REVISIONES DE LA LITERATURA CHILENA

Coordinado por **CARMEN ALEMANY BAY** y **MARÍA NIEVES ALONSO**

Nº 16 • Diciembre de 2011 • ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

AMÉRICA SIN NOMBRE es el Boletín anual de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano» (proyecto FFI2011-25717). Este número ha sido publicado con la ayuda del programa de financiación de revistas del Vicerrectorado de Investigación, Desarrollo e Innovación de la UA.

Director: José Carlos Rovira (Universidad de Alicante)

Subdirectora: Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante)

Secretaria académica: Remedios Mataix Azuar (Universidad de Alicante)

Secretario administrativo: Víctor Manuel Sanchis Amat (Universidad de Alicante)

Consejo editorial:

Beatriz Aracil Varón (Coordinación general) (Universidad de Alicante)
Miguel Ángel Auladell Pérez (Universidad de Alicante)
Eduardo Becerra Grande (Universidad Autónoma de Madrid)
Claudia Comes Peña (Universidad de Alicante)
Helena Establier Pérez (Universidad de Alicante)
Teodosio Fernández Rodríguez (Universidad Autónoma de Madrid)
José Mª Ferri Coll (Universidad de Alicante)
Virginia Gil Amate (Universidad de Oviedo)
Mar Langa Pizarro (Universidad de Alicante)
Rosa María Grillo (Universidad de Salerno)
Ramón Lloréns García (Universidad de Alicante)
Francisco José López Alfonso (Universidad de Valencia)
Sonia Mattalía (Universidad de Valencia)
Pedro Mendiola Oñate (Universidad de Alicante)
Francisco Javier Mora Contreras (Universidad de Alicante)
Ramiro Muñoz Haedo (Universidad de Alicante)
Ángel Luis Prieto de Paula (Universidad de Alicante)
José Rovira Collado (Universidad de Alicante)
Mónica Ruiz Bañuls (Universidad Miguel Hernández)
Eduardo San José Vázquez (Universidad de Oviedo)
Maria Tabuenca Cuevas (Universidad de Alicante)
Francisco Tovar Blanco (Universidad de Lleida)
Eva Mª Valero Juan (Universidad de Alicante)
Abel Villaverde Pérez (Universidad de Alicante)

Comité científico:

Mª Ángeles Ayala Aracil (Universidad de Alicante)
Giuseppe Bellini (Universidad de Milán)
Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla)
Guillermo Carnero Arbat (Universidad de Alicante)
Fortino Corral Rodríguez (Universidad de Sonora)
Óscar Armando García Gutiérrez (Universidad Nacional Autónoma de México)
Margo Glantz (Universidad Nacional Autónoma de México)
Aurelio González (El Colegio de México)
Mercedes López-Baralt (Universidad de Puerto Rico)
Miguel Ángel Lozano Marco (Universidad de Alicante)
María Águeda Méndez (El Colegio de México)
Daniel Meyran (Universidad de Perpignan)
Nelson Osorio Tejeda (Universidad de Santiago de Chile)
Rocío Oviedo Pérez de Tudela (Universidad Complutense)
Rita Plancarte Martínez (Universidad de Sonora)
Juan Antonio Ríos Carratalá (Universidad de Alicante)
Enrique Rubio Cremades (Universidad de Alicante)
Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca)

Webmaster:

Alexandra García Milán

Colaboradores:

David García Vergara, Connie Marchante Sáez, Francisco Mollá Ruiz, Elena Pellús Pérez, Rafael Sellers Espasa, Paola Madrid Moctezuma, Benoit Filhol, Elena Martínez-Acacio.

Foto cubierta:

Santos Chávez, *Greigia Sphacellata*, «Inonografía botánica mapuche».

Este boletín está asociado a la actividad del **CENTRO DE ESTUDIOS IBEROAMERICANOS «MARIO BENEDETTI»**

ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831
Depósito Legal: MU-2335-1999
Composición e impresión: COMPOBELL, S.L. Murcia

Contacto: América sin nombre/ Departamento de Filología Española/ Apdo. 99/ Universidad de Alicante/ 03080 Alicante.
americasinnombre@gmail.com
http://www.ua.es/grupo/literatura-hispanoamericana/menu/publicaciones_revistas.html

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 16, diciembre de 2011 - 11 €

AMÉRICA SIN NOMBRE

Nº 16 (2011)

sumario

Carmen Alemany Bay 5 Presentación

Los tiempos de la Colonia

Eva Valero Juan 7 Alonso de Ercilla y el Inca Garcilaso de la Vega: de la epopeya a la tragedia

El siglo XIX

Juan D. Cid Hidalgo 18 Filantropía, democracia, locura. *Diario de una loca* de José Victorino Lastarria

El siglo XX

Cuestiones sociales, históricas y culturales

F. Javier Pinedo 29 Apuntes para un mapa intelectual de Chile durante el Centenario: 1900-1925

Soledad Bianchi Lazo 41 Sinopsis desde Chile. Zonas de contacto / zonas de contexto

Poesía

Carmen Alemany Bay 54 La forma externa del poema en la poesía chilena: de la vanguardia a los albores del siglo XXI

Matías Barchino y Niall Binns 63 Una plaga de romances. El impacto de la muerte de Federico García Lorca en la poesía chilena

Hernán Loyola 75 Eva: la musa secreta de Neruda en «Las furias y las penas»

María Nieves Alonso 93 Alabado sea el que aún resiste y la huella de Enrique Lihn. La poesía de Federico Schopf

José Carlos Rovira 104 Zurita: memorial de la desolación

Mª Ángeles Pérez López 113 Rosabetty Muñoz: entre el agua y la furia

Alicia Salomone 121 Ecos antiguos en voces nuevas. Pos-memorias poéticas de mujeres en Chile y Argentina

Narrativa

Rodrigo Cánovas 131 Letras judías y árabes en Chile: otros cobijos

Edson Faúndez 141 *Coirón*: dureza y fragilidad

María Luisa Martínez M. 151 La contrautopía pornográfica en *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*

Adrián Carreras Rabasco 160 Roberto Bolaño, la memoria antiheroica del exilio hispanoamericano

Carmen de Mora 171 En torno a *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño

Grínor Rojo 181 «Mala onda», «lata» e «ironía» en *Mala onda* de Alberto Fuguet

AMÉRICA SIN NOMBRE

Nº 16 (2011)

summary

Carmen Alemany Bay 5 Preface

The Colonial Era

Eva Valero Juan 7 Alonso Ercilla and the Inca Garcilaso de la Vega: from epic to tragedy

19th Century

Juan D. Cid Hidalgo 18 Philanthropy, democracy, insanity. *Diario de una loca* by José Victorino Lastarria

20th century

Social, historical and cultural sigues

F. Javier Pinedo 29 Notes on an intellectual map of Chile during the centennial 1900-1925

Soledad Bianchi Lazo 41 A synopsis from Chile. Contact zones / context zones

Poetry

Carmen Alemany Bay 54 The form of Chilean poetry: from the vanguard to the dawn of the 21st century

Matías Barchino y Niall Binns 63 A plague of romances. The impact of the death of Federico García Lorca on Chilean poetry

Hernán Loyola 75 Eva: the secret muse of Neruda in *Las furias y las penas*

María Nieves Alonso 93 Praise to those who manage to resist. The stamp of Enrique Lihn in the poetry of Federico Schopf

José Carlos Rovira 104 Zurita: a memorial of desolation

MªÁngles Pérez López 113 Rosabetty Muñoz: Between water and fury

Alicia Salomone 121 Ancient echoes in new voices. Poetic post memories of women in Chile and Argentina

Narrative

Rodrigo Cánovas 131 Jewish and Arabic writing in Chile: other sanctuaries

Edson Faúndez 141 *Coirón*: strength and fragility

María Luisa Martínez M. 151 Pornographic counter-utopia in *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*

Adrián Carreras Rabasco 160 Roberto Bolaño, the antiheroic memory of Hispanicamerican exile

Carmen de Mora 171 On *Los detectives salvajes* by Roberto Bolaño»

Grínor Rojo 181 Bad vibes, disgust and irony in *Mala onda* by Alberto Fuguet

América sin nombre, nº 16 (2011) 5-6
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Presentación

Carmen Alemany Bay

A la memoria del Maestro Gilberto Triviños

Nuestra *América sin nombre*, a lo largo de su corta pero intensa trayectoria, ha estado atenta a temas monográficos sobre autores latinoamericanos destacados y también a la revisión de la literatura de algunos de aquellos países. Chile ha tenido su espacio a través de la figura del universal poeta Pablo Neruda. Si hacemos un poco de historia, nuestra revista empezó su andadura con la publicación de un número monográfico a él dedicado, y al cumplirse cien años de su nacimiento se le homenajeó con otro volumen.

Si el tiempo y las ayudas económicas nos lo permiten, *América sin nombre* tiene el propósito de recorrer y poner al día, críticamente hablando, la literatura de cada uno de los países que conforman América Latina. Ahora es el turno de una de las geografías más fructíferas en el terreno literario, Chile. El motivo en esta ocasión es doble. Por una parte, porque la producción literaria de este país lo merece y, por otra, porque los que estamos implicados en esta aventura editorial tenemos fuertes lazos, y espero que duraderos, con universidades chilenas y, entre ellas, con la de Concepción de una manera especial. Este convenio se ha ido materializando con el intercambio entre profesores de la Universidad de Alicante y la Universidad de Concepción, y también en un volumen publicado por esta Universidad amiga con motivo del Bicentenario. Para este número monográfico hemos querido que la mirada hacia la literatura chilena viniese de parte de académicos de Concepción, pero también de otras Universidades de aquel país; para la representación española nos hemos servido del mismo argumento. La nomina se ha ampliado con otros profesores, de origen español y chileno que trabajan fuera de los respectivos países.

Si este número de *América sin nombre* es una realidad, es gracias al Maestro Gilberto Triviños que nos dejó hace casi dos años; sin duda fue él el que apostó más por esta fructífera relación. Su recuerdo, su espíritu y su sabiduría siguen aún entre nosotros, y así el lector lo podrá comprobar en estas páginas. Espero que este modesto homenaje sirva para recordar al excelente profesor, al cualificado investigador y a su inolvidable persona.

Poco más queda por añadir, solo algunas cuestiones formales como que, por azar, y por interés de los críticos, la mayor parte de las colaboraciones están dedicadas a la literatura del siglo XX. Por ese motivo,

estas *Revisiones de la literatura chilena* cuentan con varios apartados: literatura colonial, literatura del siglo XIX y la literatura del siglo XX, que se ha fraccionado, por su extensión, en aspectos históricos y sociales, poesía y narrativa.

Ojalá estas páginas nos ayuden a comprender un poco más la fructífera, rica y compleja literatura chilena.

América sin nombre, nº 16 (2011) 7-17
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

ALONSO DE ERCILLA Y EL INCA GARCILASO DE LA VEGA: DE LA EPOPEYA A LA TRAGEDIA

EVA VALERO JUAN
Universidad de Alicante

Eva Valero Juan
Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante y Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana en la misma. Es autora de *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito* (Lleida, Univeersitat de Lleida, 2003), *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro* (Alicante, Universidad de Alicante, 2003), *Rafael Altamira y la «reconquista espiritual» de América* (Cuadernos de América sin nombre, nº 8, 2003), *Tras las huellas del* Quijote *en la América virreinal. Estudio y edición de textos* (Roma, Bulzoni, 2010), así como de numerosos artículos publicados en revistas nacionales e internacionales especializadas en literatura española e hispanoamericana. Es editora de las antologías *El Quijote en Perú* y *El Quijote en México* en el Centro Virtual del Instituto Cervantes, y de *La casa de cartón* de Martín Adán (Huerga y Fierro, 2006).

