Rojas “periodista”¹

Una de las primeras facetas que nos descubre el archivo de Rojas es su labor como periodista. Al igual que muchos escritores de su tiempo, pensamos en figuras como Gabriela Mistral, Marta Brunet, Jenaro Prieto o Carlos Droguett, el autor de *Hijo de ladrón* dedica gran parte de su vida a escribir de forma regular en distintos periódicos chilenos y también internacionales. Desde sus años de joven anarquista hasta sus últimos días como escritor ya consagrado, la prensa será un oficio permanente que le permite ejercitar la pluma y reflexionar sobre los más diversos temas. A lo largo de su vida colabora en múltiples diarios y revistas y, durante la década de los 40, llega incluso a tener su propia sección en *Las Últimas Noticias*, llamada los *Lunes de Manuel Rojas*. Pero, ¿cómo vive Rojas su trabajo como periodista? ¿Qué nos

¹ El mismo Rojas se refiere a sí mismo de esta forma en “Algo sobre mi experiencia literaria”: “De mi trabajo como periodista he estado siempre agradecido, aunque los sueldos que gané no merecieron nunca mi agradecimiento” (16).

dice el archivo sobre las tensiones y los acomodos del escritor chileno con respecto al proceso de profesionalización de su oficio?

Una parte importante de los documentos conservados en el archivo del escritor corresponde a sus artículos de prensa. Predominan las versiones mecanografiadas de estos textos con correcciones manuscritas hechas por el mismo autor y también algunos artículos recortados directamente desde los diarios. El trabajo de prensa realizado por Rojas es poco conocido y, probablemente, esto se debe a que sus artículos –a excepción de aquellos reunidos en el volumen *A pie por Chile* (1967)– no han vuelto a ser publicados. Sin embargo, el material disponible en el archivo deja entrever que esta escritura realizada en paralelo a su quehacer literario fue importante para Manuel Rojas. No solo conservó distintas versiones de estos textos, sino que además se preocupó de realizar algunas recopilaciones para organizar este material. Por ejemplo, en un cuaderno de contabilidad empastado de color negro (Doc. 06_14_02_01), el escritor reunió más de cincuenta artículos publicados principalmente en *Las Últimas Noticias* entre 1939 y 1940. Los temas que allí aborda destacan por su heterogeneidad –política, cine, biología, arqueología, actualidad, etc.– y dan cuenta no solo de los distintos intereses de Rojas, sino también del carácter versátil, libre y siempre crítico de su escritura.

En línea con lo anterior, nos parece importante mencionar también la existencia de una carpeta titulada *Y algo más*, en la que Rojas reúne alrededor de veinte artículos mecanografiados, publicados en los años 40. Este trabajo fue pensado por el escritor como una compilación, pero nunca llegó a ser publicada². En el texto introductorio, “Pocas palabras”, Rojas explica brevemente el origen de los artículos que pensaba reunir en este volumen y proporciona algunas ideas sobre lo que significaba el periodismo para él. Reproducimos un fragmento de estas palabras iniciales:

[...] Tuve la suerte, en lo que se refiere a los artículos que se publicaron en periódicos, de tener la libertad de escribir sobre lo que me interesara, libertad que Byron Gigoux, el director de “Las Últimas Noticias”, nunca terminó de darme. Me pagaron malamente, es cierto, pero hasta cuando le pagan mal un escritor puede sacar algún provecho, en mi caso universalizarme al escribir sobre lo de aquí y sobre lo de allá, a veces con más audacia que conocimientos, aunque siempre con honradez (Doc. 06_04_04_01).

Lo primero que observamos en esta cita es a un Manuel Rojas posicionado públicamente como un escritor que valora el ejercicio periodístico, a pesar de la mala paga. No solo destaca la libertad que siempre tuvo para escribir sobre lo que quisiera,

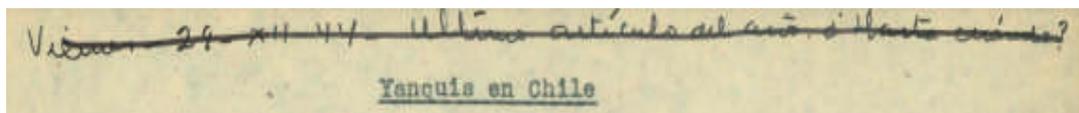
² Al comienzo de la carpeta Rojas incluye un índice con cincuenta y tres artículos distribuidos en los siguientes temas o entradas: “Asuntos personales”, “Seres de Chile”, “Cosas de Chile”, “Cosas de pájaros”, “Cosas de escritores”, “Cosas abstractas” y “Un amigo y varios gringos” (Doc. 06_04_04_01).

sino también la posibilidad que le dio el periodismo de “universalizarse”, preocupación que fue una constante a lo largo de su carrera literaria.

De alguna manera, para Rojas el periodismo funciona como un laboratorio de escritura que le permite ejercitar y pulir su oficio literario. Así lo señala en “Algo sobre mi experiencia literaria” cuando se refiere a su trabajo como periodista:

Escribiendo para un diario, haciéndolo a veces sin deseos de hacerlo, el escritor, si está poco tiempo en eso, gana en dos aspectos importantes: en primer lugar, en destreza para el manejo de los temas e ideas y en segundo lugar en composición y en vivacidad del lenguaje. Si está mucho tiempo, ganará mucho en eso, pero perderá en capacidad de concentración y corrección. Si puede, como en el caso mío, escribir sobre lo que le gusta o interesa, la ganancia será mucho mayor, ya que los temas que trate pueden servirle después para su trabajo literario, o por lo menos le ampliarán los puntos que llegarán a interesarle (16).

En pocas palabras, escribir para el diario le permite fortalecer y ampliar las habilidades literarias que, a su juicio, debe tener un buen narrador: manejo de temas, composición y vivacidad del lenguaje. Ahora bien, en términos materiales y económicos, el trabajo periodístico resulta para Rojas una experiencia precaria y en muchas ocasiones tediosa, extenuante. El periodismo escrito responde a una lógica productiva que no es la de la literatura y la exigencia de escribir textos periódicamente, en medio de otras obligaciones y trabajos, parecía –por momentos– agobiar al escritor. En varios artículos mecanografiados del archivo encontramos anotaciones manuscritas que ponen de manifiesto el cansancio de Rojas o su felicidad ante la llegada de las vacaciones. Por ejemplo, en el artículo “Yanquis en Chile” (1944), leemos una nota tachada que dice “Último artículo del año. ¿Hasta cuándo?” (Doc. 06-07-06-15). Asimismo, en “Recuerdos en el Purgatorio” (1945), Rojas escribe con lápiz grafito “¡Vacaciones!” (Doc. 06-07-07-01). El periodismo le reporta al escritor chileno importantes gratificaciones intelectuales, creativas e incluso afectivas, si es que pensamos en las colaboraciones escritas para *Babel*, revista dirigida por su ya mencionado amigo Enrique Espinoza. Sin embargo, como todo trabajo, el quehacer periodístico también conlleva un desgaste y Rojas parece desahogarse con disimulo a través de estas notas de su puño y letra, situadas en los márgenes de algunos borradores de sus artículos de los años 40.

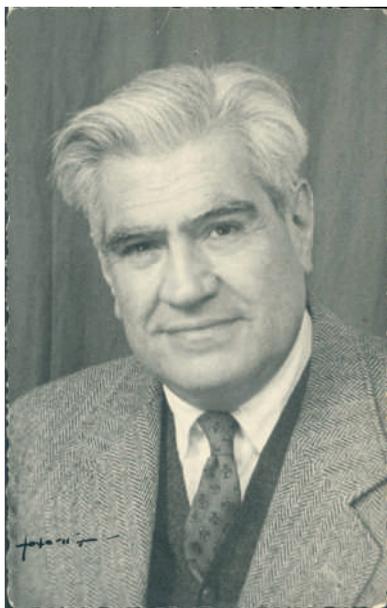


En el encabezado del artículo “Yanquis en Chile” se lee la siguiente nota tachada por Rojas: “Viernes – 29 – XII – 44 – Último artículo del año. ¿Hasta cuándo?” (Doc. 06-07-06-15).

Por último, quisiéramos dejar también constancia de las crónicas sobre Cuba conservadas en el archivo del escritor, redactadas durante su estadía en la isla antillana entre 1970 y 1971. Extraemos esta información del texto introductorio de la compilación *Manuel Rojas y la revolución cubana*, de autor desconocido y fechada en 1981 (Doc. 06_07_02_01). La tercera vez que Rojas visita Cuba lo hace en calidad de jurado del premio Casa de las Américas y se queda allí casi un año. En este contexto escribe más de cincuenta artículos, como “Noticias de Camagüey”, “Peces y pescadores”, “Stalinismo en Cuba” y “Chang”, por mencionar solo algunos, que ponen de manifiesto la admiración de Rojas por el proyecto revolucionario cubano, así como de su profundo interés por la historia, geografía y cultura de dicho país que, en aquel entonces, era observado por el mundo entero.

Fotografías de lo íntimo

Cuando pensamos en Manuel Rojas, la primera imagen que se nos viene a la mente es la del escritor adulto, con su pelo canoso, vestido con corbata y chaqueta. De hecho, las fotografías que se suelen reproducir del autor, ya sea en sus libros o bien en textos con fines pedagógicos, corresponden al famoso retrato del estudio Heffer o bien a fotografías tomadas en su biblioteca personal, cuando Rojas ya había obtenido el Premio Nacional de Literatura en 1957. De una u otra manera, lo que ha predominado en la construcción de la imagen pública de Rojas es su figuración como un escritor maduro y legitimado como parte del canon de la literatura chilena.



Retrato de Rojas del estudio Heffer
(Doc. 06_16_53_01).

El archivo de Rojas contiene un buen número de fotografías que, en su gran mayoría, ponen en escena el lado más íntimo y familiar del escritor. También se encuentran retratos de algunos parientes –como su padre o María Baeza, su primera mujer–; fotografías con escritores –Juan Carlos Onetti, Carlos Droguett, Jaime y Mercedes Valdivieso y Enrique Lafourcade, entre otros–; e incluso un retrato de Gabriela Mistral dedicado a Baeza. Ahora bien, lo que quisiéramos destacar en esta oportunidad son los materiales fotográficos del archivo que nos remiten a dos momentos específicos del trayecto biográfico de Rojas: sus excursiones a la montaña a fines de los años 30 e inicios de los 40 y sus viajes con Julianne Clark en la década de los 60. De una u otra manera, las imágenes de ambas etapas de su vida no solo nos invitan a interiorizarnos en el mundo privado y afectivo de Manuel Rojas, sino que además nos hablan de la pulsión de errancia –ese deseo libertario de caminar, deambular y viajar– que siempre acompaña al escritor y de su vínculo entrañable con la naturaleza. Las imágenes del archivo movilizan y potencian otra mirada sobre el escritor, vinculada con sus relaciones familiares, amorosas y afectivas.

Gran parte de las fotografías que registran las excursiones y caminatas a la cordillera realizadas por Rojas se corresponden con algunas de las crónicas reunidas en *A pie por Chile*. Lo que hasta hace poco tiempo solo conocíamos a partir de los textos del autor, ahora se ve enriquecido por este material visual que nos permite observar de primera fuente al Rojas aventurero y amante de la cordillera. Parte de este material fue dado a conocer hace algunos años en la reedición de *A pie por Chile* publicada por Catalonia en el 2016, a cargo de Daniel Muñoz. En estas imágenes podemos ver al escritor compartiendo con sus hijos y compañeros del Club Andino, subiendo la montaña o contemplando el paisaje. Las anotaciones escritas por Rojas al reverso de las fotografías mencionan lugares cordilleranos cercanos a las inmediaciones de San José de Maipo y sus palabras no están exentas de humor a la hora de referirse a las “poses” de sus amigos retratados. Citamos algunos ejemplos de las fotografías que registran la excursión del 22 de mayo de 1937 al cerro Piuquencillo: “Don Alberto Valdés posando para la posteridad” (Doc. 06_16_31_01) o “Eduardo [Tischell] haciéndose el interesante” (idem)³. Más allá de la imagen pública y algo seria o empaquetada que se suele tener de Rojas, estas fotografías y sus anotaciones nos muestran a un hombre amistoso, querendón de sus niños, apasionado por la naturaleza y gran caminante.

³ Según lo señalado en el primer boletín del Club Andino, fechado en mayo de 1937, tanto Alberto Valdés como Eduardo Tischell eran miembros de esta organización y formaban parte de su directorio junto con Manuel Rojas (2).



Rojas junto a sus hijos al regreso del refugio de Lagunillas, 1936 (Doc. 06_16_25_01).



En la primera fotografía se observa a Rojas junto con Ester Braga en la Isla de Maipo, 1938 (Doc. 06_16_29_01). En la segunda imagen aparece el escritor con su amigo Máximo Jeria en Piuquencillo, 1941 (Doc. 06-21-1-12).

Por otro lado, las imágenes de los viajes realizados por Manuel Rojas junto con Julianne Clark, estudiante a quien conoce en 1961 cuando es invitado como profesor visitante a la Universidad de Washington, nos permiten adentrarnos en un periodo poco explorado de la biografía de Rojas. Manuel y Julianne contraen matrimonio en México en 1962 y juntos realizan una serie de viajes por distintos países del mundo. En el archivo del escritor se encuentran varias fotografías a color y en blanco y negro de estos periplos, en especial de sus andanzas por México y Estados Unidos. A diferencia de las imágenes comentadas más arriba, en estas observamos a un Rojas más viejo (cuando conoce a Clark tiene 65 años), pero que también parece disfrutar de sus caminatas al aire libre y del *road trip* que emprende junto a su nueva compañera. Sus ropas también nos muestran a un Rojas más relajado y rejuvenecido. De hecho, en varias de estas imágenes se le observa sonriente y veraniego. La travesía por tierras aztecas fue registrada por Rojas en su diario *Pasé por México un día* (1965) y los viajes en el Austin negro desde Eugene, Oregon, hasta El Salvador son contados por Clark en sus memorias *Y nunca te he de olvidar. Mi vida junto a Manuel Rojas* (2007). En este sentido, las fotografías del archivo sobre estos y otros viajes vienen a ampliar los antecedentes que hasta hoy se manejan sobre los últimos diez años de vida del autor.



En la primera fotografía se observa a Rojas junto al Austin negro en Santa Bárbara, California (Doc. 06_16_84_01). En la segunda vemos al autor con su cámara de película en Sierra Nevada, California (Doc. 06_16_90_01). Ambas imágenes están fechadas en 1962.

Adicionalmente, nos parece importante mencionar la presencia en el archivo de un Rojas aficionado a la fotografía y la filmación de películas caseras. Ya en la crónica

“Esteros del cajón del río Colorado”, publicado en *A pie por Chile*, el escritor deja saber su interés por fotografiar sus excursiones y descubrimientos en la naturaleza: “Hace años, acompañado de varios niños, unos míos y otros de amigos, me propuse averiguar dónde nace el estero El Copio [...]. Llevé hasta una máquina fotográfica: tomaría una foto de su lugar de nacimiento” (66). Avanzando un poco más en el tiempo, en algunas fotografías de los viajes con Clark por Estados Unidos a inicios de los 60, se puede observar a Rojas con su cámara de película en mano. Rojas es fotografiado por Julianne y él, a su vez, hace filmaciones. Aunque estas grabaciones no se encuentran en el archivo, los documentos visuales recién comentados—además de las dos cámaras de 8mm que aún existen en su casa de Llewellyn Jones (Guerra, *Manuel...*, 26)— permiten conjeturar que tanto la fotografía como el cine fueron importantes para Rojas en cuanto soporte de la memoria, al igual como lo fue la escritura.

Diálogo con otras disciplinas artísticas y soportes mediáticos

Otra faceta bastante desconocida de Manuel Rojas, puesta a circular gracias al archivo del escritor, es el vínculo que estableció con otras disciplinas artísticas y medios de comunicación masiva como la radio y la televisión. Más allá de la literatura, Rojas se atrevió a explorar con otros formatos y soportes, que dan cuenta de su mirada siempre abierta a repensar el oficio del escritor y el papel de la producción artístico-cultural en la sociedad chilena y latinoamericana de su tiempo.

Sobre el vínculo de Rojas con el teatro existen mayores antecedentes. Sabemos que en su juventud trabajó como consueta y que recorrió el territorio nacional de norte a sur y también países como Uruguay y Argentina con compañías de teatro itinerantes. Esta información es proporcionada por el mismo autor en su *Antología autobiográfica* (1962) y ficcionalizada en su novela *La oscura vida radiante* (1971). Conocida es también la obra de teatro escrita junto con Isidora Aguirre, *Población Esperanza*, estrenada en 1959 en Concepción. Sobre esta pieza existen en el archivo al menos dos cuadernos con manuscritos y también un álbum de cuero café, con una inscripción de la Universidad de Concepción en su tapa, que contiene fotografías del estreno de la obra y el programa (Doc. 06-17-03-01).

Además del teatro, el archivo de Rojas visibiliza su fascinación temprana por la radio, la televisión y el cine. En el archivo se conservan casi veinte libretos radiales para la Universidad de Chile, documentos mecanografiados con correcciones manuscritas hechas por el mismo autor, que corresponden a las series *Trabajadores de la ciencia*, *Atacama* y a versiones teatralizadas de algunos de sus cuentos, como “El hombre de la rosa” y “El colocolo”. También se encuentran versiones manuscritas del guion de *Un país llamado Chile*, documental cuya producción se puede situar en 1960, según lo señalado por Rojas en sus manuscritos. “Este es el país llamado Chile, el más austral del mundo”, se lee en la introducción de uno de los cuadernos (Doc. 06_01_10_01). A esto se suma otro cuaderno que contiene libretos del programa de

televisión infantil *Guaripola* y una sinopsis del guion de la versión cinematográfica de *Hijo de ladrón*, a cargo de Augusto Roa Bastos. Con respecto a este último proyecto, en el archivo también se encuentran cuatro cartas del escritor paraguayo, fechadas en los años 1961 y 1962, donde expone a Rojas las dificultades financieras y de producción para llevar adelante el proyecto. En este contexto, destacamos especialmente la publicación *Manuel Rojas, narrativa de la imagen* (2022), de Jorge Guerra, estudio pionero sobre los vínculos del autor chileno con el cine y la televisión, que por cierto se nutre de los documentos conservados en el Archivo Manuel Rojas y también de otros consultados por el investigador.

Por último, el archivo del escritor también vuelve a sacar a la luz un proyecto musical poco conocido de Rojas. Nos referimos al disco *Chile de arriba a abajo*, realizado en colaboración con Ángel Parra y Los de la Peña en el año 1968. Como si de un atlas se tratara y en coherencia con la indicación geográfica del título, en este trabajo Rojas y Parra invitan a recorrer el país desde el norte hasta el extremo austral, asumiendo una perspectiva situada en lo local, que busca realzar la naturaleza del territorio chileno, las culturas de los pueblos originarios y la diversidad del mundo popular. De las doce canciones escritas por Rojas, solo ocho fueron incluidas finalmente en el disco, quedando fuera “Cesantes”, “Guerrilleros”, “Arriero del Norte” y, también suponemos, “Cancionero del Puerto”. Varias de estas letras –especialmente las introducciones leídas por el escritor al comienzo de cada canción– se encuentran en versiones manuscritas en dos cuadernos conservados en el archivo de Rojas (Doc. 06_01_14_01; Doc. 06_01_08_01). De esta manera, el archivo permite aproximarse al proceso creativo de un trabajo rojiano de fines de los años 60, periodo de importantes transformaciones sociales y políticas para Chile y el continente latinoamericano, en el que Rojas hace confluir sus preocupaciones políticas y estéticas con el movimiento de la Nueva Canción Chilena y jóvenes artistas de la época como Ángel Parra.

Proyectos literarios inéditos y textos de viajes

Entre los cuadernos y los documentos mecanografiados del archivo Manuel Rojas se encuentran al menos una decena de textos literarios inéditos y proyectos inconclusos del escritor. Probablemente, uno de los más importantes sea el “El niño y el choroy”, cuento que tiene varias versiones y finales, recientemente incluido en *Cuentos completos* (Alfaguara, 2019) a cargo de Daniel Muñoz y en la edición crítica *Cuentos completos* (Ediciones UAH, 2021) realizada por Ignacio Álvarez. De acuerdo con el académico de la Universidad de Chile, este relato “parece terminado. [...] Es probable que los finales que ideó para este cuento –incluimos dos variantes, aparte del definitivo– no hayan satisfecho su criterio de calidad, lo que podría explicar que nunca se haya decidido a publicarlo” (Álvarez, “Advertencia...” 573). Por otro lado, a nuestro juicio la relevancia de este cuento radica en que viene a ampliar el corpus rojiano de textos literarios y de prensa sobre pájaros, animales por los cuales Rojas

sentía una especial fascinación. Desde temprano, las aves aparecen una y otra vez en sus escritos, metaforizando el deseo de una libertad amenazada o perdida (Barros 2021).

En este trabajo, quisiéramos referirnos brevemente a tres textos inéditos producidos durante la década de los 60, cuya relevancia radica en el hecho de poner en escena subjetividades que hasta entonces no habían tenido un lugar del todo relevante o visible en la literatura de Rojas. El primero se titula *Morir por Vietnam*, texto dramático que se encuentra completo en el archivo, cuya versión manuscrita fue fechada por el escritor el 18 de noviembre de 1967 (Doc. 06_04_01_01). Esta pieza teatral trata sobre Martín, un joven chileno estudiante de agronomía en Estados Unidos, que es obligado por su padre a pelear en la guerra de Vietnam y que finalmente muere. El texto da cuenta de los conflictos ideológicos y generacionales entre padres e hijos en una sociedad chilena atravesada por la Guerra Fría y del racismo vivido por negros y migrantes latinos forzados a ir al frente de batalla. Además, como bien señala Pía Gutiérrez, esta obra muestra a un Rojas maduro que “vuelve al teatro cuando la resistencia a la actitud de Estados Unidos en la Guerra de Vietnam se había hecho una consigna masiva que había alcanzado eco en varias partes del mundo incluido Chile” (199). *Morir por Vietnam* es ante todo un documento testimonial de su época, que por primera vez en la literatura de Rojas sitúa en el centro a un joven de una familia acomodada o burguesa, asumiendo una mirada de empatía y solidaridad con su historia.

El otro texto se titula *Réplica* (Doc. 06_04_01_01) y corresponde a una novela inconclusa que, como bien lo insinúa su título, busca contar la versión femenina de *Punta de rieles*, poniendo en el centro el relato de las mujeres que no aparecen en la historia oficial protagonizada por Fernando Larraín y Romilio Llanca. Son cuatro los personajes femeninos contemplados en este proyecto: Clara Errázuriz (esposa de Fernando Larraín), Rosa (esposa de Romilio Llanca), Otilia Herrera (mujer que acoge y cuida a Larraín en su conventillo) y Celedonia (la sirvienta de Clara). De esta novela existen tres capítulos en el archivo del escritor y, además, un esbozo de texto dramático titulado *Rieles de punta*. Jorge Guerra ha estudiado el contexto de producción de este trabajo y cita una interesante entrevista realizada por Germán Ewart a Rojas, publicada en *El Mercurio* el 23 de julio de 1961, donde el escritor se refiere a este proyecto: “Ahora escribo la primera novela en que hago hablar a las mujeres y entro en lo que sienten y piensan” (cit. en Guerra, “Rieles...”, 250). Como bien señala el investigador chileno, “el mundo que habitan los personajes de Manuel Rojas es esencialmente masculino” (Guerra, “Rieles...”, 251) y, en este sentido, su novela inconclusa *Punta de rieles* constituye un gesto inédito en su literatura que por cierto amerita una detenida lectura de género.

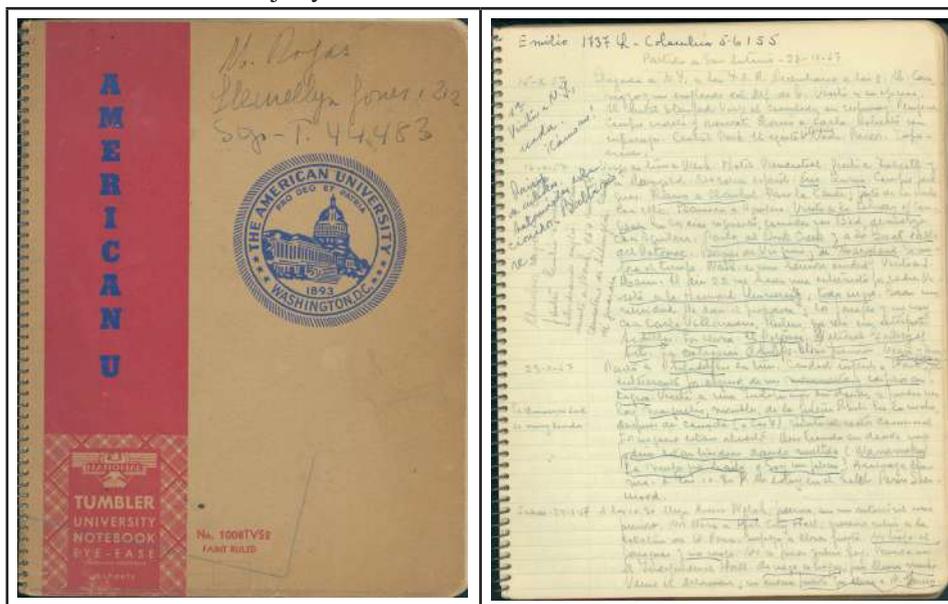
El último trabajo al que haremos mención es *Astromelia*, una novela también inconclusa, de la cual existe solo un capítulo en el archivo del escritor. El texto se abre con Pedro Orellana observando la fotografía de una astromelia bajo el vidrio de su escritorio, flor endémica que efectivamente obsesionó a Rojas y a su amigo González Vera en sus excursiones por la montaña (Barros y Gutiérrez 317). Situado en su “casa

de barrio de Santiago de Chile” (Doc. 06_01_24_01), el escritor divaga entre sus recuerdos sobre el metro de Nueva York, su mujer Jane y sus viajes a Puerto Rico y Cuba, memorias que son activadas a su vez por la repentina visita de un zorzal. Como se puede advertir, Orellana es una suerte de alter ego del mismo Manuel Rojas, pero a diferencia de Aniceto Hevia, este personaje ficticio de rasgos autobiográficos remite al Rojas adulto, escritor y situado en una nueva posición social. Desde ese lugar de enunciación, recurre al formato de la ficción ya no para rememorar su pasado juvenil, anarquista y marginal, tal como ocurre en las novelas que conforman la tetralogía sobre Aniceto Hevia⁴, sino sus experiencias más recientes, específicamente, los viajes realizados junto a Julianne Clark en la década de los 60. De esta manera, un proyecto inconcluso e inédito como *Astromelia* hace emerger una nueva subjetividad en la literatura de Rojas, vinculada con su trayecto biográfico de adultez y los desplazamientos errantes que marcan este momento particular de su vida.

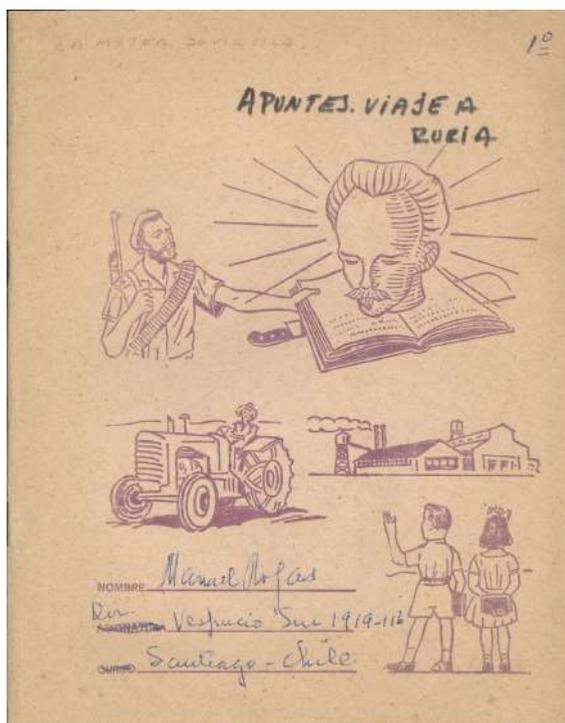
En relación con este último tema, nos parece relevante dar cuenta también de los textos de viajes conservados en el archivo del escritor. Después de casarse, Rojas y Clark realizan una serie de viajes por México, Estados Unidos, Cuba, España, Portugal, Italia, Francia, Inglaterra, la Unión Soviética, Israel y Grecia. En varios de estos países Rojas dicta clases y conferencias, actividades gestionadas por él mismo con el propósito de conocer otras realidades y encontrarse con algunos escritores. Algunos de estos periplos fueron registrados en sus libros *Pasé por México un día* y *Viaje al país de los profetas*, a lo que además se suman los materiales del archivo que se refieren, precisamente, a los viajes realizados durante este periodo. Además de algunas fotografías y contratos editoriales de estos años, se encuentran textos manuscritos de carácter referencial, es decir, donde el autor y el sujeto de la enunciación coinciden (Morales 11), como diarios y relatos de viajes. Mencionamos solo algunos a modo de ejemplo: un diario sobre su primera visita a Estados Unidos entre octubre de 1957 y enero de 1958 (Doc. 06-15-03-01); el texto manuscrito “Rusia de paso” (Doc. 06_01_14_01) sobre el viaje realizado a la Unión Soviética en 1966 y al que Rojas fue invitado por la Unión de Escritores Soviéticos; y otro texto, también manuscrito, titulado “En el corazón del verano neoyorquino”, en el que Rojas relata su encuentro con el mundo afrodescendiente de Harlem: “la cara negra de Nueva York, la cara

⁴ En su libro *Novela y nación en el siglo XX chileno*, Ignacio Álvarez aborda las dislocaciones que marcan al narrador de la tetralogía rojiana y sostiene que el “narrador letrado” que revisita en estos textos sus días pasados de juventud y marginalidad coincidiría con la figura de un Manuel Rojas adulto y consciente de su condición de escritor: “Convertido en un escritor, es decir, habiendo transado su antigua libertad a cambio de cierta seguridad y también a cambio de poder escribir, Rojas no intenta –ni tampoco lo hace en sus novelas– *explicar* la distancia que lo separa del margen que alguna vez ocupó” (106).

negra y su tristeza, la cara negra y su humillante desprecio, la cara negra y su dolor” (Doc. 06_01_08_01). Estos materiales, además de los artículos referentes a Cuba y la Unión Soviética (como “La mujer soviética” y “Leningrado, ciudad múltiple”), nos han permitido aproximarnos a un momento de la vida adulta de Rojas que también se ve marcado por la errancia y los constantes desplazamientos alrededor del mundo. Actualmente nos encontramos trabajando en la transcripción y el análisis de estos documentos en el marco de nuestro proyecto de investigación sobre la errancia en la literatura de Manuel Rojas y Gabriela Mistral.



Cuaderno con motivos de The American University, en el que Rojas escribió un diario sobre su viaje a Estados Unidos entre los años 1957 y 1958 (Doc. 06-15-03-01).



Cuaderno con motivos de la Revolución Cubana, en el que se encuentran los artículos “La mujer soviética” y “Leningrado, ciudad múltiple” (Doc. 06_01_25_01).

CONCLUSIONES PRELIMINARES ACERCA DEL ARCHIVO

Recorrer algunos de los materiales que se encuentran en el Archivo Manuel Rojas permite llegar a ciertas aseveraciones que desafían la unilateralidad de la condición canónica del escritor. En primer lugar, la revisión del archivo refuerza la idea de que los materiales que lo construyen no son un tipo de producción “menor”, sino una puerta de entrada fundamental para ingresar en el laboratorio creativo e intelectual de Rojas. A través de distintos documentos y materiales hemos podido visualizar a un Manuel Rojas multifacético y acceder a una intimidad que desborda su figuración pública como escritor. El archivo, más que constituir una forma nueva de acceso a la confirmación del “secreto a voces” o a la vida privada de los autores, configura materialidades, es decir, productos culturales como tal que abren y posibilitan nuevas entradas de lectura. Esto permite pensar el corpus conservado en el archivo como un

continuum de las obras que llevaron a Rojas a la cumbre de la escena literaria chilena y descentrarlo de su condición exclusiva o cerrada de narrador.

En segundo lugar, confirmamos que el archivo es una producción exocanónica que transita por distintos géneros y textualidades. Esto deja en evidencia la movilidad a la que Rojas sometía constantemente sus creaciones y su vida misma. Ensayo y error derivan en la construcción de un archivo “errante”, como lo fue su propia trayectoria biográfica, que pone de manifiesto el arduo trabajo y las nutridas experiencias que subyacen a sus escritos que se perfilan como oficiales. Manuel Rojas fue un destacado escritor de cuentos y novelas, pero también debió ensayar y se atrevió a explorar otras rutas creativas y materiales que van más allá de lo estrictamente literario. Este nomadismo permite erradicar también las nociones que imaginan el archivo como una estantería llena de polvo y estática, a la que solo se acude por nostalgia. Por cierto, no es que no se pueda acudir al archivo con dicha motivación, pero el archivo mismo no es solo parte de un pasado distante y fragmentado: es dinámico y está en constante actualización.

Esto último nos lleva a un tercer y último elemento, que quizás sea el más relevante. La revisión del material que excede a las obras literarias más reconocidas de Manuel Rojas y el descentrarlo del canon a partir del archivo que le acompaña, permite refrescar las lecturas y ampliar el público lector, al incluir o considerar nuevas formas de consumo cultural propias de los tiempos en los que la virtualidad toma la ventaja. A pesar del fervor romántico que se sigue despertando en algunos lectores respecto a la tradición del libro impreso, lo cierto es que hoy se reescribe y relea la obra de Manuel Rojas a través de su archivo digitalizado y de toda la producción que motiva la revisión escritural del autor a partir de otros formatos mediales como cortometrajes, novelas gráficas, podcasts y *reels* en redes sociales, entre otros. El archivo, en consecuencia, implica también un descentramiento de los soportes en los cuales ha circulado tradicionalmente la literatura de Rojas y que el mismo escritor, en su búsqueda por llegar a un público más amplio, diverso y masivo, se atrevió a explorar.

BIBLIOGRAFÍA

- Adriasola, Juan José. “Manuel Rojas, lector. Para abrir una discusión en torno a su programa intelectual”. *Revista de Humanidades* 40 (2019): 11-39.
- Álvarez, Ignacio. “El diagrama de un nuevo pacto. *Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2009.
- . “Advertencia del editor”. *Manuel Rojas. Cuentos completos*. Edición crítica Ignacio Álvarez. Santiago: Ediciones UAH, 2021.
- Barros Cruz, María José. ““Cosas de pájaros”: animales, libertad y errancia en los artículos de prensa de los años 40 de Manuel Rojas”. *Anales de Literatura Chilena* 35 (2021): 151–160.
- Barros Cruz, María José; Gutiérrez, Pía. “Naturaleza y vínculos solidarios en dos textos inéditos de Manuel Rojas: Astromelia y El niño y el choroy”. *Anales de Literatura Chilena* 103 (2021): 311-334.
- Concha, Jaime. “Robar, trabajar, jugar en el primer Manuel Rojas”. *Anales de Literatura* 5 (2004): 89-97.
- Club Andino. *Boletín Informativo N° 1*. Santiago, 1937.
- Díaz Arrieta, Hernán; Alone. “Prólogo”. *Lanchas en la bahía*. Zig-Zag: Santiago, 1932.
- Eltit, Diamela. *Hijo de Ladrón de Manuel Rojas: la herida*. La Nación, 22 ene. 2006. Consultado en: <http://www.letras.mysite.com/mr150206.htm>
- Espinoza, Enrique. *Manuel Rojas, narrador*. Babel: Buenos Aires, 1976.
- Guerra, Jorge. “Rieles de punta o las mujeres de Manuel Rojas”. *Manuel Rojas. Una oscura y radiante vida*. Eds. María José Barros y Pía Gutiérrez. Santiago: Ediciones UC, 2020.
- . *Manuel Rojas, narrativa de la imagen. Su vínculo con el cine y la televisión*. Santiago: Narrativa Punto Aparte, 2020.
- Guerrero, Javier. “Sobre la piel: Reinaldo Arenas y Severo Sarduy en contacto”. *Cuadernos de Literatura* 42 (2017): 23-48.
- Gutiérrez, Pía. “Teatro, restos y archivos: del oficio teatral en Manuel Rojas”. *Manuel Rojas. Una oscura y radiante vida*. Eds. María José Barros y Pía Gutiérrez. Santiago: Ediciones UC, 2020.
- Link, Daniel. “Canon contra archivo”. *Lenguas vivas. ¿Cómo mandan los cánones?* 15 (2019): 10-25.
- Morales, Leonidas. *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- Promis, José. “Programas narrativos de la novela chilena en el siglo XX”. *Revista Iberoamericana* 168-169 (1994): 925-933.
- Rojas, Manuel. “Algo sobre mi experiencia literaria”. *Obras completas*. Santiago: Zig-Zag, 1961.

_____. *Archivo Manuel Rojas*. CELICH UC y Biblioteca de Humanidades UC. Consultado en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/53400>

Rojo, Grínor. “La contrabildungsroman de Manuel Rojas”. *Revista Chilena de Literatura*. Sección miscelánea (2009): 1-29.

MANUEL ROJAS: VIDA RADIANTE DE UN ANTIGUO ANARQUISTA

Lorena Ubilla Espinoza
Universidad Diego Portales / USACH
lorena.ubilla@mail.udp.cl

Jorge Navarro López
Universidad Alberto Hurtado / USACH
jonavarro@uahurtado.cl

INTRODUCCIÓN

Diversos estudios se han abocado a establecer la relación entre Manuel Rojas y el anarquismo con el fin de trazar y verificar los componentes históricos de sus hechos y personajes, en especial a partir de *Sombras contra el muro* (1964) y *La oscura vida radiante* (1971). Estas aproximaciones han puesto en primer plano las iniciativas asociadas a la publicación de periódicos, la construcción de un tejido asociativo y la ocupación del espacio público, estableciendo la importancia de la presencia anarquista en el panorama político del país en las primeras dos décadas del siglo XX. Desde esa perspectiva, su literatura ha sido vista como parte de una producción contestaria y en oposición a la cultura burguesa dominante (Guerra 2012; Fuentes 2019; Ayala 2020).

Sin desconocer el valor que aquel ejercicio supone, este texto parte de una premisa distinta, reflexionando sobre las causas que motivaron al autor a retratar la sociabilidad anarquista del primer cuarto del siglo XX. Nos referimos al protagonismo que en las novelas del sesenta e inicios del setenta adquieren los personajes anarquistas en relación con las dos anteriores del cincuenta (*Hijo de ladrón*, 1951 y *Mejor que el vino*, 1958). Para dicha labor, analizamos parte de los materiales disponibles en el “Archivo Manuel Rojas” del Centro de Estudios de Literatura Chilena de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en particular la correspondencia con José Santos González Vera.

La hipótesis sostiene que Rojas volcó su mirada hacia las primeras décadas del siglo XX por tratarse de un momento político decisivo en la conformación del

movimiento obrero y en la creación de una cultura alternativa¹ que se materializó en el largo plazo en el apoyo a las candidaturas de Salvador Allende. Respecto a este tema, Ignacio Álvarez ha planteado que la escritura de Rojas reproduce una visión particular de estos años que “evalúa positivamente el proyecto de las clases medias, la consolidación democrática o la ampliación de la representación del espectro político nacional” (98). Si bien en este período se llevan a cabo procesos de democratización, planteamos que su obra tuvo como objetivo reivindicar el proyecto político levantado por los sectores rupturistas de la izquierda² más que relevar el papel de las clases medias.

En los tres apartados proponemos un análisis temporal que considera el sustrato histórico de la producción literaria rojiana. No intentamos comprobar la veracidad de los hechos históricos relatados en las novelas, sino identificar algunas claves que permitan establecer una relación entre la propuesta de los anarquistas de la segunda década del siglo XX y las concepciones políticas de Rojas a mediados de los sesenta. Tomando en cuenta lo planteado por el historiador Sergio Grez a propósito del reflujo del ideario anarquista de González Vera (2013), es posible extrapolar esta conclusión para el caso de Rojas, debido a su salida del país a comienzos de la década del veinte y a su posterior instalación en la Universidad de Chile en los treinta como un hombre de izquierda sin apellidos ni filiación política.

LUCES DE UN PASADO ANARQUISTA

Dos anarquistas de la década del veinte sueñan en 1963 con la llegada de un socialista a la presidencia de la República. José Santos González Vera, el que escribe desde Chile, se dedica afanosamente a conseguir firmas entre escritores y artistas para que suscriban un manifiesto en apoyo al candidato de la izquierda, a quien llama con cercanía Salvador. Según sus cuentas podría alcanzar el centenar de adhesiones de

¹ Por “cultura alternativa”, entendemos el conjunto de prácticas, valores, actitudes y significados que un grupo social determinado produce para contrarrestar los patrones culturales hegemónicos. Para un análisis de las prácticas alternativas de entretenimiento de la cultura socialista del primer cuarto del siglo XX, véase Navarro 2019. Y sobre la narrativa socialista como una alternativa al campo literario hegemónico, véase Navarro 2022.

² Julio Pinto y Verónica Valdivia (2001) plantean que el proceso de politización popular de las tres primeras décadas del siglo XX se divide en dos categorías: “rupturista” y de “concienciación social”. La actividad política desarrollada por los militantes socialistas y anarquistas se enmarcaría en la primera de estas categorías y se caracterizaría por una propuesta emancipatoria ligada a la constitución autónoma del proletariado como actor político.

escritores y otras tantas de artistas en general, en cambio, los del bando democratacristiano no llegarían a cincuenta, incluyendo “a profesores y letrados de todo pelaje”³.

Este afán eleccionario podría sorprender a quienes se han aproximado a la historia de los célebres anarquistas del año veinte, pues, en aquellas fechas este escritor anatemizaba la opción política que promovía el voto y la participación partidista entre la clase obrera. Remitente y destinatario habían formado parte de los grupos que durante 1910 y 1920 agitaron a la clase trabajadora bajo las banderas libertarias, promoviendo la emancipación proletaria a través de la organización sindical y el crecimiento cultural.

El destinatario de las cartas era Manuel Rojas, quien oficiaba en 1963 como profesor universitario en Estados Unidos. A pesar de la distancia, Rojas seguía pensando en Chile y en el año veinte, fecha parteaguas en la historia contemporánea del país. Pensando y escribiendo. En el cuaderno “Independencia” en el que proyectaba y tomaba apuntes para sus clases sobre literatura hispanoamericana, escribía una novela que recogía el ambiente social, cultural y político del mundo de los trabajadores organizados, al cual se integró tras su regreso a Chile en 1912⁴. La titularía *Sombras contra el muro*. No era la primera vez que trataba literariamente estos temas, ya que algunos anarquistas también deambulaban en las historias que daban forma a *Hijo de ladrón* y *Mejor que el vino*.

A diferencia de estas dos novelas, en *Sombras contra el muro* los anarquistas jugaban un rol principal. ¿Por qué el tratamiento del ambiente de los obreros politizados e ilustrados fue abordado con mayor profundidad a comienzos del sesenta que en la década anterior? Sin descartar el peso de los intereses literarios de Rojas, una hipótesis factible es que la coyuntura política de 1963-64 lo indujo a volcarse con mayor detalle en la vida cultural de quienes transitaron este camino. En las cartas que González Vera envía a Rojas se aprecia el entusiasmo que le despertaba al primero el candidato del Frente de Acción Popular: “Desde hace un mes y medio o más sólo me dedico a recoger firmas para el manifiesto a Salvador [Allende]”. Al parecer, desde el país del norte, Rojas compartía esa emoción, ya que a González Vera le habían

³ González Vera. (24 de septiembre, 1963). Carta de González Vera. [Documento]. 1 hoja, oficio, serie correspondencia. Disponible en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/27439>. Con el fin de evitar repeticiones en las referencias archivísticas de las cartas, estas se indicarán por primera vez en nota al pie y luego se citará en el cuerpo del texto solo las fechas de envío.

⁴ Manuel Rojas. (1 de julio 1963; 10 de julio de 1963.). Manuscrito de *Sombras contra el muro*, plan de novela y otros textos (Miscelánea XIV). [Manuscrito]. 171 hojas, serie Obras literarias. Disponible en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/28910>

informado que su amigo adhería sin reparos al manifiesto de escritores y artistas. Por ello, le comunica que “también irá con la firma tuya”⁵.

Es conocida la cercana relación juvenil de Rojas con los círculos anarquistas a partir de sus escritos autobiográficos y de su participación como redactor en diversos periódicos. Por ejemplo, en el artículo titulado “Efraín Plaza Olmedo”, publicado en *La Batalla* y fechado en un temprano 1912, leemos:

Cayó. Pero su caída equivalió a su triunfo. Gritó en contra de las injusticias sociales y su grito repercutió en los horizontes oscuros de los desiertos áridos del salitre. Su extremado amor por los de abajo prevaleció y su odio para los de arriba explotó rabioso por la negra boca del revolver. Fue un vengador, y la venganza más que venganza es equidad [...]. ¡Hermano! Te llaman asesino los idiotas y nosotros te llamamos justiciero (*La Batalla*, 1° de noviembre de 1912).

Este polo referencial a partir del yo de la enunciación y del yo del enunciado se tensiona en la tetralogía. De ese modo, en *Sombras contra el muro* la acción de Plaza no es exaltada, sino utilizada para ilustrar las diversas visiones sobre la asociación entre anarquismo y violencia⁶, planteando una postura crítica sobre esta última con fines políticos: “Plaza Olmedo mató a un joven que no conocía solo porque deseaba manifestar su disconformidad con la justicia y la moral burguesas; eso me parece absurdo: pudo matar a su madre, disparó al bulto” (Rojas 716). Entre uno y otro texto, el escritor ya no comprendía a la violencia y a la vindicación como armas de justicia. Y a pesar de estos cambios ideológicos seguía pensando y escribiendo sobre las peripecias de anarquistas, obreros y artistas populares. ¿Quiere decir que el Rojas maduro aplacó sus ideales revolucionarios? No creemos que el asunto pueda resolverse desde ahí.

Volvamos hacia las dos primeras décadas del siglo XX. Al respecto, es necesario considerar la potencia mediática que alcanzó el anarquismo en el concierto nacional e internacional y que hizo de ellos “el primer grupo disidente cuya descripción transcurre a escala global” (Caimari 139). Rojas, al igual que los otros militantes retratados, fueron conscientes del rol que jugó la prensa a la hora de amplificar todo lo referido al mundo ácrata. El atentado, por ejemplo, contenía en sí mismo un potencial que no pasó inadvertido para sus propios actores. En algunos casos, era rechazado por el individualismo que se escondía tras el acto. En otros, por el sensacionalismo que causaba.

⁵ González Vera. (9 de agosto 1963). Carta de González Vera. [Documento]. 1 hoja, oficio, serie correspondencia. Disponible en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/27436>

⁶ Para una comprensión histórica sobre las distintas posiciones frente a la violencia en el movimiento anarquista, véase Goicovic 2003.

Tal como ha señalado Martín Albornoz para el caso argentino, los mecanismos de exclusión de los anarquistas chilenos fueron tan relevantes como las formas de inclusión bajo las cuales se insertaron e incidieron en la transformación social y cultural de la época (22). Así, en *Sombras contra el muro* la violencia vindicativa de Plaza Olmedo es relegada en favor de una afirmación de la sociabilidad anarquista, revelando un fenómeno más amplio que solo un “desplazamiento en el sentir político del escritor” (Fuentes 39). Dicho de otro modo, expresa la cercanía de Rojas con un proyecto político que reconocía la herencia del obrerismo ilustrado de comienzos de siglo⁷, a la vez que un juicio retrospectivo sobre la dimensión programática del anarquismo local. De ahí que la demanda de coherencia entre el militante y el escritor dé cuenta más de las propias expectativas de los/as lectores/as actuales y no tanto de lo que en el pasado tuvo relevancia para las organizaciones libertarias. Consideramos que estas observaciones permiten poner en perspectiva histórica la manera en que Rojas comprendía la actividad política.

De este modo, las vinculaciones de Rojas con campañas electorales, más allá de confirmar el alejamiento de sus ideales, lo sitúan de lleno en los acontecimientos políticos del sesenta y perfilan su actividad literaria en un proyecto más amplio: la llegada de la izquierda al poder, posibilidad que desde la elección presidencial de 1958 se hizo más factible. La coyuntura electoral siguiente, en la que se enmarcan las cartas de González Vera a Rojas, encuentran a la izquierda fortalecida por los resultados de 1958 y encabezada nuevamente por Salvador Allende. La frase “Allende, sólo Allende”, que se lee con la letra de González Vera al final de su carta mecanografiada de septiembre de 1963, parece ser una expresión que cobra sentido en la relación entre el líder socialista y los escritores. La figura de Allende podía simbolizar para ellos varias cuestiones que vinculaban su pasado anarquista con este presente izquierdista.

⁷ Eduardo Devés (1991) denominó como “cultura obrera ilustrada” a la matriz cultural que surgió entre los trabajadores que se organizaban a partir de una idea “civilizadora”. Si bien dentro de este concepto no se puede agrupar a la totalidad de la clase trabajadora, las organizaciones que difundían la ilustración de matriz obrera pretendían constituirse en una alternativa para el desarrollo de la clase en su conjunto, por ello, su rango de acción no se circunscribía a la esfera laboral. De ahí que las luchas sindicales y políticas fueran prácticas primordiales para difundir este tipo de cultura, y también, que los canales para hacerlo incluyeran la educación, el arte y la entretención y no solo el pliego de peticiones o el panfleto ideológico. Para un análisis de la cultura obrera ilustrada de sello socialista, véanse Navarro 2019 y 2022.

COMISION CHILENA DE COOPERACION INTELECTUAL
FRANQUICIA POSTAL HISPANOAMERICANA
HUERFANOS 1117 - TERCER PISO - OFICINA 328
TELEFONO 81211 - CASILLA 10-D
SANTIAGO (CHILE)

9 de agosto de 1963

querido Manuel:

Redibí tu carta del 8 de julio y una tarjeta del 25 de Mayo. Estuve con don Alberto y me dijo que te habían concedido los 800. Le expresé que la autorización de México vendría después porque allí están en vacaciones.

Maria, Bisagrita, Josego y yo estamos bien. Se formó un comando de escritores y artistas y tu figuras en el directorio de honor. Me contó Alvarez Villablanca que habías escrito admirando. El manifiesto todavía no sale. Luce un borrador y Diego Muñoz lo encontró contradictorio. quedamos en que él haga otro y que la "enés Aguirre" enviando el año que necesitaría según ella algo más de énfasis. Mañana espero la pongamos fin. De modo que también irá con la firma tuya.

Ponle el hombre a la novela con brío y ojalá recojas cuanto no pude conseguir. quizás pudieras prolongar ciertos personajes que en cuando era Muchacho quedan presentados: Contreras, Triviño, Pascual y Clota, Fielin, Pinto, la mujer del Hombre Fiera, ese zapatero individualista que vivió en Independencia; la aventura de los anarquistas que en la víspera de una rogativa a la virgen, que entonces era de pelo, subieron y la quemaron, lo que motivó que la nueva fuera de hierro, y la historia de los Briones, José panadero que quiso por medio del robo levantar una fortuna para la propaganda; la colaboración de su heroico hermano electricista, creo que se llamaba Manuel que arranca del archivo parroquial y del registro civil las partidas de nacimiento de José para probar que éste era menor de edad; el invento de la locura de éste que cuando está de distribuidor de pan en la cárcel le vacía el cesto en una pileta y se pone a gritar: ¡los pescaditos! José es llevado a la Casa de Orates y se pone a gritar: ¡el panadero jefe! Manuel que ha hecho partir a toda su familia hacia el sur, trae a un hermano menor, lo emplea en la Casa de Orates y una noche en la víspera de Pascua, con ayuda de Juan Gandulfo, médico de turno allí, procuran que se escape José, pero éste se ha convertido en lector de la Biblia y se niega a salir. Antes Manuel ha juntado dinero, lo da al secretario del juzgado y se roba el proceso, de manera que hay que comenzar de nuevo y muchos de los testigos contra él han muerto. Manuel es metido en la cárcel durante un año. José finalmente muere en la Casa de Orates y esto produce una terrible depresión en Manuel, que años antes había casado con una prostituta maltratada en un restaurante, el cual se hace pastor de una secta evangélica. Se le ve finalmente en la Plaza de Armas y en otros lugares vendiendo Biblias. También muere. Y así tantos otros.

El Premio Nacional se lo dieron a Benjamín Subercaseaux. Ha caído porque le hacen mil entrevistas y le dan banquetes día por medio. Ayer fue elegido rector de la U. de Chile Eugenio González. Por correo ordinario te mando un artículo sobre ti de Ernesto Montenegro y otro de un señor Coloma (Hernán del Solar) aparecido en la Nación de ayer. En tu casa están bien todos según me dijo anoche la Pachi. Espinoza se irá el sábado a su patria. Montenegro está a punto de partir a EE.UU. y tiene 78 años. Allende, Allende... Me ha dicho que doña Techa anda en la China. Saludos a Julieta y un abrazo de tu amigo

J. Santos González Vera
Allende, sólo Allende.

Carta de José Santos González Vera a Manuel Rojas.

En la parte inferior derecha se puede leer la frase manuscrita "Allende, sólo Allende".

González Vera (9 de agosto 1963): <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/27436>

EL PRESENTE IZQUIERDISTA

En el contexto de la elección presidencial de 1920 en la que triunfó Arturo Alessandri, tanto González Vera como Rojas fueron cercanos a los estudiantes anarcosindicalistas que lideraban la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH) y que, debido a sus aspiraciones revolucionarias, fueron reprimidos al igual que el movimiento obrero anticapitalista (Craib 2017). En ese sentido, la figura de Allende vinculaba dos mundos importantes para estos escritores: la revolución y la intelectualidad. Por otro lado, para los antes anarquistas Rojas y González Vera, Allende y el Partido Socialista (PSCh) permitían tender un puente entre la continuidad de la aspiración revolucionaria y la crítica al autoritarismo de izquierda asociado al estalinismo y, por extensión, al Partido Comunista de Chile (PCCh). Además, Allende, como parte del ala izquierda del partido, se había opuesto en su momento al acercamiento de una parte del PSCh con el exdictador Carlos Ibáñez, impulsando nexos con los comunistas y promoviendo el fin de la “Ley Maldita”. Por lo tanto, contaba con una acreditada trayectoria en las luchas de la izquierda y del movimiento popular.

Existían otros vínculos entre Allende y el anarquismo local que pueden explicar el apoyo que encontró en Rojas y González Vera. En su adolescencia en Valparaíso, el líder socialista se había relacionado con el carpintero anarcosindicalista Juan Demarchi, al cual visitaba para discutir ideas y compartir libros y folletos (Lagos 2020). “Yo también leí a Bakunin en la década del veinte”, pudo ser el punto de partida de Allende en sus primeras conversaciones con Rojas y González Vera. Otra conexión a la que pudo recurrir Allende se relaciona con la medicina social y la labor del líder estudiantil anarcosindicalista Juan Gandulfo, amigo de los dos escritores. Si bien no se ha podido establecer una relación directa entre Gandulfo y Allende (Carter y Sánchez 2020), ambos compartían una visión de la medicina vinculada a los problemas sociales, en especial, de los sectores populares. A mediados de la década del veinte, Gandulfo fue uno de los creadores de *La Hoja Sanitaria*, publicación asociada a la International Workers of the World (IWW), que buscaba popularizar saberes médicos entre la clase obrera en materias como higiene, salud mental, educación sexual, enfermedades contagiosas, puericultura, nutrición y el combate al alcoholismo (Fuster y Moscoso 2015). Además, el médico anarcosindicalista impulsó la creación del Policlínico de la IWW, cuyo objetivo era entregar atención sanitaria a bajo costo para las familias obreras⁸.

Otro vínculo entre ambos fue su actividad como dirigentes estudiantiles. Siendo estudiante de medicina, Gandulfo fue elegido vicepresidente de la FECH en 1918 y

⁸ Según Manuel Lagos (2020), Demarchi y Allende se encontraron nuevamente en Valparaíso en la década del treinta, cuando el segundo participaba de un consultorio médico asociado igualmente a la IWW.

junto a su presidente, el militante del Partido Radical Santiago Labarca, le imprimieron un giro izquierdista a la organización estudiantil, estableciendo nexos más claros con el movimiento obrero (Craib 2017). Allende también fue vicepresidente de la organización universitaria en 1931 y formó parte del grupo “Avance”, agente relevante en la oposición y caída de la dictadura de Ibáñez. En una entrevista de 1965, René Frías, contemporáneo de Allende en su paso por la universidad, recuerda a los integrantes de este grupo como “estudiantes inquietos y rebeldes, [que] no aceptábamos el estado de cosas del gobierno de Ibáñez y queríamos tomar la vieja bandera libertaria de la Federación del año veinte, la de Santiago Labarca, Eugenio González, [Daniel] Schweitzer, [Juan] Gandulfo” (Sagredo 331). Teniendo en cuenta estos antecedentes, es probable que Rojas y González Vera reconocieran en Allende importantes rasgos que caracterizaron a la generación del veinte. Su empuje político, su vocación revolucionaria y su preocupación por la explotación de la clase obrera, a pesar de no pertenecer a ella.

Pero, a diferencia de los escritores en su etapa anarquista, Allende militaba en un partido político. Aún más, había formado parte del grupo fundador del PSCh en 1933. ¿Cómo compatibilizar la militancia anarquista con el apoyo a un político formal? Para los anarquistas del veinte este pudo ser un problema, como queda de manifiesto en los conocidos conflictos de los grupos libertarios con el POS-PCCh y con cualquier llamado a la participación política electoral. Sin embargo, para los izquierdistas del sesenta con pasado anarquista, esta contradicción pudo no ser más que un conflicto aparente y anacrónico. No se trata de reponer aquí la equivocada noción “evolutiva” que ha entendido al anarquismo como una etapa previa de concepciones políticas “maduras” que se desenvolverían en la institucionalidad política. Para muchos de los que habían participado en las filas anarquistas durante las tres primeras décadas del siglo XX, y que habían sobrevivido a la represión estatal en 1920 y durante la dictadura de Ibáñez, el PSCh fue una alternativa concreta. Tanto así que destacados dirigentes anarquistas estuvieron en la fundación de este partido y participaron de lleno en los debates ideológicos hasta la década del cuarenta. Como ha señalado el historiador David Herrera, la militancia anarquista que se integró al PSCh permitió vincular a los grupos medios y profesionales, hegemónicos en dicho partido, con los sindicatos y el movimiento obrero. Un ejemplo de aquello fue la participación en la fundación del PSCh de figuras tan relevantes para la historia del anarquismo y del movimiento obrero chileno como el zapatero anarcosindicalista Augusto Pinto (Herrera 2010), maestro de generaciones de luchadores sociales y protagonista de varios pasajes de las novelas de Rojas.

Importantes anarquistas de los veinte siguieron el camino trazado por Pinto y se integraron al PSCh, una colectividad que, a través de la participación electoral y la organización jerárquica, perseguía la revolución. Algunos anarcosindicalistas como Óscar Schnake se integraron de lleno a labores dirigenciales. Otros, como Augusto Pinto o el también zapatero Alberto Baloffet, que asumieron un rol relevante en su

fundación, pasaron con los años a un segundo plano (Herrera 174-211). Muchos otros se transformaron en militantes de base o solo simpatizantes. Quizás entre estos últimos estuvieron González Vera y Rojas, por lo menos, hacia la década del sesenta.

A pesar de la relación ambivalente que ambos escritores sostuvieron con el PSCh durante décadas, la posibilidad de que un socialista en representación de la izquierda llegara a la presidencia era la respuesta para las necesidades de la clase obrera. Recordemos la frase que González Vera agregó en su carta de 1963: “Allende, sólo Allende”. De aquellas fechas, debe ser el texto que, en un tono similar, escribió Rojas en un cuaderno de marca “Colón” y que lleva una enigmática anotación manuscrita en la tapa: “No es de Hijo de ladrón”. Rojas estaba en Estados Unidos, pero pensaba en Chile. Luego de registrar la traducción al español de casi medio centenar de palabras en inglés y de ensayar un texto sobre la belleza de los ríos —en el que el Trancura, el Maule y el Bío-Bío se codeaban con el Mississippi—, escribe: “Creemos que es necesario dar respuesta a algunas preguntas, esas preguntas que vienen formulándose desde hace muchos años”. En seguida incluye una frase que rememora críticamente el desenlace de la álgida movilización social de la década del veinte: “Es necesario, también, concretar la materia de esas respuestas”. Pese a que su evaluación de la organización social del momento era pesimista, no llegaba al fatalismo, porque era el “Estado defendido por las armas” el que mantenía “al pueblo en una situación idéntica a la que tenía hace cien o quinientos años”. Se infiere de este planteamiento que modificando la dirección del Estado se podrían revertir los fenómenos que según Rojas mantenían la explotación de los sectores populares: “hambre, cesantía, masacres, ignorancia”. Se aprecia, además, una sensación de fastidio y cansancio, quizá expresión de los largos años de luchas, derrotas y represión, mezclada con el interés apremiante de los cambios esperados:

Debemos llegar nada más que hasta aquí. De aquí en adelante habrá que cambiar todo: habrá que cambiar la distribución de la riqueza, el concepto del valor humano —cualquier hombre, cualquier mujer, cualquier niño, debe tener el mismo valor que cualquier niño, cualquier mujer, cualquier hombre.

No queremos soportar más esto. No hay ninguna razón para soportarlo. Queremos que cambie. Debemos trabajar para que cambie, luchar de cualquier modo para que cambie. Preparémonos para este trabajo y esta lucha.

No queremos esperar más.

En este panorama sombrío, aparece un hombre: Salvador Allende, un “trabajador social”. Él es la respuesta de Rojas a la frase con que finaliza el texto: “¡Ya tenemos bastante!”⁹. En este escrito Rojas habla como un intelectual que se dirige a los que

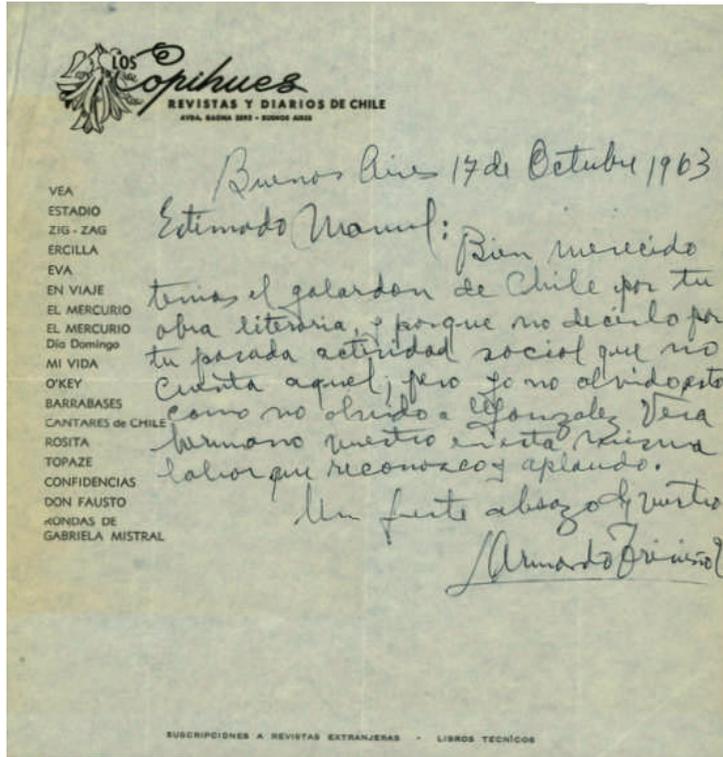
⁹ Manuel Rojas. Diccionario inglés-español, textos de viajes y otros textos (Miscelánea VIII). [Manuscrito]. 22 hojas, serie Obras literarias. Disponible en: <https://archivospatrimoniales>.

considera sus pares (“Trabajemos con él. Como profesionales, como hombres de ciencia, como artistas, como escritores, como hombres dignos, representantes de una actividad eminentemente social”). Dicho de otro modo, no habla como un activista político que se dirige al pueblo, a la clase obrera o a los trabajadores organizados, como lo hacía en sus textos periodísticos de joven anarquista. Planteamos que, en esta etapa de su vida, la comunicación con ese mundo estaba en sus crónicas, cuentos y novelas. La actividad literaria a la que se abocó durante este período tenía esa finalidad. No se trataba de una comunicación directa como la que realiza un agitador, es decir, la labor que habían sostenido durante medio siglo otros compañeros anarquistas, comunistas, socialistas, antiguos anarquistas o el mismo Allende. Desde los treinta, época en que comenzó su “retiro” como militante anarquista, la literatura tomó el lugar que una década antes había ocupado el tablado, la tribuna o la prensa obrera.

Sin embargo, ese reflujo de la actividad política cotidiana no significó una renuncia a las luchas pasadas, un rasgo que fue resaltado por sus contemporáneos. Uno de ellos, el destacado militante anarcosindicalista Armando Triviño, en una carta de octubre de 1963, le escribe: “Bien merecido tenías el galardón de Chile por tu obra literaria y, por qué no decirlo, por tu pasada actividad social que no cuenta aquel, pero yo no olvido esto, como no olvido a González Vera, hermano vuestro en esta misma labor que reconozco y aplaudo”¹⁰. A diferencia de otros intelectuales de su época y de tiempos actuales, Rojas no abandonó su aspiración revolucionaria. Es debido a esto que los anarquistas que podemos reconocer en sus novelas representan afirmativamente la actividad revolucionaria y, por ello, son presentados como seres complejos, nobles, estudiosos, trabajadores, soñadores.

uc.cl/handle/123456789/28901)

¹⁰ Armando Triviño. (17 de octubre 1963). Carta a Manuel Rojas de Armando Triviño. [Manuscrito]. 1 hoja, carta, serie correspondencia. Disponible en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/27698>



Carta de Armando Triviño a Rojas enviada desde Buenos Aires.

(17 de octubre 1963): <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/27698>

PROYECTO LITERARIO DE PASADO ANARQUISTA Y PRESENTE IZQUIERDISTA

La relación literaria que estableció Rojas entre anarquistas y delincuentes, en especial en *Sombras contra el muro*, dejaba abierta la posibilidad de una lectura que distorsionara su objetivo y el de González Vera: llevar a su época las características de la cultura obrera ilustrada que cristalizó en la década de 1920. Este debe ser el motivo que llevó a González Vera a aconsejarle a Rojas, luego de elogiar la nueva novela, la necesidad de establecer en ella “un equilibrio entre los anarquistas desinteresados e idealistas y entre el grupo de los pungas”. Su recomendación, tras leer el libro, era que los “pungas”, a lo sumo, “debieran ocupar una cuarta parte”. Un poco más duro se mostraba al criticar la aparición de ciertos pasajes escatológicos que desviarían la atención de las prácticas e ideales que representaban los personajes: “En el tomo

siguiente considera que has dedicado bastante espacio a la defecación y si hay que decirlo de nuevo que sea en una línea”¹¹.

Todas estas observaciones tenían como finalidad poner en primer plano un mundo popular y obrero que creían necesario rescatar. En las inclusiones manuscritas al borrador de *La oscura vida radiante*, el autor menciona algunos de sus referentes para situar históricamente los sucesos que siguieron a la elección de Alessandri y la ruptura del lazo con la “querida chusma”: “Un trozo de Santiago Labarca, en “Numen” (página 273 de *La oscura*); Un trozo de Verba Roja del año 19. Ver “Verba Roja” posterior. Completar con Donoso y Vicuña”. Más adelante, incorporaba una cronología que tenía como protagonistas a los activistas anarquistas y su represión:

1920: asalto a la FOCH de Punta Arenas, 27 de julio.