RESUMEN

Décadas antes de que Gilberto Triviños definiera *La Araucana* como tragedia, en lugar de como epopeya, José Durand había lanzado su visión evolutiva de la obra completa del Inca Garcilaso desde *La Florida* como epopeya, los *Comentarios reales* como utopía y la *Historia general del Perú* como tragedia. Partiendo de esta coincidencia en la evolución de Ercilla y el Inca, este artículo trata de reflexionar sobre divergencias y convergencias que nos permitan, por un lado, seguir analizando estas obras en relación con el contexto ideológico de los Siglos de Oro, y, por otro, establecer los lazos necesarios para visualizar ambas obras en la controvertida evolución de las letras coloniales hispanoamericanas. Los puntos centrales de comparación conciernen, en primer lugar, a la visión que cada uno de ellos proyecta sobre el conquistador; en segundo, a la similitud en diferentes aspectos aglutinados en los ideales del humanismo que están en la base cultural de ambos autores.

Palabras clave: Ercilla, Inca Garcilaso, epopeya, tragedia, erasmismo, humanismo cristiano.

ABSTRACT

Decades before Gilberto Triviños defined *La Araucana* as a tragedy rather than an epic, José Durand had launched his vision of the complete works of Inca Garcilaso from *La Florida* as an epic, los *Comentarios reales* as a utopia and the *Historia general del Perú* as a tragedy. Thus the starting point for this article is the differences and similarities in the evolution of Ercilla and the Inca, which on the one hand allows for the analysis of these works in the ideological context of the Spanish Golden Age, and on the other allows for the interpretation of these works within the development of hispanoamerican colonialism. The main points of comparison deal with the vision of the conqueror, the construction of the indigineous American (from the perspectives of *lascasismo* and *antilascasismo* in *La Araucana* and los *Comentarios*); and lastly, the similarity of humanist ideals which are at the cultural base of both authors.

Key words: Ercilla, Inca Garcilaso, epic, tragedy, *lascasismo, erasmism*, Christian humanism.

«No es la *guerra bella* lo que está en el nacimiento de Chile. Es *otra cosa*: no la epopeya sino la tragedia. No el canto sino el llanto. No la vida sino la muerte. No la voz serena del otro devenido en prójimo, sino la 'atrevida voz' del otro inasimilable». Con estas palabras se refería el crítico chileno Gilberto Triviños a la esencia trágica de *La Araucana* y a la excepcionalidad de su autor, el «otro inasimilable» sobre el que añade: «Ese 'bárbaro infernal' cuya obstinación desconcertante sólo puede sugerirse con analogías tomadas

PRIMERA
SEGVNDA, Y TER
CERA PARTES DE LA
Araucana de don Alonso de Ercilla y Cu
ñiga, Cauallero de la orden de Santiago
gentil hombre de la camara de la
Magestad del Empe-
rador,
DIRIGIDAS AL REY
don Felippe nuestro Señor.

Con licēcia del ordinario en Barcelona
en casa Sebastia de Cormellas
al Call. Ano. 1592.
Esta conforme el original.
Vendense en casa de Gabriel Llobe-
ras librero.

Cubierta de *La Araucana*. 1592.

del mundo animal: 'Alonso de Ercilla y Zúñiga'» (Triviños, 2003). La tragedia como fondo principal de *La Araucana*, o el desconcierto ante su complejo autor, son sólo algunas de las ideas que Triviños desarrolló en profundidad en sus trabajos sobre el principal poema épico de la conquista de América, con esa voz inconfundible que nos ha legado una de las lecturas críticas más humanas sobre *La Araucana*. Es esa humanidad la que convierte su lectura en un ejemplo de análisis que, a mi modo de ver, consigue proyectar sobre el poema ercillano mucho más que el interés por continuar reflexionando sobre sus múltiples sentidos. Logra Triviños despertar algo que va más allá, y que al fin y al cabo es lo que da sentido a la crítica: el apasionamiento por la lectura de un poema que, todavía hoy, sigue abriendo ventanas por las que volver a entrar para continuar explorando sus siempre intrigantes rincones.

Las palabras de Triviños para la definición de *La Araucana*, «no la epopeya sino la tragedia», son el origen y el eje sobre el que se vertebra el presente artículo. Su interés para una reflexión sobre los hilos que se entretejen con la siguiente obra cumbre de las letras coloniales, los *Comentarios reales*, viene dado por una coincidencia que es interesante resaltar, relativa a la mutación que experimentan ambos autores, Ercilla y el Inca Garcilaso de la Vega, desde el canto épico sobre la conquista hasta el llanto trágico con el que concluyen su escritura. Fue en 1949 cuando José Durand –otro de los grandes críticos de *La Araucana*– lanzó su visión evolutiva de la obra completa del Inca Garcilaso desde *La Florida* como epopeya, los *Comentarios reales* como utopía y la *Historia general del Perú* como tragedia (1976, p. 44)[1]. Considerando esta coincidencia en la evolución de Ercilla y el Inca –de la epopeya a la tragedia– como un punto de partida de posible proyección para una comparación entre sus obras, las siguientes páginas no tratan sin embargo de volver sobre el análisis de *La Araucana* como fuente de los capítulos dedicados por el Inca a la conquista de Chile en la primera parte de sus *Comentarios*[2], sino de reflexionar sobre divergencias y puntos de encuentro que nos permitan, por un lado, seguir analizando estas obras en relación con el contexto ideológico de los Siglos de Oro, y, por otro, establecer los lazos necesarios para visualizarlas en la controvertida evolución de las letras coloniales hispanoamericanas. Para ello, será necesario comenzar con un aspecto clave de contraposición, que concierne a la visión que cada uno de ellos proyecta sobre el conquistador, para finalizar con la convergencia en diferentes aspectos aglutinados en los ideales del humanismo que están en la base cultural de ambos autores.

Primera contraposición: Valdivia, héroe o villano

Comencemos por la confrontación central entre Ercilla y el Inca a través de las imágenes del conquistador. Si bien se puede constatar, como ha hecho Beatriz Pastor, que en *La Araucana* aparece en ocasiones el guerrero heroico de los orígenes de la conquista, y en otras el colono explotador, codicioso y sin escrúpulos que tan solo quiere enriquecerse (cuyo perfil había construido Bartolomé de las Casas), es evidente –como Pastor puntaliza– que a lo largo del poema predomina el tono crítico y desmitificador del conquistador (ni siquiera Pedro de Valdivia, ni García Hurtado de Mendoza aparecen como héroes, es más, son objeto de diversas críticas): «es cobarde, débil, egoísta, codicioso y aparece desprovisto de cualquier forma de dignidad o de sentido del honor» (Pastor, 1983, p. 524). Características que cancelan todos y cada uno de los rasgos del héroe modélico de Cortés, llegando, en algunos capítulos, a la degradación máxima cuando los conquistadores son calificados de «forajidos» (p. 889) y ladrones:

> Ya entre los nuestros a gran furia andaba
> el permitido robo y grita usada,
> que rancho, casa y choza no quedaba
> que no fuese deshecha y saqueada... (p. 890)[3].

Esta caracterización se redimensiona cuando se trata de describir la forma de conquista que llevaron a cabo las huestes de García Hurtado de Mendoza, de las que el mismo Ercilla formó parte, pero a las que siempre presenta como observador externo:

> Quién sin duda publica que ya entraban
> destruyendo ganados y comidas;
> quién que la tierra y pueblos saqueaban
> privando a los caciques de las vidas;
> quién a las nobles dueñas deshonraban
> y forzaban las hijas recogidas,
> haciendo otros insultos y maldades
> sin reservar lugar, sexo ni edades (p. 910).

1
El artículo original de Durand se tituló «El Inca Garcilaso, platónico», *Las Moradas* (Lima, 1949), 7/8. Cito la edición del artículo en José Durand, *El Inca Garcilaso, clásico de América* (1976).

2
Estudio ya realizado por Alfredo Alejandro Bernal, en «*La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga y *Comentarios reales de los Incas* del Inca Garcilaso de la Vega», 1982. Bernal concluye que «si para Ercilla el tema son los acontecimientos guerreros en Chile y su objetivo es glorificar al pueblo araucano, para el Inca Garcilaso esta dedicación al reino de Chile es sólo una digresión, cuyo fin es dar a conocer la política de expansión de los incas, a la que sigue la española. Así establece un paralelo entre ambas políticas, paralelo que es favorable a la cultura incaica», p. 562. Véase también el reciente estudio de Rolena Adorno, «Chile en los *Comentarios reales* (Londres, 1625)» (2010).

3
Cito por la edición de Isaías Lerner en Cátedra (2002).

Si nos centramos ahora en la figura de Pedro de Valdivia, para contraponer la imagen que nos ofrecen Ercilla y Garcilaso, recordaremos primero que el conquistador de Chile es colocado por el poeta en el punto de mira de los primeros capítulos de *La Araucana* y es utilizado para proyectar la evolución de la literatura de la conquista que se sintetiza en *La Araucana*, desde el modelo heroico hasta su antítesis. Esta deriva se realiza rápidamente, tan solo en el transcurso de los dos primeros cantos, pues si en el primero leemos:

> A solo el de Valdivia esta victoria
> con justa y gran razón le fue otorgada
> y es bien que se celebre su memoria,
> pues pudo adelantar tanto su espada.
> Este alcanzó en Arauco aquella gloria
> que de nadie hasta allí fuera alcanzada;
> la altiva gente al grave yugo trujo
> y en opresión la libertad redujo (p. 97).

en el segundo ya encontramos el reverso del héroe modélico: «Valdivia, perezoso y negligente, / incrédulo, remiso y descuidado» (p. 133), que culmina en las últimas estrofas del canto:

> Pero dejó el camino provechoso
> y, descuidado dél, torció la vía,
> metiéndose por otro, codicioso,
> que era donde una mina de oro había
> y de ver el tributo y don hermoso
> que de sus ricas venas ofrecía,
> paró de la codicia embarazado,
> cortando el hilo próspero del hado.
>
> A partir, como dije antes, llegaba
> al concierto en el tiempo prometido,
> mas el metal goloso que sacaba
> le tuvo a tal sazón embebecido;
> (...)
> Quiero dar fin al canto porque pueda
> decir de la codicia lo que queda (p. 134).

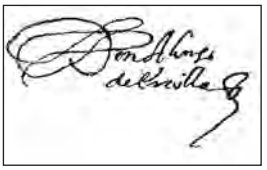
Y lo que queda por decir de la codicia en este Canto II no es ni más ni menos que *La Araucana* en su totalidad, pues es esta el centro principal del desarrollo de la crítica de Ercilla, en tanto que factor determinante para la corrupción de los nobles valores originarios de la conquista. Tenía que ser con Pedro de Valdivia, en su calidad de conquistador de los orígenes, con quien se iniciara tal denuncia, pues en él podía plantearse ese torcimiento del camino honroso de la empresa conquistadora hacia el espíritu avariento[4]. El resultado es una imagen degradada de quien, sin embargo, había sido construido como modelo épico heroico en las crónicas sobre la conquista de Chile, desde las *Cartas que tratan del Descubrimiento y Conquista de Chile* escritas por el propio Valdivia entre 1545 y 1552[5], pasando por la *Crónica y relación copiosa y verdadera de los Reinos de Chile* de Jerónimo de Vivar (1558) y la *Histórica relación del Reyno de Chile* de Alonso de Ovalle (1646), hasta la *Historia general del Reino de Chile, Flandes Indiano* de Diego de Rosales, escrita en la segunda mitad del siglo XVII.