21 de julio: asalto a la FECH.

21 de julio. Asalto a Numen.

25 de agosto: discurso de Cárdenas en Cámara de Diputados. Procesos Verba Roja e IWW.

Ver Numen, Verba Roja, Diario de Sesiones, periódico de la Fac. U. de Chile.

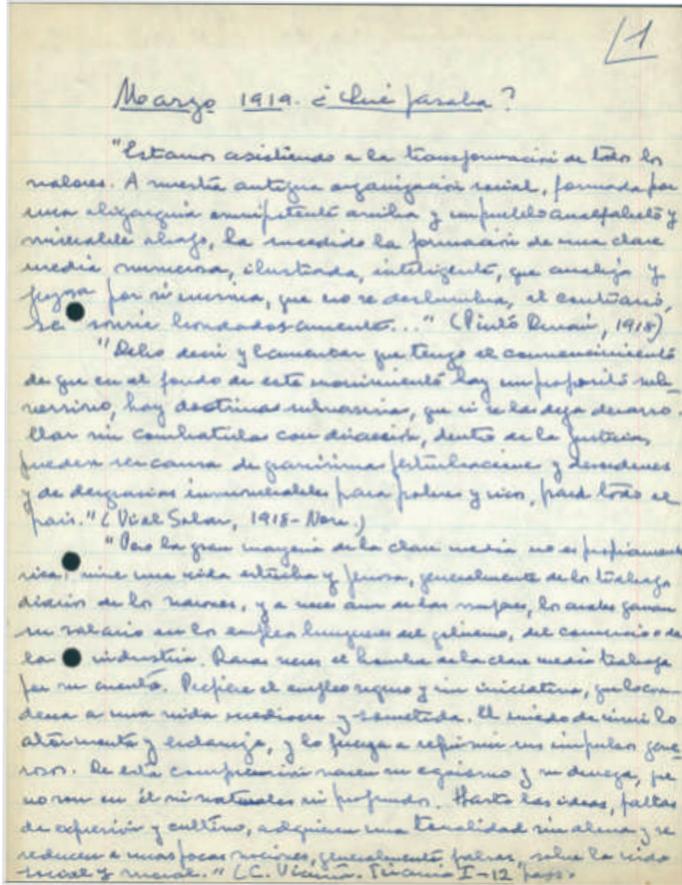
Discurso de Cárdenas, del 15 de agosto de 1920¹².

Por su parte, las anotaciones de *Sombras contra el muro* dan cuenta de que buscaba reconstruir el panorama libertario a partir de sus recuerdos, transcripciones de prensa y autores de la época. En una hoja suelta que pudo servir para ilustrar este ambiente político se transcriben tres visiones sobre la coyuntura previa a 1920 y al rol jugado por las clases medias. La primera, atribuida a Pinto Durán (diputado radical), reforzaba la importancia mediadora de estas frente a una “oligarquía omnipotente arriba y un pueblo analfabeto y miserable abajo”. La segunda, de Vial Solar (diputado conservador), criticaba la pasividad de los gobiernos frente al avance de las doctrinas subversivas que, “si se las deja desarrollar sin combatir las con decisión [...] pueden ser causa de gravísimas perturbaciones y desórdenes y de desgracias innumerables para ricos y pobres”. La tercera correspondía al abogado Carlos Vicuña. En una clara crítica al imaginario clasemediero, señalaba que de la “vida estrecha y penosa [del hombre de la clase media] nacen su egoísmo y su dureza, que no son en él ni naturales ni profundos. Hasta las ideas, faltas de expresión y cultivo, adquieren una

¹¹ González Vera (5 de mayo 1964). Carta de González Vera. [Documento]. 2 hojas, oficio, serie correspondencia. Disponible en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/27447>

¹² Manuel Rojas. “Manuscrito de *Viaje al país de los profetas, La oscura vida radiante*, cartas y otros textos (Miscelánea XVII). [Manuscrito]”. 146 hojas, serie Obras literarias. Disponible en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/28916>.

tonalidad sin alma y se reducen a unas pocas nociones, generalmente falsas, sobre la vida social y moral"¹³. Si bien Rojas no explicita la motivación de estas referencias ni su futura inclusión en algún texto, podemos inferir que se trataban de las visiones que estaban en pugna en un momento marcado por el inicio de un nuevo pacto social e identitario en el país.



Apuntes de Rojas para reconstruir la coyuntura del año 1920.

Manuel Rojas. Marzo de 1919. "¿Qué pasaba?"

<https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/28997>

¹³ Manuel Rojas. "Marzo 1919. ¿Qué pasaba?". [Manuscrito]. 2 hojas, carta, serie Obras literarias. Disponible en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/28997>

Este ejercicio archivístico pudo ser común en el proceso creativo de Rojas en los sesenta, aunque existían varias trabas para lograrlo: la distancia de los años, la lejanía geográfica, el dolor por el desenlace de los hechos. De ahí que, para franquear estos obstáculos, proyectara la revisión de fuentes que reafirmaran o corrigieran sus recuerdos. Y para esto último González Vera era fundamental, tanto en su rol de protagonista como para sugerir posibles vías de solución. Probablemente como respuesta a este tipo de peticiones, meses antes de la publicación de *Sombras contra el muro* le señala a Rojas que sobre “el Año 20 no hay [nada escrito] sino *Cuando era muchacho* y el número de *Babel*”, lista a la que sumaba algunos posibles números de la revista *Juventud* y eventualmente un estudio del historiador comunista Hernán Ramírez (24 de septiembre 1963)¹⁴. Pero en este listado había una omisión llamativa. Tanto Rojas como González Vera no recordaban *Vida de un comunista* de Elías Lafertte, publicado originalmente en 1957. Pese a que tenía una intención más cercana a una memoria militante y partidista, este libro era uno de los pocos que había relatado los acontecimientos de la primera mitad del siglo XX desde una perspectiva obrera, sumándose así al esfuerzo literario que en 1951 habían realizado tanto González Vera con *Cuando era muchacho* como Rojas con *Hijo de ladrón*. ¿Olvido u omisión? Lo primero resulta extraño para dos avezados lectores, más aún, teniendo en cuenta la trayectoria en el movimiento obrero de Lafertte. Además, el líder comunista coincidió con González Vera en 1922 cuando ambos trabajaban en *La Federación Obrera*, y por lo mismo, lo incluye en el grupo de “compañeros [...] y amigos del movimiento obrero” con el cual le tocó compartir en la imprenta de aquel diario (Lafertte 156).

Más allá de las causas de la no mención, lo cierto es que para Rojas y González Vera los recuerdos se iban haciendo cada vez más escurridizos. De ahí que la empresa que los ocupaba —a uno como creador y a otro como motivador y/o recolector de historias— se fuera haciendo año a año más difícil. Por ello, cuando Rojas se encontraba en pleno proceso creativo de *Sombras contra el muro*, desde Santiago su amigo le demandaba que pusiera “el hombro a la novela con brío y ojalá recojas cuanto no pude conseguir. Quizás pudieras prolongar ciertos personajes que en *Cuando era muchacho* quedan presentados” (9 de agosto 1963). A González Vera le escribían viejos compañeros o sus hijos para recordarle alguna historia. El motivo principal que producía estas evocaciones no era un sentido de prestigio personal, sino la lectura de los trabajos de González Vera y Rojas. O quizás había algo de ambas. De cualquier manera, era la literatura la que motivaba los recuerdos de los escritores y también de las personas/personajes. Ese pudo ser uno de los objetivos de las dos últimas novelas de Rojas, cuestión que se fue aclarando con la creciente circulación que alcanzó su

¹⁴ González Vera se refiere al libro *Historia del movimiento obrero en Chile: antecedentes siglo XIX*, publicado originalmente en 1956 por la Editorial Austral en Santiago.

literatura. Es plausible que esto explique la aparición más definida del anarquismo en estos trabajos que en *Hijo de ladrón* y, debido a ello, la necesidad de profundizar todavía más en aquellos “anarquistas desinteresados e idealistas”, como le recomendaba González Vera. Las cartas que este recibía ponen de manifiesto el fenómeno cultural que producía la circulación de este tipo de obras: “Me escribió de Argentina Modesto Oyarzún Marín. Dice que me conoció en Valparaíso y que a ti en Buenos Aires y que tú lo haces figurar en *Hijo de ladrón* con el nombre de Enrique Gallardo [...]. Me pide tu nueva novela”¹⁵. En este caso, la primera obra de la tetralogía allanó el camino para que un viejo compañero de luchas recibiera *Sombras contra el muro* y algo de la producción de González Vera: “Quería otro libro tuyo, de modo que le enviaré este [...]. Le envié *Aprendiz de Hombre* y me mandó otra larga carta hablándome de su vida”. Esta circulación concluyó en un ejercicio de memoria para Oyarzún, viejo militante anarquista, que a su vez motivaba a González Vera a pedir más antecedentes de lo ocurrido medio siglo atrás: “El nombre me sonaba pero no recordé nada de él, aunque me envió su retrato. [...] Ilumíname con una pequeña semblanza de este compañero” (5 de mayo 1964).

De forma similar, *Cuando era muchacho* se transformó en el vehículo que permitió a Hugo Palmero C. reconstruir la historia de su padre, un dirigente obrero que había sufrido una temprana muerte a causa de la represión del año veinte: “Quiere saber si lo conocí y tampoco lo recuerdo, si a ti te suena o recuerdas algún rasgo de él, cuéntamelo para satisfacer a ese joven que ama a su padre”. Palmero le explica a González Vera que leyendo *Cuando era muchacho*:

creía a cada instante leer el nombre del que fuera mi padre, Octavio Palmero Martin, que por esa época ejercía actividades anarquistas en los sindicatos panificadores y taxistas. Tomado preso en 1921, por insultar al entonces presidente de la república, fue relegado a Tacna y puesto en «libertad» a los meses para venir a morir a casa. Tuve la desgracia de no conocerlo, pues en esa suerte tendría un año o poco más, y me he ido formando un cuadro de su vida con recortes que viejos anarquistas me han ido haciendo a su gusto y gana (5 de mayo 1964).

En este extracto que transcribe González Vera, creemos entrever una de las claves culturales e históricas de las dos últimas novelas de Rojas: la capacidad de la literatura para rescatar del olvido a una generación que se iba extinguiendo, pero no precisamente con un afán de anticuario, sino como un insumo disponible para revitalizar las luchas contemporáneas. La historia del hijo del dirigente libertario, que “con recortes

¹⁵ González Vera (15 de marzo 1964). Carta de González Vera. [Documento]. 1 hoja, oficio, serie correspondencia. Disponible en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/27441>

que viejos anarquistas me han ido haciendo” se había formado un cuadro de su padre, entusiasmaba a González Vera, quien a su vez incitaba a Rojas a desarrollar distintas historias y personajes, “aunque tuvieras que hacer dos o tres tomos más” (5 de mayo 1964). Seguramente ambos se reconocían en esos “viejos anarquistas” que contaban historias que les permitían a otros recordar y soñar con proyectos emancipatorios.

En este tipo de reacciones, en un contexto de ampliación del apoyo a la izquierda, y en las historias personales que González Vera enuncia en sus cartas, es probable que se encuentre la motivación principal para que Rojas decidiera volver a novelar de forma más abierta a los anarquistas de los veinte. Al menos, estos antecedentes entregan un marco para comprender la modificación del plan que tenía el autor hacia 1962: que *Sombras contra el muro* fuera la novela que completara “la trilogía *Hijo de ladrón-Mejor que el vino*”. Entre esa fecha y 1968, según el *currículum vitae* del autor, a estas tres novelas se sumó un proyecto de un nuevo tomo, transformando la trilogía en una saga de vidas anarquistas: “Manuel Rojas [...] prepara la cuarta novela de la serie de *Hijo de ladrón (La oscura vida radiante)*”.

CONCLUSIÓN

Este texto propuso una reflexión sobre el proyecto literario que Manuel Rojas emprendió con el objetivo de retratar sus experiencias en los grupos anarquistas de las primeras dos décadas del siglo XX. Sostuvimos que el interés del autor radicó en la atenuación de su crítica al sistema político formal, materializándose de forma práctica en una activa adhesión a la candidatura de Salvador Allende en los sesenta y literariamente en el contenido de sus dos novelas de aquella época.

Su respaldo a la propuesta programática del líder socialista en ningún caso fue coyuntural o meramente eleccionario. Respondía a un horizonte de largo plazo que se gestó en las luchas emprendidas por las organizaciones obreras de principios de siglo. Este anhelo democratizador y de justicia social enarbolado por los trabajadores—fuese dentro de las filas del POS-PCCh o dentro de los círculos libertarios—formó parte de la cultura obrera ilustrada a la cual adscribieron Rojas y González Vera. Por lo anterior, quisimos demostrar que las motivaciones de ambos escritores en la década del sesenta no rompieron necesariamente con su pasado anarquista, pues se inscribían en un *continuum* político que tenía como base la experiencia de las clases populares y de las organizaciones de izquierda en la búsqueda de un horizonte de transformación social.

A inicios del siglo XX, las corrientes rupturistas anarquistas y socialistas se disputaron la representación política de la clase obrera. Si bien entre sus militantes hubo discrepancias respecto a la participación en las elecciones o en los partidos, ello no les impidió forjar una cultura alternativa que buscaba mejorar las condiciones sociales, políticas y culturales de la clase trabajadora. Aunque puede parecer que en la literatura de Rojas no esté presente la figura del obrero industrial, es indudable que

su interés fue retratar al mundo obrero del primer cuarto del siglo XX mediante una narración de sus condiciones de vida, su cultura y sus proyectos de emancipación individual y colectiva. Desde esa perspectiva, Rojas retrató a una parte de la clase y del movimiento obrero que tuvo como objetivo disputar la arena política y cultural mediante su autoformación intelectual e ideológica. Como es posible apreciar en las fuentes analizadas en este trabajo, medio siglo después su interpretación era que esos anhelos surgidos en los lejanos años veinte podían concretizarse en el proyecto de la vía chilena al socialismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Albornoz, Martín. *Cuando el anarquismo causaba sensación. La sociedad argentina, entre el miedo y la fascinación por los ideales libertarios*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2021.
- Álvarez, Ignacio. *Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2009.
- Ayala, Ignacio. “La tetralogía de Aniceto Hevia como fuente acreditada para una historia del anarquismo en Santiago de Chile, 1912-1920”. *A 100 años del '20: subversión y represión en la región chilena. Un homenaje al centenario luctuoso de José Domingo Gómez Rojas*. Comps. Manuel Lagos Mieres e Ignacio Ayala. Traiguén: sin editorial, 2020: 49-82.
- Caimari, Lila. *La ciudad y el crimen. Delito y vida cotidiana en Buenos Aires, 1880-1940*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2009.
- Carter, Eric y Marcelo Sánchez, “Salvador Allende, Max Westenhöfer y Rudolf Virchow. Aportes a la historia de la medicina social chilena e internacional”. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos* 3 (2020): 899-917.
- Craib, Raymond. *Santiago subversivo 1920. Anarquistas, universitarios y la muerte de José Domingo Gómez Rojas*. Santiago: Lom Ediciones, 2017.
- Devés, Eduardo. “La cultura obrera ilustrada chilena y algunas ideas en torno al sentido de nuestro quehacer historiográfico”. *Mapocho* 30 (1991): 127-136.
- Fuentes, Pablo. “Un análisis biográfico, político y literario de Manuel Rojas. De joven anarquista a hombre de izquierdas”. *Literatura y Lingüística* 39 (2019): 73-90.
- Fuster, Nicolás y Pedro Moscoso (compiladores, estudio y notas). *La Hoja Sanitaria. Archivo del Policlínico Obrero de la IWW, Chile 1924-1927*. Santiago: Ceibo ediciones, 2015.
- Goicovic, Igor. “El discurso de la violencia en el movimiento anarquista chileno (1890-1910)”. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades* 7 (2003): 41-56.
- Grez, Sergio. “González Vera: de muchacho anarquista a hombre de izquierda”. *Anales de Literatura Chilena*, 19 (2013): 183-210.

- Guerra, Jorge. “Lecciones de un carpintero solitario y de un orador errante”. *Un joven en La Batalla. Textos publicados en el periódico anarquista La Batalla. 1912-1915*. Comp. Jorge Guerra. Santiago: Lom Ediciones, 2012.
- Herrera, David. “Los anarquistas en la fundación del Partido Socialista de Chile. 1933-1941”. Tesis Licenciatura en Historia. Santiago: Universidad de Santiago de Chile, 2010.
- Lafertte, Elías. *Vida de un comunista (Páginas autobiográficas)*. Santiago: Empresa Editora Austral, 1971.
- Lagos, Manuel. “Demarchi Enrietti, Juan”. *Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas*, 2020. Disponible en <http://diccionario.cedinci.org>
- Navarro, Jorge. “Fiesta, alcohol y entretenimiento popular. Crítica y prácticas festivas del Partido Obrero Socialista. Chile, 1912-1922”, *Historia* 52-I (enero-junio 2019): 81-107.
- Navarro, Jorge. “Letras obreras. Clase trabajadora y experiencia urbana en la escritura proletaria. Chile, primer cuarto del siglo XX”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea] 43, segundo semestre 2022. Link: <https://doi.org/10.4000/alhim.10790>
- Pinto, Julio y Verónica Valdivia. *¿Revolución proletaria o querida chusma? Socialismo y alessandrismo en la pugna por la politización pampina (1911-1932)*. Santiago: Lom Ediciones, 2001.
- Rojas, Manuel. *Obras escogidas de Manuel Rojas, 2do. Tomo*. Santiago: Zig-Zag, 1974.
- Sagredo, Rafael (recopilador). *Crónicas políticas de Wilfredo Mayorga. Del “Cielito Lindo” a la Patria Joven*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1998.

MARCAS DE AFECTO: ARCHIVO Y AMISTAD EN LAS CARTAS DE JOSÉ SANTOS GONZÁLEZ VERA A MANUEL ROJAS¹

Gastón Carrasco Aguilar
Universidad Alberto Hurtado
gcarrasco@uahurtado.cl

Joaquín Miranda Puentes
Universidad Alberto Hurtado
jnmiranda@uc.cl

INTRODUCCIÓN

Revisar la correspondencia de José Santos González Vera hacia Rojas es como escuchar la conversación de dos amigos en una caminata por el barrio. Tiene la naturalidad de quien escribe con confianza y apertura hacia alguien que lee y repite las palabras mentalmente con la voz de su amigo. En “El escritor y su experiencia”, reeditado por Ediciones Universidad Diego Portales en *Alhué y otras prosas* (2017), González Vera narra una conocida anécdota con Rojas:

Cuando empecé a escribir era costumbre leer un trozo a cualquier compañero. Nadie se ofendía. El oidor no dejaba nunca de corresponder con una frase estimulante. En esa inteligencia leí a un amigo poeta unas pocas páginas y, terminado que hube, lo miré.

¿Y saben lo que me dijo?

—Tu prosa es como estar contando chauchas.

Siempre había sido un hombre desabrido, pero en ese momento llegaba al exceso.

Escribía de preferencia en los veranos para quitarle el cuerpo al frío. Trabajaba en la noche. Hacía un párrafo, lo corregía y, al desaparecer la posibilidad de

¹ Este artículo es parte del proyecto Fondecyt Postdoctorado N° 3210139: “Comunidades afectivas: amistad, anarquismo y masculinidad en la literatura y prensa social chilena (1900-1925)” (Universidad Alberto Hurtado, 2021-2023).

mejorarlo, poniale en limpio en otra hoja, y en esta comenzaba el segundo. Era procedimiento digno de un miniaturista chino, que se me pegó de observarlo en el poeta amigo, el cual pulía verso por verso y solo escribía el siguiente cuando el anterior estaba acabado del todo. Necesitábamos grandes cantidades de papel” (199).

El proceso de escritura retratado nos habla del vínculo inmediato entre amistad y literatura además de la estrecha relación que los unía a ambos. En un coloquial “contar chauchas”, Rojas identifica un rasgo decidor de la prosa de González Vera, esto es, la economía de las palabras y recursos: simpleza, brevedad y transparencia de su escritura. Todo esto en una lectura de unas pocas páginas. Talento crítico lector, pero también conocimiento del otro. Luego González Vera dice aprender y asimilar el procedimiento de miniaturista chino de su amigo poeta, “se le pegó”, como solo ocurre cuando uno comparte mucho tiempo con alguien.

El breve epistolario que encontramos en el Archivo Manuel Rojas del CELICH UC, alojado en el sitio de Archivos Patrimoniales de la Biblioteca de la Universidad, nos muestra un breve cuadro de amistad y admiración por el amigo y el autor. Interacción que permite comprender no tan solo la amistad y relación homoafectiva entre jóvenes escritores que se formaron juntos, sino también el marco histórico social en el que se desarrollan. Las cartas operan como soporte de lo personal, lo profesional y lo político, pues estas tres áreas se ven relacionadas y enlazadas en sus vidas y en su prosa. La relevancia de este cruce no es tan solo para el estudio de las obras de ambos autores, sino también para los estudios de género sobre masculinidades, afectos e identidades sociales a mediados del siglo XX en Chile, de la cual ambos son importantes expositores.

En estas cartas hallamos una serie de correspondencias, entendidas desde su acepción de relación y concordancia, equivalencia o simetría, entre ambos autores. Son una serie de elementos personales, familiares, escriturales y políticos los que unen esta relación homosocial sostenida en el tiempo y con instancias de exposición públicas y privadas. En esta investigación revisaremos cartas extraídas de la sección “Correspondencias” del Archivo Manuel Rojas escritas por González Vera, analizaremos brevemente algunos pasajes del libro *Algunos* (1967) donde el autor retrata a su amigo y, finalmente, un texto de Manuel Rojas en homenaje tras la muerte de González Vera. Nuestro enfoque apunta hacia las muestras de afecto entre los autores en los textos, privados en un principio, luego públicos, y diferenciamos las marcas en dos categorías: las dirigidas al otro en tanto autor y en tanto persona. En estas encontramos importantes demostraciones de homoafectividad, es decir, la acción de profesar amor y afectividad entre hombres, sin la necesidad de un vínculo homosexual, además de una exposición libre del sentir, expresiones que asociamos a una forma alternativa de masculinidad.

ARCHIVO MANUEL ROJAS

En la sección “Correspondencias” del Archivo Manuel Rojas se encuentran digitalizados 1.285 documentos, como cartas, manuscritos, inéditos, pruebas de imprenta, artículos, fotografías, entre otros materiales de y sobre el autor. Los archivos fueron entregados en comodato al CELICH (Centro de Estudios de Literatura Chilena) de la Facultad de Letras de la Universidad Católica en 2018 por la familia del escritor. El trabajo de digitalización y catalogación fue realizado por investigadoras e investigadores de la Facultad, además de estudiantes y personal de la Biblioteca de Humanidades de la Universidad. Por otro lado, existe la posibilidad de consultar el material físico en sala realizando una solicitud virtual desde la misma página.

La disponibilidad de este material es un avance en el acceso y visibilización de la obra de Manuel Rojas, posibilita otras formas de circulación de sus textos y la complejización y profundización de su estudio. Encontramos documentos repartidos no catalogados ni organizados previamente por fin como archivo. Esto implica un cambio en las condiciones de investigación, posibilitado por el trabajo de un equipo, pero también por el avance tecnológico asociado. Lila Caimari en *La vida en el archivo* (2017) señala que “los efectos de las nuevas posibilidades reproductivas y diseminadoras de documentos todavía no están definidos por completo” (16). Avanzamos hacia una labor más eficiente de revisión y uso del tiempo en los repositorios. Las prácticas más tradicionales, habilidades transmitidas de generación en generación, “se ven alteradas por tantas novedades en las maneras de buscar, de cotejar y cruzar” (Caimari 16). Podemos pensar, por ejemplo, en el trabajo de la sección “Microformatos” de la Biblioteca Nacional de Chile con sus fotogramas. En esta sección podemos acceder a información, pero materialmente no es un archivo, sino que su reproducción en negativos. Esta distinción se profundiza cuando el trabajo con el proyector análogo (lento, a mano) se agilizó con la instalación de dispositivos digitales (rápidos, virtuales), distanciando el acceso a los recursos, mediados por una nueva pantalla.

En el caso particular de Manuel Rojas, hay un grupo importante de investigadores, lectores y entusiastas que han vuelto disponible gran parte de su obra. Desde el archivo dispuesto en la página de Archivos Patrimoniales de la UC hasta los esfuerzos editoriales por reeditar, articular e investigar su obra², nos encontramos con buenas políticas de mantenimiento y acceso a un autor comprendido como patrimonio. Distinto

² Por citar solo unos ejemplos, la revista *Anales de Literatura chilena* publicó un especial sobre el autor en su número 35 (Junio 2021), las investigadoras Pía Gutiérrez y María José Barros editaron *Manuel Rojas. Una oscura y radiante vida. Nuevas lecturas y aproximaciones críticas*. Santiago: Celich/Ediciones UC, 2020. Los cuentos del autor fueron publicados en una edición crítica a cargo de Ignacio Álvarez en *Cuentos completos*. Santiago: Ediciones UAH, 2021.

es el caso de otros autores cuyo acervo pertenece a universidades extranjeras, privadas, en su mayoría norteamericanas³. Caimari advierte esto como un proceso de drenaje de libros y documentos hacia el hemisferio norte (17). Cuestión que ha advertido insistentemente Horacio Tarcus en *Las revistas culturales latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles* (Tren en movimiento, 2020) y en el artículo “¿El drenaje patrimonial como destino? Bibliotecas, hemerotecas y archivos argentinos, un caso de subdesarrollo cultural” de la revista *La Biblioteca* 1 (2004-2005). En este sentido, contra todo tipo de neutralidad científica, parece necesario agradecer el trabajo puesto en el hallazgo, rescate, visibilidad y puesta en común del material rojiano para sus lectores e investigadores. Como dice Caimari, en vez de concentrar la intensidad de la temporada en el archivo en la sección de “agradecimientos”, sería importante desplegar y enfatizar la “trama de relaciones personales, de favores y excepciones, de goces y padecimientos” (18) del trabajo archivístico.

Nuestra experiencia interviene en el material que investigamos, contamina o ejerce cierta fuerza sobre el documento estudiado. Reflexionamos y jerarquizamos información que convive de manera más aleatoria en el archivo. En el artículo “Huellas políticas en los manuscritos literarios. Documentos de una época o actas de una convivencia insoportable”, Graciela Goldchluk cuestiona la manera unívoca de leer un manuscrito en relación a su momento histórico de producción, no considerando la multiplicidad temporal inscrita en él (238). Esta inscripción en el tiempo histórico demanda “condiciones materiales específicas que no pueden dejar de eclosionar y manifestarse de modos diversos en la obra” (238). Esto mismo lo podemos pensar de cualquier producción disponible en un archivo. Sobre todo si consideramos material privado, personal, como la correspondencia de un autor que, para la crítica genética, por ejemplo, es parte del proceso de escritura. En este caso, nuestra fase de acopio y contacto con el material la rige la trama afectiva más que la escritura, que la cruza tangencialmente al menos. La construcción de un relato propio en torno al vínculo entre dos autores que, además, son amigos. Organizamos la información en función de ese orden subjetivo que es un vínculo, intervenimos la disposición natural de las cartas seducidos por otra estructura. Las voces del archivo, diría Caimari, adoptan el argumento de sus investigadores y hablan por él, organizadas en un ejercicio de ventriloquia (10). En definitiva, la imaginación narrativa de los investigadores interviene

³ Un caso paradigmático es el de José Donoso, cuyos cuadernos y versiones mecanografiadas se encuentran en la Universidad de Iowa (pertenecientes a la década del 50 hasta mediados de los 60) y en la Universidad de Princeton (versiones de 1966 en adelante). Quién mejor ha trabajado dicho archivo es María Laura Bocaz. La investigadora realizó la edición crítica de *El lugar sin límites* para la colección Biblioteca Chilena de Ediciones Universidad Alberto Hurtado en 2020.

el archivo, pero en pos de reconstruir o rearticular un vínculo afectivo que existe y se manifiesta abiertamente en la correspondencia.

AFECTO, AMISTAD Y MASCULINIDADES

El giro afectivo de las humanidades se considera un proceso de revisión, deconstrucción y reformulación de enfoques como los estudios de género, el psicoanálisis, el marxismo, entre otros; en tanto nueva alternativa de interpretación de lo social. Este giro permite comprender de otras maneras la formación de lo social y la construcción de un imaginario colectivo. En “Postscriptum: el afecto en la caja de herramientas”, del libro *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina* (2013), Mabel Moraña señala que el estudio de la afectividad “enfatisa una de las líneas de fuga de la modernidad: la energía nómada que circula en el ámbito de lo social resistiendo el control disciplinario del Estado y sus instituciones. Permeando las relaciones intersubjetivas, la órbita de la domesticidad y de la intimidad y adentrándose en todos los niveles de la esfera pública” (315). En otras palabras, el afecto sería el elemento social esquivo, nómada, no sujeto a las tecnologías del poder de las instituciones. Sería también un entre-lugar de los sujetos, propio de espacios íntimos, domésticos, pero que se proyecta e interviene el espacio público y, por ende, lo politiza.

Por su parte, Cecilia Macón en “Sentimus Ergo Sumus. El surgimiento del “giro afectivo” y su impacto sobre la filosofía política” (2013) indica: “el giro afectivo puede ser entonces presentado como un proyecto destinado a indagar en formas alternativas de aproximarse a la dimensión afectiva, pasional o emocional... a partir de su rol en el ámbito público” (9). Espacio caracterizado por el uso y ocupación históricamente masculino, en rechazo a la participación activa de las mujeres. Para Mary Beard (2018), el hombre se desarrolla controlando el discurso público y silenciando a las mujeres. De esta manera valida su propio poder y vuelve propios el discurso y la oratoria como prácticas y habilidades del hombre que definen su masculinidad (27).

Las pasiones en el campo de la política o del espacio público han sido históricamente invalidadas. Por el contrario, la razón, el orden y la medida se han encargado de poner límites al debate político y enmarcarlo en el campo de lo razonable. Lo que no se considera es que las posturas y decisiones políticas implican altos grados de sensibilidad y afectación. Las emociones dominan decisiones y reacciones políticas que se traducen en acciones concretas, lo que nos “obliga a revisar la idea de agencia y el papel de gran parte de los dualismos –interior/exterior; público/ privado; acción/pasión–” (Macón 9). Los afectos irrumpen y alteran la esfera pública en tanto prácticas de lo cultural y social, “capaces de producir la superficie y los límites que permiten que lo individual y lo social sea limitado” (Macón 10). El estudio de estas superficies, límites y reacciones de esta agencia nos permitirán no tan solo conocer el estado emocional de un colectivo, su historicidad, sino que también modelar “la relación de la

comunidad con su pasado, las formas de lectura de su presente y la proyección hacia el futuro posible, deseado e imaginado en concordancia o en oposición a los proyectos dominantes” (Moraña 315).

La estructura cambiante, dinámica y hasta paradójica de los afectos permite pensar en diversos lazos sociales. Los sujetos y sus cuerpos pueden conectar o no con otros, afectar y verse afectados por dichos vínculos. Para autoras como Sara Ahmed los afectos no son opresores o emancipadores por sí mismos⁴. Esto lo señala también Félix Guattari en *Caosmosis* (1992), en tanto no todos los movimientos de subjetivación tienen aspiraciones emancipatorias. Sin embargo, en su libro *Reescrituras de la masculinidad. Hombres y feminismo* (2022) Josep M. Armengol⁵ indica que la amistad entre hombres y las expresiones homoafectivas podrían tener un “componente político (al menos potencialmente) subversivo, pudiendo contribuir así a una mayor igualdad social” (176). En este punto podemos seguir las ideas de Lauren Berlant en torno a la idea de “esfera pública íntima”, en relación a la circulación de lo privado en la producción de la política (Macón 18). Poner en circulación los afectos en lo público puede leerse como una forma de politizar el sentir, más si es desde la homoafectividad y las masculinidades, acostumbradas a separar lo afectivo de lo político y de negarse a exponer lo privado en lo público.

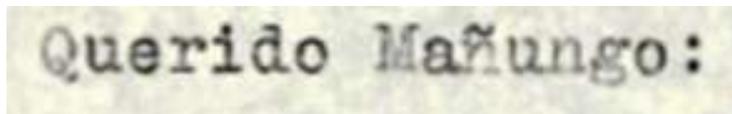
La masculinidad suele asimilarse como antítesis de la feminidad y, en esa línea, como la negación o restricción de las emociones. No obstante, es posible encontrar en la literatura una serie de vínculos afectivos entre hombres que, justamente, expresan sentimientos. Desde los estudios de Eve Kosofsky Sedgwick (1985) en *Between men: English Literature and Male Homosocial Desire* han existido esfuerzos por encontrar otras prácticas y discursos en torno al performar afectivo de los hombres y el despliegue de otro tipo de masculinidades no hegemónicas. Siguiendo a Josep Armengol, lo que nos interesa es “buscar nuevos modelos, alternativos y no jerárquicos, de ser hombre en nuestras sociedades” (21). Estos modelos no jerárquicos se caracterizarían por una mejor gestión de las emociones y una expresión más clara y definida de lo afectivo desde y hacia otros hombres.

Si la norma dicta reprimir algunas emociones, también permite expresar otras. En el caso de los hombres, la rabia y, por consecuencia, la violencia, están más disponibles en el abanico de emociones a desplegar sin muchas consecuencias. Las interacciones, si no son neutras o instrumentales, son superficiales e impersonales. No hay mucho espacio para la intimidad o la creación de vínculos más profundos por temor a la exposición y la vulnerabilidad. Josep M. Armengol señala que en otros períodos

⁴ Revisar *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: UNAM, 2015.

⁵ Parte de esta discusión se establece inicialmente en Carabí, Angels y Josep M. Armengol. *Masculinidades alternativas en el mundo de hoy*. Barcelona: Icaria, 2015.

históricos la amistad gozó de mayores cuotas de intensidad e intimidad (175). Una de las explicaciones posibles al distanciamiento actual de los hombres tiene que ver con la idea de fragilidad y la asociación con lo homosexual, cuestión que ya había advertido Michel Foucault en *Historia de la sexualidad* (1976). De ahí la necesidad de recuperar los lazos sociales entre varones (Armengol 176) y, de alguna forma, combatir diversas formas de discriminación social desde lo afectivo.



“Querido Mañungo” (González a Rojas, 5 de mayo de 1964).

QUERIDO MAÑUNGO: MANUEL ROJAS, AMIGO

En este punto, es posible analizar la amistad entre José Santos González Vera y Manuel Rojas a partir de cartas que el primero le envió al segundo, extraídas de la sección “Correspondencias” del Archivo Manuel Rojas. También revisaremos brevemente algunos pasajes de *Algunos* (1967) en donde González Vera se refiere al autor de *Hijo de ladrón* (1951) y, finalmente, un texto en homenaje que realiza Rojas tras la muerte de su amigo. Nuestro enfoque radica en las muestras de afecto entre los autores performadas en los textos y diferenciamos las marcas en dos categorías. Por un lado, las muestras dirigidas al amigo en tanto autor y, por otro, las dirigidas a la persona individual.

En carta mecanografiada, con fecha 8 de septiembre de 1936 en Caracas⁶, González Vera se entera por Sergio Atria de la muerte de María Baeza, esposa de Manuel Rojas, con quien tuvo tres hijos: María Eugenia, Paz y Patricio. El efecto emocional de la carta, marcado por el afecto entre ambas familias, se narra sin reserva: “Sin poder hablar le pasé la carta de Sergio a mi mujer y ésta lloró y pasó esa noche sin dormir, pensando en ella, pensando en ti, y en Patricio y las dos niñas” (segundo párrafo). Existe también un deseo manifiesto de acompañar al amigo, como ya lo ha hecho en otros momentos complejos: “[Sin embargo,] esa noche en que recibí la carta de Sergio habría querido estar allá para ir juntos al cementerio y pasar juntos, como en tantas otras ocasiones, las horas más difíciles” (tercer párrafo).

⁶ González Vera (8 de septiembre 1936). Carta de González Vera. [Documento]. 1 hoja, 22x28 cms. Serie Correspondencias. Disponible en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/27412>

El amigo es otro yo, dice Aristóteles en su *Ética* a Nicómaco, pero la particularidad de esta carta justamente es que se aprecia y valora la diferencia: el otro por sobre el yo. Acá el ideal de la amistad no compite con el de la familia, sino que se expande y toca o roza los demás vínculos. La homosocialidad es expresión de un sentir no excluyente. Confianza, preocupación, cuidado, palabras asociadas hoy a un comportamiento femenino, aquí son utilizadas como maneras habituales de una relación entre hombres. Hay confianza y alivio al saber que hay otros que acompañan al amigo: “Algo me consuela el pensaf (*sic*) que Glusberg, Sergio, Tischell y otros amigos comunes habran (*sic*) estaño (*sic*) contigo, y habran (*sic*) procurado, de alguna manera, disminuir esa soledad dolorosa en que uno queda después de un quebranto tan sin remedio y tan impartielpable (*sic*)” (cuarto párrafo). Esos otros son parte de una comunidad afectiva que sostiene al compañero en momentos difíciles. Ante la situación dolorosa, son los demás quienes aplacan, en parte, ese dolor. Ante la distancia, no le queda más al emisor que dar cuerpo a su palabra: “[...] y recibe un estrecho abrazo de tu amigo de siempre y de todos los míos (*sic*)” (último párrafo).

Pero no todas las cartas tienen ese tono ni el afecto está permitido solo en ocasiones de dolor. También hay expresión sentimental en otros momentos. En carta fechada el 15 de marzo de 1964, desde Santiago de Chile a Estados Unidos⁷, González Vera le cuenta de sus vacaciones a su amigo, además de sus visitas a las hijas de Manuel. El nivel de intimidad es tal que se cuentan varios detalles: “No te contesté a tiempo porque me ha tocado veranear como nunca lo hiciera: diez días en enero; veinticuatro en febrero. Volví el 2 de este y el 3 salimos con María a Tongoy. No sé si lo conoces. El agua del mar está tibia a mediodía y hay mucho que mirar” (primer párrafo). De estas trivialidades, González Vera pasa a un nivel confesional más autoral: “Yo me encuentro mejor, pero sin deseos de hacer algo. ¿Crearás que no escribo hace un largo medio año? Ahora aparece la tercera edición de *Cuando era muchacho*. Me dedico en las mañanas, en mi casa, a llenar botellas con piedra y me entretiene la mar” (tercer párrafo). Esta confesión nos permite comprender el tipo de vínculo entre ambos. Hay amistad, hay confianza y apertura para asumir el bloqueo. Casi naturalizando el proceso y mirando con cariño actividades como rellenar botellas con piedras. Esa sencillez de la situación y la escena no es muy distinta a la sencillez con la que escribe el autor sus novelas.

Continúa González Vera:

⁷ González Vera (15 de marzo, 1964). Carta de González Vera. [Documento]. 1 hoja, oficio. Serie Correspondencias. Disponible en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/27441>

En febrero estuve en tu casa de El Quisco con María Eugenia y me mostró muchas ágatas pulidas por ella. Sabrás que está estudiando joyería, que ya hace algunas. Su marido y sus chiquillos estan (*sic*) muy bien y Pablito está poniéndose buenmozo. En cuanto a la mayor ya es una hermosura. Vi de regreso a Pacita y a su cachorro de rostro bien formado. Pacita estaba con un rostro especial, el de la maternidad, una mezcla de dulzura y de no sé qué más, tal vez de serenidad, sin tensión alguna.

Al visitar a las hijas de Rojas, nuevamente observamos el interés por el detalle de González Vera. El trabajo de orfebre de María Eugenia llama su atención y pone al tanto a su amigo. Quizá es con Paz donde hay un mayor despliegue de lo afectivo al describir esa mezcla de paz y serenidad sin tensión alguna. Todo está atribuido a la maternidad. Esto se corona con una despedida afectiva: “Me alegra que tu enfermedad haya sido aparente y ojalá continúes sin sentir el cuerpo y escribiendo como fiera. Te esperamos. Un abrazo de [firma de González Vera]” (último párrafo). Evocación de preocupación por la salud y cuerpo del amigo, para añadir otra preocupación vital: la escritura. Sin que esta sea la protagonista de las cartas, siempre tiene un lugar en ellas, en tanto no dejan de ser escritores y su oficio es querido y compartido.

Poco a poco la distancia se deja sentir: “Hemos, con Espinoza⁸ principalmente, estado hablando de que haces falta aquí, quizás porque te chamos (*sic*) tanto de menos, pero ahora que sabemos que te quedas un año más esperaremos que pase el tiempo y podamos verte llegar” (párrafo noveno), en carta del 10 de junio de 1963, desde Santiago a Estados Unidos⁹. Echar de menos, esa expresión chilena, acusa la falta, la ausencia del amigo. Recurriendo a la fórmula de la espera y del paso del tiempo como único remedio. Así de estrecho es el vínculo y la necesidad de la presencia del otro. Para Piglia: “La correspondencia es un género perverso: necesita de la distancia y de la ausencia para prosperar” (33). La carta como soporte permite un nivel de intimidad que otros medios escritos no sostienen. Aunque, contrario al mandato masculino hegemónico, ambos autores no tenían problema en mostrar o demostrar su cariño por el otro públicamente.

⁸ Enrique Espinoza, editor y fundador de *Revista Babel*, ensayista y amigo personal de Rojas y González Vera. Su nombre original es Samuel Glusberg, nacido en Rusia se estableció de niño en Buenos Aires y luego definitivamente en Chile desde 1935.

⁹ González Vera. (10 de junio 1963). Carta de González Vera. [Documento]. 1 hoja, oficio. Serie Correspondencias. Disponible en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/27433>

“Querido Mañungo”: así da inicio la carta del 5 de mayo de 1964, desde Santiago de Chile a Estados Unidos¹⁰. La misiva consiste en una puesta al día de la familia. Los hijos de ambos autores son médicos y tratan a los hijos del otro: Paz una gran neuróloga, Bisagrita un increíble pediatra. Esto evoca el recuerdo: “decían que nosotros nos dedicábamos al elogio mutuo. No deja de ser gracioso. Te envío saludos de Gutiérrez. Tengo tanto que decirte que necesitaría días. Cortemos ésta con un abrazo y que tengas gran éxito” (último párrafo). El elogio mutuo es un ejercicio que ambos realizaron constantemente, haciendo despliegue público de sus afectos en entrevistas, homenajes y textos literarios. El libro *Algunos* de González Vera, por ejemplo, es quizá la mejor expresión de dichas relaciones, en tanto muestra no tanto la biografía de sus amigos, sino la calidad como personas, autores o la naturaleza de su vínculo con ellos. La intimidad expuesta no tan solo corrobora el vínculo sino que lo fortalece.

MANUEL ROJAS, AUTOR

En la carta del 5 de mayo de 1964, encontramos una parte importante dedicada a Manuel Rojas autor y a sus técnicas de escritura. De todas maneras, se deja ver la amistad entre ambos al reconocer a las personas que inspiran los personajes. Además de una lectura atenta, se expone una crítica literaria fraterna y sincera y algunas sugerencias. Ambos conocen las historias tejidas en la novela, el mundo compartido, secreto en un principio para los demás, luego público. Aquí se despliega, o da rienda suelta, a un “cahuineo” con propósitos narrativos, imbricando las historias de José y Manuel reales con la de sus versiones literarias:

Supé que había salido tu libro¹¹ y fui a buscarlo. Entre antenoche y anoche lo leí. Tu nueva manera ahorra toda suerte de preámbulos y puedes presentar como dentro de la memoria de uno y frente a los ojos más y más individuos, sin presentación porque tú sabes quiénes son. Leí sin dificultad porque me parece conocer a casi todos los personajes. Del Chambeco recuerdo el nombre. Alfredo supongo que es ese moreno simpático, primo de Arturo Zúñiga. Alguno tal vez es desconocido para mí. A ratos tu (*sic*) cuentas lo que el personaje recuerda y, simplemente, me parece que lo sitúas en donde estuvo antes, supongamos en

¹⁰ González Vera. (5 de mayo 1964). Carta de González Vera. [Documento]. 2 hojas, oficio. Serie Correspondencias. Disponible en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/27447>

¹¹ En referencia a *Sombras contra el muro*, tercera novela de la tetralogía protagonizada por Aniceto Hevia, publicada por Zig-Zag en 1964.

Valparaíso. También aciertas al pintar algún personaje diciendo versos de su país. Das así bien una sensación de ambiente.

La rápida lectura de la novela da cuenta no tan solo del interés o avidez de González Vera por leer a su amigo, sino también en lo involucrado con el proyecto escritural de Rojas. Con “nueva manera” se refiere a la incorporación de Rojas de recursos de narración, como la corriente de conciencia y los saltos temporales, asociados a la vanguardia. El autor de *Alhué* reconoce que la lectura le fue fácil por conocer a los personajes, amigos y conocidos, en su mayoría. Y si no, el narrador de Rojas se encarga de recordar o contar su historia adoptando la voz de esos personajes. Destaca, además el buen uso del fraseo local y el uso de versos o palabras que permiten contextualizar y situar bien la obra. Más adelante siguen los elogios: “Noto que en tu estilo hay menos repetición y está más suelto”, seguramente en relación a las dos primeras entregas de la tetralogía. De alguna forma, Rojas va volviendo más lineal el relato, siendo *Hijo de ladrón* (1951) el más experimental en términos de disposición temporal de los hechos. En *Sombras contra el muro* (1964) efectivamente está más resuelta la narración de Aniceto y su desarrollo en el ambiente anarquista.

González Vera, pensando en el lector nacional, propone algunas ideas también: “Usas buena cantidad de palabras muy sabrosas, de las nuestras, quizás tendrías que poner al final un glosario para las que no explicas. Briones está bien, pero tendrías que contar toda la historia y pintar a José que era muy interesante, con inclinación al misticismo, al que llegó después por el sufrimiento”. Sus comentarios van desde el uso del lenguaje y sus variantes sociocríticas, hasta la naturaleza del contenido. Desarrollar más la historia de Briones, pintar mejor a José, en definitiva mejorar cómo se exponen sus relatos, quizá con la intención de hacer justicia a sus historias personales. En la misma carta González Vera muestra a su amigo cómo él lo resolvería, contando con sus propias palabras una escena que involucra al personaje:

José era un tipo serio. Si quieres te doy más detalles cuando llegues. En la panadería quisieron tomarlo para el tandeo y él, muy serio, tomó un leño y le dió (*sic*) un golpe en los riñones al más gracioso y éste quedó poco menos que muerto. Su primera idea, y me la propuso, fue asaltar un banco en San Fernando. Estábamos tendidos en el Parque Cusiño (*sic*) y creo que mientras duró su proposición yo traspiraba (*sic*) de miedo. Me parecía algo espantoso y realmente estaba reñido con mi temperamento. Ese sí que habría entregado el dinero para la propaganda. Quería comprar la imprenta y que nosotros la manejáramos. ¿Recuerdas que en la Cárcel fue el distribuidor del pan entre los presos? Manuel convino con Juan que se hiciera el loco para que fuera a dar a la Casa de Orates. Y un día vació los panes en la fuente y comenzó a gritar: ¡Ay, los pescaditos! Volando se lo llevaron a la casa de orates, pero antes, como

se necesitaba dinero para su juicio, aprendió a fabricar billetes de cinco y dos pesos que pasaba Manuel [...]

La situación, los personajes, el humor, son elementos que podrían perfectamente pertenecer a la prosa de Rojas y González Vera expresa muy bien su conocimiento de la obra de su amigo. Por último, es consciente también de lo que la escritura de Rojas provoca en la crítica nacional: “En fin es tanto lo que hay que considerar en esto que necesitamos hablar un mes seguido. Será interesante ver la reacción ante tu libro de los que nada saben de los anarquistas. Los críticos daran (*sic*) cierta idea”. La asociación entre quienes nada saben de anarquismo y los críticos es justamente lo que los distancia de la literatura nacional tradicional. Su conocimiento viene de la experiencia y roce con sujetos y situaciones fuera del rango de experiencia de los escritores de clases más acomodadas. En esta misma línea, en la carta del 9 de agosto de 1963 (sin locación de procedencia)¹², González Vera destaca la importancia de Rojas como autor comprometido socialmente, en relación a su adherencia a un manifiesto: “Se formó un comando de escritores y artistas y tú figuras en el directorio de honor. Me contó Álvarez Villablanca que habías escrito adhiriendo. El manifiesto todavía no sale. Hice un borrador... Mañana espero le pongamos fin. De modo que también irá la firma tuya” (tercer párrafo). Asume que su amigo debe ocupar un lugar de honor en esa lista, lo precede su literatura y compromiso social. Cómo no participar.

Firma manuscrita de José Santos González Vera
(González a Rojas, 9 de agosto de 1963).

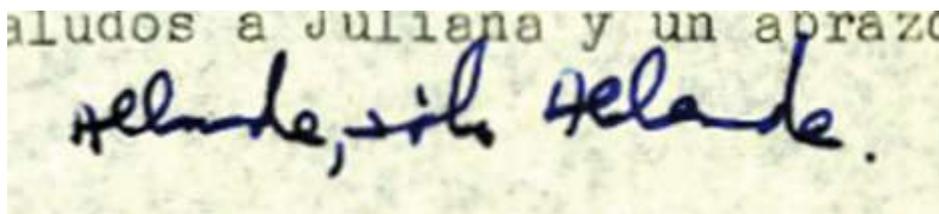
¹² González Vera. (9 de agosto, 1963). Carta de González Vera. [Documento]. 1 hoja oficio. Serie Correspondencias. Disponible en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/27436>

En *Algunos* (1967) González Vera reafirma y complementa su opinión sobre Rojas como autor: “Sus cuentos, fuera de sobrios, son vigorosos y fluidos. Teme al comienzo asomarse a través de ellos. Todavía es raro encontrar reflexiones. Le preocupa la acción; quisiera comenzarla en la primera línea; sufre cuando se le escapa una larga página de preámbulo” (230). Le es imposible no pensar en el sujeto escribiendo, en quien está detrás de la historia. No separa a la obra del autor sino que los comprende como un *continuum*. Sigue: “existen escritores que poseen el secreto de la realidad literaria. Es el caso de Manuel Rojas. Por donde se abra un libro suyo, cabe decir: ‘¡Pero si esto es la pura verdad!’”. Generalmente no es necesario decirlo. Lo sentimos así. Quién tiene el don, la impone, y ¡maravíllense! puede ser ficción del literato, una verdad acomodada o inventada” (232). Acá, más que referirse al realismo o al grado de verosimilitud de sus escritos, el comentario apunta a lo cierto de las experiencias que transmite, tanto por la manera como en el conocimiento expuesto de lo dicho. Así ocurre en *Lanchas en la bahía* (1932), “novela inicial, es obra de madurez. Ya el autor no se limita a contar lo que ve y oye. Ahora personajes y aseveraciones asoman en su expresable complejidad” (238). Pero será *Hijo de ladrón* la novela que más destaca González Vera, sobre todo por la forma en la que el autor habla a través de sus personajes: “Se percibe su aliento lo mismo que en la conversación de dos. El tono es confidencial; las observaciones originales abundan y el pensamiento supera en extensión el relato. Los tres elementos: narración, observaciones y pensamiento se mezclan en juego sin fin” (239). En él encuentra humor, dramatismo y poesía, la condensación y consolidación de un trabajo serio de alguien con oficio.

MANUEL ROJAS EN *HOMENAJE A GONZÁLEZ VERA*

A modo de contrapunto, nos interesa revisar brevemente qué pensaba Rojas de González Vera como amigo y autor, qué relación tenían en términos profesionales como compañeros de oficio, pero también de vida. A partir de la muerte de González Vera, Rojas junto a Hernán del Solar y Enrique Espinoza edita un texto en homenaje a su amigo. En este, señala que “González Vera, como todos los escritores, tenía en sí esos dos seres; pero, tal como en algunos escasos escritores, entre el hombre que escribía y el que vivía no se notaba apenas diferencia. Digo apenas porque, sin duda, tuvo alguna, pero nadie pudo llegar hasta el fondo de su intimidad, ni siquiera sus familiares” (12). A diferencia de la separación anterior que vimos entre Rojas autor y Rojas amigo, aquí no parece haber distinción en González Vera. El autor de *Cuando era muchacho* (1951), relato autobiográfico publicado el mismo año que *Hijo de ladrón*, extiende su vida hacia el relato con mayor transparencia y sin mediación de personajes. Casi todo en él apunta hacia un vínculo o “pacto autobiográfico” en los términos de Phillipe Lejeune, es decir, la correspondencia entre autor, narrador y protagonista dentro de la obra. Esto estaría de alguna forma en Rojas, pero mediado

por un personaje ficcionado de sí mismo: Aniceto Hevia. Rojas explica la dualidad no diferenciada de González Vera como un gracia de índole especial, “lo que permitió que apareciese, que fuese, el que vivía y el que escribía. La gracia manaba de él en forma continua, no intermitente, como en otros escritores” (13).



“Allende, solo Allende”

(González a Rojas, 9 de agosto de 1963. Escrito a mano).

El hecho de que fuese “amigo y compañero”, continúa Rojas, es lo que hizo que su desaparición fuese una pérdida irreparable. Su vínculo era tan estrecho que habían compartido todo: “la comida, los cigarrillos, los paseos, las privaciones y los trabajos” (13). En 1920, cuando la situación se complicaba para Rojas, no teniendo donde ir, González Vera dejó la casa de su madre para irse con él. Durante ese tiempo ambos trabajan en la revista *Numen*, González Vera como administrador de la revista y Rojas como obrero. Las persecuciones de ese año hacia los integrantes de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile y de sindicalistas de la agrupación *Industrial Workers of the World* (IWW), de la mano del gobierno de Juan Luis Sanfuentes, conllevó la separación de los amigos y la muerte de José Domingo Gómez Rojas, formador intelectual y político de los jóvenes Rojas y González Vera¹³. Sigue Rojas: “Tuvimos amigas y amigos comunes, casi todos desaparecidos. En una ocasión, en tanto yo vagabundeaba por Magallanes, él se llevó a mi madre a Valdivia, para que no estuviese sola” (13). Así de estrecho el vínculo.

La muerte como momento evaluador está atravesada por el sentir de la pérdida, sin embargo, para Rojas no hay equívoco en decir que no tiene reproches para su amigo “ni como escritor ni como hombre. Al contrario, no tengo sino elogios para él, a quien los elogios no le decían nada y casi prefería las críticas, mucho más si eran desagradables; le hacían reír y las reproducía en sus libros” (13). El espíritu crítico es compartido y es compatible con la amistad. Pueden confiar en el criterio y juicio

¹³ Para mayor información de este incidente, revisar: Craib, Raymond. *Santiago subversivo 1920: anarquistas, universitarios y la muerte de José Domingo Gómez Rojas*. Santiago: LOM Ediciones, 2017.

del otro con total libertad. En este sentido, Rojas cree que González Vera no murió contento, pues

Tenía un gran espíritu crítico. No en vano llegó a ser considerado como uno de los mejores prosistas de este siglo. Recordemos que las segundas ediciones de sus libros aparecían siempre corregidas y disminuidas. Lo que puedo decir con toda certeza es que murió asqueado del mundo en que le tocó vivir, especialmente del mundo burgués y capitalista, el mundo político y todo lo que esos mundos representan (15).

Al parecer, ni la muerte deja tranquilo el espíritu crítico de González Vera. El afán por corregir y disminuir característico de su prosa sería también atribuible a su vida. Simple, mínima, y en constante corrección. No murió tranquilo porque el mundo burgués y capitalista seguía ahí, intacto. Nadie podría irse contento así.

CONCLUSIONES

Las cartas de González Vera hacia Manuel Rojas nos muestran una relación abiertamente afectiva, directa, con la amistad como valor, sobre otros estandartes como el patriotismo, la pertenencia política o el éxito literario. Ambos autores recalcan del otro su condición de hombre de trabajo y el oficio de escritor. No por ser amigos dejan de lado el espíritu crítico para con el otro, ni con la sociedad en la que viven. Decía Rojas de González Vera que “era fino, sí tenía humor, era un gran amigo y compañero; también era un hombre. Trabajó y sufrió; no murió contento y siempre deseó que esta sociedad burguesa, con toda su inmundicia, fuese cambiada hasta más allá de sus raíces y del modo más rápido” (17). Eso compartían, así se habían criado juntos. Amistad, afecto, compañerismo y rechazo al poder de ese orden burgués.

Por otro lado, en los textos públicos (*Algunos* en el caso de González Vera y *Homenaje a González Vera* en el caso de Rojas) se corrobora y fortalece la puesta en práctica de una afectividad expresiva, problematizando los límites de la exposición de sentimientos de los hombres. Aquí se encuentra el componente político subversivo que Armengol identifica en este tipo de prácticas homoafectivas y que, a la larga, podrían contribuir así a una mayor igualdad social. Este vínculo entre masculinidad y sociabilidad popular ya lo ha identificado Lorena Ubilla (2020) en la narrativa rojiana, contextualizado en el proceso de modernización. Así también María José Barros y Pía Gutierrez (2021) analizan la amistad como vínculo solidario en dos inéditos de Rojas. Estos estudios recientes nos permiten complementar y complejizar la lectura de lo afectivo y su relación con el espíritu crítico y subversivo de estos autores. Creemos que la dimensión afectiva, en estos tiempos, sea quizá una de las aristas más decisivas e importantes para leer esta amistad y problematizar, o quizá incluso romper, esas otras estructuras de poder que no se sostienen sólo en la clase, sino que también en el género.

BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: UNAM, 2015.
- Armengol, Josep. “¿Las amistades peligrosas? Lazos afectivos entre hombres en la historia y la cultura occidentales”. *Reescrituras de la masculinidad. Hombres y feminismo*. Madrid: Alianza, 2022.
- Barros, María José & Pía Gutiérrez. “Naturaleza y vínculos solidarios en dos textos inéditos de Manuel Rojas: *Astromelia* y ‘El niño y el Choroy’”. *Revista Chilena de Literatura* 103 (2021): 311-334.
- Beard, Mary. *Mujeres y poder. Un manifiesto*. Madrid: Crítica, 2018.
- Caimari, Lila. *La vida en el archivo. Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2017.
- Camps, Victoria. *El gobierno de las emociones*. Barcelona: Herder, 2011.
- González Vera, José Santos. *Algunos*. Santiago: Nascimento, 1967.
- . (8 de septiembre 1936). Carta de González Vera. [Documento]. 1 hoja, 22x28 cms. Serie Correspondencias. Disponible en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/27412>
- . (10 de junio 1963). Carta de González Vera. [Documento]. 1 hoja, oficio. Serie Correspondencias. Disponible en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/27433>
- . (9 de agosto 1963). Carta de González Vera. [Documento]. 1 hoja, oficio. Serie Correspondencias. Disponible en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/27436>
- . (15 de marzo 1964). Carta de González Vera. [Documento]. 1 hoja, oficio. Serie Correspondencias. Disponible en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/27441>
- . (5 de mayo 1964). Carta de González Vera. [Documento]. 2 hojas, oficio. Serie Correspondencias. Disponible en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/27447>
- . “El escritor y su experiencia”. En *Alhué y otras prosas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2017: 187-217.
- Guattari, Félix. *Caosmosis*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2011.
- Lejeune, Phillipe. “El pacto autobiográfico”. *Suplementos Anthropos* 29 (1991): 47-61.
- Macón, Cecilia. “Sentimus Ergo Sumus. El surgimiento del “giro afectivo” y su impacto sobre la filosofía política”. *Revista Latinoamericana de Filosofía Política* 6 (2013): 1-32.
- Moraña, Mabel. “Postscriptum: el afecto en la caja de herramientas”. *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (eds.). Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2013.
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama, 2001.

Rojas, Manuel. "González Vera". En Rojas, Manuel, Hernán del Solar y Enrique Espinoza. *Homenaje a González Vera*. Santiago: Amigos de González Vera, 1971.

Ubilla, Lorena. "Masculinidades y sociabilidad popular en la narrativa de Manuel Rojas: una mirada al proceso de modernización". En Barros, María José Barros & Pía Gutiérrez (eds.). *Manuel Rojas. Una oscura y radiante vida. Nuevas lecturas y aproximaciones críticas*. Santiago: Celich/Ediciones UC, 2020: 267-282.

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 Jofré
- Mestiza, bella - delgadez límpida; redondez de
- Canta, hermosa voz; morena | pómulos
- Disputa huacaya - Loustrofua
- Pelentato la dona a Loustrofua

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

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

W 19-2-90 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
medida, 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.

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 especificidad 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.

NOTA SOBRE LOS ARCHIVOS DEL CELICH: DOCUMENTAR PARA UNA COMUNIDAD

Pía Gutiérrez
Pontificia Universidad Católica de Chile /Universität Passau
CELICH
plgutier@uc.cl

Los archivos operan de forma material y simbólica. Desde la dimensión material, las tareas asignadas al cuidado de aquello que hemos consensuado como documentos, implica las técnicas de conservación, clasificación y las políticas de acceso a los mismos. Todo esto marca una forma de valorar el patrimonio de una sociedad y de organizar el acceso a la información, pues son decisiones que se pliegan a una convención o estándar permitiendo el diálogo entre fondos documentales y determinando su uso. Por otra parte, en el plano simbólico, el archivo ha alcanzado el estatus de paradigma y las discusiones en torno a él se han ampliado desde la historiografía y la filosofía a los campos del arte pues apelan a la distribución del poder en nuestra sociedad. Anna María Guasch nos explica, al revisar una tradición filosófica y artística vinculada al archivo, que este articula un *modus operandi*, al cual describe como las dos “máquinas de archivo” que funcionan paralelamente: una “que pone énfasis en el principio regulador del nomos (o de la ley) y del orden topográfico”, y otra “que acentúa los procesos derivados de las acciones contradictorias de almacenar y guardar, y, a la vez, de olvidar y destruir huellas del pasado, una manera discontinua y en ocasiones pulsional que actúa según un principio anómico (sin ley)” (15). El archivo se vuelve entonces un espacio de tensiones, pues desde él se proyectan las categorías con que accedemos a la clasificación del mundo, ayudando a nombrarlo, y a la vez fija un estado de las cosas que omite categorías y subjetividades pues todo archivo es un acto de violencia que recuerda las luchas por la administración del poder con efecto sobre los cuerpos, los territorios y las subjetividades. Tanto la dimensión material como la simbólica están en constante diálogo en el archivo, funcionan de modo conectado y, por lo mismo, urge que entre estas dimensiones se ejerza un trabajo conjunto.

Digo lo anterior porque en mi experiencia, el trayecto realizado en torno a los archivos patrimoniales que custodia el CELICH, centro de estudios del que soy parte, es el fruto de una conversación constante entre preguntas técnicas y teóricas que finalmente nos ayudan a acceder hoy a los documentos de escritores y escritoras

chilenos de una forma más abierta y con la esperanza de que estos propicien nuevas reflexiones en torno a la literatura en Chile. En conjunto, la Biblioteca de Humanidades y el Centro de la Facultad de Letras de la UC, han buscado consolidar una política de archivo que apunte a la diseminación documental para el estudio de la literatura y el campo cultural chilenos. Me gustaría en este texto relatar el contenido de los fondos y exponer las decisiones técnicas y teóricas que nos han llevado a conformar el acervo que hoy, en su mayoría, se encuentra disponible de forma abierta para su consulta en la web de Archivos Patrimoniales de la Universidad (<https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/53400>). Asimismo, me esforzaré por relatar algunas proyecciones de lectura que representan desafíos para el trabajo con estos documentos y para quienes investigamos sobre arte y literatura en Chile. Me gustaría que este relato sirviera como acercamiento e invitación a quienes se interesen por estos materiales, pues la vida de un archivo está puesta en su uso, en la posibilidad de interpelarlo, activarlo y configurar desde ahí lecturas que se proyecten hacia el futuro.

EL ARCHIVO COMO UNA PREOCUPACIÓN DESDE LOS ORÍGENES DEL CELICH

El año 1986, el CELICH fue creado con el fin de custodiar 54 cartas de la poeta Gabriela Mistral donadas por Luis Vargas Saavedra, profesor de la Facultad de Letras quien fuera el primer director del Centro. Durante ese periodo inicial, la custodia estaba asignada a la Facultad y a esa primera donación se sumaron nuevas, gestionadas por la familia del autor vanguardista Pedro Prado, correspondencia del presidente José Manuel Balmaceda y un extenso número de documentos que hoy dan origen al Archivo Jenaro Prieto. Si bien hubo siempre una preocupación por mantener estables estos materiales, su acceso seguía estando más bien restringida al uso de académicos de la Facultad o vinculados a ella que podían consultar estos documentos. No fue sino hasta el año 2014, bajo la dirección de Rodrigo Cánovas, que se empezó a pensar una política de Archivo. Gracias a esto, se estableció una primera alianza con la Biblioteca de Humanidades, que se concretó en la compra de equipos de digitalización profesional instalados en el edificio de la biblioteca. En este contexto, se capacitaron estudiantes y personal para la manipulación de los documentos en el marco de un proyecto para centros Interdisciplinarios de Investigación impulsado por la Vicerrectoría de Investigación de la UC. Quizás en ese momento, la prioridad de la digitalización seguía pareciendo la estrategia de salvaguarda principal y el archivo se posiciona como un núcleo en el que diferentes disciplinas convergen. Por lo mismo, en dicha etapa participaron integrantes de otras dos facultades: la de Artes y la de Comunicaciones. Lo cierto es que a partir de estos trabajos se creó una base para el recorrido que ha seguido CELICH, desde este primer acercamiento aparecieron algunas publicaciones centradas en el archivo, -entre ellas la de la novela *Así pasó el*

diablo, editada por Pablo Chiuminatto, publicada el año 2017 por Ediciones UC- y se amplió la visibilidad de los documentos custodiados y su valor patrimonial en el contexto tanto nacional e internacional. Se suman durante este periodo la donación de la Colección Benedicto Chuaqui, a partir de la cual Rodrigo Cánovas investiga los manuscritos de *Memorias de un emigrante*, los que gracias a su gestión quedan bajo custodia del Centro. A pesar de estos esfuerzos, el acceso a los materiales era principalmente en sala para investigadores especializados, lo que limitaba los usos del archivo. Será el año 2018, bajo la dirección de Macarena Areco, que se establece de manera más explícita una política de Archivo y se promueve el acceso abierto a los documentos en su formato digital. Este proyecto se concreta en el marco de un trabajo en Red con otro Centro de investigación y Archivo, el CRLA-Archivos de la Universidad de Poitiers, -que custodia varios fondos de autores chilenos y que por años ha sido parte de la publicación de ediciones genéticas del canon latinoamericano en la Colección Archivos patrocinada en un principio por la UNESCO¹- y en conjunto con la Biblioteca de Humanidades bajo la jefatura de Mónica Tabilo. Creo importante señalar que la discusión en torno al archivo había cobrado fuerza en nuestro contexto, siendo tema de seminarios y publicaciones, por ejemplo, la del número especial de *Chasqui*: “Archivo y memoria. Culturas subversivas de la memoria en arte, medios, literatura, ensayo y en la experiencia cotidiana. Latinoamérica 1970-2010” (2013), coordinado por de Toro, Bongers y Blanco, en el que se publicaron diversos trabajos de profesores y profesoras de la Facultad.

Es en este panorama que se hace posible recibir nuevos archivos y empezar a sistematizar la descripción bajo estándares internacionales, trabajar en la estabilización de los materiales físicos y en un protocolo de digitalización y resguardo que apuntan al acceso y uso de los documentos ya existentes. El año 2018, la Sucesión Manuel Rojas entrega en comodato al Centro el archivo del escritor, el que fue prontamente descrito, digitalizado y puesto en línea gracias al trabajo conjunto de investigadoras del centro y estudiantes de doctorado. Estas acciones son acompañadas por coloquios, publicaciones y el fomento en espacios de divulgación de la figura de Rojas y las oportunidades que ofrece este nuevo fondo para repensar su lectura. Gracias a este fortalecimiento, apoyado por la rectoría de la universidad, CELICH empieza a dar a conocer su trabajo con archivo y es capaz de acoger nuevas colecciones. El año 2020, la escritora Diamela

¹ “Expresión editorial de la asociación ALLCA XX, Archivos de la Literatura Latinoamericana y del Caribe del siglo XX. El 28 de septiembre de 1984, se reunieron en Buenos Aires representantes de cuatro países de Europa (España, Francia, Italia y Portugal) y cuatro de América Latina (Argentina, Brasil, Colombia y México) para comprometerse al acuerdo de Investigaciones y Coedición *Archivos*, que preveía la edición de ciento veinte títulos en las cuatro lenguas del continente” (Segala 148).

Eltit y la artista visual Lotty Rosenfeld donan una colección recogida por ellas a fines de los años 80 e inicios de los 90 a propósito de las sufragistas en Chile, esta donación da origen al Archivo Eltit-Rosenfeld, descrito en conjunto entre estudiantes y profesoras de Letras, y que está abierto bajo el cuidado de Rubí Carreño. Dentro de las donaciones más recientes al CELICH se cuentan la del escritor Eduardo Labarca, el año 2021, de la documentación para la novela *Butamalón* (1994) -colección que ya ha sido descrita y puesta en línea-, y la reciente donación de los documentos del escritor y cantautor Desiderio Arenas por parte de su familia para ser custodiados por el CELICH, estos materiales han sido inicialmente inventariados y están en espera de ser procesados. En el contexto de un proyecto de Patrimonio FONDART se ha trabajado paralelamente en la puesta en línea de una selección del Archivo Pedro Prado y del Archivo Jenaro Prieto, así como de la colección de Eduardo Labarca. Todos estos fondos, además, han sido dados a conocer por medio de actividades académicas, notas de prensa y en talleres o encuentros en espacios vinculados a la comunidad escolar y lectora como han sido las diferentes sedes de Biblioteca Futuro.

ENCONTRARSE EN EL ARCHIVO

La apertura del acceso digital a los archivos del CELICH ha tenido un impacto en la aparición de nuevas apreciaciones críticas. A partir, por ejemplo, de la digitalización y promoción de los documentos del Archivo de Manuel Rojas han habido nuevas apreciaciones y lecturas sobre la obra y figura del autor compiladas en un libro editado en conjunto con María José Barros y publicado el año 2021 por Ediciones UC. Si bien la crítica había atendido al Rojas narrador, parecía haber una falta a su figura en los cruces hacia otros medios (teatro, cine, televisión y radio) que son evidentes en el grupo documental y muestran a Rojas como un sujeto interesado en la acción cultural de su época. Claramente, la intención de generar estas nuevas conversaciones aportan a la lectura y al reciente auge editorial en el que han colaborado investigadores como Ignacio Álvarez e integrantes de la Fundación Manuel Rojas, dándonos acceso a ediciones más completas o críticas y a la circulación de sus textos fuera del contexto escolar al que se había replegado. Entre las nuevas lecturas que se instalan en el archivo parece haber un encuentro en el estudio de otras subjetividades, el giro afectivo o el vínculo con la naturaleza que vienen a dialogar con los materiales personales que alberga el fondo. Sin duda esta lectura no es causada solo por el archivo, pues existe un interés mayor por estos temas en el campo contemporáneo del pensamiento crítico que se corresponde quizás con preocupaciones epocales de una nueva generación de lectores y lectoras, quienes ven en la figura de Rojas un interlocutor que precede las preocupaciones contemporáneas sobre la distribución social, el cambio climático o las formas de vincularnos más allá de las estructuras familiares. Considero que el caso del Archivo Manuel Rojas es un buen ejemplo para pensar que no solo la custodia

documental es lo importante sino la comunidad formada en torno al archivo. De algún modo, quienes participamos del archivo somos también sus lectores, configurando una red mayor en la que podemos encontrarnos, conversar y proyectar nuestro presente en torno a la revisión de los documentos de un autor. Aparece entonces una dimensión que excede la custodia y piensa entonces en el archivo como un lugar de diálogo con enfoque postcustodial: “El enfoque de los archivistas pasó de centrarse en los archivos como “verdad”, evidencia, autenticidad, defensa de la integridad del documentos, a los archivos como historia, como narrativa, como parte del proceso social y de gobernanza de recuerdo y olvido, de preocupación por el poder y los márgenes” (Cook 184). Terry Cook precisamente reflexiona sobre las posibilidades que da el Archivo más allá de su alcance probatorio, ofreciéndonos un lugar de encuentro en el presente. Quizás hacia ese lugar apuntan los desafíos que aún tenemos como CELICH al promover el acercamiento a los materiales custodiados.

El caso de la Colección Eltit-Rosenfeld es muy interesante para pensar esta proyección. Luego del llamado “mayo feminista” del año 2018, Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld decidieron entregar al CELICH los documentos que ellas juntaron al investigar a las sufragistas chilenas a fines de los años ochenta e inicios de los noventa. Estos materiales incluyen dieciséis cintas de filmación en diversos formatos que contienen entrevistas realizadas por Diamela Eltit a mujeres como Elena Caffarena (sufragista), María Elena Baltra y María de la Cruz (primera senadora), por nombrar a algunas, grabadas por Lotty Rosenfeld con el apoyo de la fotógrafa Kena Lorenzini, junto con escenas de ficción y montajes experimentales para un videoarte que nunca llegó a concretarse, además de un conjunto de cartas, fotografías y discursos de María de la Cruz. Es interesante cómo este archivo viene a retomar una investigación sobre las primeras mujeres que reclaman el derecho a voto, historia que se activa en las luchas feministas contemporáneas. Por medio de la conservación de los documentos, ocurre un reconocimiento a las sufragistas pero también a las mujeres de la generación de Eltit y Rosenfeld que durante las últimas décadas del siglo XX pusieron la demanda feminista en el espacio público sosteniendo movimientos de resistencia y lucha contra la Dictadura de Pinochet, así como la exigencia de justicia una vez retomada la democracia. El archivo es, entonces, una trama que se convierte en un gesto público y que llega a la Universidad inmerso en un contexto en que la discusión por el reconocimiento de las mujeres y la equidad de género se ha vuelto un tema central en nuestra sociedad y en la misma universidad luego de la toma feminista de Casa Central, punto polémico e icónico para afrontar estos temas en nuestra institución. Sin duda, el gesto en que Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld abren sus documentos con el compromiso de una puesta en línea pública de los mismos por parte del CELICH, no es solo un asunto de custodia o preservación de los materiales, sino un empuje para que las estudiantes inscriban su propia lucha en una tradición, es decir un espacio simbólico en el archivo para decirse sujetas a la historia. Este asunto retoma lo técnico y simbólico que tiene

al archivo como centro y lugar de cruce para discusiones culturales del presente, en una clara proyección de un futuro donde se reconozca la historia de las mujeres como parte de su patrimonio y se asegure así derechos igualitarios. Esos diálogos complejos generan una comunidad de colaboración en torno al archivo. Me parece interesante señalar que esta activación se genera en una red: estos materiales fueron digitalizados por la Cineteca Nacional y quedaron registrados tanto en su archivo como en el nuestro, el trabajo conjunto permitió que en marzo del 2020 se hiciera un visionado de algunos extractos de estos videos y un conversatorio entre Diamela Eltit, Kena Lorenzini y Rubí Carreño en el Centro Cultural del Palacio de la Moneda con motivo de la conmemoración del Día de la Mujer que convocó, por primera vez, a ver imágenes en video de Elena Caffarena y Olga Poblete. Tras el estallido social y luego de un largo proceso convencional para una nueva Constitución, este encuentro tiene un marco histórico.

Queda mucho trabajo por hacer en torno a los Archivos del CELICH, no solo porque sus fondos pueden crecer y por el compromiso a la preservación física y digital de los documentos, sino porque el archivo vive cuando llega a más personas para usos diversos en los que exista una apropiación de sus materialidades y una puesta en diálogo. Para que esto ocurra, se deben intencionar acciones que empujen estos usos y lecturas no solo en la Universidad, ese es un gran desafío. Obviamente el Archivo del CELICH dialoga con muchos otros archivos y se completa o complejiza en la medida que esos fondos pueden leerse como una red, por lo mismo creemos que seguir empujando encuentros, publicaciones y visionados es también una tarea de Archivo.

BIBLIOGRAFÍA

- Cook, Terry. (2013). "Evidence, memory, identity, and community: Four shifting archival paradigms". *Archival Science*, 13 (2-3): 95-120: <https://doi.org/10.1007/s10502-012-9180-7>
- Guasch, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.
- Segala, Amos. "La Colección Archivos". In: *América: Cahiers du CRICCAL* 23 (1999)147-158. DOI: <https://doi.org/10.3406/ameri.1999.1437>

III. NOTAS

PEDRO LASTRA SALAZAR, *DOCTOR HONORIS CAUSA* POR LA
UNIVERSIDAD DEL BÍO-BÍO

Federico Pastene Labrín
Universidad del Bío-Bío
fpastene@ubiobio.cl

“En Chillán reconozco mi origen verdadero...”. Esta fue una de las varias sentencias y certezas que Pedro Lastra pronunció en el discurso de agradecimiento por la investidura como *Doctor Honoris Causa* por la Universidad del Bío-Bío, ocurrida el 3 de mayo de 2022 en la ciudad de Chillán, Región de Ñuble. Escuchar estas palabras y fijar la atención en cómo su voz fuerte y segura se proyectaba en el amplio auditorio del Aula Magna del Campus Fernando May, como si estuviéramos oyendo el eco que se despliega en la bóveda de una basílica, no es otra cosa que el cierre de un ciclo, de un itinerario circular. Aunque nació en Quillota en 1932, Pedro Lastra vivió su niñez y adolescencia en Chillán, cursando estudios primarios y secundarios, e ingresando a la mítica Escuela Normal de Chillán, fundada en 1871. Después de una larga y reconocida trayectoria académica y literaria, vuelve nuevamente a esta tierra a recibir el máximo galardón que una universidad puede conceder. Es el premio que, sin duda, se merece una figura de talla internacional que ha desplegado sus dones en la docencia, en las letras y en generar vínculos fraternales y culturales duraderos que traspasan las fronteras del tiempo.

El otorgamiento de esta significativa distinción académica surge al alero de la carrera de Pedagogía en Castellano y Comunicación y el Departamento de Artes y Letras de la Facultad de Educación y Humanidades, iniciativa liderada en un comienzo por el académico, profesor titular de literatura chilena en hispanoamericana y escritor, Juan Gabriel Araya Grandón en 2019. Lamentablemente, el profesor Araya no pudo presenciar la concreción de este anhelo, dado que fallece en enero de 2022. Las autoridades universitarias y los organismos colegiados de la Institución aprobaron de forma unánime que el profesor Pedro Lastra Salazar obtuviera esta máxima distinción. En la Universidad del Bío-Bío, el grado honorífico de *Doctor Honoris Causa* es conferido a personalidades que hayan efectuado un aporte altamente meritorio y renovador al saber o a la expresión artística, contribuyendo así significativamente al prestigio nacional o al desarrollo y comprensión entre los pueblos (Decreto N°2317/1999). No podemos

dejar de afirmar que este perfil lo cumple a cabalidad la figura de Pedro Lastra, que se evidencia en su ingente historial de vida.

Es poeta, ensayista, crítico literario e incansable investigador de literatura latinoamericana, así como su constante promotor a nivel continental, formado con grandes maestros en la Universidad de Chile, de la cual obtiene el título de Profesor de Castellano y que luego se integra como académico de Literatura Chilena. Creador de la reconocida Colección “Letras de América” y asesor literario de la Editorial Universitaria en Chile. Desde 1973 a 1994 se desempeña como profesor en la Universidad Estatal de Nueva York, con sede en *Stony Brook*, prestigiosa institución norteamericana, que, por su valioso aporte académico, le confiere la distinción de Profesor Emeritus en 1995. Es Profesor Honorario de la Universidad San Marcos, Lima, Perú, y Profesor Honorario de la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia, *Doctor Honoris Causa*, Universidad Ricardo Palma, Perú. Ha sido director de la *Revista Anales de Literatura Chilena* de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En 2011 se integra como Miembro de Número a la Academia Chilena de la Lengua y en 2015 recibe el *Premio Internacional de Ensayo Pedro Henríquez Ureña*, otorgado por la Academia Mexicana de la Lengua, entre otros significativos premios y reconocimientos.

Ha publicado una extensa obra poética y ensayística, reflejada en títulos¹, tales como: *La Sangre en alto* (1954), *Traslado a la mañana* (1959), *Y éramos inmortales* (1960), *Muestra de la poesía hispanoamericana actual. Ensayo, crítica y antología* (1973), *Antología del cuento chileno* (1974), *Noticias del extranjero* (1979 con reediciones), *Conversaciones con Enrique Lihn* (1980, 2009), *Antología crítica de Julio Cortázar* (1981), *Cuadernos de doble vida* (1984), *Relecturas hispanoamericanas* (1987), *Asedios a Óscar Hahn* (1990), *Defensa del ídolo* (1996), *Leído y anotado* (1998), *Invitación a la lectura* (2001), *TPATOYAI* (poemas traducidos al griego, 2001), *Canción del pasajero* (2001), *Presencia de Grecia en la poesía hispanoamericana* (con Rigas Kappatos, 2004), *Datos personales* (2005), *Leve canción* (2005), *Obras selectas* (2008), *Diálogos del porvenir* (2010), *Baladas de la memoria* (2010), *Sala de lectura* (2012), *Al fin del día* (1958-2013) (2013), *Por los poetas perdidos* (2013), *Los Cien Mejores Poemas de Amor de la Lengua Castellana* (Con Rigas Kappatos, 2013), *Transparencias* (2014), *El transcurrir del sueño* (2016), *Una vida entre libros: Letras de América* (2016), *Poesía completa* (2016), *Azar de lecturas* (2016), *Cuadernos de doble vida* (1954-2018) (2019), *Irene imaginada* (2019), *Las lecciones de la poesía. Diecisiete conversaciones escritas* (2021), *Marginalia. Notas de lectura* (2022) y, recientemente, *Puentes levadizos* (2022), una *plaque* de homenaje por sus 90 años.

¹ Hemos tratado de incorporar todos los títulos publicados hasta el momento, basándonos inicialmente en la semblanza académica y literaria enviada por Pedro Lastra, en sitios web, así como de la donación de algunas obras enviadas a nuestra Universidad y de última publicación.

No solo su obra está integrada por los libros antes mencionados que sobrepasa con creces los 30 volúmenes, donde han colaborado connotados editores, académicos y escritores como Rigas Kappatos, Francisco José Cruz, Óscar Hahn, Omar Cáceres, Marcelo Pellegrini, Ernesto Pfeiffer, Diego Maquieira, Ismael Gavilán, entre otros, y artistas que han ilustrado su obra como Miguel Betancourt y Mario Toral, sino también por innumerables otros escritos como ensayos, artículos, notas y prólogos, actas de congresos, discursos, charlas, conversatorios y seminarios que, al mencionarlos, excederían, sin duda, el espacio de este documento. Junto con ello, se debe resaltar el hecho de que a través de los años han surgido, asimismo, obras en homenaje a Pedro Lastra, que, por el limitado espacio, quisiéramos solo resaltar el reciente número especial de la *Revista de Poesía América Invertida “Contra Copla” (Homenaje a Pedro Lastra)*, publicada por el *Department of Hispanic Languages and Literature* de *Stony Brook University, New York*, en 2020, bajo los editores Micaela Paredes, Isabel Murcia y Sara Martínez, así como actividades en su honor como la creación del *I Premio de Poesía Pedro Lastra* en la Universidad de Estado de Nueva York, *Stony Brook*, Estados Unidos, y las *Jornadas en Homenaje a Pedro Lastra*, organizadas por la Pontificia Universidad Católica de Chile en 2019, por nombrar las más recientes.

Las unidades académicas, como el Departamento de Artes y Letras y la Facultad de Educación y Humanidades, y los organismos colegiados, como el Consejo Académico y la Honorable Junta Directiva de la Universidad del Bío-Bío, coinciden en el otorgamiento del *Grado Honorífico de Doctor Honoris Causa* a Pedro Lastra Salazar por el gran valor que tiene su obra literaria y su reconocida trayectoria académica y cultural, así como por los estrechos vínculos con la ciudad de Chillán y la Universidad que son de larga data. Sus valiosos estudios de la literatura chilena y la difusión de la Región de Ñuble en el concierto nacional e internacional. En suma: “El reconocimiento a este distinguido académico, poeta, ensayista y editor se otorga por su valioso aporte y destacada labor como promotor y estudioso de la literatura chilena y latinoamericana, a su inspiradora obra poética y, por sobre todo, a su generosa y permanente colaboración y vinculación con la ciudad de Chillán y con la Universidad del Bío-Bío” (Certificado J/D N° 08/2020).

A través de los años, son innumerables los encuentros que ha tenido Pedro Lastra con académicos, escritores, colegas, amigos e instituciones culturales. Su permanente contacto con los académicos correspondientes por Chillán de la Academia Chilena de la Lengua: el poeta y profesor Sergio Hernández (a quien Pedro Lastra le colaboró en publicar su primer libro *Cantos de Pan* en 1959), Carlos René Ibacache, gran animador y gestor cultural y cronista de Ñuble y, por supuesto, el profesor y escritor Juan Gabriel Araya. Mención especial es su gran amistad con el poeta Gonzalo Rojas, a quien rememora en su discurso de agradecimiento que aludiremos más adelante, quien tuvo un marcado influjo en su oficio poético. En 1998 la I. Municipal de Chillán Viejo lo investió como “Ciudadano Ilustre”, dado su innegable arraigo

vital y cultural, y vínculo familiar con la ciudad natal de Bernardo O'Higgins que se mantiene hasta hoy. En 2016 participó como invitado especial en el tradicional *XVII Coloquio de Humanidades* del Departamento de Artes y Letras de la Universidad del Bío-Bío, dictando la clase magistral "El encuentro con el Nuevo Mundo y las incitaciones poéticas de la extrañeza".

En este recorrido testimonial, no podemos dejar de referirnos a la propia voz del galardonado. En el día de su investidura como *Doctor Honoris Causa*, Pedro Lastra leyó un espléndido y bello discurso de agradecimiento de doce carillas dirigido a la amplia audiencia, luego de que el Rector Dr. Mauricio Cataldo Monsalves le hiciera entrega del Diploma y la Medalla respectiva en la solemne ceremonia. El discurso se tituló "Sobre bibliotecas y maestros". He aquí algunas ideas que quisiéramos compartir a modo de reseña.

Pedro Lastra reconoce desde un comienzo que su vocación como intelectual, profesor y escritor surgió y creció en Chillán, aunque no haya nacido en ella, siempre se ha sentido como un hijo más de la Región de Ñuble, "porque mi familia materna era chillanense, y ese pasado tutelar lo asumí desde muy temprano como irreductible" (Lastra 2). Y antes de desplegar su tema principal, se refiere de modo muy emotivo al recuerdo de la amistad y camaradería tan significativas que tuvo con Juan Gabriel Araya por tantos años, homenajeándolo y reconociendo en él a un gran conocedor y estudioso de dos vertientes: la figura y obra de Eugenio María de Hostos y 'la poética de la conciencia ecológica'.

Es consciente de lo limitado de su exposición al no abordar en profundidad el tema sobre bibliotecas y maestros y la decisiva influencia en él como escritor, por eso su discurso será una aproximación. Sin ambages, y con voz segura y directa, sentencia: "Bibliotecas y maestros son, para mí, una sola realidad que siento como totalizadora. Bibliotecas y maestros, maestros y bibliotecas todo fue y sigue siendo uno en mi destino de escritor, o más bien como solía decir mi entrañable amigo Enrique Lihn de *escrilector*" (Lastra 4).

Rememora que justo cuando comienza a asistir a la escuela en Chillán Viejo y aprende a leer, ocurre el fatídico terremoto de Chillán de 1939. Frente a este gran cataclismo, la ciudad reconstruyó los colegios y los profesores hicieron magnos esfuerzos por levantar pequeñas bibliotecas para sus estudiantes con donaciones. Así, tuvo contacto inicial con obras de Salgari, Dumas, Verne, *Corazón* de D'Amicis y *El libro de la selva* de Kipling. Esa apetencia por los libros y la lectura se acrecentaría cuando años después ingresa a la Escuela Normal de Chillán y se encuentra con una gran biblioteca. Gracias a iniciativas del Ministerio de Educación, pudo conocer y dialogar con importantes escritores que comenzaron a visitar Chillán: Antonio Acevedo Hernández, Marta Brunet, Nicomedes Guzmán. Este último le cautivó muchísimo por el relato de experiencias "con notable sencillez y claridad" y conocimiento acerca de otros escritores tan famosos como Óscar Castro y Francisco Coloane. A través de la

poeta Irma Astorga, descubre a César Vallejo cuando ella recita los versos que no ha olvidado: “me moriré en París con aguacero/un día del cual tengo ya el recuerdo...”. Clarividencia poética, muy reveladora para él.

Un dato clave. Cuando termina y se titula de profesor normalista viaja a Santiago a estudiar Historia, pero por problemas con su horario de trabajo, se inclinó finalmente por los estudios literarios “un terreno tan inagotable como el otro, y en cuyo lento recorrido uno confirma cada día la magnitud de su ignorancia” (Lastra 6). Pero enfatiza que sus primeras lecturas primarias y la experiencia en la biblioteca normalista fueron las fuentes primordiales y decisivas que lo condujeron a optar por esta senda.

En el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile -otra emblemática institución educacional y republicana fundada por el presidente José Manuel Balmaceda en 1889- conoció a grandes maestros como César Bunster, Antonio Doddis y, especialmente, a don Ricardo Latcham, “cuya impresionante biblioteca fue durante mis estudios universitarios algo como la tierra prometida” (Lastra 7). Después se sumaron Gonzalo Rojas y Enrique Lihn, a quienes los destaca no solo “como extraordinarios lectores sino también por su inagotable y abierta curiosidad: otra lección, porque creo que sin curiosidad no hay nada y pienso, con George Steiner que los verdaderos maestros lo que dan siempre es una lección de libertad y su voz llega a ser más decisiva que los libros, o tanto como la voz de ellos que resuena en los libros” (Lastra 7).

Es en Chillán -lugar primordial y reminiscente- donde escucha una conferencia de Gonzalo Rojas en 1955 sobre un comentario de las sentencias de Hölderlin que guiaron la reflexión de Heidegger sobre la esencia de la poesía, impresionándolo el deslumbrante comentario de Rojas, que lo remeció intelectualmente, demostrando el gran influjo del poeta de Lebu en él:

Salí de esa conferencia con una impresión exaltadora que solo un tiempo después pude formularme cabalmente: era posible, entonces vivir así la poesía y en general la literatura, y hablar de ella y comunicarla con semejante claridad. Debo decir que de ahí provienen mis inclinaciones por *una crítica invitadora, sin pretensiones tecnicistas o impositivas*² (Lastra 9).

En efecto, esta experiencia marcó el oficio de escritor y de crítico de Lastra, y el lenguaje que se debe emplear, sello que lo testimonia su vasta obra.

Un acontecimiento central que deseamos destacar de su discurso y del cual fue un testigo de primera línea fueron los encuentros de escritores³, organizados por

² El destacado es nuestro.

³ En este mismo discurso resalta el hecho de que, finalmente, se publicaran los valiosos materiales de esos encuentros, haciendo referencia al trabajo de la gran escritora franco-mexicana Fabienne Bradu, que en 2019 publica la obra *Cambiamos la aldea. Los Encuentros de Con-*

Gonzalo Rojas: Encuentros de Escritores Chilenos en 1958 en Chillán y Concepción y los Encuentros de los Escritores Americanos de 1960 y 1962, realizado bajo el patrocinio de la Universidad de Concepción, donde pudo compartir nuevamente con escritores y maestros nacionales como Marta Brunet y Ricardo Latcham, sino también, y de manera significativa, con figuras internacionales como el mismo Neruda, Guasayamín, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, José María Arguedas, Mario Benedetti, entre otros. Resultado de estos encuentros germinó el importante e inédito proyecto de la Colección “Letras de América” que dirigió en la Editorial Universitaria entre 1966 y 1973. Todas estas valiosas experiencias las atesora de un modo muy especial, relevando una vez más la figura de Gonzalo Rojas: “son bienes que germinaron y crecieron gracias a un quehacer aprendido junto a Gonzalo Rojas, quien nos enseñó que la vocación poética en su sentido originario implica una conducta y una conciencia preocupada por contribuir al mejoramiento de nuestra realidad” (Lastra 10).

Por último, Pedro Lastra nos brinda un mensaje final, un llamado a la defensa de una naturaleza amenazada, cuidar nuestra conducta personal y social, y practicar lecturas que contribuyan al mejoramiento del lenguaje cada vez más “depreciado por la proliferación de la grosería, por la banalización y la mediocridad” (12). Se despide agradeciendo la distinción recibida y expresa su deseo de continuar el diálogo y la colaboración desde el ámbito académico y literario.

Al día siguiente de su investidura, se realizó en dependencias de la Facultad de Educación y Humanidades del Campus La Castilla de la Universidad del Bío-Bío, en Chillán, un “Conversatorio de poetas regionales con Pedro Lastra Salazar y Rememoración Prof. Juan Gabriel Araya”, evento organizado por la carrera de Pedagogía en Castellano y Comunicación y el Departamento de Artes y Letras. Acompañaron al homenajeado con lecturas los poetas Jorge Rosas, Patricio Morales, Rowson Yéber y Patricio Espinoza, quienes leyeron poemas del invitado especial, de Juan Gabriel Araya y de sus propias autorías, generándose una interesante charla con la intervención de Pedro Lastra, quien recordó a insignes escritores, amigos y maestros, profundizó en el

cepción 1958, 1960, 1962, bajo el sello de Fondo de Cultura Económica y la Universidad de Concepción. En esta obra testimonial, el Prólogo “Lección permanente de Gonzalo Rojas” es justamente elaborado por Pedro Lastra, quien fuera un testigo de primer orden en estos encuentros, donde participó activamente, y como él confiesa, fue una especie de secretario de Gonzalo Rojas. Las primeras líneas de este texto son conmovedoras: “Comparezco aquí en calidad de testigo de esa permanencia a la que se refiere el título de estas páginas, y en tal condición deberé acudir, más de lo que yo quisiera y la cortesía demanda, a la primera persona” (Lastra 11). Al respecto, no hay que olvidar la aparición de la Revista ATENEA, Vol. 35, N° 380-381, número extraordinario dedicado a los Encuentros de Escritores Chilenos, publicada por la Universidad de Concepción en 1958 y donde Pedro Lastra fue un entusiasta colaborador de esta edición, labor que quedó consignada en las primeras páginas de esta prestigiosa revista.

valor del oficio poético y las posibilidades que brindan las lecturas de antiguas y nuevas obras que han aparecido, y que permiten proseguir con el diálogo literario y cultural.

Durante el mismo día de este Conversatorio, el nuevo *Doctor Honoris Causa* de la Universidad del Bío-Bío, Pedro Lastra Salazar, se despedía fraternalmente de los integrantes y amigos de esta institución, abordando el tren que lo retornaría a Santiago, prometiendo volver y dejando una vez más una extraordinaria lección de sabiduría, memoria y amistad.

BIBLIOGRAFÍA

Lastra, Pedro. “Prólogo. Lección permanente de Gonzalo Rojas”. En Bradu, Fabienne. *Cambiamos la aldea. Los Encuentros de Concepción 1958, 1960, 1962*. Santiago: Fondo de Cultura Económica/Universidad de Concepción, 2019: 11-23.

Lastra Salazar, Pedro. *Semblanza académica y literaria*, 2019 (inédito).

Lastra Salazar, Pedro. “Sobre bibliotecas y maestros”. *Discurso de agradecimiento del Grado Honorífico Doctor Honoris Causa de la Universidad del Bío-Bío*, 2022 (inédito).

Universidad del Bío-Bío. Decreto N° 2317/1999 *Aprueba Creación de Grado Honorífico Doctor Honoris Causa de la Universidad del Bío-Bío y su Reglamento*.

Universidad del Bío-Bío. Honorable Junta Directiva. Certificado J/D N° 08/2020 *Otorgamiento del Grado Académico Honorífico de Doctor Honoris Causa al Sr. Pedro Lastra Salazar*.

UN MATERIALISMO REDENTOR EN GONZALO ROJAS: LECTURA DEL POEMA “LA MATERIA ES MI MADRE”

Manuel Ossa Bezanilla
Centro Ecuménico Diego de Medellín
ossa.manuel@gmail.com

El poema “La materia es mi madre”¹ es un himno a la tierra y la materia como único espacio capaz de liberar la identidad propia de los embrujos que amenazan con enajenarnos. Evoca un Anteo que en su lucha contra Hércules recobra sus fuerzas al abrazar a su madre, la Tierra. Sólo en el cobijo materno de la materia el ser humano libera su identidad de la angustia que le hace buscarse en espacios o modelos donde no puede llegar a ser sí mismo.

Llama la atención que, en un poema no religioso, sino materialista, se describan algunos paisajes de este camino hacia la autenticidad con palabras y frases que vienen de un libro religioso, la Biblia. Tales son el “demonio”, el “árbol de la ciencia”, la “serpiente” del paraíso, “polvo eres y en polvo te convertirás”, “todo esto te daré...”, “tomen y coman”, “segadora del trigo que sembraste llorando”, “perecí en el diluvio”. Con todo, Dios no es mencionado en ninguna parte. ¿Es esto contradictorio?

El camino hacia la identidad auténtica pasa por cinco estancias que revisamos en los párrafos siguientes, a continuación del poema incluido en *La miseria del hombre* (1948)²:

LA MATERIA ES MI MADRE

1. La mano del demonio
2. me hace hablar, me acaricia, me estrangula,
3. me arranca la comida de la boca, me obliga,

¹ Este poema está incluido en *La miseria del hombre* (1948). Citamos según la edición digital de 1948, del sitio web de la Universidad de Chile: <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/> Compilación, diseño y edición: Miguel Ángel Martínez Barradas (arcanaartis@gmail.com).

² La numeración de los versos no está en el original, sino ha sido agregada editorialmente para facilitar la lectura del comentario que sigue.

4. se aprovecha de mí. Me pasea en su palma
5. como en un trono errante por un libre desierto.

6. Ay, mi alma poseída
7. en las afueras del paisaje llora,
8. como virgen violada que se traga su lengua.

9. Ahogado en el clamor de su estridencia muda,
10. con el trastorno de la sed y el hambre
11. —ya sin color ni sabor mis sentidos—
12. subo a pedir aire a gritos a las cumbres.

13. Ay, cuando estoy a punto de volarme y perderme,
14. la mano de mi madre
15. me sostiene, me sacia, me oprime, me perdona,
16. me redime, me saca las espinas. Me mece
17. en su regazo, porque yo soy el hijo ciego
18. que pone en pie su sangre.

19. Yo sé por dónde nace, de qué grietas exhala su destello.
20. Como empieza a romperse. Con qué dulzura anúnciase su gracia.
21. Cuánto es el gran latido de su prudencia. Qué congoja
22. la estremece al tocarme por adentro.

23. A ese golpe, ya nada es imposible. Las piedras se levantan.
24. Descorren sus visiones las cortinas terrestres.
25. Del sepulcro, la cara de mi alma se incorpora.
26. De todos los objetos mana un éter distinto,
27. como si en esa atmósfera mi madre me pariera
28. desde el sol de su entraña, donde roe un cangrejo;
29. oh gran cáncer que pudres
30. la vertiente y el vino de mis actos.

31. Yo me como a mi madre en el pan y en el vino.
32. Oh materia materna.
33. Tú estás escrita en todas las letras de los árboles.
34. Tu memoria está escrita en la corteza.
35. Labrada en roca hermética, en la arena y la playa.
36. En la ciudad está tu viudez y tu brío.
37. Tu mano está conmigo en todas partes.

38. De la abundancia de tu corazón
39. habla mi boca.

40. Ahora eres mi hija
41. ya vuelta inspiración como una nube.

42. Tú trabajas en mí. Riegas mis árboles. Atiendes
43. tu labor sin fatiga, ordenándolo todo.
44. Callada, pero múltiple, preparando mi viaje.
45. Siempre despierta en un insomnio fúlgido.
46. Segadora del trigo que sembraste llorando.
47. Ahora libre en toda tu riqueza.

48. Mirando el tiempo mío en un día sin tiempo,
49. tú bebes en mi copa. -

50. La mano del demonio
51. me llama desde el árbol de la ciencia.
52. Me llama por mi número.
53. Me regala su reino
54. por un verso de orgullo contra el polvo
55. del que nací, y al cual retornaré
56. como mi madre.

57. Ella está en mí. Yo, en ella. Ambos estamos
58. dentro de un mismo vientre, reunidos
59. adentro de las cosas que existen y se mueren
60. de su existencia, adentro de los árboles,
61. donde despunta el sol en sus raíces.

62. Porque si soy el día, ella es la aurora,
63. ella es la identidad, y yo su idea fija.
64. Ambos desembocamos en el vientre
65. de la madre común, estremecida
66. en su virginidad preñada por el fuego.
67. Estoy creado en fósforo. La luz está conmigo.
68. La materia es mi madre.

69. Soy el pájaro ardiente de negra mordedura
70. que hace su nido en el pezón de la virgen,

71. por donde sale la materia
 72. como una vía láctea,
 73. a iluminarme el movimiento de la obscura
 74. mancha solar del solo pensamiento.
75. A esas ubres estériles, hoy vive amamantando
 76. lo ilusorio de mi naturaleza,
 77. que busca en el carbón la veta de su sangre,
 78. que pide a la tiniebla su ciega dinamita
 79. en el proceso del alumbramiento
 80. de la palabra.
81. De ese musgo gastado de apariencia difunta,
 82. me nutro como un puerco.
83. De esos pechos jugados, como naipes marcados,
 84. y vueltos a jugar hasta el delirio
 85. me alimento, me harto, y en ellos me conozco
 86. cómo era antes de ser, cómo era mi agonía
 87. antes de perecer en el diluvio.

1. “MI ALMA POSEÍDA, EN LAS AFUERAS DEL PAISAJE LLORA”
 (VERSOS 1 -12)

La primera estancia habla de un yo, el del poeta, que se siente poseído, violado, por otro, hecho ajeno de sí mismo y, por tanto, manipulado y torturado por una fuerza extraña, a la que designa con el nombre de “demonio”, símbolo de una potencia cuasi divina del mal. Es una potencia ambigua - “me acaricia, me estrangula”. Manejado por la “mano” de ese extraño, no reconoce ni sus propias palabras como suyas, pues es el otro quien le “hace hablar”. Lo eleva con mano poderosa que parece un “trono errante”. Nada de lo que ve desde esa altura vertiginosa pertenece a un mundo habitable, sino tiene la apariencia de un desierto. Desde una exterioridad ajena, se ve a sí mismo llorando: su “alma poseída llora, como virgen violada que se traga su lengua”.

En un clamor inarticulado y anónimo, atragantado en el redondel de una boca y unos ojos desorbitados, como en el cartón *El grito* de Edvard Munch, “ahogado en

el clamor de su estridencia muda”³, sube y vuela del fondo de un abismo “a pedir aire a gritos a las cumbres”. Es el *de profundis* no religioso que recuerda el Salmo 130: *desde lo más profundo clamé*, aunque sin el “*a tí*” a quien se dirige el salmista.

2. LA “MANO DE MI MADRE” (VERSOS 13 - 30)

En la segunda estancia es tal su ahogo y desesperación, que saca fuerzas de flaqueza para emprender el vuelo hacia lo alto de unas cumbres hacia donde clama, pidiendo que le ayuden a respirar. Comienza así el rescate del yo en el descubrimiento de una “madre”.

La respuesta a su grito no es una voz, sino una mano, la “mano de mi madre” que, al darlo a luz, le sana las heridas, lo sostiene, lo cobija y le abre el mundo ante sus ojos hasta ahora ciegos, como los de todo recién nacido. Lo “mece en su regazo”, sanado, perdonado, redimido de una existencia enajenada. ¿De qué se le perdona? ¿Dónde, en qué existencia le fueron clavadas sus espinas? Se palpita aquí una historia oculta, vergonzante tal vez. El “redimido” es en realidad un liberado de una culpa que lo hizo ajeno de sí mismo.

Esa madre naturaleza nace al hacerme nacer desde su vientre, pues “empieza a romperse” al darme a luz. Ella es sabia, pero está conmovida con mi misma angustia –“una congoja la estremece al tocarme por adentro”. Recuerda los “dolores de parto” que aquejan a la criatura según Pablo (Rom. 8, 22).

¿Es ésta una experiencia de nuevo nacimiento, como obra divina de sanación y redención? Nacimiento es pasar de la muerte a la vida, “del sepulcro, la cara de mi alma se incorpora” - con ojos deslumbrados con lo que descubren a su alrededor: el vientre materno es el sol, fuente de vida, pero trae escondido un regreso, como el del cangrejo, donde la fuente de las aguas se agota y la embriaguez de la acción se amortigua: “pudres la vertiente y el vino de mis actos”.

³ En la expresión “estridencia muda” se combinan dos palabras de significado opuesto en una misma estructura (figura llamada *oximoron*), lo que remite a un significado distinto que puede ser buscado en el ámbito de la representación visual del “grito” en el mencionado cuadro de Munch. En la edición crítica de Marcelo Pellegrini, UCV, y Marcelo Coddou, UPLA, p. LXIX y ss. se establece un vínculo entre el expresionismo de Munch y el lenguaje expresionista de Rojas. La ilustración de la portada, obra de Carlos Pedraza, está inspirada en *El Grito* de Munch.

3. “YO ME COMO A MI MADRE EN EL PAN Y EN EL VINO”

En la tercera estancia (versos 31-49), responde a su grito algo que no es una voz, sino una mano de madre que, al darlo a luz, le sana las heridas de su estadio anterior. El yo se vuelve uno con la “madre”, la cual se desdobra en la figura de la “hija”.

Esa madre es la materia universal y originaria. El poeta se siente su hijo y, como tal, hace vivir a su madre en sí; se siente acompañado por ella y referido a ella como al sentido de su vida.

Hay una manifiesta alusión a la eucaristía cristiana... El misterio de la unión de todos en una comida en común. Misterio de comunión: “Yo me como a mi madre en el pan y en el vino” –un ritual, como el del *tomen y coman, éste es mi cuerpo*, en que la mutua pertenencia de la madre naturaleza y del yo se vuelve real–, “tu mano está conmigo en todas partes”. “Materia materna” que igual está en la corteza de los árboles que en el ritmo acelerado de la ciudad, donde “está tu viudez y tu brío”. Lo que ahora sale de la boca viene del corazón de la madre-materia: “de la abundancia de tu corazón habla mi boca”. El corazón es aquí el de la materia, diosa y madre, de cuya abundancia habla el yo, pero no ya más por sí mismo solamente, sino en representación de una memoria milenaria. En el verbo producido por el poeta, la madre-materia se vuelve hija suya. Así participa él en la generación del universo, pues crea pensamiento al formular ahora palabras que brotan del corazón de su madre que es también el suyo.

“Segadora del trigo que sembraste llorando”... como en el salmo 126, donde los que siembran padecen el trabajo como esclavitud, pero *al cosechar vuelven riendo*, “ahora libre en toda tu riqueza”.

La tercera estancia termina como había comenzado, en un banquete: “tú bebes en mi copa”. Eternidad y comunión –“en un día sin tiempo”. La copa es mi destino, a veces feliz, a veces aciago, primer compás de una fiesta (*copas de oro llenas de perfume*, Apoc. 5,8), o amargura mortal (*pase de mí esta copa...* (Lc. 22, 42) y ruina apocalíptica (*cáliz de desolación y amargura*, Ezeq. 25, 33; cf. Apoc. 16, 3-8).

4. DEL ÁRBOL DE LA CIENCIA A LA MATERIA, MI MADRE

En la cuarta estancia (versos 50-68), la unidad de madre e hijo se reafirma en la confrontación con la angustia inicial y su superación.

La evocación de la copa en su ambigüedad simbólica trae nuevamente el recuerdo y la presencia, ahora desde afuera, de la potencia extraña y temible en cuyo poder estaba en un comienzo. “La mano del demonio me llama desde el árbol de la ciencia”, como la serpiente del Génesis (3,1-7). La ciencia aleja de la experiencia inmediata, el “árbol de la ciencia” es conciencia de sí, pero al mismo tiempo, pérdida del instinto nativo, y extravío en la multiplicidad de lo posible, caída (¡que no subida!) del instinto a lo racional, pero sin brújula.

La tentación se personifica en el “demonio”, quien, como otrora a Jesús tras sus cuarenta días de desierto, “me regala su reino, por un verso de orgullo contra el polvo”. El verso recuerda al de Horacio, quien se asegura de “*no morir completamente*” gracias a la eternidad escultural del verso (“*levanté un monumento más durable que el bronce...*”, Horacio, *Carmina*, III, 30), orgullo y sublevación “contra el polvo del que nací y al cual retornaré, como mi madre”, eco del *polvo eres y en polvo te convertirás* del Miércoles de Cenizas.

Pero esta nueva confrontación con el demonio no angustia como en la primera estancia, porque es sólo tentación externa. Lo íntimo y perdurable es la vinculación de la materia, madre universal, con el yo: “ella está en mí, yo, en ella. Ambos estamos dentro de un mismo vientre, reunidos... ..La materia es mi madre”. Morimos, ella y yo, para volver a nacer. Ella es virgen, porque el fuego que la preña no le viene de afuera, sino de ella misma: “ella es la aurora, ella es la identidad...”

5. “EN EL CARBÓN LA VETA DE SU SANGRE” - IDENTIDAD RECUPERADA.

Es la quinta y última estancia (versos 69-87), donde se define la identidad múltiple del yo recuperado en la relación con un universo en continua muerte y regeneración.

“...soy el pájaro ardiente...”: representa un vuelco en la experiencia del vuelo. Volar no es como antes (verso 13) “perderme” sino ahora “anidar” “en el pezón de la virgen”, vinculando así la creación poética con el origen de la materia, donde el pensamiento es el movimiento de una “obscura mancha solar” iluminada por la vía láctea de la materia toda.

Esterilidad y alumbramiento, ilusión del sí mismo, pero búsqueda pertinaz de su origen en “la veta de su sangre”, en el carbón de Lebu donde el poeta naciera. La imagen del “pezón de la virgen” en contraste con las “ubres estériles” se degrada en el triste recuerdo de una noche de juerga, la de los “pechos jugados, como naipes marcados y vueltos a jugar hasta el delirio”, imagen de una diosa-madre y a la vez conviviente del ser humano en su historia milenaria: este ser que una vez agonizara y pereciera “en el diluvio” exterminador que se reitera en la historia universal y personal. Sin embargo, este pobre ser renace para seguir “alumbrando la palabra” en un eterno retorno dado a luz por la diosa-madre-materia.

6. EXPERIENCIA HUMANA - EXPERIENCIA RELIGIOSA

No sabemos de dónde venimos ni a dónde vamos ni a qué grande entidad pertenecemos. El poeta intuye en medio de su angustia que el destino humano está ligado a la materia, madre universal de toda vida, al fuego y a la luz de los que todo procede. Ciertamente también al agua y a la tierra. Y al aire que, tras el ahogo de

nuestras ciudades, se busca en las alturas, en los bosques y junto al mar. Fraternidad universal, creación y re-creación, instintiva y responsable a la vez, de lo que reiterativamente muere.

Más de setenta años han pasado desde que Gonzalo Rojas publicara este poema. Hoy se vuelve actual como nunca ante el cambio climático ya irreversible con sus sequías e inundaciones, la evaporación de los glaciares, la licuación de los hielos polares, los incendios forestales, las interminables filas de fugitivos que buscan asilo, las guerras por el agua y la energía y muchas otras amenazas que se ciernen sobre nuestras cabezas por la mera voluntad de lucro de los grandes consorcios.

La experiencia humana de Gonzalo Rojas se expresa en términos religiosos. Aquí se han señalado algunas reminiscencias de textos bíblicos o litúrgicos. Pues la religión, antes de dejarse capturar por la institución social con la que se la suele identificar, es fundamentalmente símbolo de lo que pasa en las profundidades del alma individual y universal. El lenguaje del poeta es más alusivo y menos claro que el de algunas doctrinas o teologías que pretenden saberlo todo. Pero ese lenguaje, con algún eco del de Jesús en sus parábolas, nos deja, mejor que aquellas doctrinas, al borde del misterio al que por falta de otro mejor le hemos dado el nombre de Dios.

¿Es esta una visión materialista de lo divino? Puede que sí. Y si la “materia es mi madre”, hay aquí también una visión feminista de Dios. La palabra del poeta desentraña la materia y descubre al espíritu que la habita. Podemos decir, parodiando a Péguy, que lo espiritual es de por sí también carnal o material.

A ese misterio hay que respetarlo en la materia que es nuestra madre, si no deseamos que un día a nuestros hijos e hijas los paseen, como títeres y por mano ajena, “en un trono errante por un libre desierto”.

LA REVISTA CHILENA *AL-ANDALUS* (1950): LITERATURA Y PASADO EN LA MILITANCIA INTELECTUAL HISPANO-ÁRABE

Alberto Benjamín López Oliva
Universidad de Granada
alblopoli@correo.ugr.es

La Biblioteca Nacional de Chile preserva en su sala de revistas los dos primeros, y puede que únicos, ejemplares de la revista *Al-Andalus* (1950), procurada por una pléyade de intelectuales árabes, chilenos de origen árabe y extranjeros residentes en el país.

De su evocador título se podría hablar largo y tendido, por cuanto el periodo medieval de la Península Ibérica ha significado en el discurso poético árabe, en concreto el producido desde América (Martínez Montávez 40-61). Por ahora solo mencionar, a través de los apuntes del crítico al-‘Awdat, que “el nuevo al-Andalus” (*al-Andalus al-yadiḍ*) fue el apodo con el que los emigrados sirios, palestinos y libaneses bautizaron al “Estado” cultural que irguieron en el continente sudamericano en los albores del siglo veinte (266). A decir del autor, “crisol” pleno de “nuevos significados, normas y principios”, “que se mezclaron con sus sensibles almas orientales, herederas del amor por la sabiduría y la belleza” (265). Pues es bajo el signo del pretérito árabe-islámico de la Península Ibérica, cuya confluencia de saberes y personas sirvieron de sustrato para el Renacimiento europeo, que nacerá la revista *Al-Andalus* en Chile.

Antes de ahondar en estas cuestiones, presentamos al equipo editorial de la revista y su posible relación con el *leitmotiv* de la publicación; algunos de sus nombres son harto conocidos, sin duda entre la intelectualidad árabe emigrada a América, aunque también en el ámbito cultural chileno. Asimismo, para ilustrar el contenido al que hacemos referencia, por último se recoge el índice de estos dos primeros números.

Con todo, estas notas tienen por objeto el ofrecer una guía de lectura de la revista *Al-Andalus*, desde la perspectiva de una serie de escritores, poetas, ensayistas y activistas de origen árabe. Pero también pretenden revalorizar el aporte literario de estos emigrantes en sus nuevas sociedades de acogida y su cometido de auspiciar una tribuna de acercamiento cultural hispano-árabe.

LOS RESPONSABLES DE *AL-ANDALUS*

La revista *Al-Andalus* fue impulsada como órgano cultural del Comité Central Árabe (CCA) de Chile, el cual se constituyó en 1947 bajo el signo de la Liga Árabe (1945), ante el imperativo de aunar la expresión de todos los árabes residentes en el país y la urgencia de defender la soberanía de Palestina en el seno de la ONU.

El comité quedó integrado por 32 delegados nacionales (ocho sirios, ocho libaneses, ocho palestinos y ocho jordanos) y un directorio que a la sazón presidía Nicolás Yarur, delegado de la Liga Árabe ante la ONU (Zu‘aytir 152); comerciante betlemita, a comienzos de siglo huyó del enrolamiento en el ejército otomano junto a su hermano Juan Yarur, uno de los industriales de mayor éxito durante el gobierno de Allende (Winn). N. Yarur logró que Chile al menos se abstuviera en la Asamblea General de la ONU ante los planes de partición del territorio palestino (Zu‘aytir 153) y, tras la *Nakba* de 1948, coordinó el envío de donaciones para los refugiados (Marzuca Butto 223).

En el CCA también participaron el futuro ministro de Estado Alejandro Hales (1923-2001) a cargo de la comisión de asuntos exteriores, el escritor homsí Benedicto Chuaqui (1895-1970), al que volveremos a referir, en la comisión de cultura y propaganda, y el comerciante palestino y director de *Al-Andalus* Constantino Wagüi (m. 1971), secretario en castellano del comité y futuro cónsul de la República Árabe Unida (RAU) en Nicaragua.

Al-Andalus en puridad carecía de toda pretensión política, siendo su principal fundamento el de vincular el elemento intelectual árabe con el chileno y en general latinoamericano, a través de una línea cultural “que sin ser exclusivamente árabe”, mantuvo una marcada “tendencia arabista”, delineada desde el programa de trabajo del CCA (*Mundo Árabe* 4).

Participaron, eso sí, conocidas figuras del socialismo y el comunismo en Chile, siendo la primera de ellas su subdirector, el periodista vasco Carlos de Baraibar (1895-1972), que había fungido de director general de Trabajo con Largo Caballero. Exiliado en Chile, y alejado ahora del socialismo, Baraibar colaboró en rotativos árabes como *La Reforma* y *Mundo Árabe*¹, además de los chilenos *La Voz* y *El Mercurio*. Su labor en *Al-Andalus*, cuya dirección en un primer momento estuvo destinada a asumir, vino avalada por su conocimiento de la realidad política del mundo árabe (llegaba de una estancia de dos años en el Cairo, sede de la Liga Árabe) y en concreto por su

¹ Un año más tarde del nacimiento de *Al-Andalus*, *Mundo Árabe* incluyó dos disertaciones del autor sobre la “La España musulmana” e “Historia de al-Andaluz”, recogidos en nuestra bibliografía final.

apoyo a la independencia de Marruecos, que quiso precisar en su obra *El problema de Marruecos* (1952)².

En cuanto a los miembros que compusieron el consejo de edición de *Al-Andalus*: Mahfud Massís, Benedicto Chuaqui, Michel Mehech y Moisés Mussa, los cuatro desfilaron por la dirección del Instituto Chileno-Árabe de Cultura (ICHAC), que este último fundara a finales de 1949. El dato no es azaroso: la institución, que comenzaba a funcionar en los mismos meses que la revista, y cuyo nombre ya era del todo explícito en lo que se refiere al deseo compartido de fraternidad cultural, también priorizó el pasado árabe-islámico de la Península Ibérica en sus respectivas publicaciones y actividades divulgativas.

En concreto su fundador, el pedagogo porteño de origen sirio Moisés Mussa (1900-1982), doctor en Filosofía y Letras por la entonces Universidad Central de Madrid, durante años luchó por constituir una cátedra de Literatura Hispano-Árabe en la Universidad de Chile, con objeto de dar a conocer el aporte andalusí en la cultura latinoamericana, y eliminar, de raíz, todo rastro de la marginación de la que fueron objeto los primeros emigrantes árabes³ (López Oliva 241). La cátedra se vio por fin realizada bajo el magisterio del estudioso Eleazar Huerta (1903-1974), abogado y destacado político socialista durante el gobierno de Largo Caballero, además de un activísimo miembro del ICHAC.

Benedicto Chuaqui, íntimo de Huerta y otros escritores extranjeros y chilenos de renombre, asiduos en el ICHAC⁴, fue el autor árabe con mayor proyección de entre los que desarrollaron su quehacer literario en el país. En concreto fue él quien abriría “el camino a la integración cultural de Chile y el Medio Oriente” (Rafide 25). Por todo ello, no es de extrañar su adscripción en el ambicioso proyecto editorial de *Al-Andalus*. Pese a las exigencias de algunos de sus compatriotas, él no participó en

² Como detalla el Prof. J. J. Vagni en la introducción a la reedición del libro de Baraibar, de 2019, referido en nuestra bibliografía final, la simpatía que la intelectualidad árabe en Chile profesaba por el periodista se esfumó a mediados de la década de 1960. Baraibar, para decepción de sus allegados colegas árabes, había enviado unos artículos al *El Mercurio* que le acabaron ganando los calificativos de extraviado, lacayo del imperialismo y agente al servicio del sionismo, entre otros no más favorables.

³ En la década de 1940 C. Wagüi, el director de la revista, tuvo una idea similar en Nicaragua, con la creación de una Institución Indo-Hispana-Arábica de Cultura y Cooperación. Para ello, emprendió una larga gira por América, con el objetivo de dictar diferentes conferencias sobre el tema. La institución finalmente se denominó Instituto Hispano-Americano-Árabe (1956).

⁴ V. g. Vicente Mengod, catedrático español exiliado y autor de una conocida *Historia de la literatura chilena* (1967), o Assís Feres, poeta brasileño de origen árabe, cuya poesía se recoge en *Al-Andalus*.

la estricta militancia política, inclinándose por el pensamiento y la actividad literaria (López Oliva, “Carta”). Es en este ámbito que figuró como uno de los principales valedores de la unidad árabe en Chile, y por extensión de la necesidad de una asociación de naturaleza similar a la del CCA, que llevara la fragmentada voz de los árabes a todas las instancias nacionales y extranjeras⁵. La celebridad literaria de Chuaqui vino consagrada por su novela autobiográfica *Memorias de un emigrante* (1942) y, en menor medida, por la traducción de distintos poetas de lengua árabe; pero también fue autor de poesías firmadas por su propia pluma, que luego vieron la luz en *Al-Andalus*.

Por su parte Mahfud Massís (1916-1990), poeta chileno de origen palestino y libanés, fue un pensador de gran influjo en el ámbito cultural nacional, además de un militante socialista que vivió un largo exilio en Caracas, donde era agregado cultural de Chile hasta el golpe de Estado de Pinochet. Antes de entrar en el ICHAC, y en el consejo editorial de *Al-Andalus*, su poesía —también presente en la revista— había ganado súbito éxito gracias a la recopilación que hizo en *Las bestias del duelo* (1949). Por entonces también comenzaba a proyectarse como un escritor comprometido con sus raíces y su acervo cultural, crítico con el parasismo de los actuales árabes, a los que llamaba a reconstruir la cultura latinoamericana (Samamé 71-72). Massís presidió la Brigada de Escritores y Artistas Socialistas, que dirigió Alejandro Chelén Rojas (n. 1911), un ensayista y político chileno de origen también árabe; traemos a colación el dato ya que su nombre aparece estampado en las portadas de *al-Andalus* que dispone la Biblioteca Nacional de Chile, por lo que suponemos su primera pertenencia. Massís contrajo matrimonio con la galardonada pintora santiaguina Lukó de Rokha (1923-2008), que ilustró las portadas de la revista; su padre, el poeta Pablo de Rokha (1894-1968), Premio Nacional de Literatura, fue uno de los asiduos asistentes del ICHAC que por un tiempo presidió su yerno.

Del último de los miembros del consejo, el bonaerense de origen sirio Michel Mehech (n. 1915), que llegó a Chile en 1922, no sabemos si alguna vez incurrió en el mundo de las letras, pero sí en otros ámbitos de la cultura, como principalmente el deporte y en concreto el baloncesto, siendo jugador de primera división chilena durante la década de los treinta. En 1942 abandonó el deporte para centrarse en la medicina, donde también destacó como un importante oftalmólogo de formación internacional (al-‘Awdat 657-658). En 1962 participó en un congreso de oftalmología en la India y luego visitó la RAU.

⁵ Así expuso en su periódico *Aschabibat*, uno de los primeros editoriales árabes de Chile, y más tarde en *Boletín Acción Unidad*, donde también colaboraba.

EL PORQUÉ DE UN NOMBRE

En un artículo del Prof. Chahuán se advierte que la presencia de lo árabe en Chile no debe ser entendida como un vestigio del pasado, en referencia a la herencia hispano-árabe que los conquistadores españoles llevan consigo tras ocho siglos de influencia andalusí, “sino como una renovación de sangre y cultura”, propiciada por las migraciones contemporáneas del Levante mediterráneo hasta las costas del Pacífico (41).

Es en este sentido, de continuismo histórico, que inicia el editorial inaugural de *Al-Andalus*. Se titula, precisamente, “A modo de entroncamiento”, y está firmado por un tal M. M. (siglas que, ocurrentemente, aluden a tres de los cuatro miembros del consejo de redacción; aunque pudiera presumirse la firma de Mahfud Massís, por estilo y cuestiones de contenido, sobre todo aquellas referidas a la soberanía de los pueblos colonizados). El editorial de presentación en concreto comienza evocando a los árabes del pretérito, que irguieron la arquitectura del mundo, y cuya ciencia, sangre y arte “corren en el gran río arterial de enormes cadenas humanas”. Y continúa describiendo cómo en Chile “habita una legión formidable que azota los costados del Continente”, que no es otra que “los hijos de esas migraciones árabes, y, parcialmente, ellas mismas, que, desde la cabeza del siglo aportan su acervo creador a las palpitantes floraciones humanas de América” (1).

Es de sobra sabido, y aquí ya se ha mencionado aun de pasada, la marginación de la que los emigrantes árabes fueron objeto al llegar al país: un episodio que, tal y como acuñó Benedicto Chuaqui en su novela autobiográfica, conocemos por el nombre de *turcofobia* (Rebolledo 160). Este episodio ha de tenerse presente cuando el tal M. M. comenta que estos árabes, trasplantados a nuevas sociedades, “sin dolo ni engaños, sin traiciones, se incorporan con naturalidad, sin énfasis racial prepotente, a la órbita trascendental de la vida americana”. En concreto M. M. hace alusión al ámbito de los negocios, a su “drama social” y a sus “manifestaciones genuinas, profundas, vernaculares” (1). Dicho de otro modo, a los aspectos más intrínsecos de la vida económica y socio-cultural chilena, que prescinde en detallar, pues los aportes al comercio, la industria y la literatura chilenas, eran aún más presentes en aquella época y, por supuesto, tras la crisis económica del 29 (Rebolledo 158).

Al-Andalus, concluye el editorial, “no pretende colonizar el pensamiento hispanoamericano”, y he aquí que realza su afán integrador, “sino que aspira a ser un verdadero vehículo de inmersión dentro de sus abstrusos dominios, al mismo tiempo que acentuar su interés en el conocimiento de una raza calumniada” (M. M. 2).

La idea de que el pasado árabe-islámico de España conforma un modelo a recuperar para el presente, aparece con más detalle en el editorial que abre su segundo número: “Significación de ‘al-andalus’”, firmado por la revista (A. A.). Desde el primer

párrafo, la “España Musulmana” aparece descrita como un espacio de “tolerancia”, “integración”, “libertad” y “cooperación” entre los pueblos que conjuntamente iniciaron una “gran empresa de civilización”; y prosigue con el objetivo de ligar este modelo ideal con el continente americano y en concreto con Chile: “ésta es la esencia de la misión histórica de América y, para nuestro orgullo, su mejor exponente austral es Chile” (1). Pero no solo se quiere hacer hincapié en los valores positivos que se le atribuye a la realidad histórica andalusí, sino también a sus aportaciones científico y literarias, que sirvieron de base para el Renacimiento cultural de Occidente, como luego se detallará en sus respectivos artículos⁶.

Es, con todo, que al querer simbolizar en un nombre el objetivo cultural de la revista, se elige este de al-Andalus:

el que los árabes dieron a la España que ellos abrieron a tan bellas, variadas y originales expresiones (...) ¿Qué podría expresar mejor el ansia de elevación cultural que hoy anima a los descendientes del robusto tronco árabe nuevamente trasplantado, por ventura, a tierras fecundas por el genio impercedero de la Iberia eterna? (2).

Tal y como la prensa publicitó la aparición de la revista, recordamos, como un órgano de difusión cultural que, sin ser estrictamente arabista, la temática árabe copaba gran parte de su contenido, entre sus páginas se dieron cita autores de distinto ropaje literario; véase, por ejemplo, el caso del periodista y político porteño Ernesto Silva Román (1897-1976), el profesor ecuatoriano Justino Cornejo (1904-1988) o Gonzalo Rojas (1916-2011), ya entonces presentado como uno de los más altos poetas jóvenes de Chile.

Cabe mencionar que este afán integracionista, que hizo de la tribuna, pese a su corta existencia, un verdadero órgano de difusión de la cultura árabe y latinoamericana, fue ostensible, en sus respectivas y variadas expresiones literarias e intelectuales, en cada uno de los principales procuradores de *Al-Andalus*. Merecería, por tanto, seguir recuperando el trabajo de esta pléyade de escritores de origen árabe, que, desde los albores del siglo veinte, aunaron esfuerzos en la senda de un mayor conocimiento y cercanía entre el terruño y la nueva patria de acogida, entre el Oriente Medio y Latinoamérica.

⁶ V. g., en este mismo número, el extracto de una conferencia del historiador y orientalista francés Lévi-Provençal, pronunciado en 1948 en el Instituto Francés de Madrid, “Poesía Árabe de España y Poesía de Europa medieval”.

ÍNDICES

Número 1 (marzo, 1950)

- Los fundadores del Imperio Árabe.
- La mujer árabe en la vida internacional.
- ¿Qué es el Arte Moderno?
- Por la colaboración cultural entre Oriente y Occidente.
- Entrevista a Javier Rengifo, por Saulo.
- Nocturno del Volantín, por Whady Barrientos.
- Ibn Batutta, el viajero infatigable.
- El Holandés Volador (cuento), por Ernesto Silva Román.
- Palabras ante la tumba de un Poeta.
- La reeducación de los impedidos e incapacitados.
- Cómo descendimos en la Isla de las Herramientas, por Fco. Rabelais.
- La esposa infiel (cuento de la Isla de Java).
- Poemas de Mahfúd Massís.
- Crítica Literaria, por ANтар.
- Los orígenes y genealogía del camello.
- Libros extraños.
- La historia de la España Musulmana.
- Cómo nació la tierra.
- Huellas del Arte Mudéjar en América.

Número 2 (abril-mayo, 1950)

- Significación del “al-andalus”.
- Poesía Árabe de España y Poesía de Europa medieval, por Lévi-Provençal.
- En torno a la situación del Cristianismo en el Oriente Medio.
- Una tarde con los muertos en Buenos Aires, por Justino Cornejo.
- El origen de los millones de Rockefeller.
- El entusiasmo.
- Influencias del idioma árabe en el español, por Américo Castro.
- Cuando los reptiles mandaban.
- La miseria del “fellah”, por R. P. Henry Habit Ayrout.
- Los nuevos métodos de embalaje de mercadería, por G. M. Ashwell.
- El ojo clínico de los maestros.
- El condenado, por Gonzalo Rojas.
- El Líbano.
- Una opinión.
- Lo absoluto, por Assis Feres.
- Los sueños silvestres, por Benedicto Chuaqui.

- Cristóbal Colón, poeta.
- Apólogo del Libro de los Jueces.
- Así, cualquiera corre.
- Taha Hussein y el Califa Othman, por Sami Dahan.
- Los cuatro grandes premios franceses.
- Poema de la Cariátide de Hueso, por Benedicto Chuaqui.
- César Augusto Franck y su época, por Eduardo Maturana.
- Elocuencia.
- Anécdotas. Curiosidades. Cosas del infierno.

BIBLIOGRAFÍA

- A. A. “Significación de ‘al-andalus’”. *Al-Andalus* 2 (1950): 1-2.
- Al-‘Awdat, Ya‘qub. *Al-Natiqun bi-l-dad fi Amirika al-Yanubiyya*. Beirut: Dar al-Rihani, 1956.
- Baraibar, Carlos de. “La España musulmana”. *Mundo Árabe* (16/11/1951): 9.
- Baraibar, Carlos de. “Historia de al-Andaluz”. *Mundo Árabe* (20/03/1952): 11.
- Baraibar, Carlos de. *El problema de Marruecos*. Santiago: Ediciones Altazor, 2019.
- Chahuán, Eugenio. “Presencia árabe en Chile”. *Revista Chilena de Humanidades* 4 (1983): 33-45.
- López Oliva, Alberto Benjamín. *El discurso literario del Mahýar en Chile: entre la arabidad y la integración a través del periódico al-Işlah (La Reforma), 1930-1942*. Tesis doctoral. Granada: UGR, 2021.
- López Oliva, Alberto Benjamín. “Carta del líder nacionalsocialista sirio Anṭūn Sa‘āda al escritor sirochileno Benedicto Chuaqui”. *MEAH-AI* 71 (2022): 197-219
- Samamé Barrera, María Olga. *Muerte y deshumanización en la biografía y poética de Mahfud Massís*. Tesis doctoral. Santiago: Universidad de Chile, 2006.
- M. M. “A modo de entroncamiento”. *Al-Andalus* 1 (1950): 1-2.
- Martínez Montávez, Pedro. *Literatura árabe de hoy*. Madrid: CantArabia, 1990.
- Marzuca Butto, Ricardo. “El auge del panarabismo en el mundo árabe y su impacto en las comunidades árabes en Chile (1918-1967)”. *Historia* 396 10: 2 (2020): 205-238.
- Mundo Árabe*. “Trascendental programa de trabajo del Comité Central Árabe de Chile”. *Mundo Árabe* (17/03/1950): 4.
- Rafide, Matías. *Escritores chilenos de origen árabe*. Santiago: Instituto Chileno-Árabe, 1989.
- Rebolledo, Antonia. “Los árabes en Chile. Su integración en la vida nacional”. *Minoranze e Culture Imprenditoriali. Cile e Italia (secoli XIX-XX)*. Ed. Bonelli y Stabili. Roma: Carocci Editore, 2000.

Winn, Peter. *Tejedores de la revolución. Los trabajadores de Yarur y la vía chilena al socialismo*. Santiago: LOM, 2004.

Zu'atyr, Akram. *Mahamma fi qarra: rihlat al-Wafd al-'Arabiyya ilà Amirka al-Latiniyya fi sabil Filastin*. Beirut: Dar al-Haya, 1950.

CÓMO ABORDAR UN TEXTO LITERARIO: REFLEXIÓN PERSONAL A PARTIR DE “EL PROCESO DE LECTURA: UN ENFOQUE FENOMENOLÓGICO” DE WOLFGANG ISER

María Inés Zaldívar
Pontificia Universidad Católica de Chile
mizaldiv@uc.cl

Tomando en cuenta los tres vértices del triángulo conformado por *texto*, *autor* y *lector*, los que considero vértices centrales para abordar analíticamente cualquier texto literario, no cabe duda que el énfasis de la Teoría de la Recepción está en el ángulo que corresponde al receptor, tal como su nombre lo indica. Y si continuamos hablando en términos geométricos, podría decirse también que la recta que une los vértices texto - lector es el camino más corto entre ambos puntos y el más transitado por esta teoría. Específicamente, dicha aproximación consiste en estudiar el *proceso de lectura* sin limitarlo solo al autor y a la obra, sino suponiendo una participación activa del lector o la lectora. Wolfgang Iser es uno de los estudiosos del tema y reflexionaré a continuación acerca de uno de sus textos.