Frente a esta imagen envilecida de Valdivia, el Inca Garcilaso, en su línea de defensa de los conquistadores del Perú, hace otro tanto con el conquistador de Chile, a quien describe en los *Comentarios reales* como sigue:

> El segundo que entró en el reino de Chili fue el governador Pedro de Valdivia; llevó pujança de gente y cavallos; passó delante de lo que Incas avían ganado y lo conquistó y pobló felicísimamente, si la misma felicidad no le causara la muerte por mano de sus mismos vassallos, los de la provincia llamada Araucu, que él propio escogió para sí, en el repartimiento que de aquel reino se hizo entre los conquistadores que lo ganaron. Este caballero fundó y pobló muchas ciudades de españoles, y entre ellas la que de su nombre llamaron Valdivia; hizo grandíssimas hazañas en la conquista de aquel reyno; governolo con mucha prudencia y consejo, y en gran prosperidad suya y de los suyos y con esperanças de mayores felicidades, si el ardid y buena milicia de un Yndio no lo atajara todo, cortándole el hilo de la vida (*Comentarios*, Libro Séptimo, cap. XX[6]).

Heroicidad, prudencia, generosidad, solidaridad, son los atributos a través de los cuales Garcilaso venía a acercarse a la primera construcción de Valdivia en *La Araucana*, pero se distanciaba rotundamente de la segunda, en la que la degradación del conquistador es cada vez más acusada. El motivo de tal distanciamiento es evidente, pues si un objetivo se delinea con nitidez en los *Comentarios* es la tenaz reivindicación del grupo de los conquistadores realizada por el Inca. A este respecto, si bien convengo con Giuseppe Bellini (1969) en que Garcilaso realiza en determinados episodios una condena abierta de la conquista, es innegable que al mismo tiempo se posicionó del lado de los heroicos conquistadores frente

Alonso de Ercilla.



Firma de Alonso de Ercilla.

4
Isaías Lerner realiza una interesante lectura en clave erasmista de esta crítica a Valdivia en su artículo «Para los contextos ideológicos de *La Araucana*» (1984).

5
«El mayor proceso mitificador de los discursos que narran la conquista de Chile por hombres que son más que hombres es precisamente la (auto)ficcionalización transfiguradora de Valdivia en varón superior cuyo interés principal es servir a Dios y al Rey, no buscar oro, agonizando por ello, para comprar mayorazgos» (Triviños, 1996, p. 7).

6
Cito la primera parte de los *Comentarios reales* por la edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2009). Original: Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1609.

PRIMERA PARTE DE LOS
COMMENTARIOS
REALES.
QVE TRATAN DEL ORI-
GEN DE LOS YNCAS, REYES QVE FVE-
RON DEL PERV, DE SV IDOLATRIA, LEYES, Y
gouierno, paz y en guerras de sus vidas y con-
quistas de todo lo que fue su Imperio, y
su Republica, antes que los Españo-
les passassen a el.
Escritos por el Inca Garcilasso de la Vega, natural del Cuzco,
y Capitan de su Magestad.
DIRIGIDOS A LA SERENISSIMA PRIN-
cesa Doña Catalina de Portugal, Duquesa
de Bargança, &c.
Con licencia de la Santa Inquisicion, Ordinario, y Reyes.
EN LISBOA:
En la officina de Pedro Craesbeeck.
Año de M. DCXX.

LA FLORIDA
DEL YNCA.
HISTORIA DEL ADELANTA-
do Hernando de Soto, Gouernador y capi-
tan general del Reyno de la Florida, y de
otros heroicos caualleros Españoles e
Indios; escrita por el Ynca Garcilasso
de la Vega, capitan de su Magestad,
natural de la gran ciudad del Coz-
co, cabeça de los Reynos y
prouincias del Peru.
Dirigida al serenissimo Principe, Duque de Bragança, &c.
Con licencia de la Santa Inquisicion.
EN LISBONA.
Impresso por Pedro Craesbeeck.
AÑO 1605.
Con priuilegio Real.

al poder de los virreyes, por lo que criticó el hecho de que, a diferencia de los héroes de la reconquista, no se les considerara en el mismo sentido, como los nuevos héroes de una nueva conquista; es más, que se les tachara de codiciosos indianos, avarientos y por tanto indignos de nobleza.

Sobre esta cuestión, sólo a modo de recordatorio de lo ya muy conocido y estudiado es preciso señalar, para el objetivo propuesto, que en la *Historia general del Perú* el Inca realiza dicha defensa de la gesta de los conquistadores españoles (entre quienes se encontraba su propio padre), frente a las críticas, desdenes y el poco o nulo reconocimiento por parte de la corona. Para el Inca los conquistadores eran caballeros «dignos de imperios», comparables a César o Alejandro o a los héroes de la reconquista. Y esta defensa no es exclusiva de los *Comentarios* sino que se desarrolla desde los orígenes de su obra cronística. Así por ejemplo, en su primera crónica, *La Florida*, tras el elogio de los esfuerzos de su protagonista, Hernando de Soto, escribe este fragmento que resulta especialmente significativo de su argumentación para tal defensa:

> Esto hizo Hernando de Soto movido de generosa enbidia y zelo magnánimo de las hazañas nuevamente hechas en México por el marqués del Valle don Hernando Cortés y en el Perú por el marqués don Francisco Piçarro y el adelantado don Diego de Almagro, las cuales él vio y ayudó a hazer. Empero, como en su ánimo libre y generoso no cupiese ser súbdito, ni fuese inferior a los ya nombrados en valor y esfuerço para la guerra ni en prudencia y discreción para la paz, dexó aquellas hazañas, aunque tan grandes, y emprendió estotras para él mayores, pues en ellas perdía la vida y la hazienda que en las otras avía ganado. De donde, por aver sido assí hechas casi todas las conquistas principales del nuevo mundo, *algunos, no sin falta de malicia y con sobra de embidia, se han movido a dezir que a costa de locos, necios y porfiados, sin aver puesto otro caudal mayor, ha comprado España el señorío de todo el nuevo mundo*, y no miran que son hijos della, y que el mayor ser y caudal que siempre ella huvo y tiene fue produzirlos y criarlos tales, que ayan sido para ganar el mundo nuevo y hazerse temer del viejo [La cursiva es mía] (*La Florida del Inca*, Libro Primero, Capítulo primero, pp. 106-107[7]).

Estas ideas, dirigidas a la postre a la reivindicación de los derechos de los conquistadores en el Nuevo Mundo, tendrían un amplio desarrollo y serían el centro principal de la *Historia general del Perú*, en la que se encuentra en buena medida la ambigua visión de la conquista en el Inca Garcilaso, que en esta parte se explica por el hecho de que, como señala Bellini, se nos presentan los conquistadores como «seres vivos en toda su dimensión humana, con todos sus defectos y virtudes, dominados exclusivamente por un sino cruel» (1969); seres a los que, en todo caso, califica constantemente de «heroicos varones», incluidos Pizarro y Almagro.

Recordemos además que Garcilaso es el único que se atrevió a disculpar, a tratar de comprender, es más, incluso a elogiar a un rebelde frente a la Corona como Gonzalo Pizarro (a quien considera «hombre de ánimo piadoso, ajeno de cautelas y maldades»), así como a paliar su delito de insurrección, desafiando todos los prejuicios de la época; y mostró también simpatía por otros rebeldes como Francisco de Carvajal. Ello se explica por el hecho de que la insurrección se realizó por la defensa del mantenimiento de la encomienda (establecida en Perú en tiempo de Pizarro y reglamentada por Reales Cédulas de 1536 y 1537) y del servicio personal de los indios que las leyes de Indias eliminaron en 1552, afianzando así la autoridad general del Estado en perjuicio de los conquistadores. Frente a esto Garcilaso no lo duda: defiende los privilegios de estos, de ahí su antilascasismo[8]. En este sentido, y como apunta Durand, el Inca «se atrevió a expresar ideas sumamente peligrosas acerca del poder del rey, o bien sobre los súbditos rebeldes; incluso llegó a insinuar que se podía ganar honra peleando contra el rey» (1976, p. 55).

Llegamos por este camino a una paradoja evidente, y es que el escritor español, Ercilla, degrada al conquistador (siendo él mismo uno de ellos), mientras que el escritor peruano y mestizo (que en todo caso no olvidemos escribe desde España y es hijo de conquistador), lo ensalza y defiende frente al poder real. Para tratar de comprender este aparente contrasentido, señalemos, en primer lugar, que desde España se trató de clausurar progresivamente los privilegios de que gozaban los conquistadores (privilegios que por supuesto el Inca defendió, de hecho él mismo fue uno de los agraviados cuando no le concedieron los derechos hereditarios que fue a solicitar a la Corte en 1561), desde la promulgación de las Nuevas Leyes de Indias en 1552, hasta el des-

7
Cito *La Florida* por la edición de Alianza Editorial, (1988).

8
Como ha explicado Virginia Gil en su artículo «Desconfianzas de aquí y de allá: leyes españolas y sentimientos americanos en la obra del Inca Garcilaso», el choque de intereses entre el Inca y Las Casas rompe con el prejuicio crítico del dualismo entre la historia oficial de la conquista y su opuesto: la visión crítica y pretendidamente homogénea que mantendrían autores como el Inca y Las Casas. Frente a ello, efectivamente los textos no hacen sino afirmar la heterogeneidad e, incluso, las rotundas diferencias con que esa historia crítica de la conquista sin duda se enriquece y, a la postre, se humaniza.

precio y el anonimato que muchos sufrieron hacia el final de sus vidas.

Pero la paradoja nos lleva más allá. Teniendo en cuenta que la denuncia de Ercilla a los conquistadores (la codicia y la guerra violenta) es reflejo del clima ideológico en el que se había educado, esto es, la atmósfera del humanismo cristiano[9] y del pensamiento pacifista de Erasmo[10], es preciso recordar que en los siglos XV y XVI se produjo un intenso debate sobre la relación entre nobleza y virtud –y la dependencia entre ambas– y sobre la relevancia de los individuos en la sociedad. Como explica Domingo Ynduráin acerca del valor de la virtud en dependencia de la nobleza de sangre en este tiempo,

> una de las primeras tareas consiste en despojar a los grupos dominantes de sus valores, en especial de los valores abstractos y como esenciales, para relativizarlos y, en definitiva, discutirlos y ponerlos en cuestión. Así, una de las críticas se dirige contra la nobleza como clase cerrada y hereditaria (Ynduráin, 1994, p. 92).

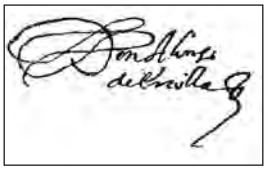
Se pretendía así desvincular la virtud y la nobleza del linaje y la herencia, para dar prevalencia al individuo y sus obras. Pero a ello se añade otro vértice que complica este objetivo, y es el que atañe a las riquezas y al modo de conseguirlas. «La prevención frente al comercio y los bienes materiales que produce –sigue Ynduráin–, la incompatibilidad de este tipo de actividades y la nobleza –de linaje o de ánimo– no es algo específico ni exclusivamente hispánico» (*ibid.*, p. 97). Es general en toda Europa y tiene como derivación el hecho de que la nobleza y el dinero (sobre todo si no es hereditario) son incompatibles. Así, desde la moral de los humanistas, no cabía en el mismo saco honra, honor, virtud y riquezas.