Para Iser toda obra literaria es una *virtualidad latente* que surge de la interacción entre el texto y la imaginación de quien lo lee, que da pie a un conjunto de posibilidades de sentido las que, sin la presencia de una recepción activa, no llega a concretarse; sin este acto de lectura el texto como tal resultaría deficiente. Según sus planteamientos la obra literaria se explicita, se hace *acto* y *sentido* en la convergencia entre dos de los vértices de este triángulo pues es en la relación entre obra y receptor donde se produce la *concretización* (*Konkretisation*) de esta virtualidad. A su vez este proceso es *dinámico* ya que, a partir de la virtualidad que encierra desencadena un fluir de variadas relaciones en su interior: semejanzas, diferencias, oposiciones, paralelismos; y, al mismo tiempo de desencadenar este fluir de asociaciones textuales, produce en el receptor un fluir de ideas, sentimientos, emociones, preguntas, dudas, afinidades o rechazos del lector respecto del texto.

Por otra parte, esta *concretización* además de dinámica es *dialéctica* ya que no solo el texto es cuestionado por el lector, sino que también el texto cuestiona al receptor. Según su propuesta, todo texto tiene *gaps*, vacíos o blancos por llenar –Gerald Prince habla de interludios–, y estos espacios (imaginarios, por supuesto) son los que el receptor completa a través del acto de la lectura, y para hacerlo recurre a su *yo*.

Motivado por estos vacíos de carácter meramente virtual recurre a sus sentimientos, a sus ideas, a sus emociones, a su historia. Se (re)visa, se lee y (re)lee para darle al texto y darse a sí mismo alguna respuesta que deleve la parte no formulada del texto. Es por ello que toda obra demanda de la co-laboración del receptor para su concretización.

Se desprenden consecuencias fundamentales de esta interacción: por una parte, se estimula la imaginación del receptor y esta lo lleva a colaborar como co-autor para llenar estos espacios de lo “no escrito”, lo que en otras palabras se podría enunciar como que el receptor (re)escribe el texto. Por otra parte, esta participación activa en la producción de la obra es la que le daría al lector y la lectora la posibilidad del *goce*, del placer de la lectura. A su vez, la experiencia de la lectura produce una *modificación* tanto en el texto como en el lector. El receptor, no solo produce un significado del texto a través de su lectura, sino que también se descubre a sí mismo. Se conoce más, se (des)cubre, se (de)vela como persona que piensa, que siente, que se emociona, que acepta, que disfruta o que rechaza. Y es a través de ese proceso dinámico y dialéctico que, por qué no decirlo, también un buen *crítico literario*, puede llegar a “formular lo no formulado”, tanto para el texto como para sí mismo.

Lo dicho anteriormente nos lleva a otro aspecto importante: la concepción de múltiples posibilidades de lectura para una obra literaria. Según la propuesta de Iser toda obra es un texto *polisémico* que tiene una gran variedad de sentidos posibles, tantos sentidos como lecturas puedan hacerse de dicho texto. Lecturas diversas de una misma obra, no solo entre una y otra persona, sino que se extiende a las diversas lecturas que de ese mismo texto pueda realizar un mismo individuo. Cada lectura se convierte en un acto diferente, lleno de posibilidades de sentido que dependerá de la circunstancia en que el sujeto lector realice el proceso de concretización de la virtualidad latente que encierra ese texto literario. Al mismo tiempo plantea que en este juego dialéctico texto-lector estamos ante una experiencia de lectura situada que es *temporal*, en la que el receptor progresivamente se va descubriendo a sí mismo. Es a través del tiempo que se va produciendo el significado de los textos literarios, y este significado no entraña meramente el descubrimiento de lo no formulado en un momento fijo, preciso, sino también entraña la posibilidad de que podamos formularnos a nosotros mismos y descubrir hoy en el texto lo que en el pasado había parecido eludir nuestra conciencia.

Finalmente, el autor basa esta relación entre texto y receptor en tres aspectos fundamentales: “el proceso de anticipación y retrospectión, el consecuente despliegue del texto como acontecimiento vivo, y la impresión resultante de *realidad*” (48). Será entonces esta experiencia de lectura interactiva que busca la coherencia, la que incitará al lector a pasarse por el pasado por el presente y por el futuro de la obra literaria, como también por su propio pasado su presente y su futuro, ingresando así al mundo de la ficción como fruto de esta relación dialéctica entre su experiencia personal y la del texto.

¿Y qué piensa esta lectora acerca del texto leído de Wolfgang Iser? ¿Qué proceso dinámico y dialéctico ha desencadenado en mí esta lectura? En primer lugar, me lleva a comparar las diversas posibilidades de concepciones teóricas que existen acerca de lo que es un texto literario. Señalo aquí tres referencias que me parecen importantes. Por una parte, tenemos la visión de la Nueva Crítica centrada en uno de los vértices del triángulo mencionado al inicio de estas palabras. En esta visión la *obra* se concibe como un cuerpo orgánico, autosuficiente, no contaminado ni por el autor, ni por el lector, ni por el contexto. Obra literaria concebida como un tesoro guardado, como una estructura construida por un lenguaje con tensiones (*tensive language*), paradójal, que tiene dentro de sí misma todo el sistema de referencias necesarias para descubrir *el* significado, el único posible, como planteaba Cleanth Brook por el año 1947. Significado descubierto por no sé qué vidente, sabio o profeta. Por otra parte, otro punto de referencia que surge también en mi percepción del texto literario es el de los Estudios Culturales que, en el otro extremo, para buscar el significado de una obra literaria, privilegia el vértice *contexto* en el que se sitúa un texto determinado. Es así como dentro de las temáticas que trabajan los estudios culturales importan especialmente las categorías sociales, políticas, económicas, religiosas, en definitiva, todo lo relacionado con la cultura. En oposición total a la Nueva Crítica, los Estudios Culturales abren el texto, lo contaminan radicalmente con el mundo exterior y lo convierten en un objeto cultural. Y, por último, recojo la Teoría de la Recepción que a través de una postura más democrática hace participar activamente tanto al *texto* como al *lector* en la tarea de la apreciación estética de un texto literario.

En líneas generales, por mi parte pienso que el significado de un texto surge de un proceso dialógico, no solo entre dos vértices sino en los tres vértices del triángulo conformado por *autor*, *obra* y *receptor*, y todos ellos a su vez ubicados dentro de un *contexto* específico. Y para desarrollar este ejercicio de análisis crítico me interesa poner como ejemplo lo que sucede con la poesía, porque desde mi individualidad como lectora es lo que me resulta más interesante y placentero.

Todo texto poético es una creación construida por el autor o la autora que, en sí misma, como creación, es un todo, un *objeto de arte* como diría la Nueva Crítica, pero, al mismo tiempo, paradójalmente percibo la obra literaria y específicamente todo poema como un *artefacto cultural* y por lo mismo *situado*. Es un objeto de arte y un artefacto cultural que lleva inscrito tanto a su creador —una persona dotada de conciencia como también de un área compleja que incluye el inconsciente de esa subjetividad—, como al contexto en el que fue creado lo que, dicho de otro modo, lleva inscrito una ideología en términos de Althusser, o un tipo de discurso como diría Foucault. Pero sucede que una vez creado ese poema este ya no será patrimonio ni de su creador ni del contexto específico que lo vio nacer. Quizás el símil con la relación padre o madre e hijo/a, pueda servir. Por una parte, el poema es un hijo/a de la o el poeta que lleva su sello, su marca, sus rasgos, pero una vez que nace, que es dado a luz, ya no

le pertenece. Pasa a convertirse en un ser que, aunque vinculado para siempre con su progenitor (a), se pasea por el mundo como *otro*.

Por otro lado, el paisaje (contexto, ideología, discurso, o como quiera llamarse), que ve ese hijo ya crecido, autónomo, ya no es el mismo, y las personas con las que se relaciona tampoco son las mismas. Ahora bien, según la teoría de la recepción, y en este caso específico, según Wolfgang Iser, este poema significaría, tendría sentido y sería dado a luz nuevamente cada vez que un lector o lectora se aproximara a él y a través de su lectura lo hiciese revivir. Cada vez que el receptor a través del acto de la lectura originase la concretización de la virtualidad latente del texto. O bien, como dice Hans Robert Jauss, la significación de ese poema estaría determinada por el horizonte de expectativas sincrónico en que se sitúa el lector o la lectora y el horizonte de expectativas diacrónico en que se sitúa ese poema. Incorporo la percepción de Jauss ya que me parece que aporta un importante elemento dentro del análisis, el contexto histórico pues, como decía anteriormente, creo que todo buen poema es también un artefacto cultural inscrito, es decir, un objeto de arte que lleva dentro de sí el contexto que lo vio nacer y el contexto del presente en que es apreciado.

Entiendo un artefacto cultural inscrito en la línea de lo que plantea Edward Said en *The World, the Text, and the Critic*. Este aborda el problema de la interrelación entre la producción y la recepción centrandolo en el texto y su vinculación con el mundo (léase contexto) y con la recepción (léase la crítica) de dicho texto. Said critica la concepción del texto como un “algo” que está en el aire, suspendido hasta que un lector lo actualice y lo haga presente a través de una lectura crítica. Said critica la concepción de una pura virtualidad latente fuera del mundo que existe solo con la presencia de un receptor. Según su propuesta, –propuesta que me parece tremendamente fértil y esclarecedora–, los textos tienen vida, significado y presencia (poder diría Foucault), no solo mediante el proceso de lectura de un lector determinado. Los textos están en el mundo e influyen en él de variadas maneras. Pensemos, por ejemplo, en la influencia del *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento en su momento, o para irnos a extremos, examinemos la influencia en el mundo de la *Biblia* o del *Corán*. Tanto es así, que a veces un texto es dejado fuera de circulación por peligroso o dañino para el orden establecido. Traigamos a la memoria la existencia de un Índice de libros prohibidos por la Iglesia Católica durante varios siglos o, más recientemente, bajo algunas dictaduras militares en América del Sur –en Chile, precisamente en 1973– el fusilamiento o encarcelamiento de algunos jóvenes por portar libros con títulos sospechosos como *La rebelión de las masas* de José Ortega y Gasset, o el libro de arte titulado *Cubismo*. Está claro que este último libro no fue leído por el militar que cometió dicho atropello. De haberlo hecho, probablemente se habría dado cuenta que se trataba de un libro de pintura vanguardista y no una apología a la revolución cubana –esto lo digo porque puedo dar fe de ello. Si los textos estuviesen muertos, sin vida ¿a qué tanta preocupación por la pervivencia de ciertos libros? Demasiadas

experiencias existen en todo el mundo del intento por eliminar su contenido a través de quemaduras masivas que pretenden extirpar su influencia en el tejido social.

De lo anterior se deriva, dice Said, que el acto de lectura no es el acto privado, ya que el lector (en este caso el crítico), también vive estas implicaciones y estas se reflejan en su capacidad de difusión como receptor. Por otra parte, los textos son objetos en el mundo, artefactos en circulación que tienen un lugar ya sea en el estante de la biblioteca, en la tienda del librero, en la mesa de noche, como también en la oficina del censor, escondido, quemado. Dicho brevemente en otras palabras: todo texto solicita, por sí mismo, por su sola presencia –física, incluso–, una atención del mundo.

Me parece que el aporte de Said amplía radicalmente la concepción de lo que es un texto y por ende la idea de textualidad. Siguiendo la línea de Foucault lo transforma, de un artefacto u objeto inerte, inofensivo y pasivo que espera a un lector que lo rescate, en un cuerpo vivo, actuante, que es fuente de poder. El texto puede ser la construcción del discurso cultural que nos domina, puede ser la máscara que encubre las relaciones de poder entre dominador y dominado, puede ser la afirmación de un yo, o de una institucionalidad, puede ser todas estas cosas, pero no puede ser un ente neutro, inocente.

Me parece que las ideas de texto y textualidad de Said, aunque aparezcan como contradictorias, no anulan las percepciones de la relación obra-lector planteadas por Iser dentro de la Teoría de la Recepción sino, por el contrario, las enriquecen. Pienso que Iser al incorporar tan vivamente al lector o la lectora, al asumirlo/a como una totalidad que piensa, siente, acepta o rechaza, está dejando la puerta abierta para introducirnos más profundamente en él o ella y descubrir que hay todo un mundo inexplorado en su persona; tal como en el texto, hay también una importante subjetividad en juego: la del autor. Esta relación entre subjetividades, la del autor inscrito en el texto y la del receptor, deja un amplio y enriquecedor espacio para el *estudio psicoanalítico* de la obra literaria que me parece una importante vía de acceso textual, pero que por ahora solo enuncio.

Al terminar esta reflexión quisiera decir que la mayor virtud que encuentro en los planteamientos de Iser es la apertura y flexibilidad en su apreciación del fenómeno estético. Al plantear un texto polisemántico, al validar una lectura teñida, no aséptica, al respetar la individualidad del lector o la lectora e incorporar su mundo personal, está ensanchando caminos, está facilitando el acceso al texto literario y promoviendo su goce. Es así también como estos blancos o *gaps* pueden ser llenados no solo con la experiencia del lector o la lectora en términos personales afectivos, sino también con las diferentes posturas críticas que asuma ese lector en su totalidad de persona. Esos blancos se pueden llenar con aportes de otras posturas críticas tales como los estudios culturales, como veíamos recién, la semiótica, el psicoanálisis, las teorías de género, la ecocrítica u otros. En este sentido, no me parece que la postura de Iser sea excluyente, sino más bien aglutinadora porque, en definitiva, más que solo entregar

un conjunto de principios teóricos acerca de cómo enfrentar un texto literario, pienso que lo que él propone es una actitud para leer, para mirar y para gozar el arte donde todos somos protagonistas.

BIBLIOGRAFÍA

- Brooks, Cleanth. "The Language of Paradox". En: *The Well Wrought Urn, Studies in the Structure of Poetry*. Orlando, Austin, San Diego, New York, London: A Harvest Book Hacourt, Inc.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1980.
- Iser, Wolfgang. "El proceso de lectura: un enfoque fenomenológico". En: *Para leer al lector*: Manuel Alcides Jofré y Mónica Blanco (eds.). Traducción de Juan Vargas Duarte. Santiago: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1988: 29-51.
- Jauss, Hans Robert. "Experiencia estética y hermenéutica literaria". En *busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987: 73-87.
- Prince, Gerald. "Notes on the Text as Reader". En: *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Edited by Susan Rubin Suleiman & Inge Crosman. Princeton University Press, 2014: 225-240.
- Said, Edward. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

IV. DOCUMENTOS

LA FACTURA DE *LA DESESPERANZA*, DE JOSÉ DONOSO. UNA NOVELA ELABORADA A TRAVÉS DE “PÁGINAS-FICHA”

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

Un frío día de invierno de 1986 se presentó *La Desesperanza* en Santiago. El acto -que había despertado un enorme expectativa- se realizó en la hermosa casona del Instituto Chileno Francés ubicada en la calle Merced, un enclave cultural relevante durante esos años de dictadura y que hoy -acaso como síntoma de la poca valoración que nuestra sociedad le asigna al legado patrimonial- es un restaurante. Terminaba así un enorme desafío que José Donoso se había autoimpuesto: volver a hacer una novela inspirada en lo chileno.

Ha regresado a vivir a su país en diciembre de 1980 y, desde entonces, solo ha publicado un volumen de relatos, *Cuatro para Delfina* (1982), cuestión que lo atormenta, como es posible apreciar en sus diarios donde se queja reiteradamente de no lograr dar forma a una novela mientras registra sus múltiples intentos. Son años explorando temas, bocetando pautas de trabajo, avanzando con páginas que terminan en narraciones atrapadas en un *cul du sac*.

Mal que mal es a eso que ha vuelto a su país. Cuenta Mauricio Wacquez que poco antes de regresar, mientras compartían el último verano de fuego en Calaceite, Pepe le confesó: “Vuelvo allá, donde tú y yo nacimos, para ajustar las cuentas con la vida”¹. Y para él, vida es escritura. Viene a nutrirse de nuevo, a recargarse porque en España las palabras se le empezaron a escapar como si alguien les hubiera dejado la ventana abierta y poco a poco se estuvieran volando. Una suerte de refundación del mito desde donde se ha aventurado a ser escritor y nada más que escritor.

¹ Mauricio Wacquez: “Etapas en la obra de José Donoso”, en Victorino Polo García, *Homenaje a José Donoso*, Editorial Cajamurcia 1998. España. <http://letras.mysite.com/jdon250415.html>

Como cualquier ajuste de cuentas, le tomó tiempo, sudor y hasta una hemiplejía. Porque instalarse después de tantos años, en el Chile de Pinochet además, ha sido una experiencia compleja. A su amigo Sergio Pitol le escribe el 16 de mayo de 1985²:

Este país es una pesadilla. Si no fuera por Jorge Comandari yo languidecería. Por suerte puedo encerrarme en mi estudio a escribir. Mi novela, que se llama LA DESESPERANZA, es grande pero de estructura clásica más bien, y me estoy dando el gusto de escribir como se me antoja, sin modas, sin tratar de hacer nada más que complacerme y darle rienda suelta a la imaginación y a los personajes: sucede en 18 horas, en 18 horas apretadas: comienza con el velorio de Matilde Neruda en el patio de su casa (toda la primera parte sucede allí), sigue durante el toque de queda con una pareja vagando por las calles de Santiago en horas de prohibición, y termina a la mañana siguiente en el funeral de Matilde, con los comunistas tratando de apoderarse del cadáver de la difunta. Veremos.

El plan surge el verano de 1985 cuando la familia parte de vacaciones a la isla de Chiloé. Allí, señala Donoso,

de la nada, y estando en Castro, pasando en Chiloé el verano, comencé a escribir *La desesperanza*, que me tomó entero el año 1985, lo colmó, no pensé ni hice más que trabajar en ella con una presión brutal. Creí terminarla, primero, en agosto, con intención -pronto desbaratada por Carmen Balcells- de presentarla al Premio Planeta. Luego, antes de fines de año. Luego, a fines de enero, y la terminé a fines de Febrero de este año. Pensé que el adelanto sería sabroso. No lo es: \$25.000, cuando yo esperaba \$50.000³.

En realidad, esto lo escribe en su diario cuando se produce una suerte de “re-encuentro” con él. Ya que esa ansiedad por dar forma a una novela lo lleva incluso a transgredir la relación con sus cuadernos donde desde 1950 acostumbra a registrar en ellos sus procesos escriturales tanto como sus avatares vitales. A principios de diciembre de 1984 deja de escribir en sus cuadernos. Y lo retoma recién un año y medio después, en junio de 1986 con *La desesperanza* prácticamente concluida: “¡Por Dios que han pasado cosas y ha pasado tiempo!”, anota.

Donoso ha hecho un giro en su forma de trabajo por primera y única vez y deja el diario como taller y hábitat para su creación. Escribe lo que llama “páginas-ficha”, que son mucho más que eso claro está, para perfilar el bamboleo creativo, algunas

² Carta a Sergio Pitol Santiago, 16 de mayo, 1985. Archivo Biblioteca Firestone, Universidad de Princeton.

³ Cuaderno 57 Santiago, 13 de junio de 1986, pág. 53

lecturas influyentes y ciertas claves del *who is who* de quienes están detrás de algunos personajes. Este nuevo registro lo comienza el 16 de enero de 1985 y concluye el 23 de agosto de ese año. Los textos se componen de hojas tamaño oficio escritas a máquinas con correcciones, anotaciones y algunas páginas manuscritas. Quinientas páginas en total, todas numeradas. En abril de 1986 le agrega, a modo de introducción, un párrafo inicial escrito a máquina que resume la experiencia:

Para esta novela, adopté una modalidad completamente nueva de redacción —no sé por qué razón, me salió así, no fue una idea ni una teoría ni nada, sólo una necesidad— que consistió en abandonar los cuadernos que había utilizado hasta ahora como borradores, y como receptáculos de ideas, y adopté estas páginas-fichas, en las que espontáneamente iba escribiendo lo que se me ocurría que podría estar relacionado con la novela, además de los personajes, sus fuentes, sus motivaciones, sus ambientes, son analizados, recogidos y a veces más o menos desarrollados. Creo que me resultó un método bueno de trabajo: curiosamente lo abandoné en agosto, que era el mes en el que creí que terminaría la novela y que siempre me puse de meta, pero no me resultó, terminando siete meses después, con bastante angustia. Creo que la embolia que acabo de sufrir (la tuve al día siguiente de entregar a Sonia Kuchacovic las últimas páginas definitivas y corregidas para que las copiara a máquina) fue debido exactamente a eso, al haber entregado y terminado mi novela (como las crisis de úlcera del *Pájaro*), como la frigidez sexual después de *La Marquesita*, y que María Pilar, por eso, odia.

También se encontrará en estas páginas pensamientos, análisis e impresiones de lo que me sucedía diariamente, y de lo que iba leyendo en gran parte de ese tiempo. Creo que estas fichas son un material interesante, que arrojarán mucha luz sobre la redacción de *La desesperanza*.

Atravesado por sus marejadas de contradicciones, esta conciencia del valor de haber dejado este itinerario creativo se mezcla con la angustia. Al mes siguiente, el 28 de mayo de 1986, vuelve a escribirle a Sergio Pitol contándole que ya ha entregado el manuscrito y se ha enfermado, prácticas que Donoso suele realizar de manera simultánea. Como si entre cuerpo y corpus no hubiera espacio alguno, nada que demarque límites, diferencias:

Estoy cansado y viejo (62 años), y acabo de salir de una pequeña hemiplejía transitoria en la que casi me operan de la carótida y estuve hospitalizado durante 15 días, lleno de sondas, etc., y exámenes siniestros como arteriografías, scanner, ecografías. Esto fue hace un mes y todavía estoy muy disminuido. Lo curioso fue que sucedió —el ataque— un día después de haber entregado a la

mecanógrafa los originales completos de mi nueva novela, *La desesperanza*, y al entregarlos, me quedé, momentáneamente sin habla. Siniestro. Todavía no me repongo y tengo terror de que me suceda de nuevo pese a que me aseguran que con el tratamiento que estoy no sucederá⁴.

Quedar mudo, sin voz, sin relato, sin escritura, fue siempre su peor pesadilla. Quizás por eso, lo último que registran estas ‘páginas-fichas’ son unas pocas palabras que hacen las veces de mandato y jaculatoria: “Pensar en seguir, inmediatamente, con un cuento...”

⁴ Carta a Sergio Pitol Santiago, 28 de mayo, 1986. Archivo Biblioteca Firestone, Universidad de Princeton.

FRAGMENTOS DE “PÁGINAS-FICHAS” DE LA NOVELA *LA DESESPERANZA*

José Donoso

16/1/85

Quisiera comenzar la novela aquí.

1. Escena multitudinaria.
2. Velorio de Matilde.
3. Llega Mañungo al velorio.
4. Casa inanimada, sin las presencias.
5. Invasión de los jóvenes comunistas, que se posesionan.
6. Eliminación de la persona.
7. Horror de Mañungo al ver esta eliminación.

Estos serían los temas generales. Pero está el problema de la Matilde. ¿Cómo lo abordo?

[...]

Si bien quiero que sea la primera parte una cosa “histórica”, en el sentido de que si, que sea “el funeral de la Matilde Neruda”, no quiero que tenga la característica de un relato histórico. Tiene que estar contado desde un microcosmos argumental, que debo inmediatamente inventar, sobre el fondo de una intriga en la cual Mañungo Vera tenga un papel importante, pero no el papel principal. El acto protagónico, sí, debe estar repartido entre el funeral mismo, y su llegada sorpresiva, que invierte el tono del velorio: es como si las juventudes comunistas a la muerte de Matilde, se dijeran, a reina muerta, rey puesto. Ese es el tono que debe tener su llegada, y lo debe sentir Mañungo, y resentir.

[...]

Un argumento es la sucesión de hechos encadenados, dependientes los unos de los otros, que hacen avanzar la lectura, hacen más claros y más precisos los hechos, señalan el transcurso –o no transcurso– del tiempo, hacen, en suma, avanzar la novela. Durante este siglo el argumento ha sido la parte de la novela que más desprestigio ha sufrido y cada vez se ve menos “argumento” en una novela. Después de leer *Los Miserables*, que acabo de terminar, estoy profundamente conmovido por la importancia del

“argumento” y las posibilidades que ese artificio presenta. La eliminación del argumento –con todos sus artificios o equivale en cierta medida al nacimiento del “modernismo”, con su “less is more”, con Mies van der Rohe, con su rechazo de lo no “natural”. El argumento es lo menos natural de una novela. Es el puro artificio. El renacimiento del argumento en la novela sería podría indicar –¿estoy pensando, por ejemplo, en el caso de *El nombre de la rosa* de Umberto Eco?– el advenimiento de nuevo del argumento, y la adhesión también de la novela al movimiento post-modernista, lo cual es una posición muy interesante. Tengo que encontrar buenos teóricos del post modernismo. Consultar con Edward Rojas, aunque dudo que esté muy metido en el tema. Él está en lo barroco-vernacular, lo cual tampoco está reñido con el postmodernismo, y sí muy reñido con el modernismo de Mies.

En todo caso, la sucesión de hechos en *Los Miserables* es notable. La unidad argumental de esa novela. La coherencia. En tanto que *Grandezas y miserias de las cortesanas*, de Balzac, me parece una soberana tontería. Realmente una novela mala. El sentido de la escena, de Víctor Hugo, la valorización de cada acto, de cada visión perfectamente estructurada y manipulada, me parece genial. En tanto que el desaliño terrible de Balzac me parece detestable: la muerte de Ester, por ejemplo, la muerte de Lucien mismo (de la que nos distrae la estúpida acción de mme. De Serizay), carecen de todo dramatismo, no parecen significar nada para Balzac mismo. Detesté *Grandezas y miserias*. En cambio, *Los Miserables* me parece un gran libro, pese a las coincidencias increíbles, a las acciones “novelescas” hasta decir basta, al desconocimiento absoluto y total de la mujer (lo peor que tiene) y su odio por ellas, su sanctimoniousness, su religiosidad pesadísima, todo esto es insoportable, pero pese a ello, por la ambientación (cosa que Balzac no conoce: no se ve nada en sus novelas, salvo la ropa, (y algún momento de la cárcel en *La última encarnación de Vautrin*) y la visión de un París nocturno y andrajoso y solitario y terrible es realmente maravilloso, y se respira el aire y se vive dentro de una atmósfera. Tampoco es que en Balzac se respire un ambiente, una atmósfera de ideas –como, digamos, en Stendhal, aunque tengo que releer a este caballero. Supongo que estoy demasiado acostumbrado al ambiente intensamente intelectual de las novelas, digamos, de Henry James para que me guste algo tan primario como Balzac. ¿Pero es tan primario? Me acosan dudas. ¿Le gusta a Jorge Edwards, a la Marta Rivas, simplemente por el aspecto crónica, porque reflejarían una parte de la realidad, por la parte comeré [sic], cotilleo, chafardeo que indudablemente tiene Balzac y no tiene, digamos, ni Hugo, ni James? Estos son, realmente artistas. Pienso en la I N M E N S A distancia en calidad y sofisticación que separa digamos a un Balzac de un Dostoyewski, el ámbito intelectual, psicológico y moral de uno y otro, y no parece posible, lo mismo Tolstoy, y hasta Gogol que es más contemporáneo. La densidad de los rusos no la tiene Balzac. Tampoco, hay que decirlo, Hugo, ni la sensación de belleza y amplitud (compara los personajes y su variedad de *Los Miserables* con la *Guerra y la paz*, etc., por ejemplo y no hay color) y de distintos moods y actitudes y

variedades de escenas. *Los Miserables* es de 1862. *Guerra y paz* es anterior, pero por poco, creo que a fines de 1858, si no me equivoco.

Tengo que colocar a Dickens dentro de todo esto para ver qué pasa, y cómo compara con estos gigantes. ¿Es puro mito? Tengo la sensación de que *Los Miserables* sale de Dickens, sobre todo de *Bleak House*, que es lo que ahora voy a leer, en cuanto termine *La última encarnación de Vautrin*. Luego, releeré las *Ilusiones perdidas*, para ver si tanta desilusión con Balzac no es más que porque estoy leyendo una novela que no es de las mejores. Y leeré *Eugenie Grandet*, para ver cómo se compara una cosa “chica”, y qué hace con algo restringido, si no se desparra como en *Grandezas y miserias*.

NO SÉ QUÉ TIENE que ver todo esto con la novela que quiero escribir aquí en Chiloé. Pero quiero darle vasta estructura. (NO, al contrario, estructura escueta (creo). Y quiero incorporar todo el tema del “argumento”, si es que puedo, a la primera parte, de la muerte de Matilde.

17/1/85

Estas seis páginas son como lo primero que hago, el handle. Tengo que partir de aquí. Necesito muchas cosas para completar:

1. Entrevista con la Izquierdo de Chiloé.
2. Hablar con Flavian Levine y Mónica González.
3. Saber en qué está el testamento de Matilde.
4. Averiguar más sobre palomos.
5. Leer *Palomita blanca*.
6. Rearmar todo el asunto Arica – Dominga Edwards.
7. Ver más sobre la posición del PC frente a los asuntos Neruda.
8. Escribir a Jorge Edwards.

Todo esto va para largo. Pero no importa porque me siento seguro. Matilde no será más que una viñeta de fondo.

[...]

Como de costumbre, mis mujeres son más interesantes y más claras que mis hombres. Necesito más hombres. En Santiago, el danés-chileno, por ejemplo, y también uno de los guardias rojos absolutamente sectario y violento, aquel con cara de indio: compasión por ellos que están condenados, y por su esperanza, y su desinformación: Mañungo ha estado en la Unión Soviética y sabe. Pero toda la parte de Chiloé la voy a dejar para mañana y pasado, porque quiero que eso me quede bien, porque si me queda bien me servirá desde luego como pedestal para parar bien esta primera parte del funeral de la Matilde Neruda. Recordar bien el mundo hippie de Chiloé, el post-hippismo decadente, tan interesante, que por cierto contiene un ingrediente de izquierdismo bastante militante en alguna medida, más bien trosko que de otra cosa.

La novela definitivamente se llamará L A D E S E S P E R A N Z A.

La desesperanza no es ni la derecha, ni la cía, ni la KGB, ni la URSS, ni USA, ni el partido nacional, ni los militares. Sino la imposibilidad de ponerse de acuerdo de los partidos con el propósito único de derrocar a Pinochet, echar a los militares, y reinstaurar la democracia. Con las pequeñas peleas intestinas partidistas, esto es imposible, y cada día suceden nuevas cosas que no se saben por los medios de comunicación totalmente dominados por el gobierno, y vivimos al garete, sin dirección y sin orden, y el país no sabe adónde va: esa es la desesperanza.

[...]

No lo quiero releer, pero creo que lo que escribí anoche sobre perros y policías bien me puede dar la clave definitiva sobre la parte argumental de esta primera parte, que, creo, definitivamente se llamará F U N E R A L¹. No sé bien cómo.

En primer lugar, quisiera comprimirlo todo dentro de un plazo muy corto, desde la llegada de Mañungo al velorio de Matilde, hasta el entierro mismo: el capítulo quedaría, entonces, cuando los guardias rojos se quedan gritando su consigna. Por lo tanto, todo lo que pasa entre Mañungo y Consuelo, tiene que suceder en la noche misma de la muerte de Matilde, mientras el cadáver está en la casa en el cajón. Es verdad que según lo tengo, es mucho que comprimir dentro de muy poco tiempo. Pero eso mismo puede darle una gran tensión, y un gran cambio, que es lo que quiero, y dejar el hecho mismo de la Matilde, y de los funerales, y de los asuntos de política general, como trasfondo general de los acontecimientos privados, Consuelo–Mañungo.

Antes de seguir tengo que definir el nombre de la mujer, porque CONSUELO AGUIRRE no me gusta nada. Aguirre está bien, pero Consuelo no. ¿Teruca? Tampoco. Beatriz, Claudia, Macarena, Carolina. ¿CAROLINA? Es demasiado inocuo, o se ha puesto demasiado inocuo. Josefina, Juana, ¿LUZ? NO. Nada que suene simbólico, que es lo que no me gusta en Consuelo. Si no hubiera usado Manuela, sería el nombre justo. Daniela y Melania son demasiado sofisticados, y Natalia es demasiado de moda en España y suena mal. También tiene algo de simbólico. Judit me gusta. Judit Torres. Sí, Judit Torres podría ser. JUDIT TORRES. ¿Qué otra posibilidad?

18/1/85

¿Qué le pasa, entonces, a Judit Torres? ¿Cuál es su historia verdadera? Tendría que comenzar por hacer su biografía, y para eso tengo que consultar a los Izquierdo para hacer la biografía de la Teresita (¿o Antonia, o María, o Lucha? Las confundo a todas salvo a María), que tiene detalles verdaderamente espeluznantes y que vale la pena consignar. La forma en que Lucho, y otros, la ayudaron a salir de Chile que una

¹ La estructura definitiva de la novela está conformada por tres partes: Primera parte: *El crepúsculo*; Segunda: *La noche* y Tercera, *La mañana*.

vez me contó. Su regreso a Chile. Su participación activa en el MIR en su época, su involvement con bombas, atentados y demases, y su probable involvement ahora con todas esas cosas. Todo esto tengo que recogerlo en detalle, y con toda claridad. Desde luego es el pivote de esta primera parte y su relación Mañungo Vera.

19/1/85

REFLEXIÓN SOBRE LA FORMA DE “EL RETORNO DEL NATIVO”², ANTIGUO

Creí, en el esquema leído –esquema que ocupa casi cien páginas y que está decididamente exagerado–, haber encontrado una “forma”, intertejiendo mi propia biografía, con la de los personajes, y haciendo ensayo as I go along. La idea no es mala, y creo que alguna vez lo haré. Pero no aquí. Sale terriblemente pretencioso, terriblemente pesado, terriblemente frondoso, realmente insoportable. Creo que es lo que menos me gustó de todo lo que leí en el largo, largo proyecto. No, la novela tiene que pararse sola, sin justificaciones ensayísticas interiores, ni escamoteos de otra clase, los personajes, las situaciones, lo argumental, todos los elementos clásicos tienen que estar revalorados. Lo “experimental”, el “modernismo”, lo voy a dejar atrás, creo yo, a no ser que de pronto descubra que me sirve. Pero creo que en este caso no me va a servir para absolutamente nada. La forma va a tener que ser clásica, sin apelaciones de otro tipo. Las situaciones y los personajes son demasiado ricos para desperdiciarlos haciendo piruetas, y de alguna manera ya no siento tanto aquello de la forma que a la escritura de *El obsceno pájaro* por ejemplo, sentí.

Siento, además, que las imposiciones formales estudiadas tan minuciosamente en el proyecto del cuaderno 53, tienen algo de enfermizamente narcisista, que ahora creo que, con el terror a la muerte –curioso: hay un apunte en ese tiempo, en que digo que veo la vejez la veo muy lejos, que es todo lo contrario a lo que siento hoy, cuando me siento en medio mismo de la vejez, y tan cercano, y tan amenazado por la muerte–, siento y experimento mucho menos.

Pero lo importante, creo yo, el gran error de esa novela y ese proyecto, fue simplemente “overplaning”: la novela se me enredó en el proyecto, la visión, la energía, el entusiasmo, se me secó con el esquema y todo quedó simplemente en esquema, y no pudo salir de allí. Curioso que haya saltado tan inmediatamente desde un cadáver como EL RETORNO, tan sin transición, tan inmediatamente, a los cuentos para Del-fina: fue la tabla de salvación, y naturalmente me di vuelta completa, de la muerte y la estructura, a la vida y la forma. Pero con todos esos puntos clave, esas marcas en tinta

² Novela que Donoso se propone escribir a su regreso a Chile a fines de 1980, sin lograrlo.

roja y verde -algo que jamás antes había hecho y que jamás después hice- me enredé y me sequé definitivamente. De lo cuál, a la postre, me alegro porque me condujo sin transición a los *Cuatro para Delfina*, y pude abandonar algo que no me motivaba, a algo que inmediatamente me motivó, y de donde, en muy poco tiempo salió un libro que valía la pena.

En este libro, que quiero retomar -y rehacer- quiero sobre todo que no haya overplanning. Tengo, es verdad, que re trabajar entera la parte chilota. Por alguna razón que no quiero analizar, quiero incluir la parte Chiloé, quiero que figure. Espero, mañana, ir a la fiesta Caguash, para ver qué saco de allí, si es que saco algo: pienso en la otra cara de la ortodoxia, los marxistas bailándole a la virgen (creo por desgracia que no es una fiesta orgiástica para nada, sino muy seria y muy venerable, pero en fin, ya veremos), de donde es muy probable que saque el setting y el tema. Me gustaría que saliera TODO como algo que simplemente sucede en Caguash, todo durante el día, toda la acción apretada en un día como apreté la acción de la primera en el funeral de Matilde. (como lo hace Dostoyeski).

24/1/85

Tengo dos libros que leer. El libro de Mauricio Marino y Cipriano Osorio *El proceso de los brujos de Chiloé* (Chiloé, cultura de la madera), que me parece bastante antropológico y latoso. Y luego, *Crónicas de Chiloé*, de Mario Uribe Velásquez. Creo que de la lectura de ambos podré sacar mucho material. Y no estoy seguro si, en vez de seguir escribiendo hoy en la mañana, no voy, en vez, dedicarme a estudiar y a leer estos dos libros que me prepararán para el viaje a Caguach mañana, y saber de qué va la cosa en vez de ir en pelotas. Estas crónicas de Chiloé, me parecen superficiales, y muy poco interesantes, pero de todas maneras me servirán aunque sean un poco periodísticas. El otro libro puede darme algún insight más interesante, y ayudarme a seguir adelante con mi proyecto.

[...]

PARA ANAMARÍA Y MIGUEL BERAUNDI
Y PARA KUKY LOVISOLO.³

[...]

³ Es usual que mientras Donoso trabaja una novela, piense a quién dedicárselo, y aventure alternativas como lo hace aquí. *La desesperanza* finalmente su publicó con la siguiente dedicatoria: *Para mi hija Pilar*.

Esta segunda versión, escrita aquí en Chiloé, será sobre todo un intento primero de desarrollar coherentemente, y linealmente, un argumento que me sirva de guía y de esquema primero, desde donde partir. También pienso incluir, en esta misma forma, las críticas, y probablemente las variantes, de este primer argumento, probablemente hasta llegar a establecer un argumento total.

No quiero dejar pasar, eso sí, en este momento, la posibilidad que se me ocurre de narrar esta novela en primera persona. Esto lo hago yo bastante bien, con bastante éxito –ver *El jardín de al lado*– pero por otro lado no sé si no superficializa totalmente la forma de la novela. En todo caso es una posibilidad que no debo rechazar. Por lo menos en parte. No hay problema, diría yo para que en algunas parte yo no pueda lapse into primera persona, para después iron myself out of the prose. No olvidar

¿Bueno? ¿Cuál será mi párrafo de oro? ¿Mi handle? ¿De dónde comenzar, de qué colgar toda la novela? En fin ¿cuál puede ser mi primera escena?

Tiene que ser en el velorio de Matilde. Al atardecer. Pero tiene que ser una escena sin personajes, sin protagonistas.

[...]

voy a leer *La historia de Mayta*.

25/1/85

Voy a cambiar la llegada de Mañungo Vera para la tarde, cuando ya en casa de los Neruda hay “onda”, y se ha llenado de gente. Esta escena tiene que tener las características de la gran escena del concierto en *Point Counterpoint*, que es donde todos los temas se conjugan, donde todos los personajes aparecen esbozados y ninguno se termina a su mismo. La escena es completamente aparte de Mañungo, Mañungo no existe para esta escena. Pero la escena culmina y se anima, y termina, con la llegada de Mañungo Vera, y la sensación y sorpresa que produce.

Pero pienso una cosa. Si quiero que esta escena tenga verdaderamente consistencia, verdaderamente sea el gran revoltijo de personalidades y de temas, es necesario que, antes de meterme con ella, antes de trazarla, desarrolle más a Mañungo, es decir: introduzca aquí, entre la ida a la casa de Matilde y esta “escena del concierto”, la escena de Mañungo en París cuando piensa en Chiloé y el regreso, pero claro, mucho más elaborada. Sí, creo que para darle continuidad absoluta al asunto, voy a hacerlo así, y voy a trabajar, ahora, esa escena.

[...].

Creo que este comienzo de capítulo tiene que ser a la manera de las novelas decimonónicas. Comenzar con una recreación –muy contemporánea y crítica, y diciendo mucho lo que son estas cosas en el pequeño mundo de Chile de hoy– del barrio Bellavista, y su bovarismo, el querer ser el San Telmo, el barrio bohemio, todo aquello,

pero por otro lado, la parte positiva, en medio de esta deshumanización terrible del Santiago de Pinochet y Bombal⁴, donde agonizan los saurios del boom económico (explicar esto como Huxley explica el origen de la fortuna de los Tantamount, desde Enrique VIII lusting after a young female, etc y le arrebató la tierra a los conventos, etc) en cuatro líneas, esta aspiración a algo con humanidad y carácter y que no sea caro y relumbrón, tiene, también, su derecho a ser, su justificación humana.

Después de esto, pasar a Neruda y su casa: origen, Lynch con Hormiga –evocación de Hormiga de ciento un años sobreviviendo en su locura–, esta “segunda casa” con la mujer más joven y que lo comprendía mejor. Descripción de la casa misma, colecciones de Isla Negra y Valparaíso, Neruda como creador de espacios geográficos, de objetos, de gente que ungía con su imprimatur vaticano: las fiestas, la gente que pasó por allí, Salvador Allende, la política, la pasión política, el fervor, la posición entregada y sin embargo, privadamente irónica de Neruda respecto a todo esto: “Fidel lo ve todo muy negro”... “Y lo ve claro...”. Y el golpe y entonces, lo que le sucede a la casa: invadida por la policía, los vidrios y colecciones quebradas y rotas y dispersas, pero no desuidas entierro de Neruda en el nicho del cementerio durante el reino mismo del terror.

Luego Matilde, como la reina sin trono absoluto de la izquierda en Chile y rehúsa partir, irse, y establece aquí su stronghold: protesta cuando puede, desafía a las autoridades, habla claro, no se entrega al PC tampoco. Ella no es miembro, ni ha sido nunca miembro activo del partido. Trabaja desde siempre en la ordenación de los papeles de Pablo, y la recopilación de lo que falta, en sus memorias que hacen temblar a Santiago entero, en la edición de fragmentos póstumos, y hace vida social política-literaria en su casa, todavía animada. Allí enferma y allí, sola, abandonada –nunca olvidada: ella elige la soledad para morir–, muere de cáncer después de dos años de lucha con la enfermedad.

28/1/85

TEMAS DEL EXILIO PROPUESTOS ANOCHE POR CONSTANZA LIRA.

Por desgracia la pobre Constanza no es ni muy inteligente ni muy coherente, pero me sirvió bastante, o algo, lo que anoche conversó sobre su experiencia.

Fue miembro del MIR aquí durante el tiempo de la UP. Ese tiempo contrario a los reports de otros lados, fue un tiempo de gran entusiasmo, de gran esperanza, esto tengo que darlo: lo pasamos brutalmente bien, esto lo repetía Constanza una y otra vez. Salvador Allende un latoso, las teorías un latoso –MIR afuera de la UP: pero ella, como tantos MIR, tenían doble militancia para poder de este modo trabajar,

⁴ Carlos Bombal, Alcalde de Santiago entre 1981 y 1987

como miembros del partido socialista, que era un partido de la UP, en las poblaciones y hacer trabajo MIR mientras allí trabajaban, esto es interesante como posición de la gente MIR durante la UP, posibilidad de dramatizar ese momento, esa doble militancia, aunque no en Judit. ¿O por qué no en ella? Sería un buen gancho para Judit, pero claro, se me dispersa un poco, en fin, ya veré-, y en el fondo lo que fue bueno fue la farra, para los pobres que realmente comían por primera vez, y para la juventud.

Interesante la cosa heterogénea, cosmopolita que hubo en Chile en ese momento, la variedad de gente racial y de países latinoamericanos en calle Ahumada –las pintadas, los carteles, etc las melenas largas, todo–, los cubanos de verde-oliva, los tupamaros, la llegada de Fidel Castro, todo aquello y el entusiasmo general de los jóvenes, un mundo de gente joven que dominaba la política y la ciudad entera.

Importantísimo: la certeza total, completa que me da Constanza, de que al comienzo hubo la mística de los europeos por los chilenos especialmente para los cantantes de música popular –Los Jaivas, más hippies menos populares; los Inti-Illimani, los Quilapayún, ambos subvencionados ayudados, impulsados, protegidos por el PC internacional–, por el “cantante guerrillero”, y eso era lo que los europeos le pedían a los cantantes latinoamericanos, cantantes de protesta que repletaban estadios con universitarios entusiastas. Los latinoamericanos mismos se lo creían todo al pie de la letra. El cantante rockero popular latinoamericano –figura estupenda para Mañungo Vera– con su guitarra, la cachá de la guitarra dirigida hacia el público como si fuera una metrallera y pun pun pun, esto enardecía a la juventud que ansiaba protesta y alternativa. Los exiliados, el PC ayudando a esta figura. Pero también la tremenda representatividad de la cachá de la guitarra dirigida al público como pene ofrecido, como virilidad simbólica –guitarra-pene-metrallera era una sola cosa mística, maravillosa– y las europeas caían extasiadas y se entregaban a quién quisiera. “A las alemanas se salen antes las tetas que los dientes”, y los negritos chilenos que jamás salieron de la población culiando con alemanas soberbias: la visión del chileno roto total, destrozando el departamento de la alemana civilizada e inteligente al cabo de 10 días gracias a una fiesta que da, y la visita a él el torso negro y gordo desnudo, y atrás, en la espalda, las garras, los rasguños de la alemana histérica de pasión. La cosa dura un par de semanas y la alemana lo echa a la calle dentro de poco.

Hablar con Federico Schopf un poco sobre el asunto. Él vivió esto en forma total. No sé por qué lo veo más en Berlín que en París o España. ¿Qué pasa con Ariel Dorfman? Todo esto me puede servir de material, en todo caso si no lo incluyo, ciertamente como material de fondo, material de referencia que me apoyará a los personajes que construya.

MUY IMPORTANTE UNA ADVERTENCIA, ESO SÍ: esta primera parte sobre todo no puede ser otro *El jardín de al lado*, no puede parecer que estoy intentando reproducir el éxito que tuve con esa novela. Tiene que ser una novela sobre CHILE AHORA; no sobre los chilenos afuera, que pueden ser, y tienen que ser el mundo

referencial para la caída de Mañungo Vera y su regreso a su país. La novela es Chile: Pinochet, el estado de sitio, el regreso del salmón, la muerte de Matilde, Chile al garete, la desesperanza generalizada en todo el mundo y a todos los niveles.

Lo absurdo que le parece a Mañungo, lo ilógico, lo insostenible, de la esperanza y el entusiasmo de las juventudes comunistas. Patético. No hay esperanza. Pinochet ha triunfado. Los que tratan de revivir la UP están profundamente equivocados, eso lo ve claro, y lo ve amargamente pero sin vuelta de ninguna clase.

[...]

REFLEXIONES SOBRE LO ANTERIOR DE HOY: NOTAS.

Creo que voy por buen camino. Me doy cuenta que estoy escribiendo esta página como un *sourcis* para no meterme en la escritura, ni en la organización de mi material para el capítulo sobre la casa de Neruda y el barrio Bellavista. Es verdad que me faltan datos. Pero no creo que importe realmente. Después se agregará lo que falta, y lo que es necesario es el primer aperçu, mi tacto de la textura del material de la prosa y del ambiente.

Pienso en cómo trabaja Dickens (estoy terminando *Bleak House*, époustoufflé de admiración con su tratamiento de lugares y objetos, no así con su tratamiento de personajes): nunca un objeto inanimado, siempre el objeto, el lugar en acción, en una etapa del desarrollo que en él generalmente es decaimiento. Esto le da gran vida, gran movilidad, una vitalidad que a veces salta de la página en su tratamiento de un paraguas, por ejemplo, en el tratamiento de una calle, de la luz sobre los cuadros de una casa, todo esto absoluta y totalmente genial. Lo que no es genial es su construcción de personajes (falla en esto, también, por lo menos en *Grandezas y miserias de cortesanas*, y en *La última encarnación de Vautrin*, Balzac. Me acaban de traer el *Rojo y el negro* de Stendhal, que leeré a continuación de *Bleak House*, y veré si sus personajes, sus mujeres especialmente, son menos absurdas que las de Victor Hugo, las de Balzac y las de Dickens –espero que sí, ya que es la razón por la que voy a leer a Stendhal a quien no tengo particularmente ganas de releer, pero me da curiosidad de releer esto en ese sentido. Quien no reduce a las mujeres, quienes no las reducen y las hacen ricas y complejas y con alma, son Tolstoy y Dostoyewski, que presentan mujeres grandes y maravillosas y sofisticadas: los rusos son los únicos que conocen a las mujeres).

Pero esta primera parte se está poblando y va bien. Es muy importante, eso sí, no desarrollar completamente el tema Europa-América (tema Jamesiano) en forma total y agotarlo en la primera parte, cuando llega Mañungo, y cuando se encuentra con Judit. Es muy importante también terminar de desarrollarlo, y terminar de compararlo, en la última parte, con los jóvenes inteligentes de Chiloé, con Caguach. Si termino el tema Europa en la primera parte, entonces, naturalmente, no se me sostiene la novela como algo de una sola pieza, pierde unidad, porque será ese trasfondo de europeísmo

lo que le dará la unidad verdadera que busco. No debe ser protagónico, de alguna manera, esto lo repito y lo afirmo, pero de todos modos tiene que ser el hilo unitario, la espina dorsal que no se ve: el fracaso del proyecto UP. El fracaso del proyecto Europa como continuación del proyecto UP, y el fracaso total del proyecto de oposición en Chile ahora, en estado de sitio: desesperanza, y los poquísimos que tienen el valor para enfrentarse con la desesperanza.

29/1/85

Don Celedonio Villanueva. Uno de los personajes principales de la novela, que va a representar el munaismo manqué de la generación latinoamericana de la época de Neruda y Oliverio Girondo. Un poco Oliverio, un poco Carlos Morla, muy Jorge Edwards.

Un poco menor que Neruda, fue amigo suyo durante la guerra civil española y participó de aquella mística poética guerrillera. Fue, por otra parte muy “Montparnasse” (en este sentido es muy tío Pilo, muy Vargas Rozas, muy Vicente Huidobro), muy relacionado con todo lo que fue surrealismo, muy afrancesado -sin hacerlo ridículamente so-, pero ha sabido evolucionar con los tiempos y es ahora entusiasta de la nueva novela latinoamericana, por ejemplo.

Autor de segunda categoría que tiene, sin embargo, el Premio Nacional, pero tiene conciencia de ser de segunda categoría.

[...]

No voy a seguir trabajándolo porque se me puede morir. Tengo que dejarle un buen espacio de libertad. Pero tienen que encarnar las antiguas letras latinoamericanas, mas al estilo porteño de Buenos Aires, tal vez, que al estilo chileno, más Oliverio Girondo que... ¿quién? D’Halmar, Alone. Tal vez un poco Edwards Bello.

Importante hacerlo un personaje sin tantas claves interiores a Chile, sino un personaje en sí, universal, un personaje que desde Estados Unidos, desde Francia, se pueda comprender y tenga vigencia, no la caricatura reconocible de personas de la vida real chilena que reconocemos y esa es su validez.

[...]

PERSONAJES: LOPITO.

Un poco Carlos Olivarez. Ciertamente el ex MIR. Totalmente alcohólico. Ha dejado de ser MIR. Durante un tiempo dejó de ser alcohólico y MIR, y se casó y entró al establishment, y pareció morir y no pudo más. No era él. Abyecto, caído, dostoyevskano total, odia a su mujer y a su hija –Fausta Manquileo le dice que ella le ha prestado a su mujer la semana pasada cinco mil pesos, pero que ya no le va a prestar más, y que tiene que trabajar, ella misma le ha conseguido trabajo una y otra y otra vez

y los deja y se sale por borracho e incumplidor, él la ataca, no, aquí está completamente humilde, completamente cabizbajo— y siente el rencor, acomplejamiento y dador a los demás de culpabilidad de decir que él es abyecto le gusta cargar a los demás con culpa, decir que él se quedó aquí mientras otros andaban por Europa tirando con minas rubias estupendas, andaban por Europa con pegas estupendas en Suecia, mientras que él se quedó aquí peleándose, peleando, sufriendo, los otros son traidores.

Pero no en esta coyuntura. Tengo que decir quién es, presentarlo sin falta y en redondo, pero no puedo entregarlo entero, es un personaje demasiado apasionante, acaso el más apasionante de esta parte junto con Celedonio Villanueva, para quemarlo en esta parte solo.

Aquí tiene que estar contrito y callado y como ensimismado, aunque se trenza en una débil discusión con alguno de los jóvenes del PC (Ustedes estaban demasiado chicos para saber cómo fue la pelea, no como uno que estuvo en toda la cosa, desde el principio), pero qué hablas tú, le contesta, cuando trabajabas en una empresa norteamericana y ya no eres ni siquiera del MIR, del que te echaron. No contesta. ¿Y qué haces aquí? ¿Por qué no te vas a tomar a otra parte, ellos se lo dicen porque ellos son jóvenes puros?

[...]

PERSONAJE: UN ABOGADO. ¿LUCHO ORTIZ? ¿MÁXIMO PACHECO?

No sé. Es lo que tengo más confuso de todo, y aquello que sé sin duda que necesito aclarar con más urgencia. Tendré que hablar con Flaviane Levine. No sé con qué posibilidad de éxito, ni si me va a servir. Tal vez con Máximo. Ciertamente con alguien que sepa los pormenores de lo que es la Fundación, y cómo está siendo detenida en sus procesos en la Corte Suprema. Esta versión, muy Jarndyce and Jarndyce⁵, y muy Dickens, puede ser un interludio interesante dentro de la novela, incluso una mirada a un lado del momento del velorio de Matilde. Pero esta parte, sí que la tengo que averiguar bien, y conseguirme un personaje que tenga algo de carne del cual agarrarme para crear mi propio personaje.

PERSONAJE: CHUPITO CRUZ.

No puede ser una caricatura exacta⁶. Ningún personaje puede ser una caricatura exacta de lo que conocemos, especialmente los que son negativos como el caso del Chupito.

⁵ Caso judicial en el que se centra la novela de Dickens.

⁶ En la novela, lleva el nombre de Federico, Freddy Fox.

Al Chupito, reconocido en la puerta, no quieren dejarlo entrar a la casa los guardias rojos. Fausta Manquileo, la mujer sociable, lo hace entrar. Viene al olor de lo que Pablo ha dejado. Coleccionista. ¿Pero esto no es demasiado obvio? Algo de buitres, de pájaro de mal agüero, de flaco y depredador y de negro y de cogote colorado de modo que nadie diga que es un retrato del Chupito. Pero sabe que Peter Johnson ha estado en Chile y quiere averiguar si, con la inminencia de la muerte de la Matilde, el partido no decidió vender algo, o mucho de sus valiosísimas colecciones (¿O hacerlo extranjero...? Tal vez, no sé). Él sabe que en las cosas de Pablo hay cartas y originales que él está dispuesto a dar lo que le pidan por ello.

Es aquí donde viene la pelea: don Celedonio le explica que tiene que entender que las cosas, en el caso de Neruda, no se dan así, son de otra manera. Le explica lo de la fundación. Le explica lo de la furia del PC, le explica lo de la casa en Isla Negra, le explica que la cosa es distinta en este caso y no algo de compra y venta como en Sotheby's, pero el Chupito insiste, que él puede probar que otras colecciones de Pablo se han dispersado por quedar, justamente, en manos de gente que pretende un gran amor por las cosas del espíritu, y nada, son unos frívolos, mientras que él, que compra, y los que compran –a él le ha costado mucho trabajo levantar su enorme fortuna con este régimen César Sepúlveda Latapiat y la dedica a comprar cosas del espíritu para que no se dispersen ni se pierdan– saben proteger lo que es de ellos porque si han comprado lo han hecho por interés y por amor. ¿No como buena inversión, le pregunta don Celedonio? Toda una discusión al respecto, creo yo, si queda bien.

Pero tiene que ser un personaje gobiernista, abyecto, terrible, este no Dostoyevskano sino que Dickensiano, un Trilighthorne más o menos, que circula en torno a las muertes y a los remates y las librerías de viejos, que sabe dónde está cada cosa de valor en este pequeño país y compra y compra, un vulture, un buitres: Turlkinthorne. ¡Qué buena idea es ir matando personajes como lo hace Dickens! ¡Qué lástima que sea tan difícil hacerlo en una novela contemporánea! ¿Pero es tan difícil hacerlo en una novela sobre el Chile actual? No sé. Probablemente no. Probablemente por ejemplo a Carlos Olivarez, a mi querido y amado Lopito, podría matarlo en la segunda parte, cuando trata de reivindicarse, de volver a vivir ofreciéndose para un operativo insignificante en una manifestación, de esas anónimas, que no aparecen en los diarios porque esas cosas ahora están censuradas, contra, justamente el Chupito, que sale ileso, pero él lo mata una bala suelta que no se sabe si es de carabineros o policías o qué. Esto lo sabe finalmente Mañungo en Chiloé, y puede ser el motor para alguna de sus reacciones, por ejemplo para su regreso a Santiago: desesperanza de Lopito es total, y solo la recobra mediante la muerte, revivir el tiempo de la UP, la locura del Che Guevara y todo lo demás es una posibilidad bastante interesante.

1/2/85

REUNIÓN DEL CODEPU.

Es aquí donde fuimos, María Pilar y yo, detenidos hace dos días, a las 10 de la noche. COMITÉ DE DEFENSA DE DERECHOS HUMANOS DEL PUEBLO. Y MUDECH, MUJERES DE CHILE.

Un local absolutamente sórdido, de una pobreza increíble, mísero, feo, todo feo, tablones, cielorraso ausente y bajo, pilones, una especie de garage. Posters de Allende, de Neruda. Pobreza del pueblo. Presencia de Alba. Sensación de que algo peligroso puede pasar: no hay ingenuidad porque estamos en estado de sitio. Música – Santiago ensangrentada – y los “Altura” – ambos mediocres. Poetas con bolsillos llenos de poemas panfletarios – reivindicación del poema panfleto –, miseria de poetas chilotos.

[...]

REFLEXIONES SOBRE DETENCIÓN.

Fue más o menos – en menor grado a mí, por supuesto, puesto que soy una figura cultural, aunque no popular – lo que ocurrió, con el agravante único de que María Pilar también fue detenida. En realidad, ella que estaba en primera fila de la reunión, con sus amigas feministas y las mujeres del MUDECH, fueron las primeras detenidas. Yo estaba atrás, “cachando la onda” de la gente joven que llegaba, de lo que se hacía, y después me senté con el poeta Mario Contreras que no es una persona que particularmente me guste, pero en fin. Cuando prendieron a María Pilar, el capitán, al salir, vio que yo me alzaba, o me ponía en evidencia, y le sostuve la mirada con insistencia, porque quería que me llevara, sobre todo no quería que se llevaran sola a la cárcel a María Pilar porque quién sabe qué le podría pasar, yo sabía que con mi presencia estaría más protegida, y con mi nombre. Entonces el capitán me señaló, y me dijo, usted también, y con Mario Contreras salí, y me subí al mismo bus que María Pilar. Habría más o menos 200 personas en la reunión. Tomaron a 25, entre las cuales el Capitán tuvo la desgracia – porque algún castigo le va a tocar por su ignorancia y su desatino que puso a Castro en evidencia ante todo el mundo – de agarrarme a mí. Dicen que en la noche hubo manifestaciones, que la gente esperó en la plaza hasta las dos de la mañana, que en un momento hubo más de dos mil personas reunidas en la plaza de Castro, pero nada de esto es seguro.

Esta tarde voy a ir a visitar a los que aún están detenidos. Dicen que ya anoche, comenzaban a deshacerse las enterezas. Hay algunos que están muy agitados, dicen, muy nerviosos, porque no saben qué destino les darán incluso a algunos, si los relegarán, los separarán de sus familias, de sus puestos de trabajo, los exonerarán: terror de perder el puesto, en este momento de extrema inseguridad y pobreza en el país, todo el mundo defiende lo poquísimo que tiene. Pero es absolutamente necesario ir a visitarlos, ver

lo que necesitan, ver si puedo hacer algo por ellos, ver qué pasa, cómo sigue la cosa. Ver, sobre todo, cuál es mi relación con ellos – ¿soy, para ellos, un traidor, por haber aceptado la liberación, los privilegios? –, ver si me odian, miedo de Mañungo, ver si se ha establecido un canal que separa y él ya no podrá volver a cruzarlo de vuelta y quede para siempre alienado? Todo esto es una problemática extremadamente puntual y extremadamente vital y del momento, y es también, en cierta medida simbólica, también mi problemática.

[...]

REFLEXIONES SOBRE LO ESCRITO 1/2/85, PÁGS 22 A 25, Y 26 A 29.

[...] Dudo, de pronto de la colocación del barrio Bellavista, pero me interesa que quede algo muy definido de Santiago. En fin, es cuestión de ver más adelante. Hay que “escribir”, no sólo redactar, y esto no está ni escrito ni redactado, simplemente muestra una dirección general. Hay que enriquecer, darles niveles, veladuras. No importa, voy a seguir adelante. Porque es inútil, en una primera versión, como tan bien HICE, exigirse demasiado, ya veo lo que me pasó tanto con *EL PEZ EN LA VENTANA*⁷ como con *CONJETURAS ACERCA DE UNA VOCACIÓN*⁸, en las que me quedé pegado en los preciosismos estilísticos que no me llevaban a absolutamente nada, y las dos novelas fracasaron. No dudo que en un futuro – si es que hay futuro – volveré a tomarlas (veo, en *El desfile del amor* de Sergio Pitrol, algo que no es distinto a la técnica de *CONJETURAS*, aunque menos sofisticado, y tampoco distintos, in fact muy parecido, a *Quest for Corvo*), pero tendrá que pasar tiempo para que la aridez vuelva a humedecerse. Por eso en esta novela I’m going to push forward lo más posible, y no voy a “escribir” tanto como creí que lo haría. Me basta con la dirección tomada, y pese a lo malo que es todo lo que hoy y anteayer hice, estoy contento con el trabajo, porque veo que avanza. Ahora, es necesario, eso sí, que fije el tránsito de lo general – el barrio, el cerro, la casa, la historia, a lo inmediato lo novelístico y lo personal, a los personajes.

⁷ Narración que Donoso trabajó y abandonó en numerosas ocasiones, finalmente la dejó prácticamente terminada al momento de morir y se publicó con el título de *El Mocho*.

⁸ Como refleja esta afirmación, antes de 1985 Donoso ya elaboraba este proyecto que originalmente lo pensaba como una novela. En 1996 lo publicó en un registro más bien autorreferencial como *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*.

[...]

2/2/85

REFLEXIONES SOBRE LA ORGANIZACIÓN DEL CAPÍTULO TRES.

[...] Estoy aterrizado, que estoy escribiendo esto, incluso, para no meterme al tiro en materia y escribir la escena que ahora me corresponde, porque le tengo terror. Me quedan veintiséis días de vacaciones en Castro. If all goes well, y puedo trabajar todos los días como yo quisiera, podría volver a Santiago con este capítulo si no redactado por lo menos “escrito”, es decir, un rough first draft, que me permitiría concentrarme en escribir lo que sigue, y de seguir desarrollando el plan general de la novela. Después, allá, serán las consultas con Lucho Izquierdo para saber exactamente cómo fue la vida de la Teresita en tiempos de la UP, y desde ella desarrollar mi personaje de Judit Torre. Quisiera, eso sí, que Judit Torre no esté demasiado definida por su aspecto social: esto, en toda novela – contrario a mis otras novelas, y contrario a la novela que acabo de terminar de Sergio Pitol, *El desfile del amor*–, tiene que no tener ningún peso, y ninguna importancia, la gente tiene que pertenecer a una clase, claro, pero no debe ser lo que más cuenta. Estoy relejendo *Rojo y el negro* de Stendhal, y lo estoy disfrutando. Increíblemente mejor que el HUEVÓN de Balzac, que me revienta: muy para la Marta Rivas y para Jorge Edwards: cotilleo puro.

[...]

4/2/85

REFLEXIÓN.

La desesperanza como derecho, como estado normal, dostoyewskano, no como base – como diría Sábato – para volver a surgir a la claridad y a la esperanza. Sin salida, abatimiento, suicidio, destrucción: todo eso es posible dentro de la desesperanza. Crítica a la necesidad de ser sobre todo positivo – positive thinking – que tiene la sociedad de hoy, tal vez impuesta por el positive thinking de los norteamericanos.

En todo caso, esto tiene que ser una defensa de la desesperanza y el derecho a sentirla: Mañungo es el único que se atreve, Judit no, al contrario, ella está en el límite mismo de la esperanza y por eso destruye: los terroristas no son los desesperados, son los que mantienen finalmente, algo de esperanza de cambiar las cosas. Y los de derechas son los cínicos y los ingenuos – otros dos peligros, los peores – que se aprovechan de la situación.

9/2/85

GREAT EXPECTATIONS.

Anoche comencé a leer *Great expectations*, hasta la página 60, novela que no leía desde mis tiempos de estudiantes de Princeton. Y es absolutamente genial. Con Dostoyewski, el mejor escritor de todos, el más creador, pese a ser un pésimo psicólogo, y un mediocre creador de personajes. Pero es tan VIVO, y tan NOVELISTA. En estas primeras sesenta páginas con qué maestría están presentados los tres mundos, herrería-familia, el mundo de miss Havisham, y los convicts-marshes, y puestos en actividad inmediata los unos con los otros en la forma más dramática y más natural del mundo siendo que todo es tremendamente “novelístico”. Víctor Hugo tiene que haber leído este libro antes de escribir *Les miserables*. Acabo de chequear, *Great expectations* es de 1860-61, y *Les miserables* es de 1862-63: la época de Guernesey de Víctor Hugo, y es seguro que lo leyó: el parentesco es demasiado claro entre ambos libros – Jean Valjean, galeoto, por ejemplo, como el convict de Pip.

Curiosa forma de presentar personajes: estáticamente, al principio, los describe físicamente, y después hace mover, y los va complejizando, haciendo actuar, y definirse mejor. Mejor estos personajes, creo, que los de *Bleak house*. Pero lo malo es que they never get beyond a certain point of development, and they freeze. Para mi libro, puede servir: es decir, esta presentación de datos exteriores, al principio, y luego desarrollar a los de primer plano, Mañungo, Judit, Lopito lo más posible, incluso don Celedonio, y los demás, just freeze them.

15/2/85

Me interesaría muchísimo hablar largamente con Eduardo Peralta y ver si a él le puedo sacar algo sobre la experiencia de los cantautores, que es un mundo que yo no conozco nada. Voy a convidarlo que venga a la casa esta tarde con su insoportable mujer Antonieta. Pero estoy seguro que de él voy a poder sacar pointers interesantes. Voy a privilegiar estas páginas 136 a 141 con un clip, para referirme a ellas constantemente.

Luego. ¿Qué más? Las mujeres, llorándole hechas una legión, y el perro, y la pistola.

Y me aparece otro personaje necesario: la “mina” del CNI, y el CNI mismo que es alguien a quien debo estudiar definitivamente a través de los contactos que Jorge C. tiene entre ellos. Esto es bastante posible, incluso conocer a alguno, que Jorge me dé detalles de ellos.

19/2/85

Esta tarde vienen la Florencia Varas de *Time*, y Jacques, de *Le Monde*. Va a ser difícil. No sé cómo les voy a contar mi encarcelación. No estoy contento, porque esta preocupación me quita mucha presión para mi escritura, la de hoy, por ejemplo.

Y anoche estuvo aquí a comer Carlos Flores y su mujer y sus niñas y se quedaron hasta las dos de la madrugada y estoy agotado, y sin ganas de trabajar.

Fuera de eso, amanecí repleto de gases, hinchado, con una sensación horrible de estar enfermo, y he seguido con los gases. Desde mañana voy a cortar definitivamente mi café en la mañana, que me encanta, y tanto pan con mantequilla.

Leyendo el resumen págs 136-141, que es el plan definitivo, me siento un poco desorientado respecto de hacia dónde, y cómo seguir.

21/2/85

IDEA SURGIDA DE CONVERSACIÓN ANOCHE CON EDWARD ROJAS.
(PARA 2ª PARTE)

Hasta 1945, digamos – e incluso hasta el terremoto de 1960 – Castro era una ciudad construida sobre el mar, sobre el agua, en palafitos, con calles y plazas y mercados de madera sobre el mar, con almacenes y atracaderos y patios donde se secaba el pescado y atracaban las lanchas, y los lanchones a la vela que llegaban cargados de las islas y salían a pescar. Todo una vida de palafitos.

Hacer que, a través de los relatos de su padre, Mañungo se traslade de hecho a este Castro antiguo (¿nació el año del terremoto, en un palafito, y después de la muerte de su madre en ese terremoto, y la destrucción de su casa, el padre se deshace de su vida de pescador, una mitad de la vida de la gente de bordemar, y se va a vivir tierra adentro, sólo agricultor ahora pero con toda una parte cercenada?), refugiándose de hecho contra este Castro a-culturizado de hoy, y vive su propio drama dentro de la fantasía de este mundo de leyenda que ya no existe más que en los recuerdos de los viejos.

Esto es para la segunda parte, que será una parte repleta de imaginación y de fantasmas y brujos.

22/2/85

Una cosa que no puedo olvidar: Mañungo es el protagonista. Como de costumbre en las cosas mías, son las mujeres las que sin que yo lo sepa ni me dé cuenta cómo están transformándose en las protagonistas de esta primera parte: Ada Luz, Matilde, Judit, Fausta. No puede ser. Tengo que devolverle vida en estos capítulos de ahora a Mañungo y a su problemática, y plantarlo muy firme en lo que está haciendo, no como acompañante simplemente de la venganza de Judit. Mañungo Vera, el Pincoy. No dejar que se la ganen las mujeres. Lopito, es verdad, es un buen, un maravilloso personaje reventado, pero no, tiene que ser Mañungo.

23/2/85

REFLEXIONES Y PROPÓSITOS AL TERMINAR TRABAJO EN CASTRO.

Esta es la penúltima mañana de trabajo en Castro. Partimos pasado mañana, lunes, temprano en la mañana, y me voy muy contra mi voluntad, y muy a disgusto porque aquí he podido trabajar extremadamente bien y la novela se me ha formado definitivamente, según creo. Sin duda voy a tener que regresar: no para la fiesta de Caguach, el 30 de Agosto como creía, sino tal vez en Abril y Mayo, a retomar la atmósfera de aquí para la segunda parte. Espero, al partir a fines de marzo a Buenos Aires, tener una primera versión completa y mimeografiada, de la primera parte, no mecanografiada. Esto, si llego a trabajar veinte días de Marzo, a razón de cinco páginas terminadas y recopiladas al día, me dará cien páginas más lo que me llevará a 220 páginas, que es una buena mitad de novela, por lo menos en espacio.

Entonces, a mi regreso, si acaso, una revisión total de la primera parte, y si necesito una segunda parte, fantástica, feérica, venirme inmediatamente a Chiloé, por lo que veo es a fines de Abril, para ver qué puedo hacer y cómo se me configura la fantasía. Este es el programa.

[...]

Tengo que rehacer este proyecto definitivamente. No sé cuánto. Ahora, lo que voy a hacer es rehacer entera la escena de Lopito-Mañungo-Judit y mañana copiarla en limpio: ese será mi trabajo de mañana. Probablemente sea lo mejor para el último día, y entonces me voy a Santiago con más de cien páginas copiadas y hechas en un straight 1st. draft, y dejo para allá, entonces, la parte siniestra de la entrevista Lisboa Ada Luz... y esta parte, o capítulo que comienza con la descripción o definición de Santiago actual, desesperanzado...

Tengo miedo de rehacer la escena Lopito-Mañungo-Judit. Es difícil. Y tiene que ser definitiva. En fin, allá voy.

1/3/85

CAGUACH: ORIGEN DEL DESCOLORIDO.

Primer escrito de la novela después de mi llegada a Santiago.

Lectura de los apuntes de Carlos Trujillo sobre la fiesta del Nazareno de Caguach. Interesantes, aporta más que los otros libros leídos, pero en el fondo sin perspectivas y poco lúcidos, como era por lo demás de esperarse.

Encuentro esta interesante explicación para la falta de colorido de la fiesta: en el siglo 18, recién instaurada la devoción del Nazareno, el CABILDO del pueblo estaba tomando demasiada importancia en la fiesta de las cinco islas, y los principales de esta institución tenían la costumbre de vestirse y adornarse con trajes y cosas de colores

para señalar su poder e importancia. Las autoridades centrales de la Iglesia en Chiloé comenzaron a darse cuenta de la presión y el poder que adquirirían estos personajes tan adornados, y prohibió que para la fiesta los hombres se vistieran elegantemente y se adornaran. Subsistió sólo en las mujeres, pero ahora no, y en los adornos de flores y papeles plateados de los arcos. Fuera de eso, el color está desterrado de Caguach. Recordar sin embargo el azulino del raso del hábito de los dos o tres penitentes entrando a la iglesia de rodillas.

2/3/85

Tengo que aclararme bien en relación a la teoría, o a las ideas, de Ada Luz en lo que se refiere a la política. Básicamente, supongo, MIR. O básicamente anarquista, más bien: estudiar y comparar estas dos teorías, y leer a, o sobre, Bakunin. En el grupo, sólo Judit conoce a Bakunin, y les da clases sobre él. ¿El Che? Probablemente entre en el cuadro, y sea muy “period”.

[...]

COMENTARIO SOBRE LA REORDENACIÓN: PÁGS. 197-199.

Ahora creo que sí. Hay posibilidades para escenas realmente estupendas.

Pero veo que se me presenta un problema muy importante: que se me está alargando mucho, y está más interesante cada página, de modo que lo que pueda escribir en una segunda parte que suceda en Chiloé, puede ser un anticlímax brutal. ¿Puede quedarme, entonces, la novela entera, en una sola página, y hacer lo de Chiloé, aliviando, casi eliminando, en flashbacks... el artista, el brujo, el barco de arte, etc.? No sé. La posibilidad es seductora, porque significaría que tendría un first draft terminado antes de irme a Buenos Aires a fines de mes. Y la novela probablemente lista a mediados de año. Pero sobre todo, lo encuentro lógico, lo encuentro realista, pensar que esta novela packed en un día, pletórica de acción y de anécdota –las tengo que resolver todas–, relacionada con lo inmediato, no tenga una segunda parte, sino que sea toda esta día único de la desesperanza.

No voy a precipitarme a buscar soluciones, ni a tomar decisiones. Voy a estar tranquilo y tomar las cosas como vienen. Lo malo es que me parece tan estéticamente válido reducirla toda a una sola parte, a esta. Pienso que una segunda parte, no relacionada, podría estropearla. Tengo, de pronto, terror a Chiloé. ¿Pasé dos meses allá, entonces, sólo para darme cuenta que no me servía? Pero claro que hay tantas cosas posibles en Chiloé... pero no con la intensidad de la primera parte. ¿Tal vez un epílogo Chilote? Es tan bueno que la novela simplemente se disuelva con Mañungo, al final, entre las sepulturas lujosas.

LISTA DE OLORES VERANIEGOS.

Ilang-ilang.
 Pitosporus.
 Olivo de Bohemia.
 Jazmín.
 Pasto mojado.
 Tierra mojada.
 Tierra de hoja.
 Geranios mojados.
 Juncos, en primavera.
 Aromos, en primavera.
 Azucenas.
 Magnolios, de los grandes.
 Peumos.
 Barraco.
 Boldo, hojas desechas entre los dedos.
 Rosas, las últimas del verano.
 Glicinas, en primavera.
 Cedrán.
 Alicanto.
 Diamelo. Retamos – Madreselvas.

Pasar de la distinción de los olores, a la sutileza de la distinción entre las voces, como algo de una voz se te queda pegada en la memoria –las últimas canciones de Strauss– esto lo habla él y ella lo interroga y piensa en la voz del hombre y habla de ellos con Mañungo.

8/3/85

Quitar, de esta primera parte, todo lo referente a las leyendas chilotas salvo algunas alusiones, y algunas evocaciones de paisaje, porque de otro modo la cosa va a quedar overloaded, y alguna escena de la madre muerta –ampliar, in fact, y mezclar con presente y con París– en el maremoto, pero nada Caleuche.

[...]

ORDENACIÓN DE LO QUE QUEDA DE LA PRIMERA PARTE.

Con lo inventado anoche, que me parece espléndido, no voy a alcanzar a terminar la primera parte en Cachagua, como ayer creía, porque las cosas se están complicando, y voy a poder irme a Buenos Aires recién con la segunda parte esbozada y tal vez, con suerte, comenzada. Rehacer entero el esquema de páginas 208 a 210. Desde luego, todo el asunto de la misa, sale de aquí, o por lo menos toma un segundo lugar.

[...]

COMENTARIO.

Larguísimo, aburridísimo y complicadísimo de escribir. ¡Qué lata! Y ayer tan cerca de la meta que me creía. No debo sin embargo desesperar, porque siento ahora, mucho más que ayer, tengo todo mi material muy bien bajo mi control y lo podré manejar mucho mejor que antes con los agregados que le he hecho. Si no me gustan, después, en versiones sucesivas, se los puedo ir quitando.

11/3/85

Comienza 2ª Parte: Santiago, 11 de Marzo, 1985.

REFLEXIONES ANTES DE COMENZAR LA SEGUNDA PARTE.

Aquí, voy a tener que sujetarme los pantalones. No estoy nada de seguro sobre esta parte. Sin duda, nada va a tener que ver con la antigua idea del “Retorno del Nativo”, o muy poco. Ciertamente, voy a tener que ir a Chiloé a recargar mis pilas, en relación a todo esto. Pero claro que todo esto es lo de menos si pienso que cosas como la diferencia de ambiente y calidad que va a haber entre la primera y la segunda parte, cómo la primera va a ser violenta y coyuntural, y la segunda poética, mítica y coyuntural sólo hacia el fin: los tonos tienen que ser contrapuestos. Esto no sé si no le quitará unidad a la novela, pero ciertamente la hace más ambiciosa, más “grande”: y necesito esta novela “grande” en este momento. Más que nada la necesito YO.

12/3/85

ELIMINACIÓN DE LA SEGUNDA PARTE.

Anoche fue, en el desvelo, importantísimo: se me hizo realidad eso que había estado sintiendo, sin formularlo, durante varios días: que la novela es completa en lo que está, en el día de la muerte de Matilde, y que no necesita para nada una segunda parte exótica y pintoresca en Chiloé. De modo que puedo pensar que tengo una primera versión completa entre manos, y de que tengo que comenzar a trabajar desde allí. La

cosa no está tan clara: pero veo, lejos, la claridad, y le veo forma a la novela, cosa que no sucedía con el agregado de Chiloé.

El final es: Fausta leyendo, a lo lejos, sus few wellchosenwords ante el sepelio; don Celedonio perorando ante un grupo de intelectuales jóvenes; Judit, con sus mujeres y su rencor; Ada Luz preocupada de Lisboa; el niño en el hotel; Lisboa managing toda la ceremonia. Es importante una cosa: para que esto tenga peso, importancia, es necesario desarrollar todas y cada una de las líneas argumentales y dramáticas, correspondientes a cada uno de estos personajes, lo más profundamente posible, y hacer que los personajes interactúen, y que tengan pasado. Freddy Fox, Lopito, también en el sepelio, pero no dependientes de esa relación, no vistos sólo en relación a esa relación, vistos también desde otros puntos de vista (¿la señora de Lopito, por ejemplo, que se presenta en el cementerio sorpresivamente, y es con ella, no con otras personas, con quién Lopito llora auténticamente, como un niño, detrás de la tumba, el dolor por la muerte de Matilde? Y después se enfurecen y pelean y se separan). Y Freddy Fox enteramente ocupado de la cosa de la Fundación y del Gobierno llega a obtener de don Celedonio, como premio de consuelo, el consentimiento de que por lo menos las cartas suyas de Trotsky se las venderá.

16/3/85

FIN DE LA NOVELA.

Tal como en *Casa de campo*, no tengo preciso ni claro el fin de la novela.

Lo que quisiera es terminar con la muerte de Lopito, por ejemplo. Lo tienen encerrado durante cinco días por pelear con la policía al terminar el funeral –insulta agresivo y borracho adentro del cementerio porque sabe que está protegido y no lo pueden atacar ni tomar preso, hasta que saliendo hostiliza, agacé, lo toman y lo encierran por los cinco días legales. Aquí tengo que la mujer se suicida desesperada de todo el segundo día, sin mayor razón, para que Lopito se responsabilice del niño, de todo, porque ella ya no puede más con su vida. Pero me gustaría que Lopito muriera en un acto de bella locura al final. Así:

1. Lopito hostiliza a las autoridades dentro del cementerio porque sabe que no le harán nada dentro del recinto.
2. Sale después del funeral y lo agarran.
3. Ven que lo meten dentro de un furgón policial, el único víctima del funeral.
4. Judit, Mañungo, todos se dedican a buscarlo por los cuarteles de policía, no lo encuentran.
5. Se anuncia que dentro de la cárcel se ha muerto de un accidente.
6. Se aclara que su agresividad siguió, que lo hicieron trotar, y tuvo un infarto.

Por aquí anda la cosa.

[...]

NERUDA.

En Chile, el público conoce más a Neruda como político comunista y como hombre de la UP y de Allende, y es necesario reivindicarlo y ponerlo en la posición que le corresponde como poeta, y darse cuenta de la calidad inmensa de sus poemas y de toda su producción poética. Los jóvenes no lo niegan, pero dicen que es un poeta que está circunscrito a una época, y les gusta más la poesía intelectual de un Parra, vía Cavafis y Eliot y Pound.

FIN DE LA NOVELA

Me persigue. No me gusta el fin blando, fade-out que tengo. Quiero un bello fin con Lopito, conmovedor, terrible.

18/3/85

VISITA A DIAMELA Y ZURITA.

Me contaron muchas cosas, mind-blowing. Por ejemplo, que Gustavo Becerra, poeta joven de puño en alto, a quien conocí, quedó a cargo de la administración de la casa de Matilde y de otras cosas relacionadas con la Fundación. Esto es algo que tengo que averiguar antes de seguir escribiendo, sobre todo en la coyuntura actual de mi novela, que necesita de estos datos fidedignos. Tal vez consultar con Flavian Levine y Mónica González, pero la personalidad de Becerra es clave para esta novela. ¿Quién más puede saber algo?

Luego, todo el asunto frente Manuel Rodríguez. El MIR se ha apagado y transformado en la retaguardia del PC. Ha surgido, en cambio, el Frente Armado Manuel Rodríguez, que está constituido por muchachos muy jóvenes esencialmente de las poblaciones, que reciben plata del extranjero para la lucha armada y la guerrilla urbana: por cierto que ya no se sabe cuáles bombas están puestas por Manuel Rodríguez y cuáles por las fuerzas de orden para poder mantener el estado de sitio. Andan de jeans, camiseta y zapatillas, para poder arrancar y son muy jóvenes. ¿Cuál es la relación de esta gente con la Juventud Comunista? Diamela dice que estos son básicamente los intelectuales, es decir, los del papeleo y las directrices, pero los activistas son los otros y son todos de poblaciones marginales. Existen, también, los milicianos de Manuel Rodríguez, que son chiquillos más jóvenes aún, dedicados a lo mismo, gente de catorce años, que son fuerzas de choque.

Importante en el partido de fútbol de ayer: bomba en la generadora eléctrica del estadio durante el partido internacional con Ecuador. Apagón, no muertos. El estadio

entero lleno de panfletos, de reporteros internacionales que los carabineros trataban de impedir, y el estadio entero con antorchas gritando consignas salvajes, como un solo hombre, en contra del gobierno.

¿Sería posible que, en vez de mendigos, lo que se ocultaron en el baldío de Suecia fuera un grupo de estos chiquillos, también en contacto con Judit, que se han refugiado allí? No puede ser porque comprometo al Frente Manuel Rodríguez. Creo.

[...]

Hablar con la Delfina sobre el Frente Manuel Rodríguez.

20/3/85

CONVERSACIONES CON INÉS FIGUEROA

Esta mañana, largamente por teléfono: la llamé para hacer una cita para el lunes, para pedirle el número de teléfono del tapicero, y para hablar de Schumann.

Interesante lo de Schumann: el más intelectual de los músicos románticos, el más culto junto con Mendelssohn, que era un aristócrata. Quiso ser escritor. Fue gran crítico musical. Se enamora de Clara Wiek, hija de su profesor de música cuando ella tenía 11 años, y la espera diez años para casarse. Importancia de la letra en Schumann, los *lieder*... Variaciones Abegg (para una amada de apellido Abegg, las letras en alemán coinciden con una nota). Importancia de Hoffman: Kreisleriana: cuento de Hoffman sobre un Kappelmeister llamado Kreisler que se vuelve loco, narrado por un gato. Las letras que bailan en el Carnaval. Importancia de las máscaras, que esconden y rebelan al mismo tiempo: de allí, el Carnaval, el *Dauids Blundlertanze*, toda una cosa muy de loco en Schumann desde chico (Carnaval es un *opus 9*). Intentos de suicidio, suicidio e internación durante dos años: tinitus o fantasmas, Mañungo no lo sabe en asilo de locos (recordar a Kijinsky) donde lo visita, como Romola, Clara Wieck con Brahms: está haciendo pajaritos de papel, la mira no la reconoce, de pronto la reconoce y la abraza, y luego la deja para volver a sus figuras de papel, perdido para el mundo.

Importancia de la letra: Nadja se lo explica a Mañungo, de allí la parte Neruda, que él le explica al poeta, y permiso, y cariño de Neruda por Mañungo: puede ser todo en base al cambio de las tejas por la calamina “para oír la lluvia, porque no hay nada más bonito que el ruido de la lluvia sobre el zinc”, entonces Mañungo compone algo sobre el tema de la lluvia sobre el zinc, Pablo le da la letra (¿tomarla de la lluvia en Temuco, de esas prosas de *Confieso*...?), de nuevo comienza a componer sobre textos nerudianos, pero el gancho es el zinc, y las tejas. Esto es excelentemente novelístico. La gente se horroriza cuando hace Pablo una cosa tan anti-nerudiana como quitar tejas y poner zinc: la razón es válida, y Mañungo lo entiende, y lo aprovecha.

23/5/85

¿CÓMO SEGUIR?

Estoy muy confuso. Supongo que será la disminución de la cortisona. También que he llegado a una coyuntura difícilísima.

¿Cómo seguir después de la escena del robo en la calle oscura? Estas son las posibilidades:

1. Seguir adelante con la narración en el mismo estilo y tiempo que la llevo hasta ahora: a) pelea de Judit con don César que ya no quiere saber nada más con ella porque la andan siguiendo: datos acerca del hombre de la oficina de Pasaportes y su muerte, la promesa de que ella se vengará del hombre de la voz gangosa por todos ellos que fueron sus víctimas. b) Seguir como en las versiones anteriores, sin mayores datos sobre la oficina de pasaportes ni la doble identidad con el de la voz gangosa: simplemente sigue al niño hasta el baldío donde está su padre, y allí se aclaran algunas cosas, sobre todo en relación con el Volvo verde. 3) Capítulo aparte: Historia de la Teresita Izquierdo, a la cual incorporo a Fausta Manquileo y don Celedonio como personajes liberadores.

Estas son las tres posibilidades, que no tengo claro y ninguna de las cuales me permite aún tomar una decisión. Creo que mejor que nada voy a desarrollar las tres aparte la una de la otra.

En todo caso hoy me ha servido para ordenarme un poco. Esta tarde escribo el artículo sobre Neruda para EFE.

27/5/85

Es muy terrible esta etapa de desconcierto con mi novela después de haber estado tan bien y escribiendo tan fácil y alegremente.

12/6/85

CAPÍTULO DIECIOCHO.

Vamos a ver cómo abordo este capítulo. Desde luego, son las 10.30 de la mañana, no las nueve, porque amanecí con una terrible flojera, con un deseo desesperado de no trabajar, de descansar, de no agitarme. Debo recordar que ya soy un hombre mayor, y que los hombres de mi edad toman vacaciones y descansan, cosa que yo jamás he hecho. Soñé hoy en la mañana, despierto, con pasar unas “vacaciones” reales, en Brasil, por ejemplo, sin tensiones, cuando termine *La desesperanza*. Río, o Bahía. Estoy francamente agotado, intelectualmente agotado. En fin, el lunes veo a Marta Velasco, que me dirá qué hacer point de vue salud, ya que todo debe estar relacionado con mi

hígado, que está en manos de Marta. También pensé en La Cumbre, en las Sierras de Córdoba, como posible vacación de descanso, sobre todo si va a ser durante el verano, que en Brasil hará un calor sofocante.

13/6/85

Estoy muy contento y pienso, de nuevo, que la novela puede alcanzar a estar a tiempo lista para el Premio Planeta. Felicidad y 80.000 dólares.

Si esta novela termina bien va a ser la novela más increíble que yo jamás haya escrito. Y será triunfante. Eso estoy seguro. Viva.

between 25/7/85 and 4/8/85

Malos días, referentes a la creación literaria. La disminución gradual de la cortisona ha sido muy negativa –¿o la ingestión, en lo que llevo del año, fue lo negativo, dándome un horizonte más alto y totalmente falsificado por la química?– y ciertamente hoy soy otro que el Donoso que comenzó y continuó escribiendo esta novela. No puedo encontrar el punto de partida, de nuevo, y nada en ella me entusiasma: todo es mentira. Estoy muy desesperado. Debo crear toda una tercera parte de la novela –las dos primeras, como borradores, están bien y podría trabajar sobre ellas–, regenerarla de modo de seguir el movimiento de la novela hasta el final, y tener un cuadro completo de cómo es la novela: pararla, en una palabra, porque ahora la siento siempre bamboleante. ¿La terminaré antes de fines de año? Lo dudo. Sin embargo esa debe ser mi meta. Pero estoy débil y titubeante, acosado por el miedo de mi salud, la presión alta, el derrame cerebral, el cáncer, el ataque al corazón y no logro estabilizarme. Me pregunto si un descanso, una separación real de mi trabajo no me puede servir en realidad –¿irme a Buenos Aires a ver a la Pepita⁹, por ejemplo?– para llegar a puerto. Pero tengo temor de separarme de mi trabajo. Incluso hoy, que he comenzado a trabajar a las diez de la mañana, no a las nueve y media, o a las nueve, como es mi costumbre, me siento totalmente perdido y sin fuerza. Eso es lo que siento sobre todo: sin fuerza. Síntoma de Carol, de Cortázar antes de morir. Tengo miedo de morir, sobre todo, y más aún, de morir sin ser capaz de terminar esta novela... no, morir, simplemente, eso es lo que me aterroriza constantemente. Lo que se interpone entre mí mismo y mi escritura. Dentista, esta tarde. Y cenar chez Nemesio Antúnez con Fernando Krahn y señoras. Supongo que otra de las cosas que me tiene abatido, y tan bajo, es que María Pilar se ha ido por diez días a Brasil a un congreso feminista. La soledad es terrible.

No es que ella sea una compañía ni muy generosa ni muy estimulante. Pero saberla aquí, a mi lado, en la cama, en el piso de abajo escribiendo es suficiente, supongo. Quisiera más, sí, una verdadera preocupación por mí, una verdadera ternura,

⁹ Académica y escritora argentina Pepita Delgado.

pero eso no lo tiene ni lo conoce y debo conformarme con lo que tiene y puede darme sin nostalgias por lo que no tiene y no puede darme. Hablé con Ágata largo rato en la mañana. Encantadora y divertida y estimulante, pero a la larga superficial, nuestra relación, incluso, intensa como es, es superficial. ¡Ah, qué desesperado estoy! ¿Cómo ponerme a navegar a toda vela otra vez? ¿Será posible? No sé. En todo caso debo llegar al final de esta primera versión, sin mirar atrás, para ver cuál es la forma de esta novela. Estoy cansado. Juro que después de terminar me voy a dar una vacación real, vacación de descansar al sol y en otro país y en otro clima, vacación de crucero del amor. Estoy convidado al PEN CLUB de Nueva York en Enero, a fines. Pero eso no es lo que quiero. Aunque sí ir a Europa, a descansar a París, por ejemplo, después de PEN, donde me pagan los pasajes y así abarato todo. ¿O me irán a tener que operar del hígado? A veces me temo que sí, por el abatimiento en que estoy, que significa enfermedad al hígado, que no ha cedido con la cortisona. Pero estoy seguro de que si logro llegar al final de esta novela se me pasarán todos los males, del hígado y otherwise. Londres también sería un lugar donde pasar una temporada tranquila, creo yo. ¿O Roma...? No sé. Tal vez por la parte del año que es sería mejor el sur, es decir, Roma. Pero Roma es lo que más conozco, y me gustaría explorar algo desconocido, o relativamente, como París o Londres, donde he estado sólo esporádicamente, y hacer viajes a Escocia, Holanda, Bélgica, los países del norte. En fin, veré lo que puedo hacer con lo que me queda de esta maldita mañana.

4/8/85

En la tarde, me voy donde Alberto Pérez a pasar el día, debo decir que sin muchas ganas, no sé por qué: supongo que porque preferiría quedarme escribiendo. ¡Qué increíble la diferencia de sensación y emoción de hoy y estos días, con hace dos o tres días cuando estaba totalmente deprimido, sin saber dónde ir con mi escritura! Lo que me sacó del hoyo y me hizo avanzar fue mi empeñamiento, mi conformarme con hacer página al día, gota a gota, sin inspiración ni cosa que se le parezca, sino con pura disciplina. Pero creo que en el último corte volví a retomar –quizás gracias al hecho de que acabo de comenzar otra vez a hacer ejercicios (caminar)–, y ahora estoy muy pleno frente a mi trabajo.

4/8/85

ELEMENTOS PARA EL FINAL.

Cuando llega al cementerio y se encuentra con Mañungo, Judit le cuenta lo de la misa, el negociado o transacción que ha hecho con Freddy Fox, condenando el aprovechamiento que los comunistas están haciendo del funeral de la Matilde. Mañungo se sulfura, considerando que ellos, también, están aprovechando la muerte de

Matilde, y moviendo sus piezas: ella, probablemente, tendrá un job en la Fundación, y aunque no lo tuviera, da lo mismo.

Por aquí puedo enaltecer la figura de Mañungo, que se me ha quedado un poquito atrás. También, puede ser que el encuentro de ellos haya sido sólo un one-night stand, y se despiden, sabiendo que no volverán a verse nunca más, y que no se interesan nada. Sin embargo, este encuentro deja una gran llaga en el corazón de ambos, y los cambia. Se van entonces, en buenas cuentas, cada uno por su lado. Aunque sus mundos se topan y son muy colindantes. Él no quiere que lo sean. Va a buscar a Jean Paul, para que no siga haciendo amistad, ligándose emocionalmente, con esos otros niños, y les dice a Fausta y a Celedonio que esa misma tarde se irá a Chiloé con su hijo. Explica: se quedará allá cuanto haga falta para arreglar los asuntos de su padre, y luego atravesará la cordillera por Chile Chico para irse a Argentina y Brasil, donde él todavía sigue popular. Los dejará, a todos, y no sabe cuándo volverá, si es que vuelve. No le importa lo que sucede en Chile. Su niño no será chileno. No tendrá lazos chilenos. Y así termina. Judit es solo un one-night stand, y no puede soportar enfrentarse con la muerte de Lopito y la secuela que traiga.

5/8/85

Mañana va a ser uno de los días más difíciles del año, o va a empezar uno de los períodos más difíciles de la novela. Todo, todo nuevo. Amarrar todos los cabos sueltos. Darle toda una dimensión a la novela. Hacer vivir a los personajes. Nada de esto lo tengo decidido porque no hay una primera versión de esto, y es muy difícil trabajar sin una primera versión. Todo tiene que cobrar significado.

Tengo mucho miedo. Miedo literario para mañana, miedo de salud para cuando vea a la Marta Velasco el lunes subsiguiente, miedo económico con todas las metidas de pata que he hecho, miedo familiar con la relación Pilarcita-María Pilar. Tengo que sobreponerme a todo, vencerlo todo, conquistarlo todo. Siempre que la salud me lo permita y lo que tengo no sea tan malo como creo, en mi fuero interno, que es. ¡Dios mío! No quiero morir. Pilarcita me necesita. Yo no he terminado de vivir todavía. No puede ser. ¿Cómo salvarme? Espero no tener nada. Pienso en Cortázar, en Carol. Es todo tan misterioso. Ahora, tengo que concentrarme en el trabajo de mañana. Voy a almorzar donde Ágata Gligo, y luego, al regresar, llamaré por teléfono a Jorge Comandari para hablar con él y divertirme, probablemente ver *The bostonians* en su casa. Y mañana, comenzar con nuevos bríos mi trabajo, con una pizarra limpia a ver cómo me las arreglo para dibujar lo que queda, la parte más importante, de la tercera parte, vale decir todo lo que pasa en el cementerio, y después la coda en el Chile en miniatura.

PRESENTACIÓN DE LA CONFERENCIA “NECESIDAD DE DESCUBRIR NUEVAMENTE AMÉRICA”

Pablo Faúndez Morán
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
faundezmoran@gmail.com

La conferencia titulada originalmente “Necessità di scoprire nuovamente l’ America” fue escrita y presentada por el escritor Jenaro Prieto durante el primer semestre del año 1934 en distintas ciudades de Italia. Desde entonces hasta la fecha ha permanecido inédita y su registro no forma parte de las muchas notas biográficas de que disponemos dedicadas al autor y su obra. Las 16 páginas de texto mecanografiado e intervenido con anotaciones hechas a mano por el mismo Jenaro Prieto son uno de los muchos hallazgos encontrados en el trabajo con el Archivo Jenaro Prieto de la Biblioteca de Humanidades de la Universidad Católica. El diccionario es mezquino y define todo *hallazgo* desde la neutralidad de una cosa simplemente hallada, cuando lo cierto es que en su uso la palabra suele connotar algo de sorpresa, de suerte, de tesoro; quisiéramos cargar con dichas acepciones nuestra invocación del término, pues nos encontramos frente a un documento valioso en varias dimensiones.

Durante la década del 20 del siglo pasado, Jenaro Prieto se consagró como cronista estrella de *El Diario Ilustrado*, y como novelista de éxito entre el público y la crítica con *Un muerto de mal criterio* de 1926 y *El ocio* de 1928. A pesar de que su narrativa fue escasamente explícita a la hora de abrazar un credo político, muchas de sus crónicas estuvieron dedicadas a la contingencia nacional, y participaron de un debate público siempre activo, álgido en muchos de sus tramos. Esta veta política del personaje cristalizó el año 1932 con su candidatura parlamentaria por el Partido Conservador, cargo para el que resultó electo por un período de cuatro años. Una vez transcurridos, no fue a la reelección, y se mantuvo en el debate público desde la tribuna del mismo periódico hasta 1946, año de su muerte. Esta pequeña nota biográfica es importante, pues nos llama la atención sobre un aspecto fundamental de la génesis y del contexto de producción y recepción de la conferencia “Necesidad de descubrir nuevamente América”, y es que al momento de su lectura, Jenaro Prieto no solo era un escritor chileno de renombre local, sino también un diputado de la República.

El documento de la conferencia figura aislado en el Archivo, sin notas aclaratorias, sin precisiones geográficas o temporales, sin respaldos de ningún tipo. Su

develación fue posible solo gracias a más “trabajo de archivo”, en especial de una sección que contenía recortes de prensa en italiano. No tenemos certeza de que fue así, pero no es descabellado pensar que el mismo Jenaro Prieto reunió y conservó las notas que distintos periódicos locales hicieron de su visita. La prensa chilena, luego, y en especial *El Diario Ilustrado* donde Jenaro trabajaba, hizo a su vez cierto seguimiento del viaje del colega de redacción, de manera que contamos con detalles suficientes como para hacernos una idea del viaje, su itinerario, sus encuentros. Es así que sabemos que su barco zarpó la segunda mitad de marzo de 1934, y que volvió a Chile a finales de junio. Sabemos también que la invitación estuvo a cargo de la Asociación Interuniversitaria Italiana, y que Prieto fue parte de una delegación de intelectuales y diplomáticos latinoamericanos convocados por la oficialidad cultural del gobierno fascista. Sabemos que en Roma sostuvo una conferencia en el Instituto Fascista de Cultura, que fue presentada por Giovanni Gentile, uno de los principales ideólogos del régimen de Mussolini, y que tenía agendadas reuniones con Massimo Bontempelli, Giovanni Papini y Luigi Pirandello, entre otros. Sabemos, finalmente, que su periplo italiano lo llevó a las ciudades de Roma, Génova, Florencia, Milán y Nápoles, acaso también a otras.

Hablamos del hallazgo de esta conferencia en términos de una sorpresa, una suerte, un tesoro. Para no extender más esta presentación, y avanzar así hacia la lectura, quisiéramos aterrizar estos tres momentos y con ello despertar el interés de nuestras lectoras y lectores: *sorpresa* de dar con un documento inédito que llena de especificidad, de intenciones y estrategias, un viaje del que no sabíamos prácticamente nada; *suerte* de disponer a partir de ahora de pruebas discursivas y materiales que nos permiten sacudirle a nuestra figura heredada de Jenaro Prieto el aura de autor desinteresado, de ironista sin propósitos, que ejerció la burla y la sátira en nombre de su sola libertad de expresión; *tesoro*, finalmente, con que enriquecer el debate público y nacional de la hora actual, donde seguir rastreando las raíces y razones de un pensamiento conservador.

NOTA: la traducción estuvo a cargo de Macarena García Moggia, a quien agradecemos aquí su excelente trabajo. La conferencia original en formato PDF se encuentra en el siguiente enlace: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/49473>

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 23, diciembre 2022, número 38, 413-430
ISSN 0717-6058

NECESSITA DI SCOPRIRE NUOVAMENTE L'AMERICA

Jenaro Prieto

- Necessità di scoprire nuovamente l'America -

*2 copie.
ms 909
313*

Era costume dei vecchi autori spagnoli chiedere venia all'uditore quando terminava la farsa e si spegnevano i lumi.

Un po' più previdente di loro, io vi presento le mie scuse fin dal principio.

Non c'è niente di più difficile, infatti, nel campo dei principii astratti, che distinguere un attaccabottoni da un conferenziere. Se a prima vista sembra che si possano avvertire certe differenze, esse sono di ordine secondario.

Prescindete per un momento dai meri accidenti, dei dettagli materiali, come il tavolo, il bicchier d'acqua, la tribuna e la imponente gravità dell'oratore, e vi resterà un signore qualunque: un buon signore che prende la parola, che non lascia tempo per le interruzioni, che non mostra affatto di accorgersi della noia dei suoi ascoltatori e che, con un'ostinazione che rasenta la ferocia, tira via impetrito nella sua dissertazione.

Se costui non è un volgare attaccabottoni, non so davvero quale altro nome gli si potrebbe dare.

Per colmo di sventura, io ho qualche cosa di grave, di serio, d'importantissimo da sottoporre alla vostra considerazione. Non invano ho valicato due oceani e percorso più di diecimila miglia. Si tratta infine di un problema di palpitante attualità, nel quale l'Italia ha una certa parte di responsabilità e che colpisce nientemeno che mezzo continente americano.

Io voglio, in una parola, che voi meditate brevemente sulla necessità di scoprire nuovamente l'America.

- E perchè? - mi domanderete voi. Non è già abbastanza scoperta? Non figura nelle nostre carte geografiche? Non ci parla di essa il tele-

" 2 "

grafo ogni giorno? Non ci sono migliaia di compatrioti nostri che vivono, lottano e trionfano sul suo suolo?

Sì signori, sì signori... In tutto ^{questo} (quello che voi dite) c'è molta verità. Non è il caso di dirvi con la squisita cortesia dei Portoghesi: "Il signore ha ragione, ma è poca". Ma io che vengo di laggiù posso affermarvi che la prima scoperta non è bastata; è stata un po' superficiale; e in quanto alla conquista e alla colonizzazione, è meglio non ricordarla; è stata un'opera di geniali architetti, fatta in gran fretta e con scarso numero di operai.

Perdonate se nelle mie parole c'è una certa amarezza; ^(capirete che) non è la stessa cosa mangiare ed essere mangiati; non è la stessa cosa scoprire ed essere scoperti.

Niente di peggio, poi, che restar scoperti solo a metà. Succede in questo caso come nella scultura: il nudo integrale può essere artistico; ma chi rispetta nella figura soltanto qualche indumento, per esempio una sciarpa e un cappello, passa senz'altro il limite del grottesco.

Questo è quel che è successo con l'America del Sud. La scoperta non è stata abbastanza completa da lasciare in piena luce le pure linee del suo corpo giovane, di ninfa modellata in terracotta. L'opera della civiltà non è stata abbastanza perfetta da coprire le rozze forme lo stile severo e il manto impeccabile della tunica con ~~XX~~ latina. Peggio ancora: si rispettò l'ornamento di piume, si salvarono le nere trecce ^{orecchini} della capigliatura, i pesanti ~~XXXXXXXXXX~~ d'oro e d'argento, ricordo delle fogge primitive....

Così ornata dai suoi nuovi padroni, l'America di Atahualpa e di Guatemoc, non si riconosceva più.

L'immaginazione preparò allora un nuovo manto di aeree leggende, quel mantello che tutti conoscete, ricamato di selve intricate, di

" 3 "

mari con scogli di corallo splendenti contro cieli di zaffiro, di città che fra i boschi di palme, popolati di indii nudi e di leoni, lanciano verso l'infinito i loro nomi sonori come grida di pappagalli: Guayaquil, Maracaibo, Valparaiso; nomi che tutti noi ricordiamo di aver letto nei libri d'avventure del Verne e del Salgari.

La fantasia dell'Europa ha intessuto uno scialle di sogni, vivace come una tela indigena, e ha ricoperto con esso l'America; ma attraverso il manto si vede ancora l'indigena primitiva.

Sotto le gale della civiltà il suo corpo giovanile si ripiega come sulla soglia della ~~XXXXXXXXXXXX~~ caverna aborigena. Un oscuro sentimento di liberazione, un vago desiderio di buttar via tutti i suoi ornamenti, di correre nuda e libera attraverso i campi, di ritornare ai suoi costumi ancestrali, la scuotono di quando in quando con lunghi brividi misteriosi.

Il telegrafo allora porta la notizia di qualche rivoluzione. Il sangue giovane ribolle a volte in un impulso fratricida e il telegrafo annuncia una guerra fra repubbliche sorelle. La verbosità dei capi dell'Araucana si precipita altre volte facendo scorrere fiumi di parole e il telegrafo parla di parlamentarismo e di demagogia. L'abitudine ancestrale di chinare il capo non davanti al talento ma davanti alla forza fisica, la rende indocile alla legge. Il telegrafo allora ha nuovi motivi per parlare di popoli anarchici e insofferenti ad ogni freno.

Poi... torna la calma e la giovane india, sotto il pesante e luccicante mantello della civiltà, torna ad accucciarsi davanti alla porta della sua capanna di foglie intrecciate. Sembra non debba più pensare a nulla; ma nel fondo dei suoi occhi brilla come una scintilla inestinguibile l'antico rancore contro i suoi dominatori.... Nel suo atteggiamento passivo c'è qualche cosa del giaguaro che si raccoglie per saltare più agilmente sopra la sua preda.

" 4 "

A dispetto del genio di Colombo, del talento di Cortés, del forte braccio di Almagro e di Pizarro, dell'audacia di Magellano e dello zelo apostolico del padre Las Casas, l'America dell'Inca, come dice il poeta "Respira, # sogna e vibra ^{rimane tuttora} ~~ed~~ ancora è la figlia del Sole".

La sua anima (è ancora) inesplorata come le selve amazzoniche e la sua carne resiste alle lusinghe e alla forza dei conquistatori.

Dobbiamo proprio convenire che la scoperta e la conquista lasciarono molto a desiderare.

Signori, io non voglio con questo fare una colpa a Colombo.

Non tutti i giorni si scopre un nuovo mondo, ed è naturale che l'ammiraglio genovese avesse poca pratica. Probabilmente anzi non aveva nessuna intenzione di scoprirci. Il suo unico desiderio, la sua unica ansia era di trovare una nuova via per arrivare alle Indie. Voleva vedere il gran Mogol del quale tante meraviglie raccontava Marco Polo. Il fiorentino Toscanelli gli assicurava in una ~~lettera~~ ^{nuova} lettera che, d'accordo con la scienza astronomica, la via ~~più~~ ^{notizie} era più breve che a seguir le coste della Guinea. Con ~~dati~~ ^{notizie} così sicure e precise sulla bontà della nuova via, Cristoforo Colombo preparò le sue caravelle come altri preparano le loro valigie e si lanciò all'avventura senza alcuna esitazione e senza neppure immaginare che a metà strada avrebbe trovato a abarrargli il passo un'immensa isola verde. Il viaggiatore non ebbe alcuna colpa. Fu l'America che venne a porglisi davanti, proprio come una mucca si mette davanti a un'automobile. L'accidente accadde senza che c'entrasse in nulla nè l'imprudenza nè l'imperizia del pilota.

Sì, signori: quando il 21 maggio 1506, giorno dell'Assunzione, in una vecchia casa di Valladolid, in un lettuccio sul cui capezzale pendevano ^{accanto al} ~~un~~ crocifisso ^{le catene della prigione,} ~~in~~ ferri della tortura, testimoni della giustizia

" 5 "

degli uomini, rendeva l'anima a Dio, il navigante genovese che aveva dato al re di Spagna imperi più vasti di tutti i regni che aveva ereditato dai suoi antenati, non sapeva quel che aveva fatto.

Confortato dalle preghiere di Fra Gaspare della Misericordia e vestito l'abito di San Francesco, ~~in~~^{su} quel nudo tavolaccio - ultima caravella del suo ultimo viaggio verso l'ignoto - Colombo morì senza rimorsi.

Forse in quel medesimo istante, mentre le pareti della sua cella sparivano a poco a poco e le ombre calavano negli angoli come pipistrelli, un sole di fuoco cominciava a tingere d'oro quell'Isola verde, quella immensa selva sorta in mezzo all'oceano, presso la quale si erano fermate un giorno, come uccelli marini stanchi di volare, le caravelle.

Il vecchio ammiraglio non pensava più ormai a quella avventura dei suoi anni giovanili le cui remote conseguenze non poteva immaginare.

Come il viaggiatore che nei suoi viaggi per terre lontane lascia al mondo un figlio ^(naturale) del quale forse ignora persino l'esistenza, così Colombo moriva senza preoccuparsi della sorte della figlia del suo genio che, come spesso accade in questi casi, non avrebbe portato neppure il cognome del padre.

Per lui l'America - che Vespucci avrebbe iscritto col suo nome nel registro di stato civile - non era stata che il frutto di un amore ^{(folle e} passeggero. Un ostacolo, un inciampo nella sua carriera di marinaio.

L'indifferenza con cui i suoi contemporanei - uomini, del resto - guardavano alla sua avventura, non lasciava posto alla vanagloria.

Così poca importanza anzi davano al fatto, che negli Annali di Valladolid, prolissi fino alla noia nel racconto di inutili avvenimenti quotidiani, non si fa neppure menzione della morte dello scopritore del nuovo mondo.

" 6 "

Con la stessa incoscienza di Colombo anche i conquistatori si sparsero per l'America.

Lottando braccio a braccio con gli aborigeni, disputandosi le loro terre, dominandoli, confondendo il loro sangue con gli Indii nelle vicende della guerra, con le Indie negli ozi della pace, toglievano vite e ne creavano, popolavano e ^{di}spopolavano al tempo stesso, senza troppo pensare a quel che facevano.

Quel che meno passava per la loro mente era che compivano in quei momenti la gravissima missione di colonizzare un continente.

La responsabilità storica - ^{come aiude sovinti} ~~nessa di che gli altri~~ agli uomini che fanno la storia e non la scrivono - sembrava non li preoccupasse affatto.

Ricordo di aver visto in una certa farsa la cui azione si svolge nel secolo di Péricle, un personaggio previdente che con piena coscienza della sua epoca e con lo sguardo fisso al futuro, non si stanca di ripetere ai suoi contemporanei: "Scrivete, giovani, scrivete, che tutto quel che scriverete diventerà classico."

Mancò ai conquistatori quella voce prudente che li esortasse a mettere un po' più di cura nel loro lavoro, dato che tutto quel che facevano era storico.

Così, cedendo ai loro istinti, mentre i capitani si sposavano con le figlie degli Incas o ~~dei~~ dei magnati messicani, i soldati si ripartivano le donne dei cacicchi sottomessi.

Sembra un paradosso; eppure le razze ardenti e impulsive che sono ottime quando si tratta di popolare, sogliono essere pessime quando si ~~si~~ tratta di colonizzare.

L'esempio dell'America del Nord, ~~che~~ colonizzata in gran parte da Sassoni e quello dell'America del Sud, colonizzata da latini della

" 7 "

Spagna e del Portogallo tendono a confermare questa teoria.

L'inglese freddo e flemmatico, che si crede sempre un essere superiore e guarda il "nativo" semplicemente come una specie di più della fauna del paese che ha conquistato, non si lascia sedurre, non si innamora e se fissa il suo monocolo negli occhi neri e umidi della schiava che lo serve ~~è~~ è per constatare che assomigliano a quelli delle gazzelle africane.

Il suo vecchio orgoglio di razza ha messo in lui questa piccola avvertenza "safety matches" dei fiammiferi di sicurezza che ~~sixx~~ si accendono soltanto sulla propria scatola.

Per contro, come avviene per i fiammiferi di cera, basta il più lieve sfregamento perchè un uomo di stirpe latina arda. Si accende bene sulla sua ~~propria~~ scatola, ma si accende anche ~~su~~ su una scatola diversa. Il semplice contatto con un corpo estraneo, un aumento qualsiasi di temperatura e la scintilla si produce all'improvviso.

L'America latina paga oggi le conseguenze dell'incendio provocato senza volerlo dai suoi conquistatori.

Mentre negli Stati Uniti esiste giusto il numero di pelli rosse indispensabile per il cinematografo, in tutto il sud del continente abbondano i primitivi abitanti.

In qualche repubblica del Sudamerica, la popolazione indigena supera in numero la razza bianca e mantiene tutte le sue caratteristiche. In altre si è mescolata con i suoi dominatori.

Io non so che cosa sia peggio, perchè portare l'indio dentro è come avere il verme solitario. Non si ha un giorno tranquillo. L'aborigeno non si rassegna alla sua sorte e si ritorce, lotta e non è mai soddisfatto.

Questo stato latente di inquietudine, tanto molesto per l'indio

questo stato latente di inquietudine, tanto molesto per l'indio

" 8 "

quanto per la nazione civile che lo porta nelle sue viscere, è la tragedia dell'America latina. I suoi isterismi, le sue tristezze, le sue violenze sono spiegabili nella madre bianca che sente agitarsi nel fondo del suo essere la piccola creatura di colore e non trova il modo di liberarsene.

Senza dubbio il metodo sassone di prescindere dall'aborigeno conquistato e di mantenere pura la razza dei dominatori è meno umanitario di quello latino. Fatto per i selvaggi, il sistema inglese è risente sempre di certa barbarie. La sua teoria è la barbara teoria di quel senatore ~~AMERICANO~~ nordamericano che, discutendosi nel Senato dell'Unione il modo d'incorporare gl'indigeni alla vita nazionale, dichiarò con voce enfatica che "il miglior indio è sempre l'indio morto".

Nonostante le accuse di crudeltà formulate contro i conquistatori spagnoli, mai gli Spagnoli avrebbero osato esprimersi in forma così esplicita. In cambio, essi fecero di peggio; combinarono il metodo pacifico di ripopolare il continente americano col metodo barbaro di spopolarlo.

Da una parte se la intendevano con le donne indie, dall'altra ammazzavano gl'indigeni.

Se i conquistatori spagnoli fossero stati uomini di mondo, si sarebbero accontentati di togliere ai nativi le loro signore. Questo si fa tra gente per bene. Ma invece di farsi amici dei mariti, come ^{raccomandano le consuetudini} ~~indigeni~~ ~~pratiche~~ (sociali), essi fecero tutto il contrario. Perseguitarono l'indio, lo tormentarono e, cosa che non ha nome nella buona società, invece di contribuire coi loro regali o coi loro inviti a rendere più sopportabile l'infortunio del marito, lo obbligarono a lavorare a beneficio dell'amante.

Non era il seduttore ^{ad affannarsi} ~~che si affannava~~ come un negro ^{per} ~~per~~ procurare

" 9 "

buoni affari al marito o ^{per} ottenere il gioiello che con mille spiegazioni tanto ingegnose quanto inverosimili avrebbe potuto aumentare la bellezza della sposa; era l'infelice consorte che, sottomesso a dura schiavitù, ci rimetteva i polmoni nelle miniere per soddisfare la cupidigia d'oro o i capricci del nuovo amico di casa.

Simile alterazione delle convenzioni sociali che reggono il "ménage a trois" non potevano essere viste di buon occhio dall'indio. Ma i rudi invasori non intendevano ragioni e facevano tacere le proteste con la frusta e con la spada.

Da un estremo all'altro dell'America ~~esisteva~~ restano ancora le tracce delle sue iniquità. Al Messico torturano Guatimozino e gli bruciano i piedi perchè dica dove nasconde le ricchezze del suo impero; nel Perù spogliano Atahualpa di ogni bene e quando l'Inca, dopo aver riempito d'oro una stanza fino all'altezza della sua mano, com'era stato ~~convenuto~~ convenuto per il suo riscatto, esige il compimento dei patti, lo trascinano al supplizio; nel Cile imprigionano Caupolican, l'eroe cantato da Ercilla nelle strofe dell'Araucana e lo mettono a sedere su una lunga picca che gli attraversa ~~le viscere~~ a poco a poco le viscere.

I prigionieri fanno onore col loro coraggio alla nobiltà della loro stirpe e all'altezza del loro rango.

Quando uno degli alti dignitari messicani si lascia sfuggire un lamento durante il ~~supplizio~~ supplizio, l'imperatore indigeno, sottoposto anch'egli lì vicino alla stessa tortura, si limita a dirgli: "io non sono in un letto di rose".

"Dove vanno gli uomini bianchi quando muoiono? - domanda un altro capo indigeno al frate che lo esorta a ben morire. E quando sente che anch'essi vanno in cielo, rifiuta il crocifisso e gli risponde: "Non

~~vorrei essere come gli altri non~~

" 10 "

voglio trovarmi con gli uomini bianchi."

"Prendi il tuo pugnale spagnolo e piantalo nel mio petto. La mia vita ormai non è più utile alla mia patria" - esclama un altro indio prigioniero.

Il capo araucano durante il suo lento ~~xupì~~ supplizio, mentre la picca gli attraversa il corpo, non dice parola e non emette un gé-
impeto
mito. Vede sua moglie che in un ~~impulso~~ di furore getta al suolo la creatura che tiene in braccio gridando che "non vuol essere madre di un figlio il (cui) padre è ^{disperante} caduto vivo nelle mani del nemico" e il capo araucano tace, tace sempre.

L'indio americano non ha dimenticato.

L'antico rancore, esacerbato da quattro secoli di dominazione spagnola, perdura nella sua anima primitiva. Aspetta la rivincita. / In alcuni paesi ha trionfato; lo dice chiaramente lo stato di continua agitazione, il disprezzo per le leggi e lo dimostrano anche quei ritratti di presidenti sudamericani la cui fisionomia non ha proprio nulla di caucasico.

In altri paesi la lotta è latente e con caratteri forse più gravi che nella prima epoca della colonizzazione.

La cultura superiore e le armi da fuoco, privilegio esclusivo dei conquistatori, ~~xupì~~ supplivano allora alla deficienza numerica.

Ora questo vantaggio è scomparso; le armi sono uguali per tutti; l'istruzione non è il monopolio di una razza; la contesa non è più tra barbari nudi e spagnoli con corazza; tra frecce di legno e moschetti e colubrine d'acciaio che atterriscono come il tuono e uccidono come il fulmine. No, no; oggi le cose sono cambiate.

La lotta per impadronirsi del potere non si decide nel campo di battaglia e le idee democratiche e il suffragio universale hanno ^{nesso} ~~dato~~

" 11 "

nelle mani del vinto un'arma più efficace e pericolosa di tutti gli archibugi e di tutte le bombarde.

Ora è la razza bianca che deve ricorrere all'astuzia per difendersi. A forza d'intelligenza riesce a mantenere le sue posizioni minacciate.

Potrà conservarle per molto tempo?

E' possibile; ma la superiorità numerica la schiaccia.

La sua situazione è molto simile a quella di quei distaccamenti che Colombo lasciò un giorno a Guanahani mentr'egli tornava in cerca di rinforzi. Temporeggia anch'essa con l'indio e rivolge lo sguardo all'Europa con la speranza di vedere arrivare le navi che devono portarle il contingente di uomini promesso.

Le caravelle non tornano.

Frattanto si sente il rumore sordo dell'avanzata india che si fa di giorno in giorno più intenso.

~~XXXXXXXXXX~~ Dopo quattro secoli, la storia si ripete.

Se non arrivano i rinforzi sperati e la conquista non si inizia di nuovo ~~per~~ per salvare i resti dell'antica, l'aborigeno imporrà il suo dominio, le sue idee, i suoi costumi ancestrali. Ci son già di quelli che sostengono che l'invasione spagnola, perturbando l'evoluzione dell'indio, ha inflitto un grave danno al Nuovo Mondo e che è necessario ~~tentare~~ *ricominciar da capo.*

Realizzato questo ideale indio-americano, l'America come quei signori che ricorrono al sistema Voronoff per perdere gli anni d'esperienza e tornare alle pazzie giovanili, ringiovanirebbe enormemente. Tornerebbe al secolo ~~XV~~ *quindicesimo.*

Davanti a questa prospettiva di tornare ai tempi di Atahualpa e di Montezuma, non ci sarà tra voi, signori, nessun Cristoforo Colombo di

buona
vo

" 12 "

buona volontà che voglia scoprirci ~~xx~~ un'altra volta?

Signori: io non sarei abbastanza leale se, suggerendovi la geniale idea di scoprirci un'altra volta, - dicendo geniale non pecco di immodestia ~~xxxxx~~ perchè queste scoperte sono veramente geniali - non consigliassi al nuovo ^{marzaburo. italiano} navigante ~~genevese xxx~~ ^{un} disposto a fare le veci di Colombo, di portare con sè ~~xx~~ numero di compagni sufficiente a fare un'opera più definitiva.

Uno dei grandi errori della prima scoperta fu la scarsità del personale.

La mancanza di elemento europeo è in gran parte, come ho detto, la ~~causa~~ causa dello stato costante di perturbamento politico e sociale che affligge le repubbliche sudamericane.

La statistica dimostra che a un maggior numero di abitanti indigeni corrisponde un maggior numero di rivoluzioni. L'Argentina, per esempio, che conta un enorme numero di coloni, specialmente italiani e spagnoli, è meno esposta ad alterazioni, dei paesi in cui predomina quasi in assoluto l'elemento autoctono.

La mia stessa patria, il Cile, la cui conquista costò alla Spagna un numero di uomini maggiore che in tutto il resto dell'America, e in cui l'indio per la sua condizione indomabile ebbe a soffrire maggiori perdite, ha conosciuto meno di altri paesi la terribile piaga ~~xxxx~~ rivoluzionaria.

Per disgrazia, i punti strategici ~~xx~~ nei quali la razza bianca si mantiene e resiste contro l'urto dell'indigeno non sono tanti come sarebbe da desiderare.

Io non vorrei, tuttavia, esagerare ~~ix~~ difficoltà che potrebbero preoccupare i valorosi e ritardare l'arrivo dei rinforzi che gli asse-diati aspettano ansiosi.

" 13 "

Se così ~~facessi~~ sarei anzi ingiusto.

Anche se le sospirate caravelle non si ~~allungano~~^{intravedono} ancora all'orizzonte e il grosso dell'esercito non arriva, ci sono già delle pattuglie che hanno attraversato l'oceano, simili a quei bianchi uomini d'occidente che, secondo la leggenda americana, precedettero l'arrivo di Colombo.

Io ho visto nel mio paese con quanto zelo quegli uomini venuti da terre lontane, e anonimi come quei precursori, prendono parte alla campagna iniziata quattrocento anni fa dai primitivi colonizzatori.

Ciascuno cerca il terreno più appropriato al suo carattere, si trincerava e comincia l'avanzata.

I coloni tedeschi al sud; gli inglesi e i jugoslavi al nord; gli italiani, spagnoli e francesi al centro e i nordamericani senza preferenze speciali, fanno a gara in operosità e dinamismo.

Il tedesco preferisce la campagna, le selve e la piovosa e fredda zona australe, ultimo ridotto dell'araucano; edifica le sue case di legno, stile villino svizzero, presso alla grotta o alla capanna dell'indigeno, e di lì estende la sua azione dominatrice, taglia boschi, coltiva terreni vergini, fonda città e costruisce fabbriche.

L'inglese parsimonioso e ^(amante) ~~amante~~ di grandi imprese, compera miniere di nitrati, commercia in cambi internazionali o si trincerava, come in una fortezza inespugnabile, dietro i muri di una banca o di una casa commerciale.

Il jugoslavo, con meravigliosa attività, tenta i ~~lavori~~ ^{mestieri} più diversi.

Il francese, fino, prudente ed economico, se non può fondare un sindacato o una società per lo sfruttamento di qualche cosa di più importante, sfrutta la vanità delle donne vendendo loro vestiti e profumi.

" 14 "

E' una maniera di colonizzare per mezzo di cianfrusaglie e di gingilli che non per questo è meno rispettabile. Lo spagnolo, quando ancora non trova chi è disposto a prestare a lui, apre un monte di pietà e presta denaro agli altri; quando la sua situazione comincia a migliorare, apre un negozio di generi diversi; e quando è ricco si lancia in tutte le possibili imprese, alcune delle quali anche più arrischiate della conquista dell'America che di giorno in giorno diventa sempre più un cattivo affare; economizza e spécula, contratta e fa costosi regali, apre conti e s'interessa di politica. Non può disinteressarsi della sorte del paese creato dai suoi nonni e, anche se ora non è più suo, prende parte alle sue pene e alle sue gioie e coópera cavallescamente al suo progresso.

Anche l'italiano ha l'impressione di trovarsi in casa sua. Due giorni dopo il suo arrivo, parla un idioma intermedio, un po' italiano e un po' spagnolo, molto simile a quello col quale vi parlo io ora, ~~XXXXXX~~ e poi che basta e ce n'è anzi d'avanzo per intendersi, non lo abbandonerà probabilmente più per tutta la sua vita.

Gl'indigeni d'altra parte non lo guardano con diffidenza.

Dopo pochi mesi, con occhio ammirevole, ha scelto nella città il punto preciso in cui manca un negozio di generi alimentari. Il punto strategico è sempre ~~XX~~ l'angolo di una via. Il suo campo di operazioni è tutta la zona all'intorno fino ad arrivare al negozio di un altro italiano, la cui zona d'influenza è ~~XXXX~~ ugualmente inviolabile.

Fraternizza coi nativi e siccome non li guarda con disprezzo ed ^(e cavalleresco) è galante con le donne e legge i giornali e commenta le notizie con gli uomini, guadagna denaro e simpatie.

Se arriva già sposato, la signora è la "madama" e disimpegna una parte importantissima nella vita del quartiere. Se è scapolo, si sposa

" 15 "

con una del paese e resta ~~definitivamente~~ definitivamente incorporato alla sua patria di adozione.

Dopo pochi anni è un uomo ricco, dà ricevimenti e i suoi figlioli óccupano posti pubblici e hanno situazioni rispettabili.

La pacifica penetrazione italiana non ~~suscita~~ ^{suscita} sospetti e non trova quella opposizione che trovano invece altri colonizzatori nei quali il denaro supplisce alla parola e lo spirito d'impresa alla simpatia personale.

Così si spiega che la colonia italiana, la seconda in numero, ha ora venti mila rappresentanti in una popolazione di solo quattro milioni di abitanti.

Eppure, signori, come già vi ho detto, tutto questo sforzo combinato dei popoli europei per terminare l'opera incompleta della conquista, non basta.

Se in alcune parti la loro influenza s'impone, in altre guadagna terreno l'aborigeno. E l'indigeno è ingovernabile. Per colmo di sventura, siccome l'indio non conosceva il denaro, non aveva il concetto della proprietà, non obbediva che alla frusta, ~~non~~ non comprendeva altro sistema di produzione in grande scala che il lavoro forzato, e non aveva altro concetto della vita che la soddisfazione dei suoi istinti, le sue aspirazioni si confondono purtroppo ~~con~~ con gl'ideali comunisti.

Le sue insurrezioni, proprie della barbarie primitiva, ~~sembrano in~~ ^{sembrano in} ~~certi~~ certo modo diventate di moda. Si scusano con la barbarie comunista come un ottentotto potrebbe giustificare la sua nudità coi progressi del nudismo.

E' mai possibile che questo stato di cose possa continuare?

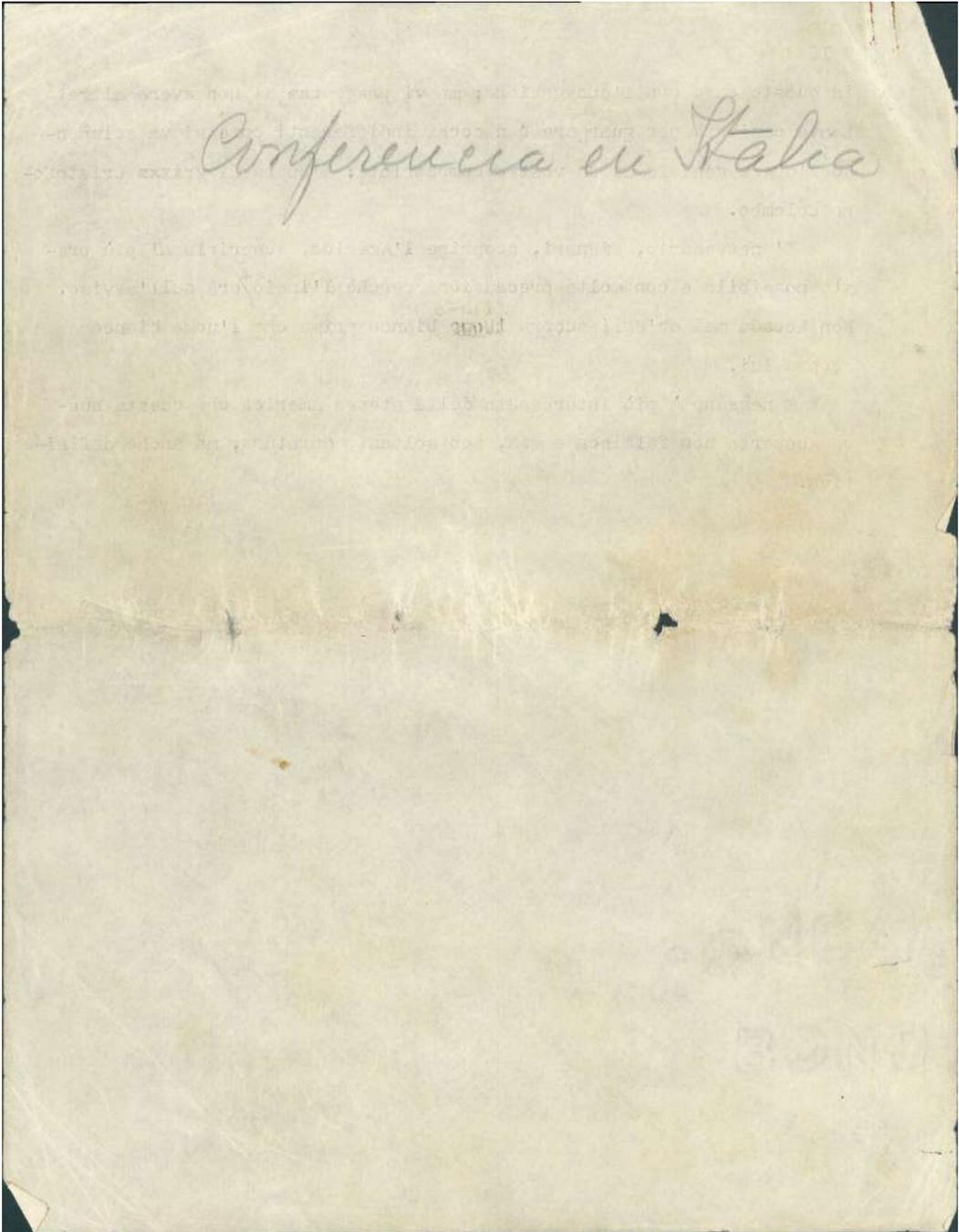
Signori; avete già avuto abbastanza pazienza per ascoltarmi e non trovo parole per ringraziarvi della vostra gentilezza che si confonde

" 16 "

in questo caso con l'abnegazione; ma vi prego ~~che~~ di non avere altrettanta pazienza per guardare con occhi indifferenti come si va sciupando l'opera geniale di un vostro compatriota: l'opera di ~~Cristofo~~ Cristoforo Colombo.

E' necessario, signori, scoprire l'America, scoprirla al più presto possibile e con molte precauzioni perchè l'indio^a/ora sull'avviso. Non accada mai ch'egli scopra ^{l'uomo}~~l'uomo~~ bianco, prima che l'uomo bianco scopra lui.

E nessuno è più interessato della stessa America che questa nuova scoperta non fallisca, e sia, non soltanto duratura, ma anche definitiva.



NECESIDAD DE DESCUBRIR NUEVAMENTE AMÉRICA¹

Jenaro Prieto

Era costumbre de los antiguos intérpretes españoles pedir la venia del auditorio cuando terminaba el espectáculo y se apagaban las luces.

Algo más previsor que ellos, yo les presento mis excusas desde el comienzo.

No hay nada más difícil, en efecto, en el campo de los principios abstractos, que distinguir a un *aburridor*² de un conferenciante. Si a primera vista pareciera que pudiesen advertirse ciertas diferencias, ellas son de orden secundario.

Prescindan por un momento de los meros accidentes, de los detalles materiales como la mesa, el vaso de agua, la tribuna y la imponente seriedad del orador, y quedará un señor cualquiera: un buen señor que toma la palabra, que no da tiempo a las interrupciones, que no da muestras de percibir el tedio de sus interlocutores y que, con una obstinación que roza la crueldad, persevera impertérrito en su disertación.

Si él no es un vulgar *aburridor*, no sé realmente qué otro nombre le pudiesen dar.

Para colmo, yo tengo algo serio, grave e importantísimo que ofrecer a vuestra consideración. No en vano he atravesado dos océanos y recorrido más de diez mil millas. Se trata, en fin, de un problema de palpitante actualidad, en el que Italia tiene una cierta parte de responsabilidad y que golpea nada menos que medio continente americano.

Lo que en una palabra yo quisiera, es que ustedes meditasen brevemente en torno a la necesidad de descubrir nuevamente América.

- Y ¿por qué? –me preguntarán ustedes. -¿No está ya lo suficientemente descubierta? ¿No figura en nuestros mapas? ¿No se habla de ella en el telégrafo cada día? ¿No existen millones de compatriotas nuestros que viven, luchan y triunfan en sus tierras?

¹ Título italiano original, “Necessità di scoprire nuovamente l’America”. Traducción de Macarena García Moggia.