Insertos en este contexto ideológico común –pues de sobra se ha dicho y estudiado que el Inca fue un renacentista tardío–, resulta interesante constatar que Ercilla y Garcilaso, que comparten los mismos valores del Renacimiento, adaptan y desarrollan estas ideas pero tomando solo la parte de la argumentación que a cada uno le interesa en base a sus a veces contrapuestos objetivos: la crítica al conquistador –Ercilla (que no debe confundirse con su exaltación del ideal imperial)– o su defensa –el Inca–. En el caso de Ercilla, respecto a la mencionada discusión sobre honra, nobleza, virtud y riquezas, el poeta hace hincapié fundamentalmente en lo que atañe a la acumulación de riquezas por vías no «honrosas» –entre las que estaría la desprestigiada empresa conquistadora–, a través de su acérrima crítica a la codicia de los conquistadores y a su afán desmesurado de riquezas, que terminó por pervertir el espíritu inicial de la conquista. El Inca, sin embargo, toma de ese debate lo que más le conviene, al hacer suya la idea de los humanistas referida por Ynduráin en la primera cita, según la cual la virtud procede de las obras y no del linaje o nobleza de sangre; argumentación que le permite no sólo ensalzar, sino mitificar y conferir toda honra y honor a los conquistadores.

Así, tanto Ercilla como Garcilaso, que bebieron del mismo contexto (ambos han sido objeto de acertadas lecturas en clave erasmista a las que más adelante me referiré) y plasmaron en sus obras los ideales del humanismo cristiano (virtud, clemencia, piedad, honra, honor…), divergen de forma sustancial en los resultados de dicha plasmación. ¿Dónde radica, en conclusión a este punto, esa disparidad? Fundamentalmente en que Ercilla, para realizar su denuncia de la codicia, enaltecer la virtud y la clemencia cristianas y argumentar sobre la guerra justa –es más, para exaltar el poder y defender la causa imperial del reinado de Felipe II[11]–, subraya en su relato de la conquista de Chile tanto la crueldad y el ensañamiento con el vencido como la codicia –la búsqueda del botín y el enriquecimiento ilícito– con el fin de plantear la alternativa de conquista pacífica que fue su ideal. El Inca, sin embargo, difumina este factor en su defensa de los conquistadores para incidir en el heroísmo de estos y realizar la operación más compleja: a través de ese heroísmo afirmar la honra, la virtud y, todavía más, la nobleza de los conquistadores.

Veamos, como ejemplo de lo planteado, el siguiente fragmento del capítulo primero de la *Historia general del Perú*, en el que implícitamente, como mestizo y bastardo, trata de revalorizarse –y de reivindicar la nobleza de los conquistadores desvinculada del factor hereditario– a través de su obra:

> Los hijos de padres no conoscidos *deven ser juzgados por sus virtudes y hazañas* y, siendo sus hechos tales como los del adelantado y governador Don Diego de Almagro se ha de dezir que son muy bien nascidos, porque *son hijos de su virtud y de su braço derecho. A los hijos de los padres muy nobles, ¿qué les aprovecha*



Firma del Inca Garcilaso de la Vega.

9
He desarrollado este aspecto en «Por el camino de la mar, el viaje hacia el ideal de Alonso de Ercilla» (2008).

10
Vid. el ya citado artículo de Isaías Lerner sobre el erasmismo de Ercilla: «Para los contextos ideológicos de *La Araucana*: Erasmo».

11
Sobre esta defensa del imperialismo es fundamental el estudio de Isaías Lerner «Felipe II y Alonso de Ercilla» (1999), en el que su autor evidencia en este punto otra de las grandes contradicciones que atraviesa la obra, pues si la denuncia del maltrato al vencido es rotunda en algunas partes de *La Araucana*, en otras se justifica con versos como «todo le es justo y lícito al que vence» (XXXII), o «que el que es señor y dueño de la vida/ (…)/ hará lo que quisiere del vencido/ que todo al vencedor le es concedido» (XXXVII).

> *su nobleza, si ellos la desmerecen, no confirmándola con sus virtudes? Porque la nobleza nasció dellas y con ellas se sustenta.* De manera que podemos dezir con mucha verdad que don Diego de Almagro fue hijo de padres nobilísimos, que fueron sus obras, las cuales han engrandescido y enriquescido a todos los príncipes del mundo... (La cursiva es mía) (II, Libro II, cap. XXXIX, p. 234[12]).

Como estudió en profundidad Durand, «el conquistador había constituido una sociedad de rasgos peculiares, donde valía menos la nobleza de sangre que la fama de las hazañas o la antigüedad en la tierra» (1976, p. 20). Lo cual Garcilaso podía sustentar, además, en las teorías de los humanistas sobre la nobleza y la virtud a las que me he referido, desarrolladas por Petrarca, Guicciardini, Castiglione, Vives y Mateo Alemán, entre otros. El Inca reúne así ambos factores: proveniente de dicha sociedad americana, y como renacentista tardío –formado en las bases del humanismo–, quiebra el discurso según el cual el honor requiere como condición previa el ser cristiano viejo, del mismo modo que protesta porque, si para el español de la época el esfuerzo bélico daba honra y nobleza, ello no funcionó con los soldados de Indias, que fueron rechazados por la aristocracia española, como bien explica Durand. Así, con beligerancia inusitada, realiza una intensa y polémica defensa de la nobleza americana y de la honra ganada por los conquistadores, a través de la construcción de un discurso en el que, finalmente, termina por negar toda nobleza que sea ajena a la virtud: «no puede aver nobleza donde no ay virtud», escribe en *La Florida* (Libro III, cap. 30, p. 95). Los méritos del individuo estarían por tanto por encima de todo, lo cual Durand vincula con sus ideas renacentistas, en esa tendencia a «encumbrar lo individual por encima de lo social y colectivo»[13] (Durand, 1976, p. 97).

Esta última consideración nos impone la interrogante: ¿nos encontramos ante una idea original del Inca en base a su defensa de la honra y nobleza de los conquistadores? Ya hemos visto que no, y que muchos de los grandes escritores de su tiempo plantearon también que el honor estaba por encima de la gloria, de la nobleza de sangre y de la riqueza. Desde esta línea del pensamiento humanista el Inca da un paso más, el más peligroso, sorprendente y atrevido, en su defensa de los conquistadores (y en concreto de la acción de su padre en la batalla de Huarina), cuando «llega a decir que los grandes hechos, aun cuando fuesen contra el rey, merecen todo honor» (Durand, 1976, p. 103)[14].

Siguiendo esta argumentación llegamos al erasmismo que, como manifestación religiosa del humanismo español (Abellán, 1972, p. 106), se basó en un mensaje de exaltación del hombre y de la libertad. Este mensaje es asimismo determinante en *La Araucana*, como lo fue también para la obra cumbre del Siglo de Oro, *El Quijote*. Así por ejemplo, para la lectura erasmista del *Quijote* (desarrollada originalmente por Marcel Bataillon y Américo Castro) estas ideas pueden verse claramente expresadas en la burla con que Cervantes, en *El Quijote*, critica a quienes alardeaban de tener «cuatro dedos de enjundia de cristianos viejos» (II, 4), que se complementa y ratifica con la irónica declaración expresada en el *Coloquio de los perros*:

> Muy diferentes son los señores de la tierra del Señor del cielo: aquéllos, para recebir un criado, primero le espulgan el linaje, examinan la habilidad, le marcan la apostura, y aun quieren saber los vestidos que tiene; pero, para entrar a servir a Dios, el más pobre es más rico; el más humilde, de mejor linaje; y, con sólo que se disponga con limpieza de corazón a querer servirle, luego le manda poner en el libro de sus gajes (Cervantes, 2001).

Es evidente que para Cervantes los hombres debían ser juzgados por sus obras y no por su raza[15], y, volviendo a *La Araucana*, este criterio es el que encontramos constantemente en el poema, cuando su autor enjuicia a los españoles para denunciar sus obras, la codicia o el ensañamiento con la raza vencida tras una batalla ganada; crítica que Ercilla intensifica a través de la exaltación de los ideales de libertad de los mapuches, a quienes no desprecia por su raza. La reveladora lectura en clave erasmista de *La Araucana* realizada por Isaías Lerner –centrada en los exordios morales de las tres partes del poema épico para el buen gobierno y el ejercicio del poder; en la visión naturalista de Dios fruto del cristianismo interior propugnado por Erasmo; en su defensa de la guerra justa frente a la guerra iniciada por la codicia; y en la explicación en clave erasmiana del desprecio de Ercilla por Valdivia– constata el fondo ideológico común de Ercilla y el Inca, si bien este último utilizó similares claves para la construcción utópica

12
Cito la *Historia General del Perú* por la edición de Emecé Editores (1944), Tomo I.

13
José Durand realiza un profundo y certero análisis de esta cuestión en «La idea de la honra en el Inca Garcilaso», México, 1947, incluido en la tesis doctoral «La idea de la honra en el Inca Garcilaso», Lima, 1949; aparecido en *Cuadernos Americanos*, México, LX, noviembre-diciembre de 1951; reeditado en *El Inca Garcilaso, clásico de América* (1976).

14
Durand inserta estas ideas en un importantísimo debate del Renacimiento sobre la doctrina de la *razón de estado*, que en España tiene dos voces fundamentales: el padre Ribadeneyra, en su *Tratado del príncipe cristiano*, y el padre Mariana, con *De rege et regis institutione*. Ambos contradijeron a Maquiavelo sobre el principio de la dignidad del hombre y sus derechos inalienables, idea de larga tradición pero que cala muy bien en el espíritu individualista del Renacimiento. Concluye por todo ello Durand apuntando que las lecturas humanísticas debieron ser esenciales para esta visión, pero más aún lo debieron ser los hechos vividos en Perú, por lo que «si Garcilaso se permite criticar abiertamente al rey es porque se llevó del nuevo Mundo el recuerdo de un país de infortunios» (1976, p. 113). Los grandes hechos, en definitiva, estarán por encima de la lealtad a la corona.

15
Véase José Luis Abellán, «La herencia del erasmismo en la cultura española: El 'Quijote'» (1972).

del Incario en su historia y no para criticar a los conquistadores.

Completando este acercamiento con la alusión realizada a Cervantes, resulta interesante recordar la reflexión de José Luis Abellán por la vinculación que nos permite seguir estableciendo entre *Los Comentarios reales* y *La Araucana*, así como con El *Quijote*[16]:

> Algunos caracteres reiterados que aparecen en las obras cervantinas nos sitúan en un ambiente propicio a las ideas erasmianas. Me refiero a la moral de amor, comprensión y tolerancia que está en Cervantes siempre presente [...] el tema pastoril, el de la Edad de Oro, el de la Arcadia, se repiten una y otra vez y son pruebas de una actitud muy cercana a Erasmo. Estos caracteres se combinan con el de un cristianismo basado en una conducta caritativa, alejada de ceremonias y ritos externos que critica con frecuencia (Abellán, 1972, p. 100).

Edad de Oro, Arcadia, comprensión, tolerancia… son también las claves principales de *La Araucana*, así como las de la obra del Inca, para la proyección que ambos realizan de la utopía. Cervantes recordó esas claves para dejarlas caer en la decadente realidad del siglo barroco, como recuerdo de imposible proyección en la España de su tiempo, «en edad tan detestable como es esta que ahora vivimos», escribió (*Quijote*, I, 38). Y aunque Ercilla y el Inca Garcilaso las utilizaron, bien para enaltecer el mundo prehispánico, bien para denunciar los abusos de la conquista, sin embargo divergen nuevamente en este punto: el autor de *La Araucana* –al igual que Guamán Poma de Ayala y otros cronistas como Vasco de Quiroga[17]– contrapuso esa Edad de Oro prehispánica a la Edad de Hierro importada por los españoles; el Inca, sin embargo, realizó una operación que, partiendo de la misma base –la creación de una Edad de Oro perdida en el pasado incaico–, tiene una derivación distinta y contrapuesta. Evidentemente, en su defensa de los conquistadores españoles Garcilaso no podía oponer la Edad de Oro prehispánica a la Edad de Hierro tras la conquista sino todo lo contrario: el mundo originario de los Incas se perfeccionó con la conquista fundamentalmente a través de la adquisición de los valores del cristianismo. Un planteamiento en clave de fusión de ambos pueblos cuya base estructural se encuentra, como es bien sabido, en el neoplatonismo.

En suma, Ercilla y el Inca Garcilaso filtraron el pensamiento del humanismo y, en función de sus pretensiones, lo aplicaron en sus obras para construir muy diferentes imágenes del conquistador. Las cuestiones en las que confluyen –también asentadas en los ideales del humanismo como ya se ha tratado de constatar– han de buscarse además en el otro lado de esta historia, es decir, en la construcción «virtuosa» del conquistado, araucano o incaico.

La convergencia. Caupolicán y Tupac Amaru I. El buen príncipe cristiano

Establecidas algunas de las distancias principales entre *La Araucana* y los *Comentarios reales*, pero también la base ideológica común de la que parten ambos autores, esto es, las ideas del humanismo cristiano[18], vayamos a continuación a buscar el punto de encuentro en la idealización que ambos autores realizan sobre los araucanos y los incas.

Puesto que esta mitificación ya ha sido objeto de análisis de la crítica dedicada a cada una de las obras, me interesa aquí destacar al menos la coincidencia en el tratamiento del héroe indígena perfilado en ambas obras y, en concreto, en el desenlace que sufre cada uno de ellos.

Comencemos por *La Araucana* recordando, en primer lugar, el tan debatido episodio sobre la muerte de Caupolicán; capítulo en el que este aparece como héroe pacificador en su discurso previo a ser ejecutado, a través del cual Ercilla hace reaparecer, en el Canto XXXIV de la tercera parte, la mencionada alternativa pacífica de fusión de los dos pueblos encontrados en la conquista:

> Cuando mi causa no sea justa, mira
> que el que perdona más es más clemente
> y si a venganza la pasión te tira,
> pedirte yo la vida es suficiente.
> Aplaca el pecho airado, que la ira
> es en el poderoso impertinente;
> y si en darme la muerte estás ya puesto,
> especie de piedad es darla presto.
> (…)
> Mira que a muchos vences en vencerte,
> frena el ímpetu y cólera dañosa:
> que la ira examina al varón fuerte,
> y el perdonar, venganza es generosa.
> La paz común vences con mi muerte… (p. 898).

16
Un estudio comparativo en Valero, «De *La Araucana* a *El Quijote*, o el ocaso de la Edad Dorada» (2011).

17
«Porque no en vano, sino con mucha causa y razón éste de acá se llama Nuevo-Mundo (y eslo Nuevo-Mundo no porque se halló de nuevo, sino porque es en gentes y cuasi en todo como fue aquel de la edad primera y de oro, que ya por nuestra malicia y gran codicia de nuestra nación ha venido a ser de hierro y peor» (*Información en derecho*, en Aínsa, 1998, p. 111).

18
Exploradas en los *Comentarios* por Luis Arocena (1949) y Juan Durán Luzio (1976), entre otros, así como por Mercedes López Baralt (2010) en relación con la concordia, tanto desde el punto de vista incaico como europeo; y analizadas en *La Araucana* por Isaías Lerner en relación al erasmismo (1984) y Beatriz Aracil (2011) en lo que atañe a la clemencia y la concordia, por citar artículos fundamentales.

Más adelante el poeta da un paso definitivo en la configuración pacífica de Caupolicán cuando este se ofrece incluso para la evangelización:

> Haré yo establecer la ley de Christo,
> y que, sueltas las armas, te prometo
> vendrá toda la tierra en mi presencia
> a dar al Rey Felipe la obediencia (p. 899).

Este ofrecimiento que, unido al bautismo y a los discursos previos, ha sido leído tanto en clave de degradación final del personaje como en el sentido de proceso de salvación del mismo por parte del autor al integrarlo al cristianismo, deriva en una construcción que, en cualquier caso, lo convierte en el perfecto príncipe cristiano, dotado de las cualidades de la prudencia, la bondad, la generosidad, la piedad y el pacifismo. A ello hay que añadir que la escena final de su ajusticiamiento lo asimila, en toda su configuración, a un nuevo Cristo que va a ser cruel e injustamente ejecutado:

> Descalzo, destocado, a pie, desnudo,
> dos pesadas cadenas arrastrando,
> con una soga al cuello y grueso ñudo,
> de la cual el verdugo iba tirando,
> cercado en trono de armas y el menudo
> pueblo detrás, mirando y remirando
> si era posible aquello que pasaba
> que, visto por los ojos, aún dudaba (p. 901).

No es ninguna novedad que algo similar ocurre en los *Comentarios reales* con los incas, que aparecen como el equivalente americano de la paganidad griega y romana[19] con el fin de mostrar el rol positivo que cumplieron en su acción civilizadora para preparar el camino de la evangelización. En este sentido, Claire y Jean-Marie Pailler plantearon la probabilidad de que la modelación de los «príncipes perfectos» del Cuzco realizada por el Inca estuviera basada en lecturas renacentistas de escritores hispánicos como Antonio de Guevara y Pedro Mejía, quienes se ocuparon particularmente de la historia de Roma imperial, lo cual nos remite de nuevo al comentado espíritu erasmista que nutrió a estos mismos autores[20]. Pero los Incas no sólo son asimilados a las civilizaciones griega y romana sino que, además, son presentados, en palabras de Francisco Cevallos, como «bondadosos, justicieros, organizados en un estado casi perfecto, *casi cristiano* e incluso casi caballeros andantes» (1985, p. 87). Es más, los incas serían superiores a los españoles, como plantea Juan Durán Luzio, «ya que sus valores, en la axiología cristiana, estaban harto más cerca de la Doctrina» (1976, p. 358).

Sobre esta cuestión y la proyección de una serie de analogías entre la historia de los Incas y la del cristianismo, Cevallos planteó que el Inca realiza, en última instancia, una «cristianización de los incas» acercándolos lo más posible a los fundamentos primeros del cristianismo, por ejemplo cuando escribe que los incas «rastrearon con lumbre natural al verdadero sumo Dios y Señor Nuestro que crió el cielo y la tierra» y «separa el adorar al sol –idolatría, culto externo– del concepto de divinidad que éste representa bajo el nombre de Pachacamac», que significa «el que da ánima al universo, y en toda su propia y entera significación, quiere decir el que hace con el universo lo que el ánima con el cuerpo»; es decir, se empeña en demostrar un monoteísmo incaico y la creencia entre los Incas en la idea del Dios invisible, creador y todopoderoso. Esta cristianización de los incas (antes de la llegada del cristianismo) se ve refrendada por toda una serie de símbolos del cristianismo que aparecen de forma natural en el mundo incaico. Ello viene a apoyar la teoría de Durán Luzio sobre los ecos erasmistas en la obra del Inca y las analogías entre Moro y el Inca (1976), puesto que la expansión incaica aparece como un proceso pacífico acorde con el espíritu humanista y Garcilaso «imprime a su narración un abierto tono mesiánico, delineando la figura de Manco Capac como la de un Cristo natural: '…no trujo este Príncipe bienes de fortuna, sino riquezas de ánimo, de mansedumbre, piedad, clemencia, liberalidad, justicia y magnanimidad y deseo y obras para hacer bien a los pobres'» (I, XXIV) (Durán Luzio, p. 356). Por todo ello el crítico concluye: «Es evidente, entonces, que la de los utópicos como la de los incas es una gentilidad en la gracia divina: apóstoles del bien guiados por luz natural» (*id.*). Un bien que fenece con la ejecución de Tupac Amaru I en Cuzco en 1572 por parte del Virrey Toledo y la persecución y destierro dado a los descendientes indios y mestizos del linaje real a partir de ese momento. La similitud con la configuración del buen príncipe araucano por parte de Ercilla es pues uno de los puntos de encuentro entre *La Araucana* y los *Comentarios reales*.

19
Equivalencia que ha sido estudiada por Claire y Jean-Marie Pailler (1992) con el análisis meticuloso y detallado de las alusiones explícitas e implícitas que aparecen en los *Comentarios* a diferentes aspectos del mundo griego y romano, a través de la lectura comparativa de textos clásicos con el de Garcilaso.

20
Recordemos la obra de Erasmo *Educación del Príncipe cristiano*, destinado a Carlos V para su configuración como Buen Pastor, Príncipe virtuoso o Rey Sabio.

Todo ello nos conduce a la idea inicial de estas páginas, esto es, al camino de Ercilla y el Inca desde la epopeya a la tragedia (que es la del vencido, pero también la del vencedor): como he señalado en las primeras líneas, Durand planteó la evolución de la trayectoria narrativa de Garcilaso desde la epopeya en prosa narrada en *La Florida*, a la utopía de los Incas construida en la primera parte de los *Comentarios*, para resolverse finalmente en la tragedia última que es la *Historia general* (Durand, 1976, p. 83), obra esta última que se cierra no con una imagen de plenitud o de armonía sino con la ejecución del «buen príncipe»:

> Ejecutada la sentencia en el buen príncipe, ejecutaron el destierro de sus hijos y parientes a la Ciudad de los Reyes, y el de los mestizos a diversas partes del Nuevo Mundo y Viejo, como atrás se dijo, que los antepusimos de su lugar por contar a la último de nuestra obra y trabajo lo más lastimero de todo lo que en nuestra tierra ha pasado y hemos escrito, *porque en todo sea tragedia*, como lo muestran los finales de los libros de esta segunda parte de nuestros *Comentarios* (pp. 250-251).

Lejos de la voluntad inicial de cantar sucesos felices de los Incas, ahora vemos que hay una voluntad expresa de configuración trágica de la obra, realizada a través de una voz profundamente desengañada y desencantada que atraviesa toda la obra[21]. El Inca habría evolucionado desde la armoniosa concepción platónica del mundo a través del neoplatonismo, hacia el desengaño propio del estoicismo cristiano (Durand, 1976, pp. 68-69). Así, en el Proemio a *La Florida*, escrito ya traspasada la barrera del fin de siglo, agradece a la fortuna el haberle tratado mal y el no haberle dado riquezas, pues gracias a ello se recluyó en el estudio y en el mundo de las letras, de espaldas a ese mundo que,

> con sus disfavores y persecuciones me ha forçado a que, aviéndolas yo esperimentado, le huyesse y me escondiesse en el puerto y abrigo de los desengañados, que son los rincones de la soledad y pobreza, donde, consolado y satisfecho con la escaseza de mi poca hazienda, passo una vida, gracias al Rey de los Reyes y Señor de los Señores, quieta y pacífica, más embidiada de ricos que embidiosa dellos (p. 103).

¿Cómo no recordar en estas líneas aquellos versos de Ercilla hacia el final de su poema en los que el lamento construye el clima trágico del desenlace, y en concreto, el famoso «disfavor» de Felipe II hacia el poeta tras la misión de la que el monarca pareció no quedar satisfecho, que deriva en el lamento último con que se cierra *La Araucana*?:

> el disfavor cobarde que me tiene
> arrinconado en la miseria suma,
> me suspende la mano y la detiene
> haciéndome que pare aquí la pluma (p. 972).

Versos que le llevan a disolver el aliento épico para concluir la obra con ese drama o tragedia que Gilberto Triviños vio como eje sustancial de *La Araucana*:

> conociendo mi error, de aquí adelante
> será razón que llore y que no cante (p. 973).