² “attacabottoni” en el original. Expresión coloquial italiana que significa literalmente “pega botones” y que designa a un sujeto que habla en exceso cosas innecesarias, cansando y aburriendo a quien le escucha. El sentido literal viene de la imagen de que esa persona demora tanto en hablar como si estuviera pegando los botones del abrigo de su interlocutor.

Sí señores, sí señores... En todo esto hay mucho de verdad. No se trata de decirles con la exquisita cortesía de los portugueses: "El señor tiene razón, pero no completamente". Yo que vengo de allá abajo puedo afirmarles que el primer descubrimiento no ha bastado; fue un poco superficial; en cuanto a la conquista y a la colonización, es mejor no recordarla; fue una obra de arquitectos geniales, hecha a gran velocidad y con escaso número de obreros.

Me perdonarán si en mis palabras perciben una cierta amargura; comprenderán que no es lo mismo comer, que ser comidos; no es lo mismo descubrir que ser descubiertos.

Nada peor, por lo demás, que ser descubiertos solo a la mitad. Ocurre en este caso como en la escultura: el nudo integral puede ser artístico; pero quien respeta en la figura solo algunas vestimentas, por ejemplo una bufanda o un sombrero, bordea prontamente el límite de lo grotesco.

Esto es lo que ha ocurrido con América del Sur. El descubrimiento no fue lo suficientemente completo como para sacar a plena luz las simples líneas de su cuerpo joven, de ninfa modelada en arcilla. La obra de la civilización no ha sido tan perfecta como para cubrir las formas crudas con el estilo severo y el manto impecable de la túnica latina. Peor aún: se respetó el decorado de plumas, se salvaron las negras trazas de las cabelleras, las orejas cargadas de oro y plata, recuerdo de las formas primitivas...

Así adornado por sus nuevos patrones, la América de Atahualpa y de Guatemoc³ ya no se reconocía.

La imaginación preparó entonces un nuevo manto de áureas leyendas, ese paño que todos conocen, recamado de selvas intrincadas, de mares con arrecifes de corales esplendentes recortados contra cielos de zafiros, de ciudades que entre bosques de palmas, poblados de indios desnudos y de leones, lanzan hacia el infinito sus nombres sonoros como gritos de papagayos: Guayaquil, Maracaibo, Valparaíso; nombres que todos nosotros recordamos haber leído en los libros de aventuras de Verne y Salgari.

La fantasía de Europa ha tejido un manto de sueños, vivaz como un telar indígena, y ha envuelto a América en él; pero a través del manto se ve todavía el indígena primitivo.

Bajo las galas de la civilización, su cuerpo juvenil se repliega como sobre el umbral de la caverna aborígen. Un oscuro sentimiento de liberación, un vago deseo de despojarse de todos los ornamentos, de correr desnuda y libre a través de los campos,

³ Así en el original italiano. Unas páginas más adelante, en una nueva alusión a grandes jefes indígenas de la historia latinoamericana, leemos "Guatimozino". Ambos nombres aluden a Cuauhtémoc, el célebre último emperador de los aztecas. Por alguna razón que desconocemos, Jenaro Prieto utilizó en su conferencia dos nombres distintos para el mismo personaje.

de volver a sus costumbres ancestrales, la sacuden de vez en cuando con largos y misteriosos temblores.

El telégrafo entonces trae noticias de algunas revoluciones. La sangre joven ebulle a veces en un impulso fratricida y el telégrafo anuncia una guerra entre repúblicas hermanas. La verbosidad de los jefes de la Araucanía se precipita otras veces haciendo correr ríos de palabras y el telégrafo habla de parlamentarismo y de demagogia. El hábito ancestral de inclinar la cabeza no ante el talento sino ante la fuerza física, la vuelve indócil ante la ley. El telégrafo entonces posee nuevos motivos para hablar de pueblos anárquicos e impacientes ante cada intento de freno.

Luego... vuelve la calma y la joven india, bajo el pesado y reluciente manto de la civilización, vuelve a acomodarse en las puertas de su cabaña hecha de hojas entretejidas. Como si no tuviera que pensar en nada; pero en el fondo de sus ojos brilla como una chispa inextinguible el antiguo rencor contra sus dominadores... en su actitud pasiva hay algo del jaguar que se retrae para saltar más ágilmente sobre su presa.

A pesar del genio de Colón, del talento de Cortés, del fuerte brazo de Almagro y de Pizarro, de la audacia de Magallanes y del celo apostólico del padre Las Casas, la América Inca, como dice el poeta, “respira, sueña y vibra, y todavía es la hija del Sol”⁴.

Su alma permanece aún inexplorada como las selvas amazónicas, y su carne resiste a los halagos y a la fuerza de los conquistadores.

Debemos convenir que el descubrimiento y la conquista dejaron mucho que desear.

Señores, yo no pretendo con todo esto echarle la culpa a Colón.

No todos los días se descubre un nuevo mundo, y es natural que el almirante genovés tuviese poca práctica. Es probable que incluso no tuviera ninguna intención de descubrirnos. Su único deseo, su único anhelo era encontrar una nueva ruta para llegar a las Indias. Quería ver al gran Mogol del que tantas maravillas relataba Marco Polo. El florentino Toscanelli le aseguraba en una carta que, de acuerdo con la ciencia astronómica, la nueva ruta era más breve que la que recorría las costas de Guinea.

Con noticias tan confiables y precisas sobre las bondades de la nueva ruta, Cristóbal Colón preparó sus carabelas como otros preparan sus maletas y se lanzó a la aventura sin dudarle y sin siquiera imaginar que a mitad del camino encontraría, interrumpiendo el paso, una inmensa isla verde. El viajero no tuvo ninguna culpa. Fue

⁴ Alusión al poema de Rubén Darío *A Roosevelt* cuando dice “... esa América / que tiembla de huracanes y que vive de Amor, / hombres de ojos sajones y alma bárbara, vive. / Y sueña. Y ama, y vibra; y es la hija del Sol.”

América la que se le puso por delante, a la manera de una vaca que se cruza delante de un automóvil. El accidente ocurrió sin que tuviese nada que ver la imprudencia ni la impericia del piloto.

Sí, señores: cuando el veintiuno de mayo de 1506, día de la asunción, en una vieja casa de Valladolid, sobre un catre en cuyo cabezal colgaban junto al crucifijo las cadenas de la prisión, testimonio de la justicia de los hombres, ofrecía su alma a Dios el navegante genovés que había dado al rey de España imperios más vastos que todos los reinos que había heredado de sus antepasados, no sabía lo que había hecho.

Confortado por la oraciones de fray Gaspar de la Misericordia y vistiendo los hábitos de San Francisco, sobre esa cama desnuda —última carabela de su último viaje a lo desconocido— Colón murió sin remordimientos.

Tal vez en ese instante final, mientras las paredes de su celda desaparecían poco a poco y las sombras calaban en los rincones como murciélagos, un sol de fuego comenzaba a teñir de color oro esa isla verde, esa inmensa selva surgida en medio del océano, en la cual se habían detenido un día, como pájaros marinos cansados de volar, las carabelas.

El viejo almirante ya no pensaba en esa aventura de sus años de juventud, cuyas remotas consecuencias no podía imaginar.

Como el viajero que en sus viajes por tierras lejanas deja al mundo un hijo natural del cual quizás ignora incluso su existencia, así Colón moría sin preocuparse de la suerte de la hija de su genio, que, como a menudo ocurre en estos casos, no habría llevado ni siquiera el apellido del padre.

Para él, América —que Vespucio inscribiría con su nombre en el registro civil— no había sido sino fruto de un amor loco y pasajero. Un obstáculo, un escollo en su carrera de marinero.

La indiferencia con la que sus contemporáneos —hombres del montón— miraban su aventura, no dejaba lugar a la vanagloria.

Así de poca importancia daban al hecho, que en los Anales de Valladolid, prolijos hasta el aburrimiento en el relato de inútiles advenimientos cotidianos, no se hace siquiera mención a la muerte del descubridor del nuevo mundo.

Con la misma inconsciencia de Colón, también los conquistadores se esparcieron por América.

Luchando palmo a palmo con los aborígenes, disputándose sus tierras, dominándolos, mezclando su sangre con los indios en las vicisitudes de la guerra, con las indias en los ocios de la paz, quitaban vidas y las creaban, poblaban y despoblaban al mismo tiempo, sin pensar demasiado en lo que hacían.

Lo que menos pasaba por sus mentes era que en ese momento cumplían con la grandísima misión de colonizar un continente.

La responsabilidad histórica —como ocurre a menudo a los hombres que hacen la historia y no la escriben— parecía no preocuparles en absoluto.

Recuerdo haber visto en una obra teatral cuya acción transcurre en el siglo de Pericles, un personaje previsor que con plena conciencia de su época y con la mirada fija en el futuro, no se cansaba de repetir a sus contemporáneos: “Escriban, jóvenes, escriban, que todo lo que escriban se volverá clásico”.

Le faltó a los conquistadores esa voz prudente que los exhortara a poner un poco más de cuidado en su trabajo, dado que todo lo que hacían era histórico.

Así, cediendo a sus instintos, mientras los capitanes se casaban con las hijas de los Incas o de los magnates mexicanos, los soldados se repartían a las mujeres de los caciques sometidos.

Resulta paradójal; sin embargo, las razas ardientes e impulsivas, que son óptimas cuando se trata de poblar, suelen ser pésimas cuando se trata de colonizar.

El ejemplo de América del norte, colonizada en gran parte por sajones, y el de América del sur, colonizada por latinos de España y de Portugal, tiende a confirmar esta teoría.

El inglés frío y flemático, que se cree siempre un ser superior y mira al “nativo” simplemente como una especie más de la fauna del país conquistado, no se deja seducir, no se enamora, y si fija su monóculo en los ojos negros y húmedos de la esclava que le sirve, es para constatar que se asemejan a los de las gacelas africanas.

Su viejo orgullo de raza puso en él esta pequeña advertencia: “safety matches”, propia de los fósforos de seguridad que se encienden solamente sobre la caja a la que pertenecen.

Por el contrario, como ocurre con los fósforos de cera, basta la más leve fricción para que un hombre de estirpe latina arda. Se enciende bien sobre su caja, pero se enciende también sobre una caja ajena. Basta el simple conato con un cuerpo extraño, un aumento cualquiera de temperatura y la chispa se produce de inmediato.

América Latina paga hoy las consecuencias del incendio provocado sin quererlo por sus conquistadores.

Mientras en los Estados Unidos existe la cantidad justa de pieles rojas indispensable para el cine, en todo el sur del continente abundan los habitantes primitivos.

En algunas repúblicas de Sudamérica, la población indígena supera en número la raza blanca y mantiene todas sus características. En otras se ha mezclado con sus dominadores.

Yo no sé qué es peor, porque llevar el indio adentro es como tener la lombriz solitaria. No se tiene un día de tranquilidad. El aborigen no se resigna a su suerte y se retuerce, lucha y no se satisface jamás.

Este estado latente de inquietud, tan molesto para el indio como para la nación civil que lo lleva en sus vísceras, es la tragedia de América Latina. Sus histerias, sus tristezas, sus violencias son comparables a la madre blanca que siente agitarse en el fondo de su ser la pequeña creatura de color y no encuentra el modo de librarse de ella.

Sin duda el método sajón de prescindir del aborigen conquistado y mantener pura la raza de los dominadores, es menos humanitario que el latino. Hecho para los salvajes, el sistema inglés se resiente siempre de cierta barbarie. Su teoría es la bárbara teoría de ese senador norteamericano que, discutiéndose en el Senado de la Unión acerca del modo de incorporar a los indígenas a la vida nacional, afirmó con voz enfática que “el mejor indio es siempre el indio muerto”.

Pese a las acusaciones de crueldad formuladas contra los conquistadores españoles, nunca los españoles habrían osado expresarse de una manera tan explícita. En cambio, ellos hicieron algo peor: combinaron el método pacífico de repoblar el continente americano, con el método bárbaro de despoblarlo.

De una parte se entendían con las mujeres indias, de otra parte amenazaban a los indígenas.

Si los conquistadores españoles hubiesen sido hombres de mundo, se habrían contentado con quitar a los nativos sus mujeres. Esto se hace entre la gente de bien. Pero en vez de hacerse amigos de los maridos, como recomienda el uso social, hicieron todo lo contrario. Persiguieron al indio, lo atormentaron y, cosa que no tiene nombre en la buena sociedad, en vez de ofrecer regalos o invitaciones destinadas a volver más soportable el infortunio del marido, lo obligaron a trabajar en beneficio del amante.

No era el seductor quien se afanaba como un negro para procurar el buen pasar del marido o para obtener las joyas que, con miles de explicaciones tan engañosas como inverosímiles, habrían podido incrementar la belleza de la esposa; era el infeliz consorte que, sometido a la más dura esclavitud, dejaba los pulmones en la mina para satisfacer la codicia de oro o los caprichos del nuevo amigo de la casa.

Una alteración similar de las convenciones sociales que rigen el *menage a trois* no podían ser vistas con buen ojo por el indio. Pero los rudos invasores no sabían de razones y hacían callar las protestas con la fusta y con la espada.

De un extremo a otro de América, quedan todavía las trazas de su inequidad. En México torturan a Cuauhtémoc y le queman los pies para que diga dónde esconde las riquezas de su imperio; en Perú despojan a Atahualpa de todos los bienes y cuando el Inca, tras haber llenado de oro una habitación hasta la altura de su mano, según había sido convenido para su rescate, exige el cumplimiento del pacto, lo arrastran al suplicio; en Chile toman preso a Caupolicán, el héroe cantado por Ercilla en las estrofas de *La Araucana*, y lo obligan a sentarse sobre un largo palo que le atraviesa poco a poco las vísceras.

Los prisioneros hacen honor con su coraje a la nobleza de su estirpe y a la altura de su rango.

Cuando uno de los altos dignatarios mexicanos deja escapar un lamento durante la tortura, el emperador indígena, sometido junto a él a la misma vejación, se limita a decirle: “yo no estoy en una cama de rosas”.

“¿Dónde van los hombres blancos cuando mueren?” –pregunta otro jefe indígena al fray que lo exhorta a un buen morir. Y cuando escucha que también ellos van al cielo, rechaza el crucifijo y le responde: “No quiero encontrarme ahí con hombres blancos”.

“Toma tu puñal español y entiérralo en mi pecho. Mi vida, después de todo, ya no es útil a mi patria” –exclamó otro indio prisionero.

El jefe araucano durante su lento suplicio, mientras el palo le atraviesa el cuerpo, no dice una palabra ni emite ningún gemido. Ve a su mujer que en un arranque de furor lanza al suelo la criatura que tiene en sus brazos, gritando que “no quiere ser madre de un hijo cuyo padre ha caído vivo en manos del enemigo”, y el jefe araucano calla, sigue callando.

El indio americano no ha olvidado.

El antiguo rencor, exacerbado tras cuatro siglos de dominación española, perdura en su alma primitiva. Aguarda la revancha.

En algunos países ha triunfado; lo dice claramente el estado de continua agitación, el desprecio por las leyes, y lo demuestran también esos retratos de presidentes sudamericanos cuya fisonomía no tiene absolutamente nada de caucásica.

En otros países, la lucha es latente y con caracteres quizás más graves que en la primera época de la colonización.

La cultura superior y las armas de fuego, privilegio exclusivo de los conquistadores, suplían entonces la deficiencia numérica.

Ahora esta ventaja desapareció; las armas son iguales para todos; la instrucción no es privilegio de una raza; la contienda ya no es entre bárbaros desnudos y españoles con armaduras; entre flechas de madera y mosquetes y balas de plomo que aterrorizan como el trueno y matan como el rayo. No, no; hoy día las cosas cambiaron.

La lucha por apropiarse del poder no se decide en el campo de batalla y las ideas democráticas y el sufragio universal han puesto en manos del vencido un arma más eficaz y peligrosa que todos los arcabuces y que todos los bombardeos.

Ahora es la raza blanca la que debe recurrir a la astucia para mantenerse. A fuerza de inteligencia, logra defender sus posiciones amenazadas.

¿Podrá conservarlas por mucho tiempo?

Es posible; pero la superioridad numérica la presiona.

Su situación es muy similar a la de esos destacamentos que Colón dejó un día en Guanahani, mientras él volvía en busca de refuerzos. Pasan el tiempo con los indios y dirigen su mirada a Europa con la esperanza de ver llegar las naves que deben traer el contingente de hombres prometido.

Pero las carabelas no vuelven.

Entre tanto, se escucha el rumor sordo de la avanzada india que se vuelve día a día más intensa.

Tras cuatro siglos, la historia se repite.

Si no llegan los refuerzos esperados y la conquista no se inicia de nuevo para salvar los restos de la antigua, el aborigen impondrá su dominio, sus ideas, sus costumbres ancestrales. Ya hay quienes sostienen que la invasión española, perturbando la evolución del indio, ha infringido un grave daño al Nuevo Mundo y que es necesario comenzar desde el inicio.

Realizado este ideal indio-americano, América, como esos señores que recurren al sistema Voronoff para perder los años de experiencia y regresar a las locuras juveniles, rejuvenecería enormemente. Volvería al siglo quince.

Ante esta perspectiva de volver a los tiempos de Atahualpa y de Moctezuma, ¿no habrá entre ustedes, señores, ningún Cristóbal Colón de buena voluntad que quiera descubrirnos otra vez?

Señores: yo no sería lo suficientemente leal si, sugiriéndoles la genial idea de descubrirnos otra vez –y no digo genial retóricamente, porque estos descubrimientos son verdaderamente geniales–, no aconsejara al nuevo navegante italiano dispuesto a hacer las veces de Colón, que llevara consigo un número de compañeros suficiente para hacer una obra más definitiva.

Uno de los grandes errores del primer descubrimiento fue la falta de personal.

La falta del elemento europeo es en gran parte, como he dicho, la causa del estado constante de perturbación política y social que aflige las repúblicas sudamericanas.

Las estadísticas demuestran que a mayor número de habitantes indígenas corresponde un mayor número de revoluciones. Argentina, por ejemplo, que cuenta con un enorme número de colonos, especialmente italianos y españoles, está menos expuesta a alteraciones que los países donde predomina casi por completo el elemento autóctono.

Mi propia patria, Chile, cuya conquista le costó a España un número de hombres superior a todo el resto de América, y donde el indio, por su condición indomable, debió sufrir mayores pérdidas, ha conocido menos que otros países la terrible plaga revolucionaria.

Por desgracia, los puntos estratégicos en los cuales la raza blanca se mantiene y resiste contra el hurto del indígena no son tantos como sería deseable.

Yo no quisiera, sin embargo, exagerar las dificultades que podrían preocupar a los valerosos, y retrasar la llegada de los refuerzos que los asediados esperan ansiosos.

Si así lo hiciera, sería injusto.

Incluso si las anheladas carabelas no se entrevén aún en el horizonte y el grueso del ejército no llega, hay ya ciertas patrullas que han atravesado el océano, similares a esos hombres blancos de occidente que, según la leyenda americana, precedieron la llegada de Colón.

He visto en mi país con cuánto entusiasmo esos hombres venidos de tierras lejanas, anónimos como sus precursores, se integran a la campaña iniciada hace cuatrocientos años por los colonizadores primitivos.

Cada uno busca el terreno más apropiado a su carácter, se atrinchera y comienza a avanzar.

Los colonos alemanes en el sur; los ingleses y los yugoslavos al norte; los italianos, españoles y franceses en el centro y los norteamericanos, sin preferencias especiales, compiten en operatividad y dinamismo.

El alemán prefiere el campo, las selvas y la lluviosa y fría tierra austral, último reducto del araucano; edifica sus casas en madera, al estilo de las villas suizas, junto a la cueva o la cabaña del indígena, y desde allí expande su acción dominante, tala los bosques, cultiva terrenos vírgenes, funda ciudades y construye fábricas.

El inglés, parsimonioso y amante de las grandes empresas, compra minas de nitratos, comercia en bolsas internacionales o se atrinchera, como en una fortaleza inexpugnable, tras los muros de un banco o de una casa comercial.

El yugoslavo, con maravillosa actividad, prueba los oficios más diversos.

El francés, finalmente, prudente y económico, si no puede fundar un sindicato o una sociedad para la explotación de algo más importante, explota la vanidad de las mujeres vendiéndoles vestidos y perfumes. Es un modo de colonizar mediante baratijas y fruslerías que no por ello es menos respetable.

El español, cuando todavía no encuentra alguien dispuesto a hacerle un préstamo, abre un montepío y presta dinero a los demás; cuando su situación comienza a mejorar, abre un negocio de géneros diversos; y cuando es rico se lanza a todas las empresas posibles, algunas de las cuales son más arriesgadas que la conquista de América, y que día tras días se vuelven un trabajo más duro; economiza y especula, contrata y hace costosos obsequios; abre cuentas y se interesa en política. No puede desentenderse de la suerte del país creado por sus abuelos e, incluso si ya no es más suyo, se siente parte de sus pesares y de sus alegrías y coopera amablemente en su progreso.

También el italiano tiene la impresión de encontrarse en casa. Dos días después de su llegada habla un idioma intermedio, un poco italiano y un poco español, muy parecido a este con que les hablo ahora, que en todo caso es suficiente ya que alcanza para entenderse, idioma que no abandona nunca más en su vida.

Los indígenas, por otra parte, no lo miran con desconfianza.

A los pocos meses, con ojo admirable, ha escogido en la ciudad el punto preciso donde hace falta un negocio de índole alimentaria. El punto estratégico es siempre la esquina de una calle. Su campo de operaciones es toda la zona de alrededor hasta llegar al negocio de otro italiano, cuya zona de influencia es igualmente inviolable.

Fraterniza con los nativos y como no los mira con desprecio, y es galán y caballero con las mujeres y lee los periódicos y comenta las noticias con los hombres, gana dinero y simpatías.

Si llega casado, la señora es la “madama” y desempeña un papel muy importante en la vida del barrio. Si está soltero, se casa con una mujer del país y se incorpora definitivamente a su patria de adopción.

A los pocos años es un hombre rico, recibe gente y sus hijos ocupan puestos públicos y poseen una situación respetable.

La pacífica penetración italiana no despierta sospechas y no encuentra esa oposición que en cambio encuentran otros colonizadores, para quienes el dinero suple la palabra y el espíritu de emprendimiento, la simpatía personal.

Así se explica que la colonia italiana, la segunda en cantidad, tenga ahora veinte mil representantes en una población de solo cuatro millones de habitantes.

De cualquier modo, señores, como he mencionado antes, todo este esfuerzo combinado de los pueblos europeos para terminar la obra incompleta de la conquista, no es suficiente.

Si en algunas partes su influencia se impone, en otras gana terreno el aborígen. Y el indígena es ingobernable. Para colmo de desventura, como el indio no conocía el dinero, no tenía el concepto de la propiedad, no obedecía a otra cosa que a la fusta, no comprendía otro sistema de producción a gran escala que el trabajo forzado y no tenía otro concepto de la vida que la satisfacción de sus instintos, sus aspiraciones se confunden bastante con las aspiraciones comunistas.

Sus insurrecciones, propias de la barbarie primitiva, parecen en cierto modo haberse puesto de moda. Se excusan con la barbarie comunista como un hotentote podría justificar su desnudez con los avances del nudismo.

¿Es posible que este estado de las cosas pueda continuar?

Señores, han tenido ya bastante paciencia al escucharme y no encuentro palabras para agradecerles su gentileza, que se confunde en este caso con la abnegación; les ruego, sin embargo, no tener la misma paciencia para observar con ojos indiferentes cómo se va desmoronando la obra genial de uno de vuestros compatriotas: la obra de Cristóbal Colón.

Es necesario, señores, descubrir América, descubrirla lo más pronto posible y con muchas precauciones porque el indio ya está sobre aviso. Que no ocurra jamás que él descubra al hombre blanco antes que el hombre blanco lo descubra a él.

Y nadie está más interesado que la misma América en que este nuevo descubrimiento no fracase y que sea, no solo duradero, sino definitivo.

EDUCACIÓN FEMENINA EN LA REPÚBLICA CONSERVADORA
PLAN DE ESTUDIOS PARA UNA NIÑA DE MERCEDES MARÍN DEL
SOLAR (CHILE, 1840)

Isidora Salinas Urrejola
Universidad de Playa Ancha, Valparaíso
isidora.salinas@upla.cl

PRIMEROS ALCANCES

Una de las tempranas voces femeninas que refiere en su escritura a la instrucción primaria de las mujeres en Chile, fue la poetisa Mercedes Marín del Solar, cuando escribió en 1840 unas notas en borrador que tituló “Plan de estudios para una niña”¹. En estas notas la autora bosquejó un programa de contenidos y métodos de instrucción, dando forma a un modelo de enseñanza femenina conforme las características de una sociedad que aún se encontraba marcada por las tradiciones y costumbres del período colonial. Debido a sus características, este Plan puede ser interpretado como una fuente para el estudio histórico de la República Conservadora, y por tratarse de un texto de autoría femenina, permite situarlo como una contribución inédita en la traza del pensamiento educativo de las mujeres en el siglo XIX².

¹ Si nos remitimos a la información entregada por Miguel Luis Amunátegui, la fecha probable de producción de este texto puede ser en 1840, debido a que hace “alusión a las fábulas de Real de Azúa, publicada en 1939, hablan de un tiempo en que se empleaba todavía la pluma de ave, i en que había falta de un texto elemental de jeografía, [todo ello] esplica lo reducido del plan de estudios que la señora Marín proponía para las niñas” (La Alborada... 515).

² La Republica Conservadora se encuentra referida al período en que los sectores de la elite ligados al conservadurismo (peluconismo) hegemonizaron el proceso de construcción de Estado entre 1830 y 1860. En términos fundacionales se identifica con el hito de la Batalla de Lircay en 1829, con el ideario autoritario y la acción política de Diego Portales, y la Constitución de 1833. Sus características se relacionan con los intereses e imaginarios de la nueva clase dominante que mantuvo sus privilegios coloniales, estos elementos lo definen como un orden que, en su afán de preservarse, dispondrá de todos los medios legales y extra legales para garantizar sus privilegios (Estado Portaliano).

Aunque no se publicó, este texto fue rescatado en la transcripción que hizo Miguel Luis Amunátegui³, quien lo publicó en dos oportunidades. La primera vez fue al cumplirse un año de la muerte de la autora, en 1867, y que tituló *Doña Mercedes Marín del Solar*. En esta edición, Amunátegui destaca el aporte a las letras y a la instrucción de la mujer, señalando que solo la monja conventual Úrsula Suarez había destacado como pensadora y escritora hasta el momento que Mercedes Marín aparece como figura pública (3). Una segunda edición se publicó en 1892, en un libro titulado *La Alborada Poética en Chile. Después del 18 de septiembre de 1810*, en donde Amunátegui incorporó nuevamente la transcripción original del *Plan de estudios*, hecho que denota su particular interés por este texto⁴.

Este Plan también fue transcrito, editado y publicado el año 2015, en el libro titulado *Mercedes Marín del Solar (1804-1866) Obras reunidas*, de Joyce Contreras Villalobos, quien recopila en un solo volumen la producción literaria de la autora, acompañada de un estudio preliminar y notas críticas, ubicándola en el repertorio americano de escritoras en los primeros decenios republicanos⁵.

El Plan corresponde a un texto de orientación educacional y revela el interés y conocimiento de la autora sobre métodos de instrucción y nociones de los grados de enseñanza en un período de producción de ideas sobre la instrucción primaria del pueblo, lo que permite situarla en un contexto de Estado en formación, en donde la construcción del sistema educativo formaba parte del propio proceso de construcción de la República (Labarca 1939, Campos Harriet 1960).

CONTEXTO DE PRODUCCIÓN

La hegemonía del Orden Conservador que predominó en este período, hoy puesta en debate por la historiografía social y política⁶, se enfrentó con la aparición

³ Miguel Luis Amunátegui (1828-1888) fue historiador, legislador, escritor, Ministro de Estado del ala liberal de la política, “un activo promotor de la ilustración pública, sobre todo a través de su extenso y prolífico trabajo de colaboración en los más importantes diarios y revistas culturales de la época” (Aguayo 311).

⁴ En la edición de 1892, Amunátegui incorpora un inventario de la escritura de la autora en diversos géneros literarios: sonetos, composiciones en verso, en prosa, biografías, artículos de periódicos, destacando los discursos fúnebres a insignes próceres de la Patria con quienes Mercedes Marín estaba estrechamente relacionada.

⁵ Actualmente se encuentran digitalizadas las tres publicaciones referidas del Plan de estudios de Mercedes Marín, en la Colección Biblioteca Nacional de Chile, disponibles en los recursos digitales de Memoria Chilena.

⁶ Para profundizar en la historia de los movimientos de oposición al régimen conservador en este período ver: Sergio Grez (1998), Gabriel Salazar (2011 y 2012), Gabriel Salazar y Julio

y desarrollo de diversas expresiones de descontento y oposición a las políticas de los gobiernos conservadores (1830-1860). En materia de educación este proceso se trajo en la circulación de ideas que se comenzaron a visibilizar en la década de 1840, coincidiendo con las propuestas sobre la materia que desarrollaba Mercedes Marín y que más avanzado el siglo cobrarían influencia en el pensamiento de Miguel Luis Amunátegui, cuando se desempeñó como Ministro de Justicia, Culto e Instrucción pública, y contribuyó al desarrollo de la educación femenina en el siglo XIX⁷.

A inicios de la década de 1840 las ideas sobre la educación de las mujeres no tenían repercusiones públicas, dado que para la propia Mercedes Marín era natural que la familia y la iglesia católica, a través de escuelas instaladas en conventos y congregaciones, se hicieran cargo de la educación de las mujeres. De acuerdo a Miguel Luis Amunátegui “se creía jeneralmente (sic) que la instrucción era perjudicial a la pureza de la mujer. Había padres que no querían que sus hijas aprendiesen a escribir por temor de que se pusieran en aptitud de dirigir (sic) cartas a algún amante” (La Alborada... 482). En este período el Gobierno propició la apertura de escuelas de niños y niñas en conventos de órdenes religiosas, para atender preferentemente a las familias que podían financiar esa educación.

En el plano de las políticas estatales, la estructuración de un sistema de educación pública y nacional comenzó a desplegarse a partir de 1840⁸. En el ámbito legislativo comenzaron las discusiones en torno a una ley para regular el funcionamiento de la educación primaria en 1843, la que se aprobaría finalmente en 1860⁹. En ese contexto de debates y desarrollo de la educación, la instrucción de las mujeres enfrentó mayores

Pinto (1999, 2002), María Angélica Illanes (2003). Por su parte, María Angélica Illanes (1992) y Loreto Egaña (2003) han profundizado en la historia de la educación con foco puesto en las relaciones y distinciones de géneros en el sistema educacional (profesoras, alumnas).

⁷ En 1877 dictó el Decreto N°547, conocido como Decreto Amunátegui, que permitió a las mujeres rendir exámenes para obtener títulos universitarios y “ejercer con ventaja algunas de las profesiones denominadas científicas”.

⁸ En ese decenio se produjo la fundación de la Universidad de Chile y la Escuela Normal de Preceptores en 1842, se creó Escuela de Artes y Oficios, la Escuela de Música y Canto, la Academia Chilena de la Pintura y el Observatorio Astronómico en 1849.

⁹ Luego de una primera presentación ante la Cámara de Diputados en 1843, y con algunas modificaciones a este diseño, Manuel Montt lideró el intento por legislar sobre esta materia en 1849. Las discusiones entre conservadores y liberales, especialmente las relacionadas al financiamiento de la educación, retrasaron la aprobación del proyecto. Tras once años de intensos debates, la Ley de Instrucción Primaria de 1860 fue aceptada por el Congreso y promulgada por el Ejecutivo, con la adopción de la propuesta liberal: la responsabilidad económica del Estado en la educación.

dificultades, lo que explica que el desarrollo y avances de la educación femenina se hayan producido tardíamente en relación a la educación de los varones¹⁰.

En el ámbito de instrucción femenina de la oligarquía criolla, el historiador Fernando Campos Harriet observa que ya en el 1810 se puede encontrar chilenas alfabetas, lo que puede atribuirse a la educación que durante la colonia ofrecieron algunos conventos, como el de las monjas Agustinas. Estos conventos revitalizaron su influencia en el período Conservador de la República (18).

La presencia de una elite femenina alfabetada posibilitó a las mujeres de clase alta participar en espacios donde pudieron establecer relaciones sociales y conexiones culturales con otros actores de la alta sociedad del período. Los salones de tertulias fueron uno de estos espacios que permitieron a las mujeres instruidas encontrar una vía de desarrollo social al interior de su propio mundo cultural. Formados a semejanza de los salones parisinos, los salones mixtos en Chile permitieron un primer desplazamiento femenino hacia el espacio político y cultural, convirtiéndose en una práctica validada socialmente, que rompió con la relegación exclusiva de las mujeres en el recogimiento espiritual y las funciones reproductivas (Doll 2007, Contreras 2015).

En estas reuniones de salón el rol de anfitrionas lo cumplían las *salonieres*, mujeres distinguidas, letradas, que gozaban de una buena preparación para guiar las conversaciones a las que llegaban importantes invitados de la política nacional, intelectuales, artistas, extranjeros residentes, comerciantes europeos que llegaban con las últimas novedades del Viejo Mundo. De acuerdo a Miguel Luis Amunátegui, en los encuentros organizados en la casa de Mercedes Marín, que era un verdadero centro cultural de la sociedad letrada, se celebraban veladas literarias en las que se leían obras de autores como Cervantes, Fenelón, Chateaubriand y Madame Stael¹¹ (La Alborada... 520).

La función que Mercedes Marín asignaba a las mujeres que participaban en los salones de tertulias era primordial. “En su opinión, ellas eran capaces de incidir decisivamente, a través de su ilustración y refinadas maneras, en la formación de los jóvenes varones, quienes para agraciarse con ellas, necesitaban gobernar y aplacar sus pasiones e impulsos” (Contreras 31).

¹⁰ Por ejemplo, la escuela normal de preceptoras (1854) fue fundada y dirigida al alero del Estado por las Monjas Francesas del Sagrado Corazón. Doce años antes (1842) la primera escuela normal para preceptores fue dirigida por el propio Domingo Faustino Sarmiento, quien además daba clases en ella.

¹¹ Ésta última llama la atención que se encuentre entre las lecturas escogidas, debido a que se trata de una intelectual y escritora francesa que desafió las estructuras patriarcales de su época, llegando incluso a enfrentarse con Napoleón Bonaparte, quien la condenó al destierro.

Es interesante destacar que las mujeres de clase alta en este período lograron ubicarse en una posición social que más tarde les permitió desarrollar sus propios espacios de sociabilidad y opinión, en los que comenzaron a aparecer las preocupaciones que articularon, por ejemplo, a las damas de la oligarquía católica en el último tercio del siglo XIX. Por su parte, no es de extrañar que Mercedes Marín fuera una de las primeras en abrir salones en este período, junto a Isidora Zegers y Manuela de la Carrera, en los que era frecuente ver a Andrés Bello, Manuel Antonio Tocornal o el pintor Mauricio Rugendas (Salazar y Pinto 125).

De allí la importancia de acercarnos a su visión sobre la educación de las mujeres y su lugar en el orden social a través de su plan de estudios desde una perspectiva histórica. La pertenencia de Mercedes Marín a una de las familias insignes de la sociedad aristocrática republicana¹², junto con el interés por la lectura que manifestó desde los cinco años de edad, le permitieron cultivar una influencia poco común para las mujeres de su época; conocedora de autores y obras literarias de distintos géneros, a los doce años aprendió el francés para leer directamente a los autores en su idioma original¹³. Posteriormente fue catalogada por el mismo Miguel Luis Amunátegui como “la primera persona de su sexo que ha sabido escribir con lucimiento en prosa y verso” (La Alborada... 477).

Esto nos lleva a considerar que desde su posición de privilegio, como mujer letrada, en un orden social con un marcado sello colonial, la autora visualizó un modelo de educación femenina acorde a su propia pertenencia sociocultural, identificándose con los valores del catolicismo como base ideológica del orden conservador, al cual adscribía. A través del Plan la autora representaba la imagen femenina arraigada en la cultura hispano católica y de sus aspectos de renovación cultural, dando cuenta de una nueva cultura afrancesada que penetraba más hondo en la juventud de la elite chilena, escandalizando a los sectores más conservadores de la iglesia.

No es de extrañar este planteamiento cuando la educación femenina estaba bajo la dirección de instituciones de impronta colonial que cumplieron una importante función de reproducción de la cultura patriarcal que estuvo en la base de la formación

¹² Su padre, José Gaspar Marín Esquivel, fue secretario de la Primera Junta de Gobierno y miembro de la generación de fundadores del Estado chileno. Su madre, Luisa Recabarren y Aguirre, era considerada una distinguida *saloniere* del periodo de la Independencia.

¹³ De acuerdo a Amunátegui (1867), Mercedes Marín recibió clases de francés de su propio padre, así como de un amigo de éste, don Agustín Vial. Algunas obras que leyó a partir de esta etapa eran: “Catecismo de Fleury, Compendio Histórico de la Religión de Pínton, Almacén de los niños, Historia Romana de Lorenzo Echard, las obras del padre Nieremberg, Historia de la misión de San Francisco Javier a la India, i un Compendio de Historia Natural, que despertó en ella el espíritu de observación i el gusto de las flores e insectos” (22).

de la sociedad chilena¹⁴. De acuerdo a Amanda Labarca, este tipo de educación constituyó el referente de enseñanza femenina más importante entre 1840 y 1890, “su ideal docente y sus postulados religiosos se armonizaban perfectamente con las exigencias de una sociedad católica que solicitaba a la mujer, antes que nada, virtudes cristianas, sumisión, urbanidad y manos hacendosas en el manejo de la casa y de las labores tradicionales” (Labarca 130).

EL MODELO EDUCATIVO

Para Mercedes Marín la instrucción primaria femenina estaba fundada en un principio religioso, por lo que una de sus primeras enseñanzas debía ser el aprendizaje de la lectura para acceder tempranamente al conocimiento de los catecismos y el evangelio. Como un proceso de apropiación cultural, la instrucción de las niñas debía enfocarse en la escritura y otros conocimientos, como la geografía física, estudio del sistema planetario, historia de Grecia y Roma, algunos rudimentarios conocimientos científicos, y el aprendizaje del idioma francés. Esta última asignatura constituía un signo importante de adelanto cultural, garantizado por su carácter cosmopolita, conforme a la admiración que producían en la elite los pensadores y escritores franceses. Mercedes Marín hacía eco de esta idea, no obstante, advertía una cierta distancia con el exceso de “afrancesamiento” en el que caían algunas mujeres jóvenes¹⁵.

El Plan contemplaba en su programa de materias el reforzamiento del modelo familiar tradicional (patriarcal), que supone al sujeto masculino –padre– como autoridad máxima sobre la familia y sobre la organización social, afianzando el modelo de mujer como *madre universal*, como *bello sexo*. El propio Miguel Luis Amunátegui señalaba que “el modelo de la mujer era para ella, no la brillante Corina, sino la hacendosa madre de familia. Deseaba sí que ésta fuese ilustrada i amable, a fin de que pudiera ser juntamente la providencia i el encanto del hogar” (Amunátegui, La Alborada 517).

En el siglo XIX, los marcos de la educación femenina estuvieron definidos por el modelo social representado por las ideas de Mercedes Marín, al proponer una instrucción que prepararía a las niñas en las tareas propias del “gobierno doméstico”,

¹⁴ En este texto el patriarcado se entiende como una “forma de organización social cuyo origen no está claro en el tiempo [...] A través de él se otorga al hombre, convertido en padre y en patriarca, la autoridad máxima sobre la unidad social básica – la familia – para luego proyectarla, como status masculino superior, sobre el resto de la sociedad” (Valenzuela 20).

¹⁵ Los modos de vida de la elite adoptaban paulatinamente una forma cosmopolita en la que a través de un proceso de extranjerización –principalmente europea– las mujeres de la elite criolla fueron construyendo un ideal de vida basado en la opulencia material y el refinamiento de la cultura. No obstante, las mujeres de la oligarquía no requirieron transformar su identidad de clase ni el orden sociocultural dominante.

entendido como la administración eficiente del hogar, cuya eficiencia era posible a partir de un sistema de relaciones de trabajo al interior del régimen familiar. En este punto, la autora hace eco del modelo de familia que se encontraba arraigado en las prácticas y valores de su clase, sustentado en la idea del trabajo doméstico, como labor natural de las mujeres en la sociedad chilena. Esto puede observarse cuando la autora señala:

No es en el tumulto de los saraos, rodeadas del oropel del lujo, donde vuestras gracias aparecerán más seductoras, ni donde inspirareis afecciones más fuertes i profundas. En el hogar doméstico, os lo aseguro, no faltarán ojos penetrantes que se fijen en todo ese conjunto de prendas, que solo puede prometer una felicidad duradera (La Alborada 518).

Desde una perspectiva educativa coherente con este modelo sociocultural, la instrucción de las niñas de las clases pobres también fue materia de preocupación de las mujeres católicas, pero fue entendida como un vehículo civilizatorio. Ello puede verse reflejado cuando la Comisión de Escuelas de la Sociedad de Beneficencia, en la que Mercedes Marín cumplió un rol destacado¹⁶, propició un proyecto consistente en capacitar a niñas pobres para desempeñarse correctamente en labores de servicio doméstico. Así, cuando se acordó en 1853 que las niñas pobres podían aspirar a perfeccionar sus dotes de servidumbre, se dio paso a la idea de crear una escuela destinada a mejorar las costumbres de las futuras sirvientas:

Si no estamos mal informados, la Comisión de Escuelas de la Sociedad de Beneficencia no se propone agregar una escuelita más a los centenares de las que ya existen para mujeres. Su solicitud iría más adelante, estendiendo [sic] su protección a las alumnas que reciba, más allá del umbral de la escuela, cuando hayan terminado la educación primaria. Niñas pobres, sin porvenir honesto, lejos de volver al seno de la familia de donde salieron, a imponer una carga más a sus padres, serían colocadas con recomendación en casas respetables, para preservarlas del vicio i terminar su educación ya enseñándolas faenas útiles, ya destinándose al servicio interior, hasta hallarse en aptitud de ganar un modesto salario (*El Monitor* 1853, 427).

Al definir en su texto las prioridades y los límites de la educación a partir del modelo femenino de su clase, Mercedes Marín no hacía distinciones explícitas, aun cuando las mujeres pobres ocupaban un lugar distinto en el modelo de relaciones de

¹⁶ En 1844 fue secretaria de la Sociedad de Beneficencia de señoras que fundó don Pedro Pablo Palazuelos. Al inaugurarse esa institución, leyó un discurso alusivo al acto, que se distribuyó impreso (Carrasco 78).

la familia patriarcal decimonónica¹⁷. La instrucción de las mujeres era entendida como mecanismo de perfeccionamiento de la función femenina en el ámbito de la cultura oligárquica, pero también como mecanismo de reproducción de ese orden social, otorgándoles a las mujeres un rol específico en su preservación.

El Plan de estudios incorporaba asignaturas como música y dibujo, reforzando con ello la idea de perfeccionamiento, transitando desde lo privado hacia lo público mediante un proceso paulatino de liberalización social (Carrasco 2015, Salazar y Pinto 2002). No obstante este mayor desenvolvimiento, la instrucción no tuvo un sentido transformador del patriarcado como modelo familiar, lejos de ello, las mujeres de la clase alta paulatinamente adscribieron a la idea de que la instrucción era una vía para auto perfeccionarse al interior de los marcos sociales que ella misma contribuía a reforzar.

La importancia del ensayo de Mercedes Marín para observar las percepciones y prácticas de las mujeres de la clase oligárquica y su posición frente a la educación femenina, queda manifiesta a través de Miguel Luis Amunátegui al plantear que:

La señora Marín ha reducido a teoría lo que una feliz inclinación natural le había enseñado a practicar a ella misma. [...] Sin desatender las ocupaciones domésticas, la señora Marín era por entonces una de las muy pocas chilenas que, como las señoras dona Isidora Zegers (a quien le ligaba una estrecha amistad), doña Mercedes Recasens i doña Rosario Garfias, cultivaban con entusiasmo el piano i el canto, contribuyendo con el ejemplo i los consejos a difundir entre sus compatriotas la afición a la música (Amunátegui, Doña Mercedes 507).

Los límites de la educación femenina y por consiguiente de su desarrollo social, aparecen definidos en el plan de estudios de Mercedes Marín transitando desde el marco natural de las labores domésticas en el espacio privado, hacia el protagonismo y la circulación de voces femeninas en nuevos espacios de sociabilidad de la alta sociedad criolla.

¹⁷ La presencia de estas relaciones entre mujeres de diferentes clases sociales e identidades étnico-culturales, de acuerdo a la antropóloga Sonia Montecino, puede ser observada a la par de un proceso de segmentación social en donde “la capas altas de la sociedad se ciñen discursivamente al modelo familiar cristiano-occidental, monógamo y fundado por la ley del padre”, mientras las capas medias y populares “persisten reproduciendo una familia centrada en la madre y con un padre ausente”. La autora observa que “aún en los inicios del siglo XX, y varias décadas después, se siguen dando las uniones ilegítimas y la siembra del huacharaje. La institución de la empleada doméstica en la ciudad, de la china (india)... sustituía a la madre en la crianza de los hijos y la estructura hacendal en el campo” (Montecino 55).

BIBLIOGRAFÍA

- Aguayo Rodríguez, Eduardo. “La historia i la novela (1874), de Miguel Luis Amunátegui: notas críticas sobre un capítulo ignorado del tradicionalismo chileno”. *Anales de Literatura Chilena* n°. 22. Santiago: 2021.
- Amunátegui, Miguel Luis. Da. Mercedes Marín del Solar. Santiago: Impr. de la República, 1867, 63 p.
- . *La alborada poética en Chile: después del 18 de Setiembre de 1810*. Santiago: Impr. Nacional, 1892, 568 p.
- Campos Harriet, Fernando. *Desarrollo Educacional 1810-1960*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1960.
- Carrasco, Joyce. Mercedes Marín del Solar (1804-1866). *Obras reunidas*. Santiago: DIBAM-Centro de Investigaciones Barros Arana, 2015.
- “Crónica de las escuelas”. *El monitor de Escuelas Primarias*, n°. 1, Tomo II. Santiago: 1853, p. 427.
- Doll Castillo, Darcie. “Desde los salones a la sala de conferencias: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile”. *Revista chilena de literatura*, n°. 71. Santiago: noviembre 2007, pp. 83-100.
- Montecino, Sonia. *Madres y Huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago: Editorial Catalonia, 2007.
- Salazar, Gabriel y Julio Pinto. *Historia Contemporánea de Chile, Tomo IV: Hombría y Femenidad*. Santiago: Ediciones LOM, 2002.
- Valenzuela, María Elena. *La mujer en el Chile militar. Todas íbamos a ser reinas*. Santiago: CESOC, 1987.

PLAN DE ESTUDIOS PARA UNA NIÑA¹

Mercedes Marín del Solar

Es preciso que una niña, desde que principie a tener conocimiento, consagre a Dios sus afectos, como las primicias de su alma. Para esto, las madres tratarán de dar a sus hijas idea de Dios, i de su bondad suprema, i enseñarles a bendecirle i amarle, dándoles edificantes ejemplos que se graben profundamente en sus almas, i evitando todas las acciones i palabras que en lo más mínimo pudieran manchar su inocencia. El gusto de los adornos lujosos, de los espectáculos profanos, les será sumamente peligrosos, como también la grande intimidad con niños de distinto sexo.

Debe hacerseles con tiempo aprender a leer i rezar, evitando cuanto sea posible el fastidio en el estudios, i procurando hacérselo agradable cuanto se pueda. En seguida, aprenderán a escribir; i entretanto se les debe instruir en lo concerniente a la relijión, del modo que lo permita su edad. A los siete i ocho años, puede una niña estudiar el catecismo de Fleury; i no será inútil inspirarle el deseo de hacer este estudio, refiriéndole alguna de las más lindas historias del Antiguo Testamento. Todos los días la madre leerá con ella una lección de Fleury, cuidando de hacer que la entienda bien, i corrijiéndole las faltas de sentido i de puntuación. La niña estudiará esta lección a fin de hallarse en estado de contestar bien las preguntas de dicho catecismo que se le harán al día siguiente, cuando se le tome la lección, dándosele otra después de bien sabida aquélla, i guardando siempre el mismo método. La instrucción de la madre o maestros ampliará algún tanto estas lecciones, i las amenizará con reflexiones morales deducidas del asunto, con tal que no sean mui largas, ni mui repetidas.

La parte dogmática del catecismo es excelente; i es preciso estudiarla con todo esmero, cuidando de hacer de la parte moral las sencillas aplicaciones que necesita la tierna edad de un niño, sin excitar su curiosidad en cosa alguna de las que podrían alterar su inocencia.

Puédesele cada día dar algunas sentencias del Evangelio o de los salmos para que las aprenda de memoria, i hacerle aprender algunos himnos relijiosos.

¹ Transcripción de la edición de Miguel Luis Amunátegui, en la publicación *La Alborada poética en Chile después del 18 de setiembre de 1810*. Imprenta Nacional 1892: 508-515.

Después de estudiado el Fleury, es natural que la niña desee conocer más por estenso la historia sagrada; entonces se le debe dar algún buen compendio del Antiguo i Nuevo Testamento, que se le hará leer con cuidado, persuadiéndola con tiempo de que esta es la instrucción más importante i necesaria. Todos los días se le harán preguntas sobre lo que ha leído, i sería bueno se la acostumbra a referir lo que hubiese leído, evitando las repeticiones, los vicios del lenguaje i la falta de método en la narración, si bien es preciso para esto mucha paciencia i tolerancia, sobre todo a los principios.

Para amenizar estos estudios, sería conveniente presentarle algunos libros divertidos de los muchos que hai escritos para la infancia, llenos de excelentes máximas i ejemplos, tales como el *Almacén de los niños*, *el Nuevo Robinson*, i otros; pero cuídese de no ser mui pródigo de estos libros, porque distraen demasiado de los estudios serios, i aún inspiran por ellos cierto disgusto.

El estudio de la jeografía debe hacerse al mismo tiempo; i antes de hacer aprender a la niña como papagayo todo un catecismo de memoria, será conveniente que se le enseñe la figura de la tierra i su doble movimiento por demostraciones sencillas, i que hablen a sus ojos. En seguida, hacerle distinguir bien lo que es continente, isla, península, etc., en todas las divisiones de tierra i agua, sin que equivoque ninguna. Luego se le harán ver los cinco grandes continentes, los grandes mares, dándole a conocer los puntos cardinales del horizonte tanto en la carta, como en un campo raso; i después se tomará una parte del mundo, i se le hará ver su situación; se le nombrarán sus partes, i luego se le hará que las divida i clasifique en partes meridionales, septentrionales, orientales, occidentales i del centro, al tiempo de nombrarlas, i que las muestre con una varita en la carta, sin vacilar. En seguida aprenderá a conocer cuáles son las penínsulas, los cabos, las islas, los montes, los ríos, los lagos, etc., etc., de aquella parte del mundo; i tomado con prolijidad este conocimiento general de cada una de las partes del mundo, se procederá a enseñarle el detalle, para lo que será útil el catecismo. Las lecciones antedichas será necesario formarlas, i hacer que la discípula las copie, pues no las hay impresas. Entrando al detalle, es tiempo de explicar la división del globo en zonas, hacerle conocer los círculos por sus nombres, explicarle el oficio i valor de los grados, que no son otra cosas que un medio inventado para facilitar el buscar los lugares, i no líneas que haya realmente en la tierra, como se suelen figurar los niños.

La posición de la tierra con respecto al sol es una de las cosas más esenciales para hacer conocer el orijen de la diversidad de las estaciones; i esto conduce naturalmente a la esplicación del sistema planetario. Este precioso estudio debe hacerse de modo que produzca en el ánimo de la discípula una viva impresión de la magnificencia i hermosura de las obras del Creador, impresión cuyos resultados morales son incalculables, como que es el más seguro fundamento del sentimiento relijioso.

La inspección i conocimiento jeneral del globo i algunas indicaciones que se les deberán hacer sobre lo más notable de cada país, i las reminiscencias históricas de los pueblos más célebres de la tierra hechas oportunamente, inspiran a los niños el

deseo de estudiar la historia; i es preciso satisfacerlo a su tiempo. El conocimiento de algunos hechos particulares de la historia de Grecia i Roma fomentarán esta curiosidad; i a la edad de diez años se puede poner en las manos de la niña algún buen libro de historia. Mas como en la elección de este libro pudiera haber algún riesgo, es preciso buscar alguna obra escrita para las jóvenes. El compendio de Lamé Fleury es bueno; pero, si la niña tiene buenas disposiciones, es indispensable lea la excelente obra de Rollin, en la cual encontrará, con la más hermosa narración, sana crítica, excelentes principios, ilustración, relijión, una moral pura i llena de atractivo. Leído el Rollin, se le dará algún buen compendio de historia romana, un conocimiento de historia moderna i alguna obra bien elejida de historia eclesiástica. En la elección de todos estos libros, se debe proceder con mucha reflexión i consejo, porque hay muchas obras de historia peligrosas i llenas de una crítica seca i de máximas irrelijiosas. La lectura del Evangelio debe ser de toda la vida; i el domingo con particularidad se debe consagrar a ella algún rato. No intento formar un plan de lectura; pero recomiendo ciertos libros que considero como indispensables para completar las ideas morales i religiosas de una joven. El catecismo de Poujet es indispensable; i en fin la continuación de sus lecturas la dirigirán sus padres o maestros, i el mismo criterio que le darán los principios que ya ha tomado.

La lectura de las fábulas divierte a los niños. Las de Samaniego³⁹⁰ son excelentes; i desde chicos se les harán aprender de memorias algunas, como también más adelante las de Iriarte, i algunas de las de Real de Azúa.

Una niña no tiene para qué estudiar el latín; pero debe saber principios de gramática jeneral i conocer su lengua. Lecciones claras i fáciles, ayudadas de esplicaciones verbales, le enseñarán a distinguir bien las partes de la oración i las reglas principales de la sintaxis; i no se tolerarán jamás en sus lecturas faltas en la prosodia i articulación de las palabras. Por lo que hace a la ortografía, es necesario hacerla aprender con cuidado, i practicar lo mismo; para lo cual será bueno hacer a la niña contestar unas cartas que se le deberán escribir siquiera una vez por semana. Este ejercicio es sumamente importante, porque bien dirigido forma el estilo, enseñando a presentar las ideas con precisión; enseña a pensar, i en fin, por él se pueden calcular los frutos de la educación de una niña, su talento, sus ideas morales, etc. Es preciso que aprenda a doblar i cerrar bien una carta, a escribir con limpieza, i en fin, a cortar sus plumas para no tener que recurrir a otros, siempre que tiene que escribir.

El estudio de la gramática i de la lengua patria la habrá preparado para el estudio del francés, o cualquier otro idioma. Es mui bueno saber dos, o por lo menos el francés, cuya rica literatura es un estímulo a la curiosidad i al gusto. La traducción radica en el conocimiento de la lengua propia i facilita la espresión de las ideas; pero téngase mucho cuidado de evitar los galicismos, para que no se adquieran vicios ridículos en el lenguaje, ora sea escrito o hablado.

Las labores de mano deben practicarse siempre, pero con moderación. Las niñas gustan a veces de ejercitar sus dedos mejor que su discurso; i por tanto es preciso que no se dejen por el festón o el bordado, otras cosas que cuestan más trabajo. En todo tiempo, las damas se han dedicado a la costura, i esta entra en parte del destino a que las llama la naturaleza. Por tanto, saber cortar su ropa, coserla, i aun bordar con primor, son cosas que no deben descuidarse, i sirven de una honesta distracción.

El manejo de las cosas domésticas, el orden, el aseo, la economía, son cosas que requieren una grande atención, i que una madre debe enseñar a su hija, dándole alguna parte en el manejo de la casa según su edad. Recibir i contar la ropa, cuidar de ciertos artículos de consumo, como el té, la azúcar, etc., preparar alguna vez los postres de la mesa, todo esto puede hacer, aun cuando tenga que estudiar; i en fin, son cosas esenciales a las que debe aficionarse con tiempo.

El aprendizaje de la música o del dibujo debe entrar como un bello adorno en la educación. Es preciso observar la disposición de la niña en la elección de la habilidad que deba adquirir, i mirar que la excesiva afición a estas cosas no la distraiga de otras más importantes, ni perjudique su moral, inspirándole las pretensiones de la vanidad. No obstante, un talento músico bien adquirido i llevado a la perfección suele ser un recurso en una situación triste; i por tanto no se debe omitir perfeccionarlo cuando hai medios i disposiciones aventajadas.

V. ENTREVISTA

UNA HISTORIA DE PORFÍA FEMINISTA:
MARISOL VERA, DIRECTORA DE EDITORIAL CUARTO PROPIO

Elisa Montesinos
escritora y periodista
emontesius@gmail.com

Nacida en una familia numerosa, asentada en una parcela en la periferia de Santiago, el primer contacto de Marisol Vera con el mundo real fue su barrio en el cual familias de clase media convivían con sectores sociales marginados. Los libros estuvieron siempre, recuerda sonriendo, su padre los traía cada fin de semana, así como las infaltables revistas y los cuentos que les leía antes de dormir. “Mis orígenes familiares han sido determinantes tanto en mi relación con la literatura como en el proceso que me lleva, en su momento, a la fundación de un Cuarto Propio”, dice desde su oficina con vista a un jardín, siempre al costado de su escritorio algunas páginas en proceso de edición.

Al visitarla, es posible tropezar con una o más cajas y torres de libros, y descubrir en los anaqueles algunas de las ‘joyitas’ publicadas en casi cuatro décadas de constante labor, como *Los dones previsible*s de Stella Díaz Varín en 1992. Luego de tres libros que concitaron la atención de la crítica en su juventud, la poeta nacida en La Serena en 1926 y fallecida a los 80 años no había vuelto a publicar en casi tres décadas. Encontró en Cuarto Propio casa editorial y el apoyo infatigable de su directora para volver a las pistas y comenzar a ser releída y revalorada. Si consideramos que en su primera cuenta pública el presidente Gabriel Boric, en uno de sus discursos más recordados hasta ahora, citó a la autora serense, y que el libro *La palabra escondida: conversaciones con Stella Díaz Varín*, de Claudia Donoso (Ediciones UDP, 2021), acaba de ser reconocido con el premio Mejores Obras Literarias en la categoría de Escrituras de la Memoria, se puede comprender el alcance de la apuesta.

Desde su creación en 1984, Cuarto Propio ha aportado a la configuración del mapa de la literatura chilena contemporánea y latinoamericana. Al rescatar voces de mujeres que en su momento no tuvieron suficiente difusión o visibilidad, publicando desde un comienzo estudios culturales y de género, ensayos críticos y apostando por nuevas miradas en la poesía y la narrativa local, el aporte de la editorial ha sido innegable; de ahí el constante interés de la academia, principalmente estadounidense.

Diamela Eltit y Pedro Lemebel publicaron algunos de sus primeros libros con Marisol Vera. Así en 1995 *Por la patria*, segunda novela de Eltit, y *La esquina es mi corazón*, primer libro de crónicas de Lemebel, pudieron encontrar a sus lectoras y lectores. El trabajo de la editorial estaba ayudando a construir o reconstruir una audiencia para textos que exploraban los márgenes del lenguaje, vinculando lo literario con lo político, dando cabida además a estudios críticos sobre esas mismas obras. También la poeta Carmen Berenguer, quien había autopublicado el impactante libro *Bobby Sands desfallece en el muro* en versión corcheteada y con tapas de cartulina, publicó en Cuarto Propio *A media asta* (1988), *Naciste Pintada* (1999) y varias de sus obras más difundidas y recordadas, siendo la última la antología *Obra poética* (2018).

A comienzos del siglo XXI la editorial fue la primera en dar a conocer la obra de Nona Fernández con su libro de cuentos *El cielo*. Este volumen, al igual que *Cercada*, segunda novela de Lina Meruane, fueron publicados el año 2000 en una colección que circulaba en quioscos, ofreciendo a ambas autoras la posibilidad de llegar a un público amplio cuando daban sus primeros pasos en el mundo literario.

El hacer con otras y otros ha sido fundamental en este camino de contribuir a un panorama lector más alentador, diverso y paritario. La creación y orientación de la editorial se debe en gran parte al encuentro con las mismas escritoras y críticas que llevaron a cabo el Primer Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana en Chile, 1987: Diamela Eltit, Carmen Berenguer, Nelly Richard, Raquel Olea y Eugenia Brito, entre otras. Posteriormente Marisol Vera también ha tenido un rol relevante en las batallas gremiales sostenidas con sus pares editores, desde los tiempos en que las editoriales independientes se contaban con los dedos. Fue una de las socias fundadoras de la Asociación de Editores Independientes, de la cual ha sido presidenta y directora, abriendo nuevos caminos para el libro chileno, tanto a nivel nacional como internacional, y contribuyendo a instaurar conceptos tan importantes como la bibliodiversidad en nuestro país.

¿Antes de ser editora, cuál era tu relación con la literatura y particularmente con la escritura de mujeres, y cómo fue el proceso que te lleva a la fundación de Cuarto Propio?

Crecí en una familia numerosa, de modo que mi entorno significativo principal giraba en torno al campo, a mi barrio, a mi familia nuclear y, desde allí, al mundo que nos rodeaba.

El barrio, constituido por una serie de parcelas habitadas por familias de clase media que habían optado por una vida más posible para sus proles en general tan grandes como la nuestra, junto a una gran cantidad de familias que sobrevivían en condiciones extremadamente precarias, me marcó de manera definitiva en dos grandes sentidos. Por un lado, me impregnó de una fuerte conciencia de las desigualdades sociales existentes y de un sentido del deber que orientaría mis pasos a buscar formas

de contribuir a su erradicación. Por otro, la vida social que permitía nuestro entorno era escasa, de modo que el aprendizaje que viene del intercambio con pares era muy limitado; ahí aparecieron los libros que cada fin de semana mi padre nos traía, junto a las infaltables revistas de entonces. Aventuras, vidas ejemplares, novelas, poesía, filosofía que leía indiscriminadamente, fueron mi primer pasaporte a las vidas, pensamientos y poéticas de los otros, trajeron el afuera a mi pequeño mundo.

Todos estudiamos en liceos, la educación pública era intransable para la cultura familiar. No recuerdo restricciones a la libertad para pensar, pero sí muchas a la de realizar actividades fuera de casa y exigencia de “recato”, porque “las mujeres no pueden”. Típico del conservadurismo moral de esos tiempos. Mis primeras rebeldías estallaron al comenzar la adolescencia: no aceptaba que mi hermano, apenas un año mayor que yo, pudiera moverse libremente, por ser hombre. *El segundo sexo* y *La mujer rota* de Simone de Beauvoir llegaron a mis manos por esa época y poco después *Un Cuarto Propio* de Virginia Woolf, que junto con *La revolución en libertad* de Jacques Maritain, considero las lecturas fundantes en mis opciones de vida y en el camino que casi 20 años más tarde me llevaría a fundar la editorial.

En 1964, con 16 años y estudiando Economía en la Universidad de Chile, la familia se trasladó a Estados Unidos a raíz de la incorporación de mi padre al BID (Banco Interamericano de Desarrollo). No volvería a vivir en Chile hasta fines de septiembre de 1973, ya casada y con dos hijos. El enfrentar la brutal realidad que el golpe había desatado sobre Chile me impactó como la caída de un rayo en la cabeza, instalándome, paso a paso, en el camino que sigo hasta hoy: contribuir al desarrollo del pensamiento crítico, la creación y el acceso a la lectura, con particular énfasis en el trabajo creativo de la mujer, como ejes de la construcción de una historia inclusiva y plural, que debía traspasar los restrictivos y excluyentes marcos de la cultura patriarcal imperante.

FEMINISMO, LA VERDADERA REVOLUCIÓN

Conociste a Julieta Kirkwood, figura señera del feminismo en Chile. ¿De qué forma te impactó su pensamiento y cómo marcó los inicios de la editorial?

Reingresé a la Escuela de Economía el 74, con el propósito de terminar la carrera, revincularme con mi país y sumarme a la incipiente resistencia que comenzaba a organizarse en las aulas. Egresé y, sin titularme, empecé a trabajar. En ese contexto, estuve a cargo de la realización de un estudio para detectar necesidades de capacitación para pescadores de las regiones I y II. Allí me encontré con las mujeres y percibí claramente que eran el verdadero motor que mantenía viva la precaria actividad de sus comunidades. Reconozco esa experiencia como uno de los hitos en la orientación de mi quehacer posterior.

Conocí por esos días a Julieta Kirkwood, quien me insistía que la verdadera revolución pasaba por el feminismo, lo que, a decir verdad, no me convencía enteramente para entonces, inserta como estaba en la lucha diaria contra la represión. Ya estaba en ciernes el proyecto de creación de La Casa de la Mujer La Morada, que se concretó en 1983. Paralelamente, continuaba colaborando con la resistencia al régimen y en ese contexto me pidieron hacerme cargo de una pequeña imprenta, que debía funcionar para el público como negocio, pero cuyo objetivo era imprimir material informativo de lo que estaba sucediendo con los detenidos y de análisis político. Impresos que luego las organizaciones correspondientes hacían circular. Había que financiar la operación y buscando clientes de impresión llegué a encontrarme con Fernando Balcells, como gerente de una empresa gráfica. Por cierto, también esa empresa servía de pantalla para el desarrollo de proyectos político culturales cuya ancla era la disidencia desde el arte, el activismo, la contracultura. Los primeros libros en los que tuve participación fueron editados ahí, bajo diversos sellos, pero en la misma empresa. El feminismo y la perspectiva de género vendrían después.

A través de Balcells conocí a Diamela Eltit, Nelly Richard, Lotty Rosenfeld, Carmen Berenguer, entre otras indispensables, en las que encontré maestras y amigas cuya perspectiva crítica y propositiva me era enteramente afín y que serían las inspiradoras y cómplices permanentes del trabajo realizado por Cuarto Propio.

No había editoriales que permitieran el registro y difusión para la enorme riqueza creativa y crítica que se estaba generando en esos espacios. Las tradicionales, bajo censura, publicaban, cuando lo hacían, solo materias anodinas. La necesidad de contar con este espacio era tema recurrente en nuestras conversaciones. Así fue germinando en mí la idea de crear una editorial. Como decía Julieta Kirkwood cuando hablaba de la porfía feminista, simplemente había que hacerlo y considerando que tenía alguna experiencia, me puse a la tarea sin saber realmente cómo. Se llamó Cuarto Propio, en homenaje a la ilustre pensadora inglesa, autora del ensayo homónimo cuya lectura me había impactado en la adolescencia, Virginia Woolf.

ESCRIBIR EN LOS BORDES

Arte, activismo, contracultura y disidencia confluyen en el nacimiento de este proyecto editorial que ha resistido las embestidas de la dictadura, primero, y posteriormente, la neoliberalización de la cultura. ¿Cuáles son las y los aliados, y los factores que te han permitido mantener encendida la llama de la resistencia y no claudicar?

Para desarrollar un proyecto como Cuarto Propio se requieren al menos dos elementos de muy distinto signo, ambos igualmente indispensables. El primero, por cierto, era que las y los autores e intelectuales confiaran sus obras a la propuesta de la naciente editorial. Y el segundo, asegurar los recursos materiales necesarios para

llevar a cabo la tarea de manera sustentable (financiamiento, equipo humano y físico, entre otros).