Si el Inca quiso dejar constancia de que efectivamente la tragedia y el infortunio funcionaron tanto para su mundo materno (pues los últimos vestigios del Incario fueron aniquilados con la ejecución de Tupac Amaru y el destierro de los incas) como para el paterno (los conquistadores se extinguieron primero en sus guerras civiles y, finalmente, con la postergación a la que fueron sometidos por el poder virreinal), del mismo modo Ercilla, unas décadas atrás, quiso dejar constancia del drama de la conquista y su desintegración en el mundo colonial; aquel en el que los antiguos valores se desvanecieron en un pasado de ya imposible vigencia. Insertos en una encrucijada histórica que es la que determina el tránsito entre el Renacimiento y el Barroco, Ercilla y el Inca, aunque por diferentes caminos que divergen y se entrecruzan por la amplia senda del humanismo (que en todo caso comparten), empaparon sus obras de la enérgica amargura que significó ese tránsito; sentimiento con el que, finalmente, construyeron una imagen desengañada de la historia. En sus largas y dilatadas obras, en verso y en prosa, el relato de la conquista de América que ambos autores construyeron se vio definitiva e irremediablemente penetrado por la España en la que *La Araucana* y los *Comentarios reales* se forjaron. La Edad de Hierro triunfante apagó en ellas los últimos fulgores de aquella dorada edad que sus creadores, el Inca y Ercilla, soñaron en América pero crearon desde la otra orilla.

Retrato del Inca Garcilaso de la Vega.

21
Desencanto que Durand interpreta como proveniente de la historia de España a fines del XVI, pero también en clave mestiza: es decir, que el desencanto tendría que ver con el estoicismo del Inca (admiró a Séneca y frecuentó los *Remedios* de Petrarca así como obras del estoicismo cristiano español –«Tras una primera etapa fuertemente influida por el neoplatonismo, el Inca unió luego a esta tendencia, sin perderla, una orientación cada vez mayor hacia un estoicismo cristiano»–, Durand, 1976, 68), pero también con el fatalismo propio del alma indígena (p. 66).

Bibliografía

Abellán, José Luis (1972), «La herencia del erasmismo en la cultura española: El 'Quijote'», en *Historia crítica del pensamiento español*, Tomo II, Madrid, Espasa-Calpe.

Adorno, Rolena (2010), «Chile en los *Comentarios reales* (Londres, 1625)», en José Antonio Mazzoti (ed.), *Renacimiento mestizo: los 400 años de los* Comentarios reales, Iberoamericana, Vervuert, pp. 275-287.

Aínsa, Fernando (1998), *De la Edad de Oro a El Dorado. Génesis del discurso utópico americano*, México, F.C.E.

Aracil, Beatriz (2011), «Épica y conquista en *La Araucana* (en torno a la muerte de Caupolicán)», en Mª Nieves Alonso y Carmen Alemany (eds.), *Diálogos para el Bicentenario. Concepción-Alicante*, Cuadernos Atenea, Concepción, Editorial Universidad de Concepción, pp. 145-169.

Arocena, Luis A. (1949), *El Inca Garcilaso y el humanismo renacentista*, Buenos Aires, Editorial del Centro de Profesores Diplomados de Enseñanza Secundaria.

Avalle-Arce, Juan Bautista (1964), «Perfil ideológico del Inca Garcilaso», en Cyril A. Jones y Frank Pierce (coords.), *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, The Dolphin Book, Oxford, pp. 191-197.

— (1971), «El poeta en su poema (el caso Ercilla)», *Revista de Occidente*, 95, pp. 152-170.

Bellini, Giuseppe (2008), «Los *Comentarios reales*, historia 'personal' del Inca Garcilaso, y las ideas del honor y la fama», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p308/12260063116008212976624/p0000001.htm#I_0_ (consultado 15/09/2011) Edición original en: *Studi di Letteratura Ispano-americana. Estratto,* 2 (1969), Milano, Cisalpino - Varese, [s.a.], pp. 1-20.

Bernal, Alfredo Alejandro (Julio-Diciembre 1982), «*La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga y *Comentarios reales de los Incas* del Inca Garcilaso de la Vega», *Revista Iberoamericana*, XLVIII: 120-121, pp. 549-562.

Cervantes, Miguel de (2001), *Coloquio de los perros*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46871064215248273022202/index.htm.

Cevallos, Francisco (1985), «La visión del indio americano en los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega», *Symposium*, vol. 39, pp. 83-92.

Concha, Jaime (1996), «Observaciones acerca de *La Araucana*», en Saúl Sosnowski (ed.), *Lectura crítica de la literatura americana (I). Inventarios, invenciones y revisiones*, Caracas, Ayacucho, pp. 504-521.

Durán Luzio, Juan (1976), «Sobre Tomás Moro en el Inca Garcilaso», *Revista Iberoamericana*, 96/97, pp. 349-361.

Durand, José (1964), «El chapetón Ercilla y la honra araucana», *Filología*, Buenos Aires, 10, pp. 113-134.

— (1976), *El Inca Garcilaso, clásico de América*, México, Secretaría de Educación Pública, Setentas.

Ercilla, Alonso de (2002), *La Araucana*, Isaías Lerner (ed.), Madrid, Cátedra.

Garcilaso de la Vega, El Inca (2009), *Comentarios reales de los Incas*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional. URL: http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1317118548538~257&locale=es&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true (consultado 27/09/2011). Reproducción digital de la edición de Lisboa, en la oficina de Pedro Crasbeeck, 1609. Localización: Biblioteca Nacional (España).

— (1944), *Historia General del Perú (Segunda parte de los Comentarios Reales de los Incas)*, Buenos Aires, Emecé Editores, 3 tomos.

— (1988), *La Florida del Inca*, Introducción y notas de Carmen de Mora, Madrid, Alianza Editorial.

Gil, Virginia (2009), «Desconfianzas de aquí y de allá: leyes españolas y sentimientos americanos en la obra del Inca Garcilaso», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición original en: Carmen de Mora y Antonio Garrido Aranda (eds.) (2008), *Nuevas lecturas de La Florida del Inca*, Madrid- Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 271-288.

Goic, Cedomil (2006), *Letras del Reino de Chile*, Pamplona: Universidad de Navarra; Madrid: Iberoamericana.

Lerner, Isaías (1984), «Para los contextos ideológicos de *la Araucana*», en Lía Schwartz

e Isaías Lerner (eds.), *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia, pp. 261-270.

— (1999), «Felipe II y Alonso de Ercilla», *Edad de Oro*, XVIII, pp. 87-101.

López-Baralt, Mercedes (2010), «Ecos renacentistas en el mundo andino: la *Nueva coronica i buen gobierno* de Guaman Poma de Ayala», en José María Ferri Coll, José Carlos Rovira Soler (eds.), *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, pp. 511-541.

Mejías López, William (enero-junio 1995), «La relación ideológica de Alonso de Ercilla con Francisco de Vitoria y fray Bartolomé de las Casas», *Revista Iberoamericana*, 61:170-171, pp. 197-217.

Pastor, Beatriz (1983), «Alonso de Ercilla y la emergencia de una conciencia hispanoamericana», *Discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana, Casa de las Américas, pp. 451-570.

Pailler, Claire, y Jean-Marie (1992), «Une Amérique vraiment latine: pour une lecture «dumézilienne» de l'Inca Garcilaso de la Vega», *Annales E. S. C.* (Paris), 47, 207-235.

Pérez Bustamante, Ciriaco (1952), «El lascasismo en *La Araucana*», *Revista de Estudios Políticos*, XLIV, pp. 157-168.

Pupo-Walker, Enrique (1982), *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega*, Madrid, Porrúa.

Mejías López, William (Enero-junio 1995), «La relación ideológica de Alonso de Ercilla con Francisco de Vitoria y fray Bartolomé de las Casas», *Revista Iberoamericana*, 61, pp. 197-217.

Triviños, Gilberto (1996), «El mito del tiempo de los héroes en Valdivia, Vivar y Ercilla», *Revista chilena de Literatura*, 49, pp. 5-26.

— (2003), «Revisitando la literatura chilena: 'Sigue diciendo: cayeron / Di más: volverán mañana'», *Atenea*, 487. URL: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622003048700009&script=sci_arttext (consultado 15/10/2012).

Valero Juan, Eva Mª (2008), «Por el camino de la mar, el viaje hacia el ideal de Alonso de Ercilla», *Atenea*, 498, II Semestre, pp. 11-31.

— (2011), «De *La Araucana* a *El Quijote*, o el ocaso de la Edad Dorada», en Mª Nieves Alonso y Carmen Alemany (eds.), *Diálogos para el Bicentenario. Concepción-Alicante*, Cuadernos Atenea, Concepción, Editorial Universidad de Concepción, pp. 121-143.

Ynduráin, Domingo (1994), *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra.

Fecha de recepción: 02/07/2011
Fecha de aprobación: 11/10/2011

América sin nombre, nº 16 (2011) 18-28
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Juan D. Cid Hidalgo
Doctor en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción. Sus líneas de trabajo se despliegan alrededor de la novela y narrativa chilena e hispanoamericana. Ha participado en varios proyectos de investigación como «Premiar y castigar. La novela de aprendizaje y el poder disciplinario en la literatura hispanoamericana del siglo XIX y XX», «Literatura en seis cuerdas» y «Aljibe de madera. Guitarra y literatura», ambos proyectos interdisciplinarios de Creación Artística del Departamento de Música de la Universidad de Concepción. Actualmente es investigador responsable del proyecto FONDECYT Postdoctoral «Novela, filantropía y saber. Ficcionalizaciones de la locura en Latinoamérica» y coordinador del Área de Investigación «Nuevas lecturas de los textos clásicos de la Literatura Latinoamericana» de la Universidad de Concepción.

DISCURSO DE INCORPORACION

Al presentarme por primera vez ante vosotros, me siento profundamente conmovido por la sincera gratitud que encontramos en mi perfil al señalarme como uno de vuestros compañeros con el varonil título de Director de vuestra sociedad; pero esta conmoción es algo mas que de gratitud, no debo ocultárselo, es tambien de temor, de vergüenza, porque no me siento bastante fuerte para soportar en mis sienes el laurel que me habeis echado; lo digo sin afectacion. Todo lo espero del entusiasmo que a despertado en mi vuestra dedicacion, tan digna

Discurso de incorporación a la Sociedad de Literatura de Santiago.

FILANTROPÍA, DEMOCRACIA, LOCURA. *DIARIO DE UNA LOCA* DE JOSÉ VICTORINO LASTARRIA[1]

JUAN D. CID HIDALGO
Universidad de Concepción, Chile
jdcid@udec.cl

RESUMEN

Tanto en sus escritos narrativos como en los políticos, sociológicos e históricos, es posible percibir en José Victorino Lastarria un idealismo latente –cifrado en la máxima «combatir la ignorancia»– que va construyendo una filantropía señera en las coordenadas latinoamericanas. La relación puente entre este concepto y su tratamiento en *Diario de una loca* (1885) evidencian cómo esta breve novela proyecta las paradojas constitutivas de una estructura sustentada por el poder estatal que permite la asunción de ciertos rostros alternos, pero que inexorablemente terminan condenados por una lógica punitiva que los borra, o al menos, los reduce por medio de la fuerza, dándole la más humana de las formas justificando médicamente sus razones. De esta manera el texto desenmascara la filantropía falaz que desestima los derechos individuales en pos del orden y seguridad de la mayoría estadística.

Palabras clave: diario, disciplina, filantropía, José Victorino Lastarria, locura, saber, vigilancia.

ABSTRACT

In his narrative writings, as well as in his political, sociological and historical writings it is possible to percieve a latent idealism of Jose Victorino Lastarria – encoded in the maxim «fight against ignorance» – that is building a unique philanthropy in Latin American coordinates. The relationship between this concept and its treatment in *Diario de una loca* (1885) proves how this short novel shows constitutive paradoxes of a structure held by the state power that allows the assumption of certain people who take turns, but they inexorably end up condemned by a punitive logic that erase them, or at least, reduce them by means of force, giving it the most human form and justifying medically its reasons. Therefore, the text exposes false philanthropy that rejects individual rights towards order and security coming from statistical majority.