Respecto a lo primero, el apoyo de la comunidad objetivo (creadoras/es, investigadora/es, académica/os) fue contundente y muy generoso. Como ya he señalado, la gestación misma de Cuarto Propio obedeció a la urgente necesidad de recoger y difundir el pensamiento crítico y el trabajo creativo, indispensables para resistir el aplastamiento del que estaban siendo víctimas el pensamiento, la palabra. Ese espacio, no solo de protesta, sino de reacción, proponía una nueva mirada a nuestra sociedad desde el arte y la literatura; voces que sin interpelar directamente a la contingencia política, constituían una reserva de resistencia a través de la creatividad y que no tenían cabida alguna en el reducido mundo editorial de esos años.

Cuarto Propio no solo fue muy bienvenida, sino entusiastamente enriquecida con los trabajos y redes de las principales agentes de esta contracultura. Entre las aliadas fundamentales en esta etapa están por supuesto Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Carmen Berenguer, Nelly Richard, Eugenia Brito, Olga Grau, Raquel Olea, Lucía Guerra, por mencionar solo algunas. También las ONG feministas, tales como la Casa de la Mujer La Morada, Fempress, Cedem, CEM, entre otras. Un hito decisivo en la temprana historia de Cuarto Propio, fue la publicación en 1990 de *Escribir en los bordes*, compilado de textos del Primer Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, realizado en Santiago en 1987. A partir de entonces, desde Chile, sectores de vanguardia de la academia latinoamericana y de los Estados Unidos, empezaron a confluír textos críticos de las y los principales pensadores chilenos y latinoamericanos, así como el trabajo de creación en poesía y narrativa, de quienes llegarían a ser después reconocidas como escritoras fundamentales en nuestras letras.

La enorme influencia y riqueza intelectual de estas mujeres ha hecho posible consolidar y mantener esta apuesta contracultural hasta hoy. Junto, por supuesto, a la famosa “porfía feminista” enunciada por Julieta Kirkwood, que me ha sostenido frente a las dificultades materiales y de diverso orden que opone la neoliberalización de la cultura al desarrollo de proyectos culturales como Cuarto Propio. Y esto me lleva al segundo punto, mucho más ingrato y solitario: el sustento material del proyecto.

Claramente, en el contexto de la cultura neoliberalizada que se impuso en Chile no era posible generar los recursos necesarios para sustentar un proyecto editorial como este. Primero, la cadena del libro en Chile había sido desarticulada. El poder comprador que representa el circuito institucional (bibliotecas, educación, academia), fundamental como destino de obras críticas, había prácticamente desaparecido. Las compras del Estado estaban reducidas a poco más que libros de textos escolares; las universidades no destinaban recursos a sus bibliotecas, privilegiando el uso de fotocopias; el número de librerías era escasísimo y estaba concentrado en la capital, sumado a espacios muy reducidos para crítica literaria en la prensa. La exportación de libros era y sigue siendo fuertemente castigada por el alto costo de los servicios

de correos y el nulo apoyo al transporte hacia el extranjero y dentro del país. Todo lo cual se traduce en que el retorno por ventas de libros no alcanza a cubrir los costos de su producción, los que deben ser cubiertos de alguna manera.

Segundo, las políticas públicas de fomento al libro y la lectura han sido escasas y de baja eficacia para combatir las trabas que el modelo de mercado neoliberal le impone a la circulación del libro. Los fondos concursables, si bien han sido muy bienvenidos, no son más que un parche; son un instrumento, pero no reemplazan a la política que aún está por verse. Los libros aún se fotocopian en las aulas universitarias, las bibliotecas públicas son escasas, el poder de compra del Estado se concentra en libros extranjeros, entre un largo etcétera.

Fue necesario entonces inventar formas de generar recursos para que los libros pudieran editarse y circular. Debo mencionar el primero, por curioso y fundamental para esa etapa. Adquirí los derechos de la agenda juvenil Click, para cuya producción conté con artistas entonces jóvenes, como Carlos Altamirano, Bruna Trufa, Arturo Duclos, entre otros; y empecé a distribuirla a través de la cadena Village con gran éxito de ventas. Esta fuente de ingresos se agotó al cabo de unos años y hasta hoy la batalla para continuar publicando ha sido y sigue siendo ardua.

La “porfía feminista” me impide rendirme frente a un enfoque reduccionista, neoliberal de la cultura y persistir en la búsqueda de maneras de financiar este espacio, seguir manteniendo el diálogo cultural que hemos logrado y hacer nuestros libros accesibles a sus lectores. La necesidad que dio origen a nuestro proyecto sigue existiendo y lo seguirá haciendo mientras no existan alternativas editoriales cuya existencia dependa de exigencias de rentabilidad económica en lugar de aquellas propias del desarrollo cultural. Sigo, entonces, persiguiendo de manera sostenida y en asociación con otros agentes culturales, los cambios institucionales indispensables para desmercantilizar nuestra cultura y lograr el compromiso del Estado con el desarrollo cultural de nuestros ciudadanos.

A casi cuatro décadas desde la fundación de Cuarto Propio, ¿cómo has visto transformarse el panorama cultural chileno y latinoamericano que le dio origen al proyecto editorial?

En la última década se han producido eventos virtuosos muy significativos y esperanzadores. Por una parte, una verdadera eclosión de editoriales independientes, no solo a nivel nacional, sino también latinoamericano, que ha venido a enriquecer de manera significativa la oferta y circulación de libros y autores en el continente. Esto ha generado un fructífero diálogo cultural entre nuestros países, alimentado básicamente con el esfuerzo y dedicación de personas y colectivos, cuya pasión por la literatura y necesidad de contribuir y ser parte de un pensamiento crítico en constante ebullición, los ha llevado a gestar proyectos editoriales, encuentros, alianzas e intercambios entre autores, editores y las comunidades. A contrapelo de la mercantilización de la

cultura, han ido logrando superar las barreras territoriales y administrativas que nos mantenían en aislamiento.

Por otro, la conciencia de la necesidad de asociación ha ido tomando una gran fuerza. En nuestro país, un primer intento de trabajo asociativo de siete editores chilenos dio origen, hace ya más de 20 años, a la primera Asociación de Editores Independientes de Chile. Instancia que hoy cuenta con más de 140 socios, que ha sido fundamental en la promoción, gestación y elaboración de la Primera Política Nacional del Libro y la Lectura y las dos siguientes, labor que continúa hasta hoy. Esta asociación fue también un eje clave en la creación de la Alianza Internacional de Editores Independientes, que actualmente cuenta con más de 800 participantes de diversos países del mundo.

Estas asociaciones fueron surgiendo desde la comunidad cultural, en respuesta a la concentración de la industria editorial transnacional que, al alero de la globalización, estaba generando una fuerte recolonización cultural en nuestro continente, amenazando seriamente la bibliodiversidad y las autorías locales, entre otros males. La enorme fuerza económica de estas transnacionales les permitió ir absorbiendo poco a poco a editoriales tradicionales en Europa y Latinoamérica, sumando periódicos, canales de televisión, revistas y sistemas de distribución. Concentraron los derechos de reproducción de obras destacadas a nivel mundial, seleccionando las que se distribuirían en el mundo hispano según criterios más de rentabilidad esperada que de contribución a la cultura. En países como el nuestro, con una institucionalidad cultural muy débil y orientada al mercado, esto se tradujo en una reducción significativa de la oferta, en altos precios por los libros de origen extranjero y en un debilitamiento aún mayor de las golpeadas industrias editoriales nacionales. Hasta hoy, la proporción de compras estatales para los establecimientos educacionales y bibliotecas, es de cerca de un 80% de libros extranjeros versus el 20% de edición nacional.

El sello de la edición independiente es el aporte literario y crítico, que luego por cierto, busca insertarse en el mercado. Los editores independientes y su apuesta por la bibliodiversidad están poco a poco cambiando el signo del quehacer editorial en nuestro continente. Operando en sentido inverso a la lógica mercantil, en que la maximización de utilidades es el motor que define a la industria transnacional.

La asociatividad es el otro gran elemento de cambio positivo de esta década. Ha abierto posibilidades impensadas de circulación de autores y libros en ferias, encuentros charlas, festivales, conectando el trabajo creativo y el pensamiento crítico en Latinoamérica, a pesar de las barreras económicas y administrativas propias del carácter economicista de la globalización.

¿Cuáles han sido los principales hitos de este recorrido literario y cómo resumirías el aporte de Cuarto Propio a los cambios culturales del Chile reciente?

Como señalé anteriormente, uno de los hitos fundacionales en el recorrido de Cuarto Propio fue la publicación de *Escribir en los bordes*. Fuimos la primera casa

editorial de autoras y autores tales como Carmen Berenguer, Elvira Hernández, Nelly Richard, Verónica Zondeck, Soledad Fariña, Malú Urriola, Pedro Lemebel, Stella Díaz Varín, Lucía Guerra; de los estudiosos de la literatura y pensamiento latinoamericanos más relevantes en Chile, Latinoamérica, académicos de Estados Unidos, Francia, lo que permitió que circularan en Chile, algo en Argentina y algo menos en Bolivia, México, Colombia, textos de críticos fundamentales, como Nelly Richard, Julieta Kirkwood, Idelber Avelar, Jean Franco, Sonia Montecino o Julia Kristeva, entre otros.

Se trataba de dar cabida a voces portadoras de una profunda renovación en cuanto a lenguajes y reflexión crítica. El criterio comercial no tenía cabida en estas opciones, el objetivo era otro, de mucho más largo alcance; la apuesta estaba en la densidad y calidad de la propuesta literaria y de la voz crítica de cada uno de estos autores y autoras. Se trataba de sembrar, para una cosecha en cuyos frutos creía firmemente, pero cuyo alcance era desconocido. Los años han emitido su veredicto, hoy nadie duda de la contribución fundamental que sus voces han representado en el enriquecimiento de nuestra cultura y en varios casos, en su impacto internacional.

Una de las aventuras significativas que emprendimos en el país fue el lanzamiento de la colección Huellas de Siglo, que buscaba llevar a todos los rincones de Chile un libro mensual de destacados autores nacionales e internacionales, distribuido en quioscos, a muy bajo costo (entre \$1.000 y \$1.500). Logré que nos permitiera publicar una pequeña obra de Saramago, *El cuento de la isla desconocida*; *Cassandra*, de Krista Woolf, junto a *La última niebla* de María Luisa Bombal, *El cielo* de Nona Fernández, *Cercada*, de Lina Meruane, por mencionar algunos. Esta colección tuvo un gran impacto nacional. Muchos agradecen el haber podido encontrar en el quiosco de la esquina de su casa en sus regiones, o en alejados barrios, este regalo.

El aporte sustancial de Cuarto Propio ha sido el de abrir e instalar un espacio para el pensamiento crítico en desafío al canon patriarcal imperante, desde el arte, la disidencia, la contracultura. El haber logrado instalar la primera editorial con una mirada claramente feminista en Chile y el continente y finalmente, la contribución a abrir el diálogo cultural entre nuestro país y el continente. Fue una semilla cuyos frutos contribuyeron de manera significativa a los cambios culturales que se están produciendo en el Chile de hoy.

¿Cómo ves el actual momento político para el libro y la lectura en Chile y, sobre todo, respecto a la igualdad de oportunidades de publicación y difusión para la escritura de mujeres y disidencias?

Si bien me parece evidente que el interés y disposición hacia la escritura de mujeres y disidencias es hoy muy distinta (positivamente) a la que enfrentamos hace casi cuarenta años, este avance está muy lejos de ser medianamente satisfactorio. Fuera de un circuito reducido, principalmente de intelectuales, artistas y académicos (y de muchos jóvenes), sigue predominando la publicación y difusión de creadores

masculinos por sobre las de mujeres. Las compras estatales, los premios institucionales, los accesos a fondos para creación y difusión son mayoritariamente para hombres. Las excepciones están en el mundo de la literatura infantil (en buenahora) y en temas de autoayuda y afines. Falta mucho ahí.

Desde el punto de vista institucional, lamento decir que veo poco clara una evolución política significativa hacia la cultura y, particularmente, para el libro y la lectura en Chile. No percibo el cambio de perspectiva que se requiere para modificar la lógica de mercado que enmarca todavía el quehacer cultural, en que el Estado sigue cumpliendo un rol subsidiario. Y aunque es muy positivo que el presidente sea un buen lector y que lo manifieste y que el presupuesto de cultura haya aumentado, está al debe de una política de Estado que asuma, de manera sistémica, la responsabilidad que tiene en el desarrollo de la cultura y las artes y en el acceso de estas a la ciudadanía. La esperanza de que esto suceda está aún presente, pero dependerá de si el Gobierno retoma con decisión la vía del diálogo con el mundo de la cultura, sigue impulsando las instancias de colaboración con los diversos agentes de la sociedad civil existentes y es capaz de concretar las propuestas allí elaboradas en una política coherente dotada de los resguardos legales y los recursos necesarios para hacerse efectiva.

VI. CREACIÓN

POEMAS ¹

Eugenia Brito ²

EL CUERPO DE JACINTA

El cuerpo de Jacinta nació del encuentro de las calles de la desesperación y la locura con la escueta y fría razón del S. XX

Como un pensamiento que iluminara las horas.
El relato del tiempo en el revés de la historia

Nació solo y latino. Hebra entre las multitudes.

Hebra delgada de musgo y borracheras.
Nació de los giros y fugas, de las colonizaciones,
de los dominios y de la soberbia.
Y las fraguas extendiendo su mano al hambre en la nación desarticulada
sobre la faz violeta del asfalto cuando la luz torcida hace lo suyo
y llena de un brillo oscuro las pequeñas cunetas

acuosas, tensas con sus aletas frías

que bajan por la calle de los desvíos y los deseos parciales,
en un recorrido inaceptable que no se cubre con mantas. Y apenas conocen
el abrigo de lana

¹ Textos inéditos.

² Eugenia Brito (Santiago de Chile, 1950). Doctora en literatura y académica de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Poeta y ensayista. Sus libros de poemas son *Vía pública* (1984), *Filiaciones* (1986), *Emplazamientos* (1992), *Dónde vas* (1998), *Extraña permanencia* (2004), *Oficio de vivir* (2008), *A Contrapelo* (2011), *20 pájaros* (2021). En 1998 publica *Antología de poesía femenina chilena*, reeditado con un Estudio Preliminar en 2021. Sus ensayos más relevantes son *Campos minados* (1990), *Ficciones de muro: lecturas de Brunet, Donoso, Eltit* (2013). Obtuvo la beca John Simon Guggenheim (1989). Ha sido galardonada con el Premio Municipal de Poesía por su obra *Emplazamientos*.

Sus telas no reparan los orificios, con los que el vaho y la tiniebla de las noches se encostra en sus vaivenes. Su labio húmedo. Su vello delincuente. Sus jirones de alma en la evaporación de sus pieles tenues, desgastadas de frío.

Su ropa descosida es un orificio abierto hasta la calle Nunca y empalma en el vacío con la única y sola Avenida del dolor

Su movimiento es duro y habla del terror
la furia de los transeúntes

Nadie quiere pasar por esas calles
Salvo Jacinta que habla
Con todos ellos

Por eso su voz parece irreal desde que abrió la puerta del humo
y entró en el límite

Difuminada gaseosa en el interior de las calles
Se expande coloquial y casi
vertiginosa

dentro de su cuerpo que envejece y adapta
al nuevo territorio

el cuerpo marcial de Jacinta se interpone ante la ley
es el osario desnudo y abierto
sus marcas dejan una zona de fuga
un círculo andariego y nocturno
Porque
sus líneas de avance sobre la recta
inauguran un círculo teatral y el vértigo
ante
el avance de las milicias y la presencia oscura de los administradores del odio
que así pavimentaron las calles.
La hace danzar con los brazos abiertos hacia la madrugada
Y detiene la hora del terror.

II

Ah, aguas del Olvido

En la marea de este cuerpo para el cual afloja la memoria
Están las huellas de tu nombre
Que yo escribo hoy, para ti, como una excusa
en el curioso puente desamparado que tiende tu vida a la mía.
Inscribo para tus ojos lo que mis ojos vieron un día

La sombra espectral del nuevo siglo como un diluvio
Que quiere cambiar la noche
Hacerla húmeda y tibia como vientre de madre o flor
de labios hundidos
quiso adaptar la luna y su embriaguez marmórea

Bailar con el desdén de un ángel desamparado
corriente abajo, un poco melancólico
y ebrio

Quiso brillar de plata en la somnolencia del estío
Y se encontró con la acera plástica
deslumbrada por la secreta historia del murmullo
y sus capas de azar
Se encontró con cartas escritas al revés
Y con la fuerza de los metales
El olor de la bencina, el moho

Y el ruido de los vendedores y sus gritos
impregnados de sudor goteando hambre y delirio

Estas calles por las que pasa la historia
De un barrio de Santiago Sur

Donde los muchachos bailaron y jugaron al son de un blue
Evocando el ardor de los días de fiesta

Trazando una línea por donde pasa el aire y el frío
Y el cuerpo de Jacinta difuminado entre las horas y el conjuro
De su boca de lava esculpida en la noche
Atisbando un brillo astral en las cenizas tenues.

LA FRACTURA.

Extraviada en mi trabajo de vivir tantas veces y de una sola forma, apoyé mi pie en la parte de atrás de mi silla. Caí, sobre mi hombro izquierdo, al que fracturé con impudor. Había deseado tanto no ser solo una. Abierto ese espacio para mi hueso roto, el aire se filtró y astilló mi hasta entonces fuerte nervadura. No encontré mi pie izquierdo. No había conexión nerviosa que me ligara a él. Inicé su búsqueda por ambos costados de mi cuerpo y por cierto estaba allí, pero no lo sentía. No estaba centrada, carecía de comunicaciones, con mi lengua, con el lado izquierdo del ser que habitaba entonces.

Comencé a entender que me había difuminado. Que un proceso violento pero simple me había hecho perder mis pistas, bloquearme y estar así sitiada en la madrugada.

Entonces abrí un blog para empezar a activarme. Quería retomar los hilos de la tramoya, quería averiguar dónde si no se encontraba parte de esa existencia que no terminaba en mí, esa vida que no terminaba en este cuerpo, sino que se continuaba

Entonces continué en el árbol azul, con mis pinceles y mi máquina de escribir. Tenía allí un agudo observatorio, que me permitía abrir y cerrar. Pude ser por un rato la modelo rojo, el vientre abierto a toda expectativa y la pulsión de ser la máquina radiológica.

Oír por un instante el fin de los trapos grises. Desfondarse. Desfondarme. Oír

El oído se abre como un tubo en expansión. Oí a la Santa Madona y tapé sus labios agrietados.

Oí a las guerrilleras de Monique Wittig y también la mujer con alas
La que tiene más de un sexo, la de la vulva acuática.

Me mecí en la mujer que vuelve a nacer a la manera de Hélène Cixous
Y así morí

De la mujer morí

Empecé a echar brazos y piernas sobre el árbol rojo

Hasta llegar a ser raíz

Labio de arena- Ojos de arena- Agua y arena
El cuerpo escondido bajo la arena
La cabeza enterrada entre algas marinas.

Y el sol como un lagarto de porosas escamas

EL ARBOL ROJO

En la mitad de mi casa creció el árbol rojo

anudado a paredes ya amarillas

Y se abrió paso.

desde la cocina extiende sus raíces hasta tocar el jardín

A veces cuando miro sus largas ramas
me siento debajo de su sombra girando el torso

Cómo quedó atrapado en el living,
pasando por el techo de la casa

No me atrevo a moverme para que no huyan los pájaros

Pero mi casa se quebró íntegra cediendo paso al árbol

que ocupó el espacio desde las rotas raíces y los cimientos
hasta convertirse en un amplio hogar que baja mirando el suelo
áspero y mudo. Oscuro

Tal vez abra una interrogante este árbol sin manos
Tal vez esta casa deba ser abierta y reconstruida

¿qué vamos a hacer con su color rojo?
¿con lo incesante y duro de ese color
marcial,
sonoro,
militar?

Porque cuando recorro el jardín y miro la calzada
Veo sólo antebrazos y fémures. Y espaldas
Nunca una sola cara

Cuerpos fragmentados. Y escritos en la tierra

Desde la madera a la hoja caída entre las piedras
Y su tono incesante se desplaza a los muros
En un solo desgarro que se apaga en los ojos

Fijos estridentes como Medusa ciega.

CAMILO CATRILLANCA

Los canelos y su piel verde fueron deshojados
Pero nadie advirtió la señal a pesar de que la machi
dijo que ese día había que cuidarse, que el cuerpo era un hilo delgado, sostenido
por un poco de noche.

Un sonido surge de las ramas
misioneras del ayer que se desplaza
en el tiempo veloz y subterráneo de la madera

Es un sonido aciago
que hace caer el tiempo de las hojas
y volar como el polvo por la tierra,
desnudo

Un sonido
que lastima el tiempo y sus reveses
en la tarde oscura de Temucuicui
se vuelca hacia la nada
traicionera

Qué frontera se abre en el curso pensante de su tiempo
y una historia más justa y verdadera
se vuelve letra yerta, paralizada letra.

La carne rota de su etnia
ve hundir la promesa de ese cuerpo
joven
sagaz
y ventisquero

Escritura corporal dejan las balas

Remolino de luces traicioneras
se agachan se expanden

Como copihues o como arrayanes
brotan las huellas de su sangre

Habrá una patria en los reversos
que cante al helecho taciturno
al duro esplendor que fue su nombre
al hermoso llamado de su lengua

Habrá una forma
de hacer retroceder a los volcanes
de volver opacos los espejos
de articular las letras de su ritmo

Pero ahora
sólo se ven los días deshojados
desierta de nidos la araucaria
vacía el habla

Habrá otro sitio y otra permanencia
para un alma que fue montaña
legión signo
universo.

EL CUENTO DE AMOR MÍO¹

Soledad Fariña²

Amor mío me llaman
también *Nardo marino*

soy una flor blanca, aromática
y tengo cinco pétalos

mis hojas tienen forma de remo
y tengo un largo cuello

Vivo en costas y suelos arenosos
y vago por los paisajes
de todo el litoral

Alguien creyó que era botera, por esto de los remos
pero nunca les dije mi verdadero oficio

En mis años de errancia por dunas y marismas

¹ Texto fechado en Valparaíso, 1995. Inédito.

² Soledad Fariña (Antofagasta, Chile, 1943). Ha escrito los siguientes textos de poesía: *El primer libro* (Santiago, 1985, Buenos Aires, 1991), *Albricia* (1988, traducido al catalán como *Albíxera* en 1992), *En amarillo oscuro* (1996), *la vocal de la tierra* (antología, Santiago, 1999; Madrid, 2013; Guadalajara, 2019), *narciso y los árboles* (2001), *Donde comienza el aire* (2006), *Se dicen palabras al oído* (2007), *todo está vivo y es inmundo*, plaquette (2010), *Ábreme*, plaquette (2012); *Yllu* (2015), *1985* (2015), *El primer libro y otros poemas* (antología, ed. De Roberto Merino, 2016), *Pide la lengua* (antología, ed. De Nicolás Labarca y Julieta Marchant, 2017). En narrativa, escribió *Otro cuento de pájaros* (1999). Ha elaborado traducciones: *Ahora mientras danzamos* (versiones de poemas de Safo, 2012) y *Poemas místicos* (versiones de poemas de Al Hallaj, 2021). Ha escrito ensayos sobre poesía, realizando trabajos en coautoría con Elvira Hernández y como coeditora junto Raquel Olea. Obtuvo la beca John Simon Guggenheim (2006) y el premio a la trayectoria en el festival de poesía de La Chascona en 2018.

me acostumbré a recoger
objetos diminutos
aquellos carcomidos por las olas

Los he ido acumulando en el tiempo
tengo muchos guardados
en una pieza oscura

Ese es mi verdadero oficio
soy guardadora del Tiempo

desafío a quienes dicen
que no existe
que es inasible
que sólo se conjuga con otra
irrealidad
que es el Espacio

Pero yo sé que existe
lo tengo en mi cuarto oscuro
durando, durando

Que cómo lo supe
fue por las mareas
ellas me enseñaron

muchos años
me senté a observar su lentitud
creciendo y decreciendo

Ahí me enteré de su lenguaje
también lo aprendí de la luna

y de los buzos

cuyo quehacer es sumergirse a rescatarlo

no en su totalidad
eso sería impensable

pero al menos rescatar pequeños jirones
de tiempo presos en estos objetos diminutos
gastados por las corrientes

Aquí tengo uno de ellos, es un ojo

es de cristal

Al parecer el oleaje lo sacó de otro cuerpo
lo incrustó en una caja
y así llegó hasta mí

flotando como despojo

También ese es mi oficio
leer en los despojos

Ustedes se preguntarán qué tiene que ver
esto con mi nombre

ya se los contaré a propósito de este ojo
y de mi habilidad
para leer sus huellas

Les conté que tengo un cuello largo
que mis flores son blancas y aromadas

En ese entonces me había arraigado en una playa
y estaba, como dije, observando el oleaje
cuando cayó ese ojo
al lado de mis pétalos

Doblé mi cuello largo y me quedé
por mucho tiempo imantada
a ese cristal

Sí, tal como ustedes piensan
el ojo estaba carcomido
por el agua del mar

No era redondo ni oblicuo
y casi no tenía color
qué extraño, me dirán,
un ojo sin color

pero así era ese ojo

Entonces empecé a leer en sus fallas,
en sus sinuosidades
su falta de color

y así llegué hasta su tiempo: estaba acongojado

Un rato largo me ocupó descifrar su congoja
entonces recordé que en todos
los objetos recogidos
había encontrado esa constante
en todos sus lenguajes

en la madera gastada
el vidrio corroído
en el cuero deshecho
y a veces en las piedras

Para qué decir en los huesos blancos
agujereados por las sales marinas

Y ahí estaba otra vez, en ese ojo,
el enigma adherido

Comencé la disección
mucho agua salada, mucha lágrima
¿qué me contaba ese ojo?

lloraba

esa agua pequeña eran lágrimas

intenté leer más adentro

¿Por qué llora un ojo de cristal?
¿Por lo que ve? ¿Por lo que vio o sintió?
¿Qué puede sentir un ojo de cristal?

¿Cómo llegó a este estado?
¿A esta soledad?

No hubo respuesta
sólo silencio

Quise leer entonces en la ausencia

adentro
su ritmo denotaba
una falta

Seguí leyendo

qué es lo que falta
qué me dice este color desvaído
este gris que ahora se vuelve blanco

La pupila sí, ahí está fija y asombrada
como clavada al tiempo

y el iris
el iris casi se confunde con la nada

Pero al fondo, muy al fondo de esa nada
algo empieza a aparecer

dentro de esa acuosidad
hay una luz muy débil
que parece decir

amor mío amor mío

lo curioso es que no lo dice al vacío
lo dirige a mis pétalos

Soy la causa de su carencia
dice que una vez estuve unida a él

que mi elixir
que el suyo
que por qué

que no entiende

Yo no tengo recuerdos

Mi nombre es *Nardo Marino*
y tengo un largo cuello

Soy guardadora del Tiempo
Afortunadamente tengo mala memoria

LAS COSAS ME CUESTAN UN MUNDO¹

Elvira Hernández²

Ese mundo ya no está.
Perdió consistencia.
Velocidad.
Mundo mondado.
Detenido.
Descontinuado.

Los astrónomos miran para atrás
con el sol de agosto.
Dicen: “Allá titila.
Muy poco fulgor
para tanta combustión”.

¡Qué manera de estar muertos
y seguir como si nada!
Echamos carbón
el único carbón que nos permitimos.
Apuntamos ceguera
cañón y láser
a diestra y siniestra.
Tirria
como si nada.

¹ Texto fechado en Santiago, julio 2022.

² Elvira Hernández (Lebu, Chile, 1951). Poeta, filósofa y crítica literaria. Ha publicado los textos poéticos *La bandera de Chile* (1981, circulando en tiempos de dictadura de modo mecanografiado), *¡Arre! Halley ¡Arre!* (1986), *Meditaciones físicas para un hombre que se fue* (1987), *Carta de viaje* (1989), *El orden de los días* (1991), *Santiago Waria* (1992), *Álbum de Valparaíso* (2002), *Cuaderno de deporte* (2010), *Actas urbe* (2013), *Los trabajos y los días* (antología, ed. Vicente Undurraga, 2010), *Pájaros desde mi ventana* (2018). Ha obtenido el premio a la trayectoria en el festival de poesía la Chascona (2017), el premio nacional de poesía Jorge Teillier (2018), el premio iberoamericano de poesía Pablo Neruda ((2018) y el premio del círculo de críticos de arte de Chile (2018). Ha escrito ensayos en coautoría con Soledad Fariña y con Verónica Zondek.

También humea
la Luna de los Cancelados
allá muy lejos
años ha.

Paneles solares.
Antenas parabólicas.
¿Molinos de viento?
Cables de alta tensión
suspendidos en el valle.
Cargas constantes.
Vatios
de dolor psíquico.

El cosmos, la tierra, la *phisis*
terruño a secas
deconstruidos
orbitan mi cabeza
como moscas.
¡Oh! Mi cabeza.
Estas últimas
tienen más razón de ser.

(Brazos abajo)

¡Qué se puede hacer!
Soy animal sintiente.
Dotada de no sé qué.
Sin dote / sin suerte.
Como conejo
trato de escapar a la norma.
Ya me cortaron la pata.

Creo que está hablando
el viento: er, la, los, las, líiis.
¿Ulular
llanto
dicción que grita socorro?
¿Restos sin música
no musitados
pingajos de desmemoria?
La Moira en curso.

Palabras en banda
seltas
inconexas.
Bandadas oscurecidas.

Sentada en el Km. 70 de la vida
leo en nubes secas
-otra borra de café-
agrietados textos.
¡Qué polvo de estrellas!
Huesos esparcidos.
De pie
al borde de todo
hago dedo, señas, lo que sea
en la carretera digital.
Tecleo
(me corrigen)
estoy fuera
de la maquinaria cultural.

Recostada
tomo el camino de Oniria.
No hay barreras en esa ruta
macheteos, controles, peajes
validaciones
bancos de sangre
asaltos y sobresaltos.
¡No me removerán!

De rodillas
escribo.
No.
Escarbo.
Mantengo encendida la paciencia
no soy hija de Dios
ni del Estado.

LA RAÍZ DEL VENENO – POEDRAMA¹

Paula Ilabaca²

APERTURA

*Lucy y Alex van en el metro. Está lleno. Ella lo mira a él como si de pronto se le hubiera
ocurrido una gran idea. Entonces le dice.
Lucy y Alex están echados en el pasto. Se miran a los ojos tirados uno al
lado del otro. En un momento, ella abre los ojos y la boca. Él sonríe por su
gesto, pero luego su rostro se ensombrece: ella dice.
Lucy está cocinando. Parte en dos mitades iguales una papa. Se queda
mirándola
fijamente. Alex entra a la cocina. Ella lo mira, cuchillo en mano y dice.
Lucy despierta en medio de una noche y se sienta en la cama. Como si hu-
biera tenido un mal sueño. A su lado duerme Alex, lo despierta y dice.
Lucy: Vamos a sacarle la raíz al veneno.
Alex: ¿Qué?
Lucy: Vamos a sacar la raíz del veneno. Es en la casa paterna. La mía.
Alex: Se dice casa materna.
Lucy: Eso depende.
Alex: De qué.
Lucy: De quién te hizo más daño en la infancia.
Alex: Claro... pero también podríamos decirle bosque, si quieres.
Lucy: Está bien, digámosle bosque. Vamos al bosque.*

¹ Selección de poemario inédito

² Paula Ilabaca (Santiago, 1979). Licenciada en Letras y profesora de castellano, de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Escritora. Ha publicado los libros de poemas *Completa* (2003), *La ciudad lucía*, con disco homónimo (2006, con reediciones en Uruguay y México), *La perla suelta* (2009) y los epistolarios *Estados de mi corazón: cuadernos de viaje* (Guatemala, 2010), *Paula dice* (Madrid, 2011), *La sangre circulaba en su carne como un río de leche* (2013) y *Penínsulas* (2019). También ha escrito novelas: *La regla de los nueve* (2015) y *Camino cerrado* (2022). Ha recibido el Premio de la Crítica (2010), de los Juegos Florales (2014) y el Premio Pablo Neruda (2015).

INTRO

Conversan en la madrugada.

Alex: Entonces tú decías eso.

Lucy: Eso de qué.

Alex: Eso de la parra, cuenta más.

Lucy: Nada, había una historia. De un perro que saltó la pandereta.

Alex: Un perro grande.

Lucy: No, era pequeño. Nadie sabía si saltó o quizás había un hoyo en la pandereta, pero no lo creo. Desde mi ventana de mi pieza en el segundo piso solo se veían los álamos y las parcelas de atrás, porque no habían casas aún. No recuerdo tampoco si había un hoyo.

Alex: Un hoyo en la pandereta en una casa como la tuya, con una familia como la tuya.

Raro.

Lucy: Claro, en una casa como la mía no podía haber un hoyo, evidentemente.

Alex: Pero el perro entró.

Lucy: Sí, y se estaba comiendo la raíz del parrón. Enloquecido.

Alex: Era invierno o verano.

Lucy: Creo que era verano, pues con esta historia contaban la de los hombres que entraban a los patios a robar toallas. Tengo un enredo de historias en la cabeza.

Alex: ¿Toallas de piscina o de baño?

Lucy: De lo que fuera... pasaban saltando las panderetas y arrasaban con todo. Así eran...

Coro 1

Y no era para contarle un secreto a él, decía.

Si cuando pasa es cosa de verlo
si cuando pasa de verdad da miedo.

Esta es la única forma que tengo
de moverme en el mundo, decía.

“No tengo hijos, no tengo hijas
quizás soy la única viviendo
en mi propia vida”.

Coro 2

Miren esta escena, este mismo momento
donde una mujer que no es sola, está sola
recordando el último día que estuvo con él

y piensa que sí quisiera estar sola
 en su vida sola en su cama sola
 como era antes
 y tirarse al suelo al lado de la cama
 apoyar la cabeza al borde de la cama
 y echarse hacia atrás.

Coro 1

Odio todo
 Quemo todo
 Rompo todo

Coro 2

Hasta cuándo vives así, decía.
 Y de pronto eres un ser difuso
 deseante y carente
 de todo lo que antes supusiste tuyo.
 Acaso esta es la forma de gobernar que tienes, decía.
 Y eres un poco espantapájaros ángel ventisca
 Acaso esa es la forma de gobernar que tienes, decía.
 Y decía también: odio todo quemo todo rompo todo.
 Incluso había olvidado su cara, pero no el color de sus ojos, decía.
 Eso es lo que verdaderamente las diferencia
 a las unas de las otras.
 Estaba pensando en ella, por ejemplo.
 La miro y pienso en ella. O puedo incluso no mirarla.
 Para saber que atenta me mira.
 Ahora está acá, a mi lado.
 Pero la imagino más tarde, cuando me vaya.

Coro 1

Tirada en el suelo. En este suelo de nuestra casa
 donde hay muchas alfombras.
 No debiera darme frío
 me coloco cerca de la ventana.
 Estoy pensando por ejemplo
 en cómo voy a llorar más tarde.

Coro 1 y Coro 2

Pobre bruta del amor.
 Más tarde, tirada en el piso,
 entre todas esas alfombras,

seguro viendo porno o viendo TV,
te vas a acordar cuando te tiraron.

Coro 1

No pienso ir al bosque
a cortar la raíz del veneno.
Ojalá vaya sola y aproveche de cortarse también la mano.
Esa misma mano con la que esta mañana
me preparó desayuno.

POEMAS¹

Micaela Paredes²

EL POEMA DE AMOR

Para H.

El poema de amor que no te he escrito
está lleno de palomas ciegas
que mendigan el pan y juntan polvo
en la negrura torpe de sus alas.

El poema de amor que no profeso
ya está escrito en la carne de los días
porque lo que no fue seguirá siendo
como tu sol hundiéndose en mi sangre;
como yo misma, que callo y no existo,
que inundo con mi espuma tus horas sin nombre
y espero volver a amanecer
más allá de estas murallas donde escondo
el poema de amor que no te escribo.

ELEGÍA NO NACIDA

No sabrás del dolor de haber nacido pájaro
de vuelo y canto huérfano. No tendrás que coser
y descoser los frutos amargos de tu lengua,
padre y madre, hambre y asco, a la carne del tiempo.

¹ Textos inéditos.

² Micaela Paredes Barraza (Santiago, 1993). Ha publicado los libros de poesía *Nocturnal* (2017), *Ceremonias de Interior* (2019) y *Adiós a Ítaca* (2020). Escribe esporádicamente reseñas y ensayos para revistas literarias y traduce textos del inglés y del portugués. Guía talleres de poesía y psicoplástica en diferentes plataformas.

No sabrás del deseo que carcome a lo vivo,
del placer de la sombra, de la urgencia del barro
y no habrás padecido el error de tu oscura
crisálida y durmiendo te hallaré en mi latido.

Porque no hay más justicia que secarse hasta el nombre
no merezco el azul de tu estirpe ni el sueño
prematureo del día que serás para siempre
como triste deseo de un quizás en mi sangre.

Perdóname esta piel despeñada en lo bruto
que defiende a los golpes el derecho a su herida.
Perdóname estas manos empapadas de noche
que no acunan más sueño que su propia renuncia.
Perdóname la mengua de esta luna eclipsada
que es mi cuerpo y no sabe de otro sol que el destierro.
Y mendiga el amor de un cielo hecho de escombros
y comparte su hambre con los dioses del frío.

NOTAS PARA HACER MEMORIA

Huelo las últimas miradas que un ermitaño arrojó sobre la estepa de su propio cuerpo deshabitado y mi cabeza se llena de telarañas sin tejedora.

La compasión que los desencarnados nos profesan se presenta de formas diversas: un haz de luz sobre la piel dormida de alguien que sueña el polvo cuando respiro de este lado.

Si vivo para contar los pétalos del último sueño, que me acompañe la sombra cálida de mi madre, mientras canta con voz de espejo.

Todo es claro y apacible a la luz de los objetos que pueblan un recuerdo todavía no sido. Sus contornos apaciguan el goteo del agua, cuando ya no hay nadie afuera capaz de pronunciar la noche.

Cerré los ojos y ya no sé cómo abrirlos; esta luz que derramo con los dedos para volver a conocer las cosas es mi certificado de residencia. Alguna vez supe dormir sin párpados.

Carezco aún de palabras que permitan hablar de la vida sutil que me habita y frustra mis urgencias.

La semilla tiene infinitos puntos de acceso. Su proceso de apertura y transfiguración es comparable a la palabra «ojo». El fruto es el árbol y siempre puede volver a la semilla.

Más allá de lo que el tiempo parece agotar, no hay necesidad de conocer las cualidades que hacen un espacio respirable, porque todo es dentro otra vez, y el aire no más que un resabio inútil en la memoria.

Que llegada la hora de sentarse al borde de lo pronunciado, el único juez divino sea la indiferencia.

LAS RAZONES DE PROSERPINA

Hastada de la eterna primavera
y el canto sin historia de las ninfas
—cuya belleza prístina no sabe
de placeres catados a la sombra—
a orillas del Pergusa, ese buen día
con Venus y Cupido llegamos a un acuerdo.
Se cuenta en las versiones oficiales
que al ver a mi raptor puse un grito en el cielo
y entre las hierbas extravié mis lirios,
cuando lo cierto es que dejé caer
las sedas de mi enagua
cual cebo para el dios del Inframundo.

Y es que una siempre tiene sus razones.

Difícil el destino de ser hija
de la madre más madre de las madres.
La misma calidez que en el regazo
engendra la luz de los sentidos
luego se niega a liberar el fruto
para goce del mundo.

Después de saborear los siete granos
que las manos curtidas de Plutón
regaron en mis labios para calmar el hambre,
supe que mi lugar estuvo siempre
entre los desdeñados deleites del subsuelo.

ATALANTA SE SIENTA A MEDITAR

Para hacer del escapismo oficio, de pies blindados contra la seducción de la tierra fértil me engendraron; creadora de desiertos en nombre de una herida disfrazada de fatalidad.
Imaginé rebeliones solitarias hasta confundir la pasión voluntariosa de la sangre con el flujo de las aguas mayores.
El afán de libertad mal comprendida —posta que heredé de un par de ovejas descarriadas y que el oráculo del árbol familiar al fin me ofrece la

posibilidad de redimir— no aguantó más que unas cuantas carreras
 vencidas a costa de humillaciones propias.
 Tras casi treinta años arrancando de una sombra, hoy me postro sedienta a
 ingerir estos frutos provisorios, que en su amargor me revelan el veneno
 de la raíz, único antídoto.
 Oficia de una vez la ceremonia, Venus, y enséñame a perder.

TESTIMONIO DE ECO, ACUSADA DE PLAGIO

Me crearon la fama de habladora obstinada
 y atribuyen mi mal a un castigo de Juno,
 pero el único error que puede reprochárseme
 es haber aprendido del silencio
 que increpado por necios y narcisos
 siempre ofrece la otra mejilla por respuesta.

Desprovista de voz, muda a oídos humanos,
 decidí bautizarme a la sombra del verbo
 escuchado en el mundo a oradores ilustres.
 No es tarea sencilla
 imitar la cadencia de un alma atormentada
 y no errar en ningún acento.
 Camuflada entre sílabas de raíces remotas
 me fundí en el destello que le ofrecen las aguas
 al que sufre de exceso de talento
 y no hace otra cosa que escribirse
 profusas elegías a sí mismo.

Quise ser el poema irrealizable
 donde buscan reflejo los poetas hastiados.
 Más de uno cayó por mi voz seducido
 y creyó enamorarse cuando solo
 encendí con palabras su amor propio.
 No hice más que valerme de acordes
 que los vates también toman prestados
 a la música madre: anterior a la noche,
 sin derechos de autor.

VUELA¹

Malú Urriola²



¹ VUELA, muestra.

² Malú Urriola (Santiago, Chile, 1967). Ha publicado *Piedras rodantes* (1988), *Dame tu sucio amor* (1994), *Hija de perra* (1998, reeditado en 2009 en Venezuela, 2010 Argentina y 2017 en México), *Nada* (2003) *Bracea* (2007), *La Luz que me ciega*, en coautoría con la fotógrafa Paz Errázuriz (2010), *Las Estrellas de Chile para ti* (Antología, 2015), *Cadáver Exquisito* (2017), *El cuaderno de las cosas inútiles* (2022). Ha obtenido el Premio a la Mejor Obra Editada por su libro *Nada* en 2004 y el Premio Pablo Neruda a la trayectoria en 2006. Obtuvo la Beca John Simon Guggenheim en 2009. Ha sido invitada a dar conferencias y recitales en las universidades de Princeton, Georgetown, Washington, Maryland y New York The King Juan Carlos I of Spain Center, NYU). Es académica en la Facultad de Licenciatura en Lengua y Literatura y en la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Dirige el Taller de la Fundación Pablo Neruda para jóvenes poetas becarios. Trabaja como guionista de televisión y cine.

Al fotógrafo español, Pepe Franco.
A su libro *La historia de Ibrahim Raad Nuri*,
y a los millares de niños que las guerras hacen llorar.

Soy un atrapador del tiempo.

Atesoro cada detalle, cada minuto, cada gesto y los grafío en mi cabeza -no hablo de otros- hablo de la captura del tiempo. No dejo escapar detalle, segundo, gesto del día, de la tierra, del cielo.

Soy un atrapador del tiempo. El mismo de las cavernas esculpido en millares de yos. Algunos de mis yos viven en el pasado, otros, conmigo.

Las legiones de los que nos hacen temblar saben que hay millares de atrapadores del tiempo.

La sabiduría de atrapar el tiempo consiste en sobreponerse al pasado y a la trama de un futuro nefasto.

En el mismo momento que imagino una flor en medio de las ruinas, sé que la hallaré unos meses más tarde, porque soy un atrapador del tiempo.

Nunca se vuelve a ser el mismo cuando se retorna del dolor, cuando se ha cruzado un tupido bosque para comprender la más superficial de las heridas, cuando un río ha salido desbordado como la cabalgata de mil pájaros obligados al vuelo por un incendio hambriento.

Cuando la arena ha levantado una tormenta tan sedienta, que casi se ha convertido en una tromba que quisiese histérica arrastrar al cielo.
Cuando el mar pareciera agitarse para ahogar las velas, los faros y el clamor.
Cuando la lluvia rasguña la puerta con sus patas de perro.

Nunca se vuelve a ser el mismo.

Como un camino jamás podría, después de un derrumbe.

Antes, los patos hundían la cabeza en el lago, mientras sus membranas remaban el aire. Luego sacaban la cabeza del fondo, trayendo un pez que aprisionado contra su pico, balanceaba su plateado cuerpo.

Ya no se escucha el piado agudo de las grullas y los patos emigraron con los primeros bombardeos.

El lago a veces se tiñe de negros espesos, otras, de sangre ardiendo.

Mi padre no duerme escuchando el ruido de las armas y los golpes de los soldados abriendo a patadas las puertas vecinas. Los brazos de mi padre acallan los gritos, los camiones, los perros, las balas. El ruido ensordecedor que más tarde trae el silencio y el alarido de alguien que parece un animal.

Cuando despierto, mi padre me viste. Me prepara la leche que ha comprado en el mercado negro, sorteando las guardias militares.

Luego me lleva en sus brazos hasta la ambulancia que conduce.

Mi padre es todo lo que me ha dejado la vida.

Vivir es como escribir. La curvatura del encaje de una enagua. Si no sabes lo que es una enagua para qué vamos a hablar de la curvatura del tiempo.

Mi madre tenía una enagua gris mar.
La vi cuando los soldados cerraron la puerta.

Yo le robo palabras a la vida y las junto.
Las atesoro, las contemplo, esperando que germinen en el silencio.



yo tengo unas alas que a veces no se ven

Este corazón es el recuerdo donde aún vive mi madre.
Ellos que hablan desde el cielo traen el infierno, las bombas y los gritos.
Les quito la vista y miro directamente al Azul.

Un ave grazna como un trueno,
la cabellera despeinada de un cedro aún sigue en pie.
Esta libertad de ser es mi tesoro.
Sé que mañana puedo morir, por eso soy todo hoy.

Somos siete millones de niños errando a hacia ninguna parte.
Somos los sin nada, los hijos del horror.

POEMAS ¹

María Inés Zaldívar ²

VINTAGE

Hora de tender unas palabras al aire,
sacar del canasto el planchado con ropa arrugada
colgar una que otra sílaba del cable que cruza el patio
y que los vecinos vean los oscuros entreveros.

Que se ventilen los reverses, esos de bolsillos,
bastas y pretinas que quedan al interior de prendas
pasadas de moda y que atrapan húmedos secretos
en la trama de la tela y en costuras apretadas.

Dejar que el sol llegue a invisibles recovecos,
que el oxígeno circule a carcajadas por el riel
y expanda los pulmones atrofiados de trajes,
abrigos y chaquetas, pantalones y vestidos,
blusas, camisas, camisetas, calzones,
gorros y sombreros.

¹ Textos inéditos.

² María Inés Zaldívar (Santiago de Chile). Poeta, ensayista y docente. En el ámbito poético ha escrito *Artes y oficios* (1996), *Ojos que no ven* (2001) y *Naranjas de medianoche* (2006), que fueron reunidos en su antología *Década* (2009); *Luna de Capricornio* (2010), *Bruma* (2012) y *Mano abierta* (2018). Ha escrito los ensayos *Reiterándome, o la elevación frente a la negación* (1994), *La mirada erótica* (1998) y *De Altazor a La bandera de Chile, lecturas de poesía chilena* (2019). En coautoría, *Cien años de cultura chilena* (2006) y *Las vanguardias literarias, Chile* (2009). Editora y prologuista de *Poesía Completa Olga Acevedo* (2019) y de *Poesía y Prosa María Monvel* (2022). También ha escrito textos para la Educación Media de su país. Es profesora titular de la Facultad de Letras de la Universidad Católica de Chile.

SE ALTERA

Palabras van palabras vienen
lado a lado en compás, en rítmico
vaivén que se acelera, se acelera
se acelera y se altera.

Pierden el rumbo de la órbita
se rompe el eje del sistema y
veloces como bola de nieve
ruidosas como ruedas de carreta
bajan por la cuesta sin atoro
dibujando en la rodada
una certera flecha y un charco
rojo en el centro de tu boca

COLOR CELESTE CLORADO

Despierta y ve un balde verde
lleno de un líquido celeste claro
como agua limpia color piscina
extraído de un cuerpo que yacía
sobre una silla de playa con rayas
y que se tostaba bajo el sol
a la hora de la siesta

Recuerda nadar para no ahogarse,
más bien manotear a la desesperada
en aguas grises que abrazan sin descanso,
sentir asfixia, una garra en la garganta
y un sonido retumbando en la cabeza
que ronco rebota y rebota y rebota
por túneles sordos y opacos.

Considera sobrevivir, volver a respirar
vadear el abismo como sea, braccar,
agarrarse de unos bordes redondos
hinchados y mofletudos
tal vez imaginarios, y advertir que
unos finos labios con dientes afilados
aparecen comedidos entre la niebla

Recobrando el sentido, se estremece.
 Con los ojos fijos sobre una superficie
 color celeste clorado que casi
 toca con la punta de sus pies
 se palpa y se pregunta mientras divisa
 a dos metros de distancia un balde verde
 ¿dónde está mi cuerpo?

REPOSO

Aunque habito el espacio para el reposo del guerrero
 con cicatrices que cruzan mi cuerpo
 lado a lado
 sobreviven por los rincones
 fantasmas escondidos
 armados hasta los dientes

Soy el soldado sin guerra
 el eterno combatiente
 sin enemigos ni sosiego
 ese que espera el fin de la batalla

EL RELOJ NO LE HACE CASO AL BOLERO

Sin detener su camino
 el reloj sigue su rumbo.
 Con su irremediable tic tac marca las horas,
 marca minutos, marca segundos y más horas
 que al compás de día y noche, noche y día,
 prende y apaga farolas y estrellas,
 prende y apaga promesas y amores,
 prende y apaga sollozos y tumbas.

FOGATA

Este fuego que nos reúne en lo oscuro
 y este vino que se reparte entre risas
 temperan una fría noche de otoño
 y enmarcan el histórico encuentro
 que dibuja sobre los tibios rostros
 la sombra indeleble
 de nuestros ardientes dolores

HUMANO

Izquierda, centro, derecha o de amplio espectro,
como los antibióticos
Religión, obsesiones, inclinación esotérica o superstición
Estéticas varias, filosofías, corrientes de pensamiento
Pasiones artísticas, mediáticas, políticas y culinarias

Huesos y articulaciones, músculos y tendones,
Piel con toda su geografía de pliegues, lunares, arrugas
Pelos rectos, curvos u ondulados, ya blancos, negros,
rojos, amarillos y de toda la gama cromática,
se buscan y reúnen.

El abrazo funde cuerpos y sus venas en el mismo caudal
que sigue luchando por no detener el curso de la corriente.

SANTA LUISA 329

Una casa, una casa con olor a mar
techo de dos aguas y sobre un cerro
triángulo costero de cuyo armario,
torpe rectángulo atascado, abierto a tirones,
brota ropa de muchos colores.

Unos pasos más allá, sobre la mesa de la cocina,
cascos de naranjas que encierran trozos de frutas
entre jalea que tiritita huyendo de dientes infantiles,
condenados se despliegan como simétricos polígonos
en formación de combate esperando alertas
sobre bandejas de plástico su hora final.

Parada en la base de un triángulo
equilátero muerdo maní con miel
y me transporto a esa casa sobre un cerro
con olor a mar y techo de dos aguas,
me meto en el torpe rectángulo atascado,
broto colorida y a tirones como la ropa,
aterriizo sobre la mesa de la cocina,
y me aventuro en el liso campo de batalla
del más puro plástico vacacional.

Y aunque mastico a gusto maní con miel
también habito con geometría la trinidad,
desde lo extenso hacia su vértice superior
reptando cabeza arriba por sus costados
hacia la luz, o descendiendo cabeza abajo
para tocar agua y tierra bajo la luna.

VII. RESEÑAS

Edson Faúndez V. *BAJO LA PIEL DE TU CAPA*. Concepción: Ediciones LAR, 2019: 91pp.

“Un libro es siempre más. Una puerta, una caricia, un árbol y más (...). Lo que pudo ser, lo que está siendo, lo que será y más. Increíblemente, más”. El acierto, del escritor cubano Félix Pita Rodríguez (citado por El Duende 2), viene a mi mente cuando recorro las páginas de *Bajo la piel de tu capa*, poemario con el que profesor e investigador chileno Edson Faúndez Valenzuela da un paso más allá de los estudios literarios —campo donde acumula probados saberes y méritos— para entrar públicamente en el siempre movedizo terreno de la creación lírica.

Dispuesto en tres secciones; estas, a su vez, en varias subsecciones, e integrando la totalidad de más sesenta poemas, el volumen se halla, a mi juicio, en la frontera del acto poético más reflexivo (racionalizado) y el callado desgarramiento que siempre pulsa las teclas del alma; en un acto de difícil equilibrio, como aquel de “sostener un colibrí sin riesgo sobre el dedo” (Manzano 65).

“Residuos de un libro inexistente”, “Supervivientes de un libro malogrado” y “Cartas en un buzón oxidado”, son, respectivamente, las estancias mayores que acogen todo el discurso poemático, y ya los semas convocados en esos cabezales dan cuenta de que la melancolía es “centro estructurante”, como apuntó el académico Dieter Oelker (114); y aun podrían añadirse: la angustia, el abandono, el olvido, en un avanzar tanteando hacia el despeñadero radiante de la suerte humana.

Casi no era necesaria la advertencia de la solapa del volumen en cuanto a que son líneas concebidas entre 2000 y 2019 —dos décadas de pensar y pesar vocablos—, pues al transitarlos, puede advertirse que se trata de aguas filtradas una y otra vez, en testimonio de una existencia, como si el sujeto lírico —entrampado entre el pudor del silencio y la necesidad de la huella—, escogiera decir en firmes susurros lo que ha ido deletreando en el camino, como reza uno de los versos, “con el grito en los zapatos” (Faúndez V., *Bajo* 23)

“En un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya”, afirman Deleuze y Guattari (10). *Bajo la piel...*, al menos en mi lectura, funciona como un pequeño universo de traslaciones y memoria, que hibrida sin trabajo la partícula íntima y la remembranza mayor, de resonancias colectivas, desde la tierna evocación de familia (“Mamá teje en su sombra/ en su claridad”) (20), pasando por el ahondamiento reflexivo (“cuando los tractores del tiempo

nos sepulsen”) (10) hasta la epístola romántica (“escribo solo una carta/ tal vez como ésa/ una carta de amor”) (75).

“El poeta escribiendo escucha y goza de esa música que le permite volver a pasear con la amada”, ha señalado el profesor Mario Rodríguez (46), en certero análisis de la tercera unidad del poemario.

Se me antoja que toda la obra, y no solo esa estación de cierre, pudiera decodificarse como una misiva amorosa, confesión pública —con la timidez y la mesura que tal desnudamiento precisan— de cómo el sujeto lírico ha asumido la derrota prefabricada que llamamos vida.

Vida marcada por animales (“Tu mano y las hormigas blancas/ me escoltan”) (56), quimeras (“Entre lo que no perdura/ la esquina donde imaginó/ caballos de papel”) (19) y objetos (“Las humildes cosas me persiguen”) (63). Porque también este hablante poemático que cincela Faúndez, como escribió alguna vez él mismo refiriéndose a Jorge Teillier, podría calificarse cual “heredero de las cosas” (19).

Y entre esos fragmentos imantados a una aventura existencial: “poemas desplazados”, “arritmias”, “seres traducidos”, “destrucción de los juguetes”, como destellan algunos títulos del volumen, la certeza del poeta de que “mejor [es] la opacidad / la bruma en el vaso / para decir / lo que no puedo decirte” (77).

Porque este poemario, “donde lengua es la tristeza” (35), rezuma eso, una bruma bienhechora, acaso reminiscencia de “los imaginarios letrados de Concepción” (García Reyes 580), ciudad natal de Faúndez; una evocación de “presencias tutelares del pasado” (Fuentes 188); un desdoblamiento sentipensante, que comunica con la misma facilidad con que encripta, tal vez para recordarnos, que la auténtica poesía ahonda en cuanto eleva, dice en cuanto calla, como un fluir intraducible.

Las voces de Jorge Teillier, César Vallejo y Rainer María Rilke —en frases que darían ellas solas para una fecunda disección—, aparecen como sendos pórticos a cada una de las grandes habitaciones del libro. Chile, América Latina, el Mundo. Tres pilares para una angustia. Tres formas de disimular una esperanza.

“Me gusta cuando aparece tu memoria infalible / y me trae de regreso / desde zonas sin nombre / hasta la piel de tu capa” (90), resuena el poema de cierre. Clausura circular, donde todo vuelve a ser inicio. Juego de pieles y capas (¿máscaras?) que, ocultando inocentemente el latir de un hombre, develan su zozobra, esta zozobra nuestra de apuntar a las nubes mientras cruzamos el lodo.

Jesús Arencibia Lorenzo
Universidad de Concepción

BIBLIOGRAFÍA

- Deleuze, Gilles. y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS, 2004.
- El Duende. “Basilisa”. *Juventud Rebelde*. 01 de Agosto 2012: 2.
- Faúndez V., Edson. “Jorge Teillier: heredero de las cosas”. *Teillier crítico*. En: Fernández Biggs, Braulio y Marcelo Rioseco (eds.), *Teillier crítico*. Santiago: Editorial Universitaria, 2014: 19-30.
- Faúndez V., E. (2019). *Bajo la piel de tu capa*. Concepción: Ediciones LAR, 2014.
- Fuentes Retamal, Pablo. “Un reencuentro con las presencias tutelares del pasado: Bajo la piel de tu capa de Edson Faúndez”. *Revista ZUR* 1 (2021): 188-190.
- García-Reyes, David. “Faúndez Valenzuela, E. (2019). *Bajo la piel de tu capa*. Concepción: Ediciones LAR, 92 pp”. *Lingüística y Literatura* 79 (2021): 579-581.
- Manzano, Roberto. *Synergos*. La Habana: Letras Cubanas, 2007.
- Oelker, Dieter. “Faúndez, Edson. *Bajo la piel de tu capa*”. *Poéticas. Revista de estudios literarios* 11 (2020): 111-114.
- Rodríguez, Mario. “Pero tú no dejes de escribirme. La epístola en *Bajo la piel de tu capa* de Edson Faúndez”. *Trilce* 40 (2020): 44-48.

Pedro Lastra. *PUNTES LEVADIZOS*. Selección y prefacio de Diego Maquieira. Valparaíso- Santiago: Editorial Pfeiffer, 2022.

Para una silenciosa cofradía de lectores que desde hace décadas acompaña los pasos sigilosos de la poesía de Pedro Lastra (Quillota, 1932), la publicación de estos *Puentes levadizos* constituye sin duda una noticia feliz. Feliz porque sus páginas vienen a sumarse a una serie de acontecimientos editoriales que en los últimos años han vuelto a llamar la debida atención sobre el quehacer poético de Lastra, entre los que deben mencionarse la publicación de la antología *Cuadernos de la doble vida* (Editorial Pfeiffer, 2019), el dossier dedicado a su figura en el número 91 de la revista *INTI* en el año 2020 y el volumen titulado “Contracopla (Homenaje a Pedro Lastra)”, número especial que ese mismo año la revista *América Invertida* dedicó al poeta. Y feliz, también, por el motivo explícito que en sus primeras páginas esta edición especial esgrime como su *raison d'être*: la celebración de los noventa años de una personalidad única en nuestra escena literaria, cuya impronta y vitalidad continúan dando buenos frutos. De esta manera la Editorial Pfeiffer nos regala, en esta cuidada edición de apenas 200 ejemplares foliados y firmados por el autor, la posibilidad de celebrar a Lastra como es debido, pues la mejor forma de festejar a un poeta es volviendo al encuentro y al diálogo con su escritura.

De encuentros, diálogos y conversaciones la poesía de Lastra sabe mucho, como podría constatar cualquiera de sus lectores, y esta nueva entrega de sus versos mantiene viva dicha recurrencia. *Puentes levadizos* surge, de hecho, como un ejercicio de lectura y como una conversación entre poetas. El libro reúne doce poemas de Lastra escogidos por el poeta Diego Maquieira especialmente para esta edición, resultado de su propia lectura de la *Poesía completa* de Lastra publicada en 2016 por la Editorial UV y del ya mencionado *Cuaderno de la doble vida*. Como leemos en el Colofón que cierra el volumen, se trataría entonces de una colección de poemas que, aunque “escritos por Pedro Lastra”, fueron en realidad “imaginados por Diego Maquieira”: es decir, el reconocimiento de que una lectura atenta tiene el poder de proponer una visión propia de una escritura ajena y de imaginar un recorrido para adentrarse en ella. O una imprevista clave para desentrañarla. O una caja de resonancia para expandir el misterio de su tono susurrante.

Algo de todo eso hay en esta selección mínima de una escritura poética que es de por sí contenida, en esta quintaesencia de la poesía de Lastra urdida por Maquieira. Y es que quien antologa aquí no lo hace, como es usual, con el propósito de otorgar una

muestra representativa de una obra o en razón de criterios habituales. Pareciera haber un auténtico secreto en la selección de poemas que *Puentes levadizos* pone frente a nosotros, un enigma que se resiste a esclarecerse del todo y que da un sabor especial a su lectura. Así, aunque para los lectores que ya conocen la obra del autor los textos que conforman el libro resultan familiares, el gesto de su selección y ordenamiento a manos de Maquieira otorga un sentido inédito a su lectura. Como ese juego de niños que consiste en trazar una línea entre los puntos marcados sobre un papel para obtener al cabo una forma insospechada, el lector de estos doce poemas se aventura a desentrañar una suerte de dibujo velado. Maquieira esboza en su prefacio las reglas del juego: la secuencia que él ha diseñado radica en vislumbrar estos textos “como pasajes unidos entre sí y conectados sin cuerda”, como si todos ellos conformaran “una única pieza maestra concebida / y compuesta de una vez de principio a fin”. Avanzar en su lectura es rastrear las conexiones invisibles y obtener la imagen de esa pieza maestra.

Juego misterioso, entonces, que la escritura de Lastra juega muy bien, pues durante décadas ha mantenido encendida esa vocación de continuidad, de permanencia, de visita fiel y obstinada a un puñado de temas y lugares acostumbrados, como si toda ella fuera la insistente reelaboración de un único poema huidizo urdido por hilos invisibles. En estas páginas encontramos los gestos y lugares que constituyen el pan de cada día de la reflexiva y concisa poesía lastriana. Están aquí las incitaciones de la memoria, el pasado, la noticia del tiempo y su mudanza (“No vuelvas al pasado”, “Nostradamus”, “Carta de navegación”, “Para el coraje de vivir”); está la vivacidad de la experiencia amorosa, sus discretas esperanzas y posibilidades (“El exilio o el reino”, “Para el nuevo decálogo”, “Los enamorados”); está la declaración de principios de un texto como “Arte poética”, en su definición de una escritura que se funda en la vacilación de lo nocturno; está la meditación sobre la materia de los días (“De pequeñas usuras”), sobre la azarosa identidad (“El azar”) y sobre la muerte arrasadora (“Punto de fuga”); y está el extrañamiento y el exilio del monarca que toma voz en “Puentes levadizos”, poema que da nombre a la serie y sugiere de algún modo el sentido de su trama.

Corresponderá a cada lector bosquejar el dibujo final, despejar el secreto, encontrar la clave. Baste aquí decir que los hilos invisibles tramados por Maquieira invitan a un viaje brevísimo por lo esencial de una poética inconfundible y bien labrada, proponiendo en esta docena de “pasajes” un sugerente itinerario por algunas de las obsesiones predilectas de los versos de Lastra. Y decir, al final, que la conversación entre poetas que da forma a *Puentes levadizos* nos recuerda que la poesía sigue siendo –como escribe Maquieira en su prefacio– una puerta de acceso a los “castillos en el aire” que tanto necesitamos y que “pertenecen solo al espíritu”. La posibilidad, siempre tendida, de construir y cruzar un puente: un puente leve, levadizo.

Rodrigo Bobadilla
Pontificia Universidad Católica de Chile

María del Pilar Vila. *JORGE EDWARDS. CUSTODIO DE LA MEMORIA*. Buenos Aires: Biblos, 2021: 159 pp.

EDWARDS, EL MEMORIOSO

Después de *Las máscaras de la decadencia. Jorge Edwards y el medio siglo literario chileno*, publicado en 2006, este es el segundo libro que María del Pilar Vila dedica a la obra de este importante narrador nacional. En esta nueva entrega, Vila profundiza de manera particular en aquellos libros que Edwards ha publicado desde el año 2003. No solo se atiene a su obra novelística, donde se entrecruza el discurso narrativo y las memorias —ejercicio que Edwards viene cultivando, al menos, desde *Persona non grata*, de 1973—, sino que también observa con especial atención sus ensayos, crónicas y artículos periodísticos que, durante las últimas dos décadas, han sido recopilados en libros. Son estas prosas, justamente, las que le permiten tender hilos entre las distintas facetas del escritor: la persona y el memorialista, el narrador y el personaje de sus propias ficciones, todos ellos proyectando hacia el campo literario chileno e hispanoamericano una ‘figura de autor’ de contornos muy específicos. Por último, Vila incluye dentro de su análisis una serie de cartas que, aunque anteriores al año 2003, por su relevancia con el tema central de la investigación han sido añadidas tanto a su lectura como al libro mismo, siendo adjuntadas en los anexos del volumen que aquí comentamos.

Jorge Edwards. Custodio de la memoria se divide en cinco capítulos. El primero, “Los fantasmas de Jorge Edwards”, luego de afirmar la hibridez genérica que está presente en la obra del narrador chileno, profundiza en la importancia de las cartas enviadas y recibidas por Edwards y que no han sido incluidas en análisis anteriores. En términos generales, estas misivas son consideradas “una parte tanto de la escritura como de la expresión, puesto que permiten trazar la trayectoria social y cultural de un sujeto y recomponer tramos de sus itinerarios como escritores cuando de ellos se trate” (26). A su vez, la autora justifica la inclusión de este epistolario recobrado, que quiebra con la temporalidad post 2003 de su análisis, señalando que “son una suerte de *post scriptum*, no por cuestiones cronológicas, sino por la decisión de Edwards de haberlas entregado a Princeton con la intención de habilitar su lectura y uso” (33). En este corpus epistolar, destaca la presencia de Pablo Neruda (cuya relación con Edwards ha sido objeto de numerosos estudios), así como de otros autores o críticos

fundamentales de la segunda mitad del siglo XX, como Mario Vargas Llosa, Graham Greene, José Donoso o Emir Rodríguez Monegal, ya sea en el lugar de remitentes o de destinatarios de los textos.

En el segundo capítulo, “En busca de Jorge Edwards”, Vila destaca el modo en que el esfuerzo de memoria del novelista chileno logra constituir una identidad y una geografía particular. Así, el ‘yo’ que enuncia su vida y establece vínculos con su estirpe y su generación, hace de su propio recuerdo un nuevo relato. En este esfuerzo, el cruce de géneros que Edwards lleva a cabo resulta fundamental, ya que “explicita, una vez más, su descreimiento acerca de ciertas taxonomías, [otorgándole] mayor relevancia al mapa de lecturas que muestra sus elecciones literarias” (45). El lugar que utiliza el autor chileno en esa ecuación es central, puesto que se comprende a sí mismo y se erige consecuentemente como un eje del campo cultural y literario: “Es manifiesta su preocupación —dice Vila— por atender al campo cultural chileno con el propósito de ser quien señale la necesidad de revisarlo y esencialmente qué aspectos ameritan tal revisión. Es un modo de pensarse como el custodio de tradiciones culturales” (51). Esa preocupación, sin embargo, como analiza Vila más adelante en el libro, no siempre será coherente o unívoca: el silencio frente a algunos autores (como Bolaño) se traducirá, muchos años después, en un reconocimiento total; o juicios entusiastas y comprometidos con la obra de algunos contemporáneos (como Carlos Fuentes) serán, en críticas o entrevistas posteriores, desconocidos o matizados. Sería interesante que futuras investigaciones puedan sistematizar y profundizar ese tipo de cambios de juicio e intenten darle una nueva mirada de acuerdo con el lugar que Edwards busca jugar en el campo literario local.