Keywords: diary, discipline, philanthropy, Jose Victorino Lastarria, madness, knowledge, surveillance.

La paradoja que significa igualar locura y ejemplaridad nos ayudará sistemáticamente a pensar esta perturbadora proposición de José Victorino Lastarria sustentada en *Diario de una loca* (1875)[2], texto que dista del tono lastarriano a que hemos estado habituados, pero que proyecta deliberada y permanentemente aquello tan propio de una de las mentes

1
Esta investigación forma parte del proyecto FONDECYT Nº 3100007 Novela, filantropía y saber. Ficcionalizaciones de la locura en Latinoamérica.

2
Esta brevísima novela fue publicada en París en 1875, bajo el título de *Antaño i Ogaño*, título que en 1885 se mantiene pero integra otros relatos: *El crepúsculo* (1843), *El mendigo* (1843), *El Alférez Alonso Díaz de Guzmán* (1848), *Rosa* (1847), *Don Guillermo* (1860), *Diario de una loca* (1875), *Mercedes* (1875) y *Una hija* (1881). Para efectos de esta investigación citamos de la versión de Leipzig de 1885.

fundantes del progresismo decimonónico[3]. La destacada investigadora Jean Franco en *La cultura moderna en América Latina* (1985) sostiene que «En el siglo XIX la literatura se concibió no sólo como instrumento de protesta social sino también como medio para modelar la conciencia nacional y crear un sentimiento de tradición» (Franco, 1985, p. 15), precisamente de este modo entendemos las intenciones del proyecto lastarriano de levantamiento de un estado nacional moderno que no reproduzca el orden conservador, donde la implementación de una historia social, cultural e ilustrada posibilite la conformación de una historia fundada en la búsqueda de la libertad y el bien común, junto a la posibilidad de oír otras voces y, por tanto, otros actores sociales. De esta manera la literatura cobra un interés inusitado para el político, como lo confirman algunos párrafos de su «Discurso de incorporación a la Sociedad Literaria» (1842):

> No, Señores, fuerza es que seamos orijinales; tenemos dentro de nuestra sociedad todos los elementos para serlo, para convertir nuestra literatura en la expresion auténtica de nuestra nacionalidad. Me preguntareis qué pretendo decir con esto, y os responderé con el atinado escritor que acabo de citaros, que la nacionalidad de una literatura consiste en que tenga una vida propia, en que sea peculiar del pueblo que la posee, conservando fielmente la estampa de su carácter, de ese carácter que reproducirá tanto mejor mientras sea mas popular. Es preciso que la literatura no sea el exclusivo patrimonio de una clase privilejiada, que no se encierre en un circulo estrecho, porque entónces acabará por someterse a un gusto apocado a fuerza de sutilezas. Al contrario debe hacer hablar todos los sentimientos de la naturaleza humana y reflejar todas las afecciones de la multitud, que en definitiva es el mejor juez, no de los procedimientos del arte, si de sus efectos (Lastarria, 1842, p. 14).

Con estas palabras llenas de confianza y fe en las posibilidades del porvenir, Lastarria traduce una preocupación encomiable que tiene relación con el aporte que aquellos desestimados pueden efectuar en la formación de una historia común basada en el diálogo, la tolerancia y el respeto, aunque a poco andar su impracticabilidad quede manifiesta no solo en la brevísima novela de José Victorino Lastarria sino en múltiples episodios nacionales que hemos experimentado fuera de la ficción. En *Locura y democracia. Ensayos sobre la forma unaria* (2002) el pensador francés Dany-Robert Dufour pone en diálogo a Logos y Sogol (lo unario y lo binario), conceptos que en un constante debate han dejado de percibir al Otro como fundamento político de las sociedades modernas[4]. En el texto Dufour señala que durante la génesis de las sociedades democráticas «Antes de la época clásica, el loco era todo menos yo; se refugiaba en su alteridad radical e inalcanzable. En la época clásica fue encerrado, lo que paradójicamente ya es muestra de un modo de actuar frente a él. Justo después de la Revolución francesa, apenas en el comienzo del siglo XIX, se concluyó que el loco no siempre está loco y se utilizó esta distinción para entablar comunicación con él» (Dufour, 2002, p. 116).

Es en este eje de «entablar comunicación» en el que se instala la escritura lastarriana de *Diario de una loca*. Diálogo que plasma las paradojas constitutivas de una estructura sustentada por el poder estatal que permite la asunción de ciertos rostros alternos, pero que inexorablemente terminan condenados en una dinámica punitiva que los borra, o al menos, los reduce, consumando, sin embargo, uno de sus retos: exhibir su existencia.

«¿Qué anuncia el saber de los locos?», nuevamente la pregunta foucaultiana se nos atraviesa como pretexto para «pensar» de otra manera las relaciones entre locura y saber, contienda que se ha mantenido en tablas durante mucho más tiempo que el razonable, no obstante, la influencia productiva y recíproca de ambos términos. Logos y Sogol, entonces, en plática y debate continuo abren una línea de acceso a la comprensión de la alteridad que es reducida al mismo tiempo que se le intenta incorporar como un «actor» más en el extenso paisaje de relaciones que proyecta la vida en sociedad (Dufour, 2002, p. 153, ss).

Tanto en los escritos narrativos como en los políticos, sociológicos e históricos es posible percibir en Lastarria un idealismo latente, cifrado en la célebre máxima «combatir la ignorancia», que va configurando una filantropía señera en las coordenadas latinoamericanas. En principio, resulta revelador que el intento de conseguir la unidad cultural, la ilustración del pueblo, su socialización y el «desarrollo de una conciencia pública» (Jocelyn Holt, 1985) no pasara por el silenciamiento de las voces disidentes, sino por el atento oído de las discursividades menores (Foucault, 1992) y por su socialización (Du-

3
El desmarcado permanente de los grupos de poder tradicionales llevaron a Lastarria a concebir incluso la fundación de un partido que tomara la bandera de la igualdad y la libertad con el encono y virulencia de él mismo. En *Nota de uno de los Diputados de Rancagua al Gobernador de aquel departamento* (1849), señala: «Este modo de ver las cosas me hizo esperar y aún presentir la creación de un partido progresista, partido nuevo, extraño a los resentimientos i odios antiguos i sin mas interés que el nacional, ni mas principios que los de la verdadera filosofía. Para contribuir a su creación i a regenerar el orden de cosas que a la sazón dominaba, me hice opositor a todo lo que se hallaba de contrario a mis principios y en mis escritos de los cuales nunca negué i de los cuales no me avergüenzo, me di siempre por liberal. Jamás por pipiolo ni representante de partido alguno» (Lastarria, 1849, p. 8).

4
El filósofo francés propone que esta díada locura/democracia se identifique con Logos y Sogol respectivamente, de esta manera en el transcurso del debate de ambos «personajes» se prestigia la locura como «razonable» y la democracia como su reverso, con lo cual llegamos nuevamente a la impracticabilidad del gesto social de oír, respetar y tolerar los rostros de la alteridad, aquellos que, al menos, tienen otra versión de la realidad. El fundamento político de la sociedad respondería a una lógica unaria, vale decir, aquella que promueve como su fin mayor la autorreferencia, por lo tanto el olvido de las instancias alternas que de existir ceden, para su perpetuación, a decir yo. «Efectivamente, todo se invierte cuando osamos definir el «yo» no mediante un otro, cualquiera que éste sea, sino mediante él mismo: pasamos así de una definición binaria del «yo» que corresponde al tipo «*A* está definido por *B*» o «*x* es función de *y*» (en donde hay una relación entre dos términos) a una definición de un solo término o *unaria* del «yo», que es *una proposición en la que el sujeto de la oración se repite en el predicado*, como en el caso del «yo» en el enunciado «es yo quien dice yo» (Dufour, 2002, p. 29).

Lastarria.

four, 2002) esto último, por cierto, generador –como veremos– de la paradoja.

Sin embargo, en «Discurso de incorporación a una Sociedad Literaria» podemos notar la otra cara de la moneda, vale decir, el afán homogenizador y disciplinador que traspasa toda su visión, en definitiva, politizada, del naciente Chile:

> Escribid para el pueblo, ilustradlo, combatiendo sus vicios y fomentando sus virtudes, recordándole sus hechos heroicos, acostumbrándolo a venerar su religión i sus instituciones; así estrecharéis los vínculos que lo ligan, le haréis amar a su patria, lo acostumbraréis a mirar siempre unidas su libertad y su existencia social (Lastarria, 1842, p. 15).

La educación en general y la literatura en particular son a su modo de ver los vehículos de la ilustración deseada, dispositivos capaces de construir una imagen no solamente simbólica de país naciente con ganas de desarrollarse igualitaria y democráticamente[5], sino también un mecanismo eficaz de transformación de la realidad. La zona paradojal que no percibe Lastarria es precisamente aquélla que nace de su pensamiento progresista y liberal, aquél que pretende la incorporación de la otredad en la conformación del país. Dufour, en este sentido, reconoce que junto a la medicina y otras prácticas sociales (como la literatura, por ejemplo) que pueden ser consideradas en el campo de la educación, no se ocuparían de ello, ni de curar, ni de sanar, ni de restablecer, sino más bien socializar los síntomas, con lo cual se generaliza al resto de los sujetos, decisión que eleva esa discursividad al rango de normalidad, elección que desencadena la reducción de la alteridad o derechamente su desaparición[6].

El afán «ilustrador» y republicano de Lastarria va, en cierta medida, deformando su filantrópica tarea de combatir la ignorancia si pensamos, con Michel Foucault, que proponer es dominar: «Mi posición es que no tenemos que proponer. Desde el momento en que se propone un vocabulario, una ideología, que no puede tener sino efectos de dominación» (Foucault, 1994, p. 85). Es imposible entonces, escamotear los efectos de dominación que estos intentos liberales de consolidación democrática proyecta al futuro. El compromiso generalizado a que aspira Lastarria, vale decir, el respeto, validación e incorporación de los distintos «actores sociales» a su contexto inmediato, de tal manera que florezca el orgullo nacional *conditio sine qua non* de una república libre, plural y moderna, engendra la construcción de una filantropía general en la génesis misma de la nación, «…nada será Chile, la América toda, sin las luces» (Lastarria, 1842, p. 6), que ahora solidaria y humanista levante una nación organizada alrededor del afecto y el reconocimiento de sí.

Esta filantropía sostenida por Lastarria, más bien teórica que práctica, en que «decir» y «hacer» se distancian, queda suficientemente relativizada si consignamos que este pensador y político gozó de múltiples instancias de poder durante su dilatada vida pública y, por lo tanto, podría haber traducido el espíritu de sus ideas al diario vivir como al diario gobernar. En la selección de textos de Luis Enrique Délano, llamada *Lastarria* (1944), luego de un extenso prólogo del antologador encontramos «Literatura regenerada, literatura nacional» donde nuestro autor explicita la responsabilidad y la obligación de que se siente investido:

> Otro apoyo más quiere la democracia, el de la **ilustración**[7]. La democracia, que es la libertad, no se legitima, no es útil, ni bienhechora sino cuando el pueblo ha llegado a su edad madura, y nosotros somos todavía adultos. La fuerza que debiéramos haber empleado en llegar a esa madurez, que es la ilustración, estuvo sometida tres siglos a satisfacer la codicia de una metrópolis atrasada y más tarde ocupada en destrozar cadenas, y en constituir un gobierno independiente. A nosotros toca volver atrás para llenar el vacío que dejaron nuestros padres y hacer más consistente su obra, para no dejar enemigos por vencer, y seguir con planta firme la senda que nos traza el siglo (Delano, 1944, p. 5).