El tercer capítulo, “Tras los miembros de la tribu”, es quizás el más original en su lectura de la obra de Edwards. Por medio de la lectura de *El inútil de la familia*, *El descubrimiento de la pintura* y *La última hermana*, Vila explicita el modo en que el sujeto edwardiano se define siempre desde una estirpe particular, a partir de la cual revela sus rasgos únicos y establece un equilibrio entre continuidad y ruptura. “La ficción es el sitio elegido para presentar su historia de vida. Muchos de sus personajes, si bien son tomados de la historia, se asocian con algunos aspectos de la vida real de Edwards y le permiten pensarse a sí mismo como un personaje de novela, diseminando señales autobiográficas” (67). Los personajes de su linaje con los que intenta vincularse siempre están signados por la rebeldía. O, dicho de otro modo, aunque los Edwards sean, tal como le recordaba su amigo Neruda, “la familia más oligárquica y reaccionaria del país”, el memorialista y novelista de sí mismo intentará reposicionarse desde el centro y, al mismo tiempo, la excentricidad. Como dice Vila a propósito de María, el personaje de *La última hermana*: “Ambos [María y Jorge] se piensan —casi contradictoriamente— en el centro de la literatura y de la sociedad chilenas y, al mismo tiempo, como sujetos excéntricos” (68).

El cuarto capítulo, “Los ensayos y las crónicas” —que bien podría haber estado situado junto al primer capítulo, explicando metodológicamente la inclusión de este tipo de textos, además de las cartas, en un ensayo de esta naturaleza— describe cómo las recopilaciones recientes de sus textos breves (*Diálogos en el tejado*, *La otra casa: ensayos sobre escritores chilenos* y *Prosas infiltradas*, aunque se equivoca Vila al incluir aquí la novela *La casa de Dostoievsky*) conforman una red de referencias que entrelaza toda su obra con un afán de definir el lugar de Edwards en la literatura chilena. “Se trata de una construcción claramente autorreferencial, de modo que la escritura del yo, la intervención personal del ensayista y un entretejido con el discurso autobiográfico configuran los rasgos más destacados de estos libros. Los desvíos a los que apela en cada uno de ellos muestran el modo en que los cuatro libros se entrelazan con toda su obra” (99), dice Vila. A lo largo de este capítulo, el protagonismo lo tiene el Edwards lector y amigo de sus contemporáneos, pero también lector de la tradición literaria europea y latinoamericana, mediante la cual muestra sus modelos estéticos e ideológicos y dota de complejidad su propia figura autoral. A través de sus ensayos y reseñas, el chileno se ubica en una posición privilegiada capaz de dar cuenta de sus influencias y gustos, lo que contribuye enormemente a la lectura que se pueda hacer de su obra propiamente narrativa.

El quinto capítulo, muy breve, “Cerrando el ciclo”, cumple una función conclusiva, dando cuenta del recorrido del análisis y sintetizando la perspectiva desde la cual se leyó el corpus de Edwards. La autora afirma que la obra del chileno “no es más que un único y gran tema encadenado por la conectividad que las distintas novelas, crónicas y ensayos propician para que la memoria, fuente inagotable para este hombre que transitó y transita dos siglos y se piensa como el depositario de los recuerdos más intensos de un tiempo y una generación, surja con gran intensidad” (111).

Además de lo ya señalado, me gustaría subrayar tres elementos del libro de Vila que contribuyen a la comprensión del autor de *Persona non grata*. En primer lugar, la autora destaca desde el comienzo de su ensayo la enorme persistencia de unos pocos temas que subyacen a toda la producción de Edwards: la definición de una clase, su entorno social y urbano y el lugar que ocupa él mismo dentro del campo cultural chileno y latinoamericano. “La recurrencia a lo autobiográfico y su proyección a lo autoficcional es algo así como el eje del proyecto creador de Edwards” (40), afirma Vila. Y, en ese sentido, al volver de manera obsesiva sobre un puñado de temas donde él, como autor y personaje, es siempre el centro de la enunciación, la autora no duda en tildar ese esfuerzo estético como algo egótico.

En segundo lugar, así como Vila ve en Edwards un intento por difuminar las taxonomías demasiado rígidas entre distintos géneros, también observa una “voluntad por disolver la distinción entre las distintas artes” (59). En obras como *El descubrimiento de la pintura* o en piezas autobiográficas antologadas en *Prosas infiltradas*, Vila divisa un esfuerzo por mostrar la amplia formación cultural del sujeto autobiográfico:

no solo en las artes de la palabra, sino también en la música y la pintura se define ese ‘yo’ donde la vocación artística es observada desde distintas aristas. O, dicho en palabras de Edwards, “[l]a escritura es, entonces, un camino que no puede alejarse de las otras artes; más bien se preocupa por hacerlas presentes casi como una sinfonía” (75).

Por último, el análisis de Vila destaca el vínculo que establece entre ciudad y escritura. La memoria, en la obra de Edwards, se despliega y se construye en lugares específicos, concretos, que sirven de marco de sentido para ese sujeto que busca definirse a sí mismo. Son espacios sustitutivos de la casa familiar, como dice Vila siguiendo a Cánovas. “Se reúnen, así, ciudad, escritura y referencias personales produciendo la emergencia de una suerte de “lugar de memoria”, tal como sucede con la casa, espacio representado y evocado con frecuencia, al igual que emblemáticos cafés, bares y oscuros restaurantes” (83). Sin embargo, no son puramente espacios urbanos donde el sujeto se encuentra con una comunidad nacional o idiomática, sino que resultan ser, de manera más específica, “lugares de escritor”: la biblioteca —familiar o Nacional—, el Parque Forestal, la embajada de Chile en París, etc. Son espacios que, públicos o íntimos, van dibujando poco a poco un horizonte de sentido desde el cual Edwards se vincula con una historia, una estirpe y una tradición cultural. A partir de ellos, por lo tanto, se construye a sí mismo como un sujeto anclado en referencias diversas.

El libro de María del Pilar Vila, en consecuencia, entrega una serie de elementos muy interesantes para continuar leyendo e interpretando la obra del chileno. En una época en que se diluyen las fronteras demasiado claras entre los géneros y la omnipresencia de los discursos autobiográficos obliga a observar con detención los modos en que se construyen los sujetos, la obra de Edwards goza de enorme actualidad.

Joaquín Castillo Vial
Instituto de Estudios de la Sociedad

Mike Wilson. *CIENCIAS OCULTAS*. Buenos Aires: Fiordo, 2019: 117 pp.

El género policial (o el lector de ese género, como apuntilla Borges) se inaugura a la par con uno de sus grandes hitos: el misterio de la habitación cerrada, que siempre linda, si no con lo sobrenatural, al menos con lo imposible. El responsable es Edgar Allan Poe, con “Los asesinatos de la rue Morgue”, aunque en realidad se trata en ese cuento tan sólo en apariencia de una habitación cerrada: se descubre pronto que una de las ventanas fue forzada... por un gorila. Más alejado de esa convencionalidad doble (el misterio en sí y la solución pillada por los pelos), aunque quizás no tanto del género en su vertiente más clásica, que se sustenta por completo en el uso del raciocinio y la deducción, “la inteligencia en acción”, que diría Carlos Fisas, por parte de la figura central del detective, se encuentra *Ciencias ocultas* (CO), una novela de Mike Wilson.

La premisa de CO es simple: se ha cometido un crimen y existe una culpa, acaso compartida, en una habitación cerrada en la que yace un cadáver circundado por otros cuatro cuerpos, éstos vivos, respirando en sincronía. Los personajes son, descontando al principal, que no es el muerto, ni su asesino, sino la pieza, esa habitación “que es un cosmos con un cadáver en su epicentro” (99), con biblioteca y chimenea y una alfombra oriental (pronto veremos que contiene mucho más que eso), dos mujeres, un hombre y un perro, todos con su epíteto homérico respectivo: la anciana *fibrosa*, el costurero *chino*, la joven *andrógina* y el perro lobero *irlandés*. Del cadáver, al que indistintamente se lo llama así, o habitante (quizás para circunscribirlo al mundo concreto de la pieza), o figura (quizás para anular lo anterior y borrar todo resto concreto de su existencia), no sabemos nada (todavía).

Todo indica que estamos frente a una novela policial o de misterio. La pregunta es si cumple el libro con lo que implica esta proposición de sensibilidad positivista. Wilson regresa en cierto sentido al esquema clásico del policial, y en especial al de Agatha Christie, en el que el enigma se desplaza hacia el salón, hacia el interior de cuatro paredes aristocráticas. Aunque hay indicios de que la novela transcurre en el mundo contemporáneo, por lo general referencias como al pasar a tecnologías o sucesos históricos, los personajes y la ambientación, pintorescos como en las historias de esa autora inglesa, parecen anclados en un pasado indefinido victoriano.

En cuanto a la trama de la novela, en términos de acción no existe. Lo que quizás explique que no haya un Hercule Poirot atento a los vaivenes de su estómago. El texto consiste en un solo párrafo de 117 páginas en el que se inventaría la habitación en la que se centra la atención del narrador. Vuelve aquí Wilson al formato de la lista

que ya usara en *Ártico*, disfrazada a menudo de enumeración, pero abandonando la subordinación cronológica de esa *nouvelle* (lo que allí le permitía crear una trama) para reemplazarla por una coordinación espacial de pistas (lo que aquí le permite abordar la habitación sin jerarquizarla) en un escenario en el que el tiempo se haya detenido mientras se produce la inspección de rigor.

Pareciera este formato ser una invitación al lector a fungir de detective y desentrañar el misterio del crimen en la habitación cerrada. Pero no queda claro que se pueda desentrañar del todo por la multiplicidad de elementos a considerar. La primera de las pistas o indicios narrados es que el cadáver no presenta una “herida visible”. (Luego, hacia el final de la novela, otra nos indicará que es posible que no haya sangrado en absoluto o, incluso, que ese sujeto no sangre). Apenas hemos asimilado este detalle, que por lo demás parece afín al policial clásico, que se aleja siempre de lo sórdido, se suceden de pronto y sin pausa una acumulación, aparentemente caótica, de posibles y supuestas pistas. Sucesos como la desaparición “reciente” de una de las taraceas de un arrimo o la ceniza negra que frota entre sus dedos la joven andrógina (y que también veremos en otro rincón de la habitación, como evidencia de la incineración de un “armario ausente” donde éste debió haber estado), parecen apuntar a primera vista a una resolución inminente del misterio. Incluso en la geometría de la composición de los objetos, ángulos de la pieza, paredes, muebles, pueden encontrarse indicios de conexiones invisibles. El lector piensa (el lector de policiales, insistiría Borges) que la andrógina debe tener alguna relación con la desaparición e incineración del mueble. Pero falta un eslabón que conecte ese segundo misterio (o acumulación de misterios: ¿qué contenía el armario?, ¿por qué lo quemaron?, ¿se quemó también su contenido?) con el crimen que convoca la acción de la novela.

Entonces el lector duda: ¿Son pistas realmente? Repasemos algunas más. El tatuaje en el antebrazo de la anciana fibrosa. La herida del perro. El óleo que muestra un océano negro y a ocho naves, entre ellas un galeón de nueve velas que surca el mar separando los cielos del abismo. La horrible criatura producto de la taxidermia (que acaso existió). La mención como al pasar al cuento de Poe ya señalado, en el que el testimonio dado por los vecinos de esa fatídica calle parece referirse a algo más allá de lo cognoscible, un idioma inefable. Múltiples referencias bibliográficas, en su mayoría apócrifas (que se asemejan al rastro que va siguiendo Bolaño en *La literatura nazi en América*). Una carta estelar en la que faltan y sobran estrellas. Marcas de mordeduras hechas por una boca de 48 dientes. Un cuadro en el que aparece el Astrólogo de Roberto Arlt. Posibles vínculos invisibles entre tatuajes faciales y las muescas en una caña de azúcar. Un “algo imperceptible” que despierta al lobero. Un olor que sólo el costurero chino y el perro notan. Una placa de bronce en la que alguien ha escrachado un nombre que contiene las letras z y x y el número 8. Por cierto, hay otras iniciales a lo largo de la novela, incluso unas escritas a balazos. Y también leeremos que en una isla yace una deidad olvidada, “un dios muerto que no muere”, que tiene un nombre

impronunciable compuesto sólo de consonantes; uno de estos nombres, si no se trata de uno solo, tal vez sea el mismo que esconde la silla *shaker*, un nombre “difícil de pronunciar, quizás [...] impronunciable, [...] una hilera de consonantes que no concuerdan” (34). También veremos en una bota las iniciales Qx.

Todo adquiere, cuando el tiempo se suspende, un mismo grado de realidad—desde el patrón arabesco de una alfombra a una batalla naval en un cuadro al contenido de los libros en la biblioteca. Esto recuerda las operaciones digresivas, coordinadas y no subordinadas a la acción, de Homero. Pero aquí hay algo más que la mera coordinación—lo que se busca es la coexistencia. Cada objeto o indicio narrado tiene el mismo valor e importancia que el siguiente y que el que le precede. Las pistas, por tanto, más que explicar el misterio de un crimen, o incluso estar conectadas con él, parecen apuntar a un misterio más grande, y por eso suelen a menudo referenciarse entre sí.

El análisis de la habitación, a modo de inventario, es tan exhaustivo y minucioso que Wilson termina forzando (o tal vez proponiendo) una lectura paranoica de esta acumulación o enumeración aleatoria de pistas, que busca atar cabos invisibles y alejar para siempre el caos de un crimen sin resolver. Se trata de una acumulación de pistas que en realidad son certezas (el narrador sólo describe *hechos*, nunca aventura hipótesis o deduce nada), que a su vez no resuelven el asesinato, sino que parecen apuntar a un enigma todavía mayor; quizás el de la existencia. Porque, como se señala en el libro, “el análisis duro tiene sus límites” y algunos enigmas “no se dejan ordenar” (57).

En el fondo y a un nivel superficial, CO desmonta el género, o una de las premisas de éste: que se puede desentrañar un misterio. Wilson señala que incluso en una habitación cerrada al mundo (aunque es cierto que nada en ésta es normal) abundan los signos, a tal grado que decodificarlos se vuelve una tarea imposible... o infinita. Incluso cuando, en un intento por abarcarlo todo no se deja nada sin inventariar, existe una escala de las cosas en la que “las ciencias pierden sentido, se ocultan ante el terror magnífico de lo absolutamente incognoscible” (93). Leemos en un momento del libro que “[d]escifrar un crimen requiere que la fechoría sea algo cifrado”, equiparando al crimen con “una ecuación que debe ser resuelta” (79). Pero luego el narrador agrega que existen elementos en cada crimen que no son cifras. Cuando eso sucede las ciencias de la razón “no dan abasto” porque “debajo de cada crimen, de cada fechoría, subyace algo que es más que la suma de las partes” (57).

En ese sentido, no sería preciso señalar que el crimen de CO no se resuelve. A la vez que descubrimos que el cadáver corresponde a un inspector de policía, según nos lo indica el doble de la habitación que se esconde en un óleo, vemos que en el mismo también puede verse al asesino reflejado en un trozo de vidrio, un hombre sujeto a “una voluntad que no es descifrable”. Que el narrador, además de darnos a entender algo que ya sabíamos, es decir que el asesino es uno de los cuatro, no lo identifique, resulta secundario. No necesitamos saber quién es en concreto porque “aquí las pistas no albergan la verdad, las ciencias no tocan el asunto, los lenguajes se confunden”

(115). No es ése el punto de la novela ya que un asesinato, un asesino y su víctima, entran todos dentro de las lógicas *visibles* del mundo. A Wilson le interesa escarbar más allá de ese punto.

A ello apunta el narrador, cuya aparente objetividad y omnisciencia a menudo desnudan ciertas inclinaciones propias: por ejemplo, las formas tentaculares de un bajorrelieve son comparadas, quizás no del todo inocentemente, con un krakén. También verá tentáculos en la lámpara de lágrimas y en el óleo de la batalla naval, donde nos encontraremos por primera vez con ese dios muerto que despierta en el abismo, que luego dará pie a la novela *Némesis*.

Siguiendo con el narrador, en la página 97 (el libro tiene 117, como se ha dicho), éste se inmiscuye de improviso en la ficción: “En el suelo [...] hay una libreta. *Mi libreta*” (énfasis añadido). Sin embargo, algo no termina de calzar, un remanente de la división entre el narrador y lo narrado, un desdoblamiento, como si se negara a ser un personaje más. Nos dice, hablando en tercera persona de sí mismo, que en las últimas páginas del cuaderno hay un diario de vida. “Creo conocerlo”, agrega. “El autor recuerda mi juventud”. Y habla de una segunda muerte, la de su hija, a manos de una enfermedad genética incurable. ¿Un crimen también? ¿Una muerte que no se puede resolver tampoco?

Este giro de lo objetivo a lo subjetivo no es nuevo en Wilson. Lo habíamos visto en *Leñador*, donde en las últimas páginas el protagonista hace a un lado el conocimiento y lo reemplaza por la experiencia. Sin embargo, a diferencia de esa novela, aquí no dura la conversión y en las frases finales el narrador vuelve a su registro anterior de inventario. No dura y no puede durar porque en CO subjetividad y objetividad son la misma cosa, y porque el narrador mismo, su historia y su tragedia, “son una pieza más de la ecuación”, como él mismo reconoce (99).

Francisco Díaz Klaassen
Pontificia Universidad Católica de Chile

Nicola Bottiglieri. *MAGALLANES Y DON BOSCO ALREDEDOR DEL MUNDO*. Buenos Aires: Ediciones Don Bosco, 2020: 292.

LA CIRCULARIDAD DEL VIAJE

Un libro comienza con el pie derecho como suele ocurrir en el ajedrez cuando se inicia la partida con una buena apertura. “No fue la geografía la que me hizo comprender donde se encontraría el fin del mundo, sino la literatura”. Hay un acierto en ese feliz enunciado de Nicola Bottiglieri, en ese embarco en la nave de palabras que transportarán a los lectores al cabo de las rutas de un viaje escrito fundamental: la descripción de los lugares, circunstancias y acciones que conformaron los itinerarios de los viajes de Magallanes, Elcano y las misiones salesianas de don Bosco.

El libro se organiza en partes: Primera: Occidente; Segunda: El Estrecho y la Tierra del Fuego; Tercera: El Oriente, Las Filipinas; Cuarta: La China está cerca pero lejos también. Cada parte del libro se divide en capítulos señalados con números. Hay por último una Cronología de la navegación de Magallanes-Elcano.

Los lugares geográficos, las ciudades, las latitudes humanas, pueden ser recorridas desde la literatura, es decir, desde la competencia lectora y la evocación de las obras y autores. Los sitios geográficos así como las ciudades y el pasado también son literatura. Lo inasible, lo intrasmisible e inatrapable de un lugar, sólo puede ser atisbado desde las obras literarias y artísticas, o, desde los sueños.

Nicola Bottiglieri, el autor, nombra al inicio el Liceo Torcuato Tasso y al profesor de italiano que lo hacía recitar de memoria, al igual que a sus compañeros de estudios, los cantos de *La Odisea*. Ese profesor es quien seguramente inició la serie e indicó el camino: *La Odisea* es la obra universal que a través de la metáfora del viaje señala la travesía de los hombres sobre la tierra, el devenir de los seres, lo más propio de la condición humana. Se cita aquella profecía de Tiresias, quien le dice a Odiseo que luego de su regreso a Ítaca emprenderá otro viaje, esta vez hacia el fin del mundo.

El texto de Bottiglieri realiza en la escritura la profecía de Tiresias. El viaje hacia el fin del mundo es hacia el sur, en una analogía entre el peregrinaje de Odiseo, la navegación de Magallanes hasta el estrecho en los confines australes, los sueños de don Bosco, sus misiones enviadas a los territorios de la Patagonia, e, inclusive, un viaje, real e imaginado, del propio Nicola Bottiglieri como narrador al extremo sur de la Argentina hace algunos años. Pero surge en el relato la pregunta ¿Dónde está el

fin del mundo?, pregunta a la que podríamos agregar otra: ¿Qué es el fin del mundo? Recordemos que cuando Jorge Bergoglio es elegido Papa, dice: “vengo del fin del mundo”. Muchas pueden ser las significaciones que convoca la frase “Fin del mundo”, aunque en todos los casos no deja de remitir a un punto de encuentro con lo real, con lo imposible de decir. No se sale igual después de haber visto el fin del mundo, un itinerario que no es sin consecuencias.

Lo cierto es que el viaje de Magallanes, que prosigue el viaje del héroe griego de la literatura homérica, es hacia el sur. El aludido profesor de italiano afirmaba, lo recuerda el texto, que la civilización mediterránea se desplaza siempre hacia el sur y que habría arribado al estrecho de Magallanes en el hemisferio austral. No podemos dejar de evocar la significación de Sur en Jorge Luis Borges, referida en su caso particular a los barrios sureños de la ciudad de Buenos Aires, o sea, el arrabal, el duelo criollo, el descenso al Hades, la muerte violenta.

Pero Nicola Bottiglieri perspicazmente diferencia entre las expresiones “fin del mundo” y “dar la vuelta al mundo”. No son lo mismo. Podríamos aventurarnos y conjeturar que “Fin del mundo” además de ser una zona geográfica indicaría un final, un término, el arribo a una desembocadura, la muerte personal inclusive. En cambio “dar la vuelta al mundo” implica la circularidad, un recorrido que reenvía a los inicios, el retorno, el reencuentro con el punto de partida. Magallanes viaja hacia el fin del mundo, pero da un giro, atraviesa el estrecho que une los dos océanos, reúne los extremos. Quizá no sea otra cosa lo que intentaba señalar el profesor de italiano cuando afirmaba que la civilización mediterránea se desplaza siempre hacia el sur, el reencuentro con un inicio del que parte a la vez un nuevo lanzamiento, una travesía que insiste.

Tal vez el movimiento propio de la excursión humana sea el caminar en círculo, es decir, dar la vuelta al mundo. Vía de una marcha hacia el futuro y el porvenir, se puede también desembocar en el punto de partida, en aquellos inicios del proyecto civilizatorio. Permítaseme una digresión. Muchas veces la “barbarie” de la cual hoy nos quejamos en las sociedades modernas, no consiste en un resto de primitivismo que no alcanzó a pasar por el tamiz civilizatorio, sino en un efecto del mismo movimiento civilizatorio que, arribado a un punto de su recorrido, amenaza con reenviarnos a los comienzos. Esto debería ser tenido en cuenta para evitar que la nave civilizatoria se dirija raudamente hacia los arrecifes. La realidad es dialéctica.

No puedo dejar de evocar a Domingo Faustino Sarmiento, quien no obstante lo taxativo de sus ideas maniqueas, no deja de mostrar a veces en su literatura esa circularidad, por ejemplo, en el *Facundo*, en el cual termina encontrando virtudes en el “bárbaro” caudillo, a la vez que ve en Juan Manuel de Rosas, hombre de la culta Buenos Aires, la verdadera barbarie. En *Magallanes y don Bosco alrededor del mundo*, se evidencia, sobre todo en el capítulo que describe la campaña del desierto contra los indios en la Patagonia, esa banda de Moebius que lleva a la alternancia e intercambio

de dos planos en principio opuestos, el anverso y el reverso y que convoca a la figura del oxímoron.

Pero ese arribo a los comienzos, también puede entenderse como el regreso a los motivos que impulsaron el viaje, como un retorno a las fuentes, una nueva travesía, una nueva oportunidad luego de haber avizorado el final. La analogía insiste entre Magallanes y don Bosco quien era italiano aunque no extranjero. “Ninguna parte del mundo es extranjera para un salesiano, ya que la congregación está presente en todo el mundo”. El itinerario se repite, reverbera, insiste en ese movimiento propio de occidente. “Podía ver a Magallanes como un precursor de don Bosco y, a Ulises como un precursor de Magallanes (...) Es evidente que Magallanes ha seguido la ruta de Ulises, de hecho, ha seguido la ruta a través del Estrecho de Gibraltar, aquel que conecta el Mediterráneo con el Atlántico, para luego conectarse con el Pacífico. Al mismo tiempo es evidente como don Bosco ha seguido la ruta de Magallanes, fundando casas salesianas en los lugares de desembarco de las naves de la Armada de las Molucas, en la Patagonia, en el Estrecho y en las Filipinas. Y si los españoles querían civilizar el mundo utilizando el castellano, los salesianos lo harían a través de las lenguas nativas”. Don Bosco y Magallanes tienen un punto de intersección. Ambos tienen en común el viaje, el cuerpo peregrino y las palabras que andan y se desplazan. Pero “don Bosco lleva la ventaja de haber dado la vuelta al mundo dos veces: primero en los sueños y luego con su cuerpo”.

Intuyo que el texto de Bottiglieri, ese peregrinaje a través de la escritura, es un sueño con los ojos abiertos, un largo sueño dictado por los sueños de don Bosco y la navegación de Magallanes, aunque también pueda ser pensado en sentido inverso: este libro editado en 2020 bien podría considerarse en cierto modo un “precursor” de los sueños de don Bosco y de la travesía de Magallanes, aunque más no sea porque viene a resignificar en el presente esos viajes y a otorgarles una nueva significación. En el cuento de Jorge Luis Borges *Pierre Menard, autor del Quijote* se puede entrever que el Quijote de Cervantes, del siglo XVII, no es exactamente el mismo texto después del *Quijote* de Pierre Menard, un escritor del siglo XX. *El Quijote* de Pierre Menard, vendría a resignificar al *Quijote* de Cervantes. Esa resignificación *après-coup*, hacia atrás, es propia de la estructura misma del lenguaje. Los significantes se desplazan en la cadena, en la frase o la oración, hasta un punto que abrocha un sentido. Es decir, la significación actúa en dirección contraria a la de los significantes, flota debajo de los mismos y arribados a ese punto, vuelve hacia atrás (da una vuelta en el Estrecho, podríamos decir) resignificando todo lo anterior. En síntesis; *Magallanes y don Bosco, alrededor del mundo*, permite un mejor entendimiento de aquellos viajes emprendidos por Magallanes, don Bosco y sus salesianos, a la vez que constituye un texto imprescindible para quienes deseen viajar por la historia de la Patagonia.

El Santo y el navegante han soñado los lugares antes de viajar. También el autor de este libro ha soñado el viaje y los lugares antes de escribir. Bottiglieri emprende un

largo periplo escritural que comienza en la Iglesia de San Juan Bosco, en Cinecitta, en Roma. Prosigue en un primer sueño misionero y posteriormente en un bar (Bar El Curvone) y se va internando en capítulos como “La armada de las Moluscas”, “Las luces del océano”, “El Elogio de la sombra” (que nos evoca el título de un libro de poemas de Borges), “Brasil”, “El mar Dulce”, puntos de una travesía en las que se arriba a “Los vientos pamperos”, “Pingüinos y lobos marinos”, “La Patagonia”, etc., un itinerario emprendido en las barcas de los libros y la cultura, a través del oleaje de las páginas que conducen al territorio de los sueños. Como en Proust, los personajes viven en las páginas, transcurren, se desplazan, envejecen, mueren. Se puede ir hacia el Sur en un sueño o en un libro. Se parecen. Lo escrito adquiere vida, las palabras dialogan, la tinta habla, los ojos responden. Y de repente el lector se encuentra en una llanura ilimitada, como lo son las posibilidades del lenguaje, habitadas por indígenas que portan lanzas.

¿Qué mejor que desembarcar en un lugar sino por medio de los libros? Un libro puede contener la Patagonia y sus habitantes, atrapar algo de lo real a través de lo simbólico. Soñar en un libro, internarse en América a través de las páginas. Se cuenta ahí de la visión nocturna que don Bosco contó a Pio IX en 1876. Don Bosco desde el inicio creyó encontrarse en Etiopía, después en Hong-Kong y finalmente en medio de la gente de Australia y las Indias, pero no lograba entender donde se encontraban los habitantes del sueño, así como aquella llanura de los confines en cuyo fondo se perfilaban ásperas montañas. Después don Bosco, cuando fue invitado a enviar a los salesianos a la Argentina, comprendió que aquellos pobladores del sueño eran los nativos de la Patagonia. El 11 de noviembre de 1875 don Bosco bendice la primera expedición misionera.

La mitología está siempre presente en el texto, por ejemplo, en la comparación que se hace de Magallanes con aquel Jasón, que fue con los Argonautas a la Cólquida en busca del Vello de oro, al comando de la nave Argos y que relata Ovidio en *Las metamorfosis*. El viaje al Estrecho en el extremo sur del mundo es comparable con el viaje de los argonautas. Se describe, en el libro de Bottiglieri, la partida de las naves desde Sevilla, el curso de las cinco embarcaciones por el río Guadalquivir en un minucioso inventario (especie de catálogo de las naves) de hombres, nombres, nacionalidades y enseres, un valioso trabajo de investigación de los pormenores del viaje, las dificultades, las creencias de los marinos, los avatares a bordo, los obstáculos que no dejan de evocar en el lector a aquellos pasos de Caribdis y Scila y a tantos otros impedimentos que Ulises y sus hombres debieron sortear en el anchuroso Ponto, es decir, los lugares que la flota de Magallanes iría tocando en el largo periplo.

Los sueños de don Bosco siguen siempre la ruta de Magallanes, como se muestra en las páginas del “Proyecto Patagonia DB”, informes de las tierras sin consagrar. Don Bosco soñaba como si leyera un libro, inclusive por capítulos que a veces repetía, retomaba y volvía a soñar, ensoñaciones algunas de ellas premonitorias y próximas al

territorio de las pesadillas, traducidas en escrituras repletas de cartas, diarios, confesiones, confidencias muy frecuentadas en los años de la adolescencia por sus discípulos.

El libro prosigue la narración detallada del viaje de Magallanes, el arribo de la flota a Río de Janeiro después de cuatro meses de navegación, en un relato que describe además las costumbres de los nativos, sus fisonomías, la llegada al Río de la Plata y también la transposición y los saltos en el tiempo en los que aparece, por ejemplo, el barrio de La Boca en la época de la llegada de los inmigrantes europeos.

Magallanes vivió entre los siglos XV y XVI, don Bosco en el XIX, pero por momentos éste pareciera en el libro adelantarse al primero. Excepcional recurso narrativo. La Patagonia profetizada y soñada por el Santo, es luego alcanzada geográficamente en el libro por Magallanes. Parece un contrasentido y un desfase temporal, pero la literatura que vence a los tiempos permite estas cosas. Don Bosco viajaba en su mente y se adelantaba a los otros, como dice Freud de los poetas, esos vaticinadores, esos vates, pero como buen soñador se adelantaba en los sueños también a quienes lo precedieron en la empresa. Después llegaron sus misioneros a confirmar sus predicciones. Don Bosco recorría en los sueños los vastos territorios que los salesianos luego recorrían a pie, a caballo o en carreta, transitaba las rutas que antes recorrieron otras misiones, la de los hombres de Magallanes. Muchos años después, un escritor, Nicola Bottiglieri, habría de recorrer las tierras que surcaron aquellos misioneros. Perdónese me mi particular interpretación de las páginas, que no tiene otro motivo que el de darle una vuelta más al asunto, una nueva “vuelta al mundo”, podría decir. Espero no haber naufragado en mi intento.

El narrador reconstruye el itinerario de manera novelada, quizá el modo más eficaz y efectivo de intentar asir aquello que el tiempo ha pretendido ocultar y que ya no pueden ver los contemporáneos, la forma de estar por medio de los ojos de la literatura en los mismos sitios y vivir las mismas experiencias, no en la evocación histórica sino en lo real. En definitiva, una reconstrucción de los recorridos de los navegantes y los salesianos en la Patagonia y en los lugares que fueron tocando en el trayecto, la sucesión de avatares y de hombres que edificaron una historia.

Antonio Ramón Gutiérrez
Universidad Católica de Salta

Esteban Catalán. *LOS LÍMITES Y EL MAR*. Santiago: Montacerdos, 2022: 301 pp.

La novela de Esteban Catalán, *Los límites y el mar*, contiene dos relatos largos: “Pájaros de Chile” y “Nunavut”. Ambos conforman un proyecto desafiante, con un lenguaje único, que se inclina a ratos más hacia lo poético que a lo narrativo y donde las peripecias de sus protagonistas toman rumbos insólitos, impredecibles y arriesgados que alejan a esta obra de cualquier lectura simple y maniquea. Catalán toma opciones poco convencionales, se va hacia los bordes y traspasada los límites, pone al lector un poco de cabeza, arriesgando a ratos incluso el verosímil de la historia contada, donde un relato realista parece a ratos fantástico y luego se bifurca hacia una nueva construcción postapocalíptica, en un espacio diferente, que se reconstruye bajo sus propias lógicas y paradigmas, abierto y ambicioso.

Se destaca principalmente la particularidad de Catalán de tomar opciones que abren nuevas lógicas, que borrona fronteras. Este es el mérito principal de la novela y comprende un aliento distinto en la narrativa chilena del último tiempo. Muestra de ello es la siguiente cita de casi el final del primer relato largo:

Pero antes de abandonarse una molécula suya le dice que no a otra y de pronto la golondrina es otra cosa, un deseo de entornar el cuerpo en un ángulo nuevo, de arriesgar a quebrarse en el viento consciente de la longitud de las patas, de las posibilidades de la cadencia. Entonces da un giro y empieza a volar al revés. La golondrina aprende a volar al revés y las demás, después de un tiempo, la siguen. En el cielo son su propio país, con las alas tejidas en azul metálico. No están para inviernos (192).

Así, la golondrina se inventa un nuevo camino, se redefine contra los patrones tradicionales y, en lugar de seguir una naturaleza que la llevará a la muerte, prefiere reinventar un hábitat nuevo, resiste y se reescribe. Del mismo modo, el narrador modifica y pervierte el camino de los personajes en ambas historias, les crea alternativas y cuando parece que los define en un lugar seguro se presenta la catástrofe, mas cuando se plantea un nuevo orden sobreviene de pronto un segundo cataclismo y sus personajes deben inventarse una forma nueva, un nuevo vuelo.

Otro aspecto fundamental en la novela de Catalán es que es capaz de crear un personaje femenino de resistencia a la violencia patriarcal, pero no de un modo convencional, como podrían encarnar los personajes femeninos de Xiomara, la periodista, Celeste, la abogada, e incluso Amaia, la actriz abusada por su padre. Crea a un sujeto

de resistencia que es diferente de los otros personajes femeninos, la Linchacos, una especie de justiciera de los nuevos tiempos, de superheroína que, a lo mujer maravilla, tiene poderes especiales: un manejo asesino, violento y super rápido del linchaco, arma asiática tradicional, ofensiva, que utiliza para reventar cráneos y zafar invicta de situaciones límite que ella misma provoca. No es un sujeto femenino que reacciona, sino que ataca y que desaparece, solo para volver a aparecer como un fantasma vengador.

La Linchacos no tiene voz, es puro cuerpo, es un sujeto que observa y que es instinto, pura energía que espera el momento para desatarse, como se desatan los cataclismos en la novela, telúrica y monstruosa. En este sentido, el cuerpo femenino reacciona para revelar la violencia, escandaliza, desobedece y desestabiliza el orden social. El protagonismo del sujeto femenino se posiciona monstruosamente, en cuanto metamorfosis incompleta: mujer-bestia incontrolable, subversiva y, por tanto, grotesca, al estilo de Mijail Bajtin, quien define a lo grotesco como descubridor de las potencialidades de un mundo enteramente diferente, de otro orden.

Con la Linchacos Catalán crea una heroína femenina que es cuerpo y acción, temible y monstruosa, que exige la revisión de los esquemas sociales, una destructora de bordes y fronteras y, por tanto, un monstruo que regenera un espacio habitado por la dominación masculina, que trastorna las clasificaciones impuestas, incluso por las otras protagonistas que, aunque poseen una mirada crítica, se encuentran imbuidas por el mundo convencional. Durante el tiempo que la Linchacos no se descubre es una chica común, aunque rara vez habla o le dirige la palabra a una de las amigas (Amaia, Celeste, Xiomara). Es una chica sin profesión, a diferencia de las otras, sin expectativas ni padres, de orígenes difusos y silenciosa. Al momento en que se descubre es puro cuerpo que ataca, que provoca miedo, no solo porque revienta cráneos, sino porque no parece validarse en ella una interlocución posible, es un *ello* que se fuga y se rige por sus propios preceptos que solo ella conoce, monstruo sublime que amenaza y transforma, y rememora el miedo atávico a la furia femenina que Gilbert y Gubar destacan en *The Madwoman in the Attic*, hace ya varias décadas.

En “Nunavut” el protagonista abandona su espacio seguro para reencontrarse en un nuevo espacio, al Ártico, el extremo más al norte de la Tierra, zona opuesta a su lugar de origen, el sureño Chile, quizás como forma evitativa del dolor o como una manera de reescribirse a sí mismo o de reescribir en la memoria lo que ya vivió, de hallar nuevas maneras de lidiar con el pasado. De este relato se destaca principalmente el uso del ambiente, que se vuelve paulatinamente en otro personaje de la narración.

La vibración en la caña hizo que la tensara sin encontrar novedad. Se acercó con cuidado, despacio, en cuclillas con las manos tibias en la roca tan corpórea, definitiva. La superficie turquesa sugería los restos del incendio geométrico que se libraba en el fondo del mar. Miró a ambos lados sin encontrar más que aquel viento en las orejas, terso como un gemido (301).

No solo en “Nunavut” la descripción de espacios se convierte en una voz Otra que interactúa con los personajes, también determina la mirada que se tiene sobre ellos.

El uso de los ambientes es fundamental en ambos relatos, en el primero como espacio telúrico de cambio radical y en el segundo como condicionante de las acciones de los sujetos. En ambos el ambiente se emparenta con la figura femenina, también telúrica y radical.

Los límites y el mar es la segunda obra publicada de Esteban Catalán. La primera, *Eslovenia*, es un conjunto de relatos donde destaca la versatilidad de la voz narrativa. *Los límites y el mar* es su primera novela, dividida en dos relatos que se hermanan con algunas referencias y cuyo modo de escritura las afirma en un estilo particular, que les da un sello de originalidad.

Greta Montero Barra
Universidad de Chile

Rafael Francisco Díaz. *WALTER BENJAMIN. LA HERIDA DE LA LIBERTAD SE ABRE HACIA ADENTRO*. Santiago: Ediciones El Mercurio, 2022: 447 pp.

La trágica muerte de Walter Benjamin en la frontera de España mientras intentaba escapar del fascismo es parte esencial de su culto. Muchos han insistido en el desafortunado *timing* del escritor alemán: apenas uno o dos días después de suicidarse habría quedado sin efecto la orden de devolver a Francia a todos los refugiados detenidos en la frontera. De haber esperado un poco más, dicen, quizá se hubiera salvado. Otros han visto en su muerte el anticipo del cataclismo que vendría, una representación sacrificial, o bien, el único acto de rebeldía posible en esas circunstancias. Tampoco faltan las teorías conspirativas que afirman que fue ejecutado por la Gestapo, la policía franquista e, incluso, por agentes de Stalin. Volver sobre los últimos días de Benjamin es, pues, un acto arriesgado: ¿se puede decir algo nuevo sobre una historia que ya tiene visos de mito, símbolo o parábola?

El etnomusicólogo Rafael Díaz, ganador de la última versión del Premio Revista de Libros, ofrece a todas luces una perspectiva original sobre este tema. Estructurado como una bitácora de investigación, su libro puede leerse como una historia detectivesca, un escrito autobiográfico, una biografía cultural de Benjamin y hasta como una novela picaresca en el Madrid contemporáneo. La búsqueda de un manuscrito perdido, un ensayo sobre *El proceso* de Kafka en el que Benjamin habría estado trabajando los último ocho años de su vida, es el misterio literario que, en apariencia, guía la investigación del autor: qué pasó con el texto, por qué no estaba entre las pocas pertenencias del escritor cuando murió, cuál era su hipótesis, quién lo hizo desaparecer y por qué. Pero la fuerza del libro (aquello que atrapa realmente al lector) nace, a mi juicio, de las condiciones especiales en las que se realiza esta pesquisa. El investigador es un chileno de ascendencia judía, fugitivo de la policía migratoria española, sin documentos ni dinero, ni siquiera para permitirse un desayuno de 1.20 euros en un Dunkin' donuts: "Lo peor es que es verdad. El capitalismo es maravilloso si tienes 1.20 euros. Parece fácil, pero es difícil. Por ahora, estoy fuera del capitalismo" (63).

Díaz recrea así la "condición liminal" en la que Benjamin escribió sus últimos textos: en la frontera, en la incertidumbre sobre su destino, en el cruce de diferentes géneros y tradiciones. Cumple además con uno de los requisitos que el pensador alemán exigía al historiador: incluir en su análisis "su propia condición amenazada". Esta puede identificarse con las condiciones inmediatas de pobreza y persecución (fatales en el caso de Benjamin, transitorias en el caso del autor), pero también con un contexto más

amplio: el capitalismo, sistema donde el escritor no puede cumplir plenamente con su vocación. “El ritmo incesante de la vida en Chile no permite que alguien se quede atrás” (361). No hay tiempo, según observa el autor, ni para detentarse a recoger un zapato perdido en medio de la corriente humana que se forma cada mañana en el metro. La mujer descalza bien quisiera detenerse y recuperar su sandalia. Pero la marea humana es tan poderosa que la empuja inconteniblemente hacia la salida.

En algún momento la búsqueda del manuscrito se convierte en una investigación acerca del destino de los abuelos maternos de Díaz, judíos franceses desaparecidos en 1940, el mismo año de la muerte de Benjamin, cuando intentaban llegar a Marsella para embarcar a Argentina (su madre y sus tíos, niños entonces, habían llegado a Chile el año anterior, beneficiados por las diez mil visas que otorgó el gobierno de Pedro Aguirre Cerda a los refugiados que huían de Europa). El autor no llega a ningún resultado seguro: un nombre consignado en las memorias de un sobreviviente del campo de Ensheim puede o no corresponder al de su abuelo relojero: Rëphael Silman (apellido que sus tíos, una vez en nuestro país, castellanizarían como Silva). Al regresar a Chile lo único que puede hacer para reunir simbólicamente a su madre con sus abuelos es cumplir con la última voluntad de la primera: ser enterrada con su nombre judío en el cementerio de disidentes de Valparaíso. Para ello debe primero exhumar sus huesos del Cementerio General:

La pala choca con algo más duro: es el fémur largo de mi madre, una mujer de un metro y setenta y ocho, mi padre debió subirse a un sillín para posar con ella en la foto de matrimonio; aparecen unas costillas de su espigado cuerpo, la mandíbula se desprende de su calavera y parece decir su última palabra. La carne no está, el espíritu tampoco, sólo sus huesos persisten, sus huesos demandan a los abusadores del mundo diciendo, “aquí estoy”; sus huesos interrumpen el olvido emergiendo en la luz del día; los huesos resisten el olvido, el más corrosivo de los ácidos; los huesos resisten esta mañana, este día, esta noche de soledad en un hotel, como un turista en mi propio país, resisten la propia extrañeza de mi nombre que no reconozco, resisten el peso de Chile, el paso de los siglos sobre un país sin un Dios que lo redima, un país que debiera llamarse tumba o campo de exterminio (358).

En cuanto al destino del último ensayo de Benjamin, Díaz es terminante: fue Theodor Adorno la última persona que lo tuvo entre sus manos y quien lo destruyó. A partir del estudio de la correspondencia entre Benjamin y G. Scholem, el autor concluye que el texto en que trabajaba el primero proponía para *El proceso* una estructura diferente a la establecida por Max Brod, el amigo y albacea literario de Kafka, en su edición de 1925: “El problema es que si se difundía la versión de Benjamin de *El proceso*, la de Brod quedaría seriamente en cuestión y eso podría significar una catástrofe económica en términos editoriales, ya que la versión de Brod perdería legitimidad y

se volvería obsoleta” (207). Para proteger a Brod, con quien Adorno había establecido “una sólida y eficaz relación comercial basada en sus respectivos manuscritos” (208), este habría optado por hacer desaparecer el ensayo de Benjamin.

Estas hipótesis conforman la parte más polémica y debatible del libro de Díaz. No sólo porque es imposible probar que Adorno haya destruido el manuscrito perdido, o que este haya estado efectivamente en el maletín que Benjamín atesoraba en su huida, sino porque encarnan una visión bastante dicotómica, casi esquemática, de la compleja relación que unió a ambos pensadores y de las diferencias (sobre todo políticas) que los enfrentaron: “Con la distancia que dan los años, podemos concluir que Adorno ejerció sobre Benjamin una extraña relación de protectorado castrante. Adorno siempre fue mucho más hábil que Benjamin para desenvolverse en el mundo real. De hecho, Adorno sobrevivió sin problemas y Benjamin se metió en un callejón sin salida (256).

Dicho lo anterior, hay que reconocer que las especulaciones de Díaz sobre el destino de Benjamín son, independiente de su verosimilitud, sugerentes. Por ejemplo: ¿qué hubiera pasado si Benjamin hubiera emigrado a México y hubiera entrado en conocimiento de la obra fotográfica de Juan Rulfo?

Mención aparte merecen, finalmente, las fotografías incluidas en el libro. Además de las esperables en una biografía (Benjamin de niño, el hijo de Benjamin, la cuenta del hotel donde murió, su documento de apátrida, etc.), hay varias otras tomadas por el propio autor durante su pesquisa. Son fotografías en blanco y negro, nada llamativas, tomadas claramente por un amateur (la rambla de Portbou, una vista desde el tren a Barcelona, un conjunto escultórico en el Valle del Jerte, etc.). Recuerdan en algo a las que utiliza W. G. Sebald, y no sería descabellado suponer que sugieren una crítica de la imagen. Otro aspecto de este libro notable que merece ser analizado con detención.

Catalina Olea
Universidad de Chile

Mónica González, Claudio Guerrero, Hugo Herrera y Raúl Rodríguez Freire.
FIGURAS DE LO COMÚN: FORMAS Y DISENSOS EN LOS ESTUDIOS LITERARIOS (LENGUAS, CUERPOS, SENTIDOS Y ESCRITURAS). Valparaíso: ILC/PUCV, 2021: 400 pp.

Mónica González, Claudio Guerrero, Hugo Herrera y Raúl Rodríguez son los editores de *Formas de lo común*; amigos de la letra y en la letra que nos presentan este libro como plataforma para debatir las figuras de lo común –discusión urgente que nunca– sobre todo por los debates sobre la escritura, la lectura, la política y los libros en el contexto chileno. ¿De qué modo se nos hace urgente lo común?, ¿qué pistas nos entrega lo común en estas intervenciones?, ¿por qué reflexionar sobre lo común? En lo personal, llegué a las discusiones sobre este tema a partir de Roberto Espósito en sus reflexiones contenidas en *Immunitas* y *Communitas*, esta compilación no está fijada en ese debate del intelectual italiano, pero creo que esos dos conceptos marcan sus coordenadas.

La inmunidad, ineludible en estos tiempos del desconfinamiento de la pandemia, es el cerco, la protección y los dispositivos a los que hemos sido sometidos como la única forma viable para contener el virus. La *immunitas* alude a la transposición de esas condiciones del cerco como formas de administración de lo social y lo político. Por el contrario, el segundo concepto de Espósito, la puesta en común –*communitas*– recalca en la alteridad, podríamos decir que apunta a las escrituras no idénticas –escrituras del disenso– como señala el título *Figuras de lo común*.

Lo común, en Espósito, sigue la huella de su raíz etimológica: el *munus*, el don, el regalo, la ofrenda; en esa apertura, este libro y las voces que se cruzan en él son una comunicación en una dimensión no inmunitaria, contagiosa y abierta. Las reflexiones en común sobre la literatura contenidas en estas páginas resaltan ese ámbito del pensamiento contemporáneo que no está sometido bajo los rótulos de la identidad, que no la busca, ni la persigue; la esquivo y disiente. Sus escrituras salen del ámbito de lo personal en función de un campo impropio de lo literario, aquello no-nuestro, que nos convoca en un espacio poroso del nosotros. Su introducción reitera esta preocupación en palabras de Ricardo Piglia, “ahí hay un ejemplo bien claro de esto que intuía Piglia, de que siempre la pregunta por la lectura es la pregunta por el otro” (21), por ende, en la esfera del disenso, tenemos en nuestras manos un libro de una escritura común, su figura se fija en una comunidad de voces en búsqueda de la alteridad y la palabra del otro. Las investigaciones se organizan en torno a materiales y enunciaciones diversas, organizadas en distintos ejes: 1) Materialismos y lo común, 2) Espacialidades, voces

y circulación, 3) Construcciones figuras y disensos, 4) Formas de lo heterogéneo e intermedialidad; más dos secciones, una en su comienzo titulada “Diálogos”, y otra en su final, “Intervenciones”.

El debate sobre lo común se inicia con diversas discusiones sobre el término: lo compartido, lo público, e incluso lo estatal como una esfera de la garantía de derechos de las personas. Sin lugar a duda, la cultura se nos propone como un hecho común, no obstante, en ese campo hay diversas fuerzas que se tensionan: formas de aparecer, jerarquías y desfondamientos. Un punto clave que cruza el libro es la pregunta por lo material, que podríamos hacer equivalente a la materia, la matriz y, por qué no, lo materno; en el texto, se afirma que en paralelo: “a la pregunta por la tierra, la pregunta por la economía puede ser traducida a la pregunta en la literatura por las materialidades de lo literario” (18). Esas materialidades vuelven como una reflexión sobre lo común en algunos artículos muy iluminadores de las exploraciones literarias sobre el lenguaje y sus límites.

Estas investigaciones buscan los enunciados donde los signos se tuercen hacia su opacidad para llegar a una esfera reflexiva sobre la materia, esa utopía de la lengua en la poesía de César Vallejo, por ejemplo, como lo destaca Gabriela Milone a propósito de *Trilce*: “La lengua susurrante es así una utopía abierta entre la voz y la letra: ni pura palabra balbuceada ni pura escritura entrecortada. Es un ejercicio vocal cuya extensión fónica alcanza la materia del lenguaje, no como sentido ni como negación de sentido, sino como volumen sonoro” (Milone 64). Ese volumen pesa y suena, es la gravidez de la letra que se fuga de las palabras. La densidad del significante que explora diversas dimensiones de la materialidad de los sonidos. La autora usa el concepto de ficciones y fricciones fónicas para denotar el lugar y volumen del significante y el sonido en una comunicación de lo común en el lenguaje con su materia sensible.

El texto anterior, “Imaginar la materia/ hacer la lengua” está incluido en la sección sobre los materialismos, la que nos invita a volver a los objetos y superficies para construir los saberes. Esta dimensión del peso y volumen de la materia, es reiterada como una parte de la estética literaria por Natalia Lorio, donde lo material en la ficción es el pasaporte a una “apertura de las formas, en la conjugación, el conflicto y el pliegue de la materia” (Lorio 87), en un artículo dedicado Armonía Sommers y su novela *La mujer desnuda*, la autora destaca esa multiplicidad de lo viviente asociado con el cuerpo femenino abierto, conectado con lo vegetal y lo animal, un cuerpo sin órganos, que renuncia a sus jerarquías para ir hacia un plan de inmanencia de lo viviente.

La textualidad de los objetos como una superficie de la escritura –su materia, su matriz– es una condición insistente en la pesquisa compilada en *Figuras de lo común*, la materia significativa se desplaza por la espacialidad. Materia y espacio convergen en la segunda sección de esta compilación, donde las interrogaciones se trasladan al campo de los espacios. En consonancia con las referencias sobre lo común, sobre todo en aquellas donde su figura gira hacia al ámbito impropio e impersonal. El artículo “Entre el trazo, el grafo y el gesto” de Natalia Pérez Torres, se nos muestra cómo la

textualidad del grafiti se fuga de la denotación de la escritura, en paralelo a la lengua susurrante que hemos destacado anteriormente en *Trilce*. El grafiti como una escritura en la piedra de la ciudad se expresa disruptivamente, su propuesta consiste en “escribir sin poner nada, [el grafiti] despreocupado de cualquier intención literaria o lírica; pero no textual ni discursiva” (Pérez Torres 204). Así, si en la poesía vallejana la sonoridad se escapaba del signo, esta vez el significante se escapa de la sonoridad. El signo mudo de la escritura en las paredes bogatanas irrumpe como una escritura sin lirismo, una escritura sin palabras, una lengua cuyos signos anómalos se desplazan como una fuga de la escritura, una diáspora escrituraria que se despoja de sus significantes y significados para migrar hacia un campo desconocido de lo textual y discursivo.

Los capítulos destacados describen una convergencia de los estudios literarios recopilados en *Figuras de lo común*, una articulación figural de la letra que disiente de los mandatos jerárquicos de la ciudad letrada, para explorar puntos de fuga, nudos del disenso y líneas experimentales de la escritura, donde la letra recupera su filiación con la filosofía en el camino de la *poesis*, una disposición creativa del lenguaje, Carolina Pezoa explora esos límites en la poesía de Paul Celán, ella nos dice: “Entre Celan y Hamacher estoy, dijéramos, intentando acceder a la incompreensión de nada, estoy queriendo traducir nada, entender nada, estoy dijéramos, detrayendo la lágrima endurecida de lo escrito” (Pezoa 170). La escritura de la investigadora y su roce con la nada demuestra un interés por una dimensión incognoscible y deslumbrante: “cómo leer lo que dura un destello” (Pezoa 169). Las escrituras centelleantes de este libro se cruzan, nos hacen mirar en sesgo, salir del marco, nos invitan a crear nuevas formas de leer la realidad como lo señala Alicia Genovese: “lo que yo enseñé [...] produce una manera de mirar el mundo y situarse en él” (Genovese 37). Los estudios literarios hoy nos reclaman esa posición con el mundo, quizá no hay forma de leer la literatura que no sea esta, la del disenso, la de la apertura, la puesta en común del sentido en el que estamos inmersos, pero que de ningún modo nos pertenece.

Leer de este modo implica desviarse de las lecturas impositivas, unívocas y sus aparatos de captura; la práctica de la lectura del disenso, según Alejandra Castillo, implica “La posibilidad de su inclinación, de su salida de curso, de su desvío” (Castillo 41). Ese viraje para salir de las lecturas donde lo humano se concibe como un producto cerrado y cercado por el perímetro de una erudición elitaria, selecta y privilegiada.

La relación con la lectura y la escritura de las mujeres sigue ese desvío –ese disenso– tal como se recupera como estrategia discursiva de resistencia y placer, como lo señala Damaris Landeros, “La madre consolida la lectura como una práctica placentera y, aunque esté vigilada, ciertamente es diferente a otras formas de relación con la cultura escrita” (Landeros 243). Su artículo, “Hija, huye sobre todo de aquellos libros”, presenta a la lectura inscrita en el campo de las figuras destituyentes de los poderes patriarcales, se nos revela el ejercicio letrado como un cruce entre la resistencia y el goce; el desvío ya no solo está situado en una escritura fuera del surco de

la vigilancia, sino que lo podríamos afirmar como una práctica del feminismo; ese disenso, ese desvío: “Es una salida de marco –insistimos junto con Alejandra Castillo–. Este desmarque, que no es otra cosa que reconocer la herida que nos constituye en tanto mujeres” (Castillo 40). La suspensión de lo humano es el paréntesis al que nos invita lo común.

Justamente, las figuras de lo común contenidas en este libro son destituyentes, la escritura literaria se nos presenta como un campo de experimentación del lenguaje, abierta. Una figura de la que hablamos poco, una lectura basada en la libertad, una promoción de la lectura relacionada con la igualdad, una promoción de la inquietud incierta de la lectura y la escritura en una escena solidaria. *Figuras de lo común* nos invita a leer y pensar la lectura y la escritura basada en el arte del disenso. Incluso, me atrevería a que este libro, y los libros analizados en él, se conectan con lo que señala en *Mil mesetas* Gilles Deleuze y Félix Guattari sobre la escritura, “Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan solo hay que preguntarse con qué funciona” (Deleuze y Guattari 10).

Nicolás Román González
Universidad Andrés Bello

BIBLIOGRAFÍA

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- Esposito, Roberto. *Inmunitas: protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.
- _____. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- González, Mónica, Claudio Guerrero, Hugo Herrera y Raúl Rodríguez Freire. *Figuras de lo común: formas y disensos en los estudios literarios (lenguas, cuerpos, sentidos y escrituras)*. Valparaíso: ILC/PUCV, 2022.

Sebastián Schoennenbeck. *ENSAYOS SOBRE EL PATIO Y EL JARDÍN*. Santiago: Orjikh, 2020: 246 pp.

Desde la publicación de *José Donoso: paisajes, rutas y fugas* (2015) hasta esta, su segunda entrega, *Ensayos sobre el patio y el jardín: Couve, Wacquez, Donoso* (2020), Sebastián Schoennenbeck ha venido componiendo un díptico en que escritura y mirada juegan a encontrarse y desencontrarse en el sinuoso límite entre naturaleza y cultura: “El jardín es una composición artificial que no es posible sin la naturaleza. Se opone a ella, pero al mismo tiempo la contiene o es su continuación” (22). Díptico, pues estamos ante un sostenido proyecto que se ha impuesto la tarea de imaginar habitar el doblez entre letra e imagen: trasladado a la escritura, el artificio visual del jardín aparece elevado a la segunda potencia, en un gesto barroco que rima con el epígrafe tomado de Quevedo (signo sobre signo). Díptico, también, porque estos ensayos parecieran haber brotado de una preocupación común por el paisaje, donde lo que se ha modificado con el paso del tiempo ha sido la perspectiva: si el paisaje aparece primero como una lejanía, un horizonte o un fondo que se escapa, el empeño aquí consiste en trabajar los signos de la “naturaleza”, así entre comillas, a partir del modelo reducido del jardín —la voz “jardín”, nos recuerda este libro, proviene de *gard, geard, garde*, es decir, espacios cerrados, cercados (122). En tanto “delimitación espacial” (122), un jardín puede ser muchas cosas, menos un *lugar sin límites*: no es el infierno donde estamos, sino en su revés natural.

Por cierto que continúa la obsesión puntillista por José Donoso que ha caracterizado la crítica de Schoennenbeck, como una viga maestra, pero aquí el tronco donosiano aparece trizado, para dar espacio a los textos de Mauricio Wacquez y Adolfo Couve. Frente a la imagen goyesca de Cronos devorando a sus hijos, estos *Ensayos* ofrecen el jardín como el imposible escape a un espacio intrauterino, fetal. Schoennenbeck, sugerentemente, abre su lectura con un análisis del jardín cerrado de *La anunciación*, de Leonardo, “un *hortus conclusus*, que alude simbólicamente al cuerpo mariano siempre virgen” (27), para luego invertir sus valores: “Es como [...] si el misterio no radicara en la Encarnación del Verbo, sino en este mundo que no logramos habitar del todo...” (29). El misterio está descentrado: no habita en la simbología religiosa, sino afuera, en el exterior. Y al cambiar el foco desde el adentro inconcebible (la eternidad concentrada en un punto) hacia el afuera (el jardín), la escritura de Schoennenbeck aborda un objeto que se debate entre dos tiempos, entre la promesa de la eternidad cristalizada (la naturaleza imantada por la redención) y el tiempo de la historia (la

ruina, la calavera): “La domesticación de la naturaleza que todo jardín supone exige una labor permanente y constante, una mantención de formas y límites que controlan el excesivo crecimiento de las malezas o que evitan el decaimiento o muerte de masa vegetal vulnerable” (105). El resultado es un particular modo de crítica que se presenta, también, como contemplación secular.

Y, ¿qué rol le cabría a la crítica en este drama temporal: mantener las formas o dejar que la maleza crezca entre las ruinas? Como en Tlön, cuyos objetos se duplican y desaparecen del mundo al ser olvidados, y “a veces unos pájaros, un caballo han salvado las ruinas de un anfiteatro”, pareciera que aquí a la crítica le corresponde el lugar de la memoria: “El jardín de la calle Holanda [propiedad de José Donoso] ya no existe como tampoco su casa. Creo que un magnolio aún con vida es el último vestigio de ese recito que algo tenía de Quinta” (177), escribe Schoennenbeck en un capítulo precisamente titulado “Un jardín que ya no existe”. Situados en los primeros lustros del nuevo siglo, estos ensayos imaginan la supervivencia del archivo del paisajismo de la *belle époque* chilena a partir de aquellos textos que lo duplican y terminarán suplantándolo una vez que esa *belle époque* se ha situado en “un pasado ya tan remoto que se vuelve fantasía o uno de sus lugares que sufren la indeterminación de un ‘había una vez’ o ‘érase una vez’ de los cuentos de hadas” (59). Schoennenbeck trabaja con mundos desahuciados y objetos irrecuperables, apariencias de apariencias en las que nunca puede tocarse la plenitud de la escena originaria: que un magnolio sea “el último vestigio de ese recinto que algo tenía de Quinta” implica que ese recinto es el recuerdo de otra cosa cuya presencia está siempre diferida.

El jardín, como escenario, tiene entonces una “falla original” (22): es “una herida abierta” (24), “padece una fisura” (75) o remite, en último término, a lo que *nunca fue* o *ya no es*. Espejismos, cielos quebrados, *trompe l’oeil* de la trascendencia, los jardines de Couve, Wacquez y Donoso visitados en este libro no cesan de recrear una serie expulsiones constitutivas del sujeto: “Todo jardín es una sombra del Edén y como tal será representado. De este modo, el narrador está en un *afuera* y un *después*” (93). Expulsión del mito, expulsión de la historia –de la *belle époque*, cuando no de la nación misma en el caso del exilio político–, pero, sobre todo, expulsión de la letra del reino de las imágenes, del registro de lo visual: la paradójica belleza del jardín, muestra Schoennenbeck, es siempre una forma refinada de intemperie, y la escritura, a su vez, una traumática caída en la linealidad –y temporalidad– de la lengua. Porque si en primera instancia la construcción espacial del jardín se resiste incluso a ser sometida al artilugio de la perspectiva pictórica del Renacimiento, su traducción lingüística (en el blanco y negro de la escritura) queda en comparación reducida a ser testimonio de una falta, a la manera de una ortopedia vegetal: “la escritura es la huella residual de una mirada que alguna vez se dirigió a ese jardín sustituido por el relato” (97); “la escritura que describe el jardín es una ciega que lo visita” (116).

Exploración del desengaño barroco: más que lo que se ve, enseñan estas páginas, un jardín es lo que se pierde de vista. Como sugiere la imagen de una Cordillera de los Andes ingrávida en el crepúsculo que Schoennenbeck desarrolla de las lecciones de color del pintor Eduardo Vilches, "...la Cordillera de los Andes manifiesta su magnificencia en el momento en que pierde su peso y en el que su volumen desaparece ante nuestros ojos próximos a la noche inminente" (37). Con la escritura cayendo como otra noche, la mirada sobre el jardín en Couve, Wacquez y Donoso se nos descubre como un gesto intransitivo en que los objetos "pierden sus contornos; se transforman en manchas" (ref. *El jardín de al lado*) (62) o quedan enturbiados por la lluvia y la oscuridad (*Coronación*) (45); en que el llanto del protagonista niño de Couve entorpece la visión del paisaje (ref. *El pasaje*) (63) o, para el caso de Wacquez, el narrador de *Epifanía de una sombra* "pone en tela de juicio la luz, recurso vital para emprender la mirada que todo paisaje supone" (141).

Pero el desencuentro entre el observador y el jardín –al interior de una letra que "entorpece el tránsito ocular" (44)– no se da solamente en el nivel de la anécdota o la descripción, sino que estas escenas nos revelan un descalce radical entre escritura y mirada en el nivel de la enunciación: la escritura "se interrumpe apenas se mira por la ventana" (109). Si algo se contempla aquí, en la imposibilidad de tocar el cielo pictórico, eso es el desfonde de la utopía de la *ekphrasis* (nudo ciego), la fórmula del *ut pictura poesis* astillada (el pasado retórico clásico convertido en otra ruina a ojos de la modernidad): "A diferencia de la norma horaciana [...], lo visual se tematiza como distracción de la escritura" (147). Ante el esfuerzo del paralelo entre artes y literatura, estos trabajos constatan, no sin desgarró, que las paralelas no se tocan, salvo en la ilusión de la perspectiva lineal (y ya sabemos que a la perspectiva lineal se le escapa la experiencia del jardín). ¿Qué hacer, entonces, frente a este objeto imposible –el jardín– que une y separa el coloquio entre letra e imagen como si fuera el beso de los amantes asfixiados de Magritte en la portada de *El jardín de al lado*?

Si lo visual supone la "distracción de la escritura", no se nos olvide tampoco que distracción y digresión son precisamente los elementos fundantes del género del ensayo –"mi estilo y mi mente vagabundean por igual", decía Montaigne. La invocación a las posibilidades del ensayo –desde el mismo título del libro– sugiere que la apuesta de Schoennenbeck para leer estos jardines de la literatura chilena consiste en pasear y divagar, en perderse en sus senderos, tal como aquella "niña tan chica en un jardín tan grande" que menciona Pepe Donoso en el documental de Carlos Flores (166). En ese sentido, el abordaje de Schoennenbeck supone una renuncia deliberada a cualquier mirada unívoca, monocular, sobre su objeto: si el jardín se resiste ser sometido a una sola perspectiva, pronto en la lectura de este texto advertimos que sus tres caras iniciales –Couve, Wacquez y Donoso– comienzan a alternarse como un caleidoscopio, quedando sujetos a permutaciones de orden y sentido (la cita de un texto vista "de frente" puede aparecer luego en otro capítulo vista "de costado"). En

estos recorridos, al volver a reconocer un punto de referencia después de haber dado un rodeo, tenemos la impresión de que la lectura también se espacializa.

¿De cuántas maneras puede recorrerse un jardín? Alegoría, distopía, heterotopía, entre otros, son los modelos ensayados por Schoennenbeck para diagramar el espacio (un puzzle hecho de “pasto, prado, árboles, flores, senderos, escaños, fuentes, macizos, espejos de agua” [49]), pero este libro deja en claro que las variaciones no cesan de multiplicarse, conformando una serie abierta, incluso en cuanto a los medios convocados para cubrir su especificidad: *Ensayos sobre el patio y el jardín* comienza tejiendo principalmente un universo de relaciones entre pintura y literatura, pero concluye, notablemente, incorporando un tercer espacio con material filmico del documental *Pepe Donoso* de Carlos Flores.

El gesto final, que reproduce la multiplicación de perspectivas al interior del texto de Schoennenbeck, consiste en la multiplicación de voces: el anexo “Textos afines”, con que cierra el volumen, incluye “Jardines y paisajes para un (des)encuentro literario: *El mocho* de José Donoso”, escrito a cuatro manos junto a Daniela Buksdorf (ejercicio de contrapunto entre las minas de Lota y el Parque de la familia Cousiño o entre las voces de Baldomero Lillo y José Donoso); y “Un hortus conclusus donosiano: esbozos en torno al jardín amurallado en *El obsceno pájaro de la noche*”, de Sebastián Cottenie (lectura iconológica que interpreta el embarazo de Iris Mateluna a la luz de la tradición simbólica que ve en el hortus conclusus una prefiguración de la concepción virginal del relato evangélico). La apertura que anima las páginas de *Ensayos sobre el patio y el jardín* nos invita, entonces, a aceptar la paradoja: el jardín está cercado por fuera, pero abierto por dentro.

Felipe Toro
Pontificia Universidad Católica de Chile