La doctrina liberal impulsada por José Victorino Lastarria, consecuentemente con su espíritu dialógico y didáctico, desestima casi hasta la desaparición la verticalidad a que se estaba acostumbrado, donde las categorías tradicionales como gobernantes y gobernados, señores y siervos –por ejemplo– dan paso a la horizontalidad inclusiva que propone la díada patria/ciudadano. Este desplazamiento ejemplar donde los unos y los otros sienten que son necesarios para el funcionamiento y la coexistencia armoniosa de la sociedad nueva, en la cual las relaciones jerárquicas se den naturalmente, sin la necesidad de ejercer poder sobre sus integrantes, proyecta una

5
En «Literatura regenerada, literatura nacional» leemos como sigue el juicio que el intelectual elabora respecto de las letras nacionales: «Pedro de Oña (…) escribió a fines del siglo XVI dos poemas de poco mérito literario, pero tan curiosos como raros en el día; el célebre Lacunza, Ovalle el historiador y el candoroso Molina que ha llegado a granjearse un título a la inmortalidad con la historia de su patria, son los cuatro conciudadanos, y quizás los únicos de mérito, que puedo citaros como escritores; pero sus producciones no son timbres de nuestra literatura, porque fueron indígenas de otro suelo y recibieron la influencia de preceptos extraños» (Délano, 1944, p. 8).

6
En el capítulo IX del texto de Dufour llamado «De la locura en la democracia de masas» leemos: «… esta tendencia moderna no está demasiado lejos de renunciar a todo proyecto educativo en aras de un simple deseo de socialización del otro. Esa tendencia es paralela al proceso de reducción de la alteridad que caracteriza a las sociedades democráticas: puesto que el otro es como yo, no tengo que tener ningún proyecto educativo para con él y sólo puedo, en el mejor de los casos, ocuparme de su socialización» (Dufour, 2002, p. 153-154).

7
Las negritas corresponden al original.

concepción que deja en evidencia el utopismo propio del liberalismo decimonónico «…ya no funciona estrictamente mediante la mordaza y el silenciamiento del cuerpo, sino más bien con el proyecto –acaso nunca realizable– de fundar su legitimidad, no ya en el castigo corporal, sino en el afecto del ciudadano que a cambio de la protección estatal internaliza y entraña a la ley» (Ramos, 1995, p. 25)[8].

Crisis, crítica, disidencia

Diario de una loca es una novela problemática desde perspectivas varias. Desde la elección del tema, el tratamiento literario del mismo, la renuncia a explicitar y situar el desarrollo de la acción en las coordenadas geopolíticas del territorio chileno, su distanciamiento técnico de la escritura romántico naturalista del momento, hasta el juego sistemático con los planos temporales y la desorientación del personaje respecto de «ser» o «estar» loca, son algunos flujos generadores de este texto olvidado por la crítica, pero que define con toda propiedad la complejidad que asume el quehacer intelectual y el rol de la literatura nacional en la solidez esperada de un estado preocupado por sus componentes. Atendiendo a estas variables, la escritura lastarriana se desmarca de los convencionalismos imperantes tanto en el plano estrictamente literario como en el histórico e ideológico.

A todas luces, entonces, incluso antes del ejercicio de lectura, este texto se valida como discurso crítico que parte de la imagen de la enfermedad, tópico romántico por antonomasia, propuesto como una manera básica de segregación, hasta la expulsión del personaje previa a su reencuentro con la cordura, con la normalidad, cifra última de su muerte. Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas y el Sida y sus metáforas* señala: «A todos al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y el del reino de los enfermos» (Sontag, 1996, p. 11) a lo que Eleonora Cróquer Pedrón en «*Diario de una loca*: hacia una representación otra de lo diferente» (1995) agrega que «… el texto de José Victorino Lastarria, en tanto parte del período en el cual se está configurando el imaginario nacional latinoamericano, presenta una factura ficcional alternativa que sugiere una ramificación del problema» (Cróquer, 1995, p. 82). En este complejo escenario de formación nacional y puesta al día de nuestras letras y su inserción en el contexto latinoamericano, la novela de Lastarria se inscribe como un diagnóstico de la intimidad que proyecta sus singularidades en una concepción histórica cuyo pretendido humanismo colisiona con las mismas estructuras de poder que originan la segregación y la expulsión de los rostros del otro.

Petra Arrea, la loca encerrada en un manicomio de Río de Janeiro, narra su experiencia en primera persona, en once de las trece secciones constitutivas del relato. Las últimas dos las conocemos a través de la narración de su doctor y amigo quien asume la responsabilidad de cerrar el texto, acción como veremos propia de las discursividades mayores que proscriben la disidencia. En términos estructurales, la construcción material del relato (flujo discursivo de la loca) es producto de una imposición terapéutica a que es sometida Petra como «tratamiento» para su presunta incompostura. La medicación impuesta consiste en la trascripción de las sesiones con el doctor, además de las conversaciones con la monja acompañante. Con esta actividad la enferma construye una especie de *dossier* con recuerdos de un pasado lejano en que se encontraría el origen de su estado. La dinámica de este tratamiento intenta mantener en un estado de vigilia permanente a la enferma que escudriña su pasado, descubre el desperfecto, lo confiesa en la sesión con el doctor quien diagnostica y prescribe la repetición de lo descubierto en el acto de escritura de Petra, que con este patrón exhibe su camino de dolor por el autoconocimiento.

La novela, entonces, queda fijada como el diario de vida de Petra, que registra su «yo dividido» (Laing, 1988) y cuya redacción revela el estatus que asume, no sólo el alienado, sino la estructura de poder que genera la exclusión aunque ésta se argumente –como ya lo hemos señalado– desde el humanismo y la filantropía. La relación entre estos dos elementos no es posible sino en la violencia –sugerirá Franco Basaglia en *Razón, locura y sociedad* (2006), texto que recalca que el sujeto otro es producto de «la marginación del que no acepta la problemática de la violencia institucionalizada que gobierna a nuestra sociedad» (Basaglia, 2006, p. 17)–, por lo tanto lo que subyace y determina la lógica del encierro, en términos del antipsiquiatra italiano, es una lógica punitiva por sobre la lógica terapéutica que sostendría el saber médico[9].

Lastarria.

8
Citado por Ximena Troncoso en «El retrato sospechoso: Bello, Lastarria y nuestra ambigua relación con los mapuche» (2003).

9
Para Basaglia cárcel y manicomio son instituciones de la violencia y para explicar su apreciación recurre a un ejemplo digno de tener en cuenta. Si un alcohólico se encuentra encerrado en un manicomio, la terapia que recibe es el encierro, obligarlo a no salir y a sentir miedo de él. Si este sujeto saliera por un mes, durante ese tiempo no beberá porque «asimiló la agresión, la violencia del manicomio» (Basaglia, 2006, p. 20). Como es de esperar la brutalidad es mayor con los sujetos alienados, por tanto, prácticamente la única salida del enfermo es la muerte.

El diario/delirio de Petra cristaliza en el fluir de la conciencia, en constantes *flash backs*, escritura automática, fundido y cruce de planos temporales que se tropiezan en su afán por salir y exhibir su verdad, cuestión que interrumpe el flujo discursivo central de la mujer que va acentuando algunos aspectos en la medida que se suman intensidades y trazos experienciales que dejan entrever su historia particular, privada e íntima, además de ir develando otra realidad, más compleja y posiblemente más pública, y por lo tanto relacionada con el bien común, la democracia. Beatriz González, en «Del liberalismo romántico al idealismo solipsista. «Diario de una loca» (1875) de José Victorino Lastarria» (1986), señala «… la historia de Petra –basada en la vida de un presidente de Bolivia–, que se va reconstruyendo progresivamente, da paso a un discurso de carácter analítico, cuya función trasciende la historia privada de la protagonista» (González, 1986, p. 30), su testimonio entonces es metonimia de su/nuestro país. La historia de su locura, el quebrantamiento de su yo razonable producto del «loco amor» por Fructuoso marcan el sino de Petra a quien se le condena al encierro (manicomio de Río de Janeiro) y a trabajos forzados (escribir sus memorias, su diario… de vida). En este sentido la misma Petra señala:

> Los años no habian bastado. La edad habia sido ineficaz. ¿Pero que pueden los años, ni la edad, cuando se ama a una sombra ensangrentada, cuando se ama a un cadáver destrozado en medio del bullicio i de la curiosidad de un pueblo? ¿Es ese un amor que se apaga, un amor que se olvida? ¿Hai algo en el mundo, algo en la vida, que sea capaz de hacer olvidar la imájen de un patíbulo? (Lastarria, 1885, p. 216-217).

La exhibición de su fuero interno deja en la indefensión a la loca quien a modo de *vía crucis* va purgando episodio tras episodio, a través de la impresión en la letra, su culpa: la incapacidad de absorber el disciplinamiento de que fue objeto. De este modo la enferma va purificando y despojándose de aquello que la ha llevado a la corrupción del yo, proceso que no culminará sino hasta su expulsión. Las correcciones entonces son favorecidas por el acto de escribir, de encerrar en ese código el conjunto de disciplinamientos no logrados que la han convertido en infame.

La novela de Lastarria transita, al menos en una reducción general, entre dos dimensiones cuya complementariedad suscribe un paso importante en el progreso de la novela, o al menos de la protonovela, en el último cuarto del siglo XIX. Por un lado, el texto trabaja sobre el tópico de la enfermedad, extensamente tratado bajo el naturalismo literario en boga, a la vez que acentúa el tratamiento del personaje obnubilado por la oscuridad y el descrédito de sus propias facultades como garantes del equilibrio emocional. Tratamiento que inscribe plenamente al texto y su autor en el mapa literario de aquella época. Sin embargo, la incorporación de elementos novedosos en la construcción de la novela (multiplicidad de foco narrativo, alternancia de planos temporales, supresión del criollismo, etc.) va definiendo el texto como «una obra extraña dentro del contexto hispanoamericano» (González, 1986, p. 29), fundamentalmente porque es generada a propósito de una necesidad histórica de la que se hace parte Lastarria al asumir un rol de intelectual iluminado. Esta autodefinición de su labor social, al proponerse como la voz de los sin voz capaz de fabular simbólica y modélicamente el mundo, «inclusión simbólica y exclusión concreta» dirá Ximena Troncoso (2003)[10], demuestran precisamente que esa capacidad de escribir/nombrar, referir y construir la realidad visibiliza aquellos lugares cerrados donde se ha desplazado a los diferentes rostros del «otro». Lastarria intenta, desde la razón liberal y progresista, construir una cesura, un espacio intersticial virtual donde sea posible coexistir con la diferencia fundando así las bases de una nación ideal plural con más de una esperanza en el porvenir y capaz de generarse a sí misma[11].

Como vemos este afán humanista, «plan de ataque contra los vicios sociales» dirá el mismo Lastarria, queda interrumpido desde el momento mismo que se justifica como alternativo al modelo criticado ya que el cambio significa un avance en la forma y no en el fondo del manejo de ese ideal de nación permanentemente buscado por conservadores y liberales.

A partir de un juego de perspectivas alternadas, Lastarria insiste en denunciar los excesos del racionalismo conservador que se ha ido constituyendo en una minoría poderosa capaz de sancionar, excluir y paralizar aquello que pueda entrar en polémica con su capacidad estatal. «¡I esa es la mansión de un pueblo de cuerdos, que ha construido en este sitio un

10
Ximena Troncoso en «El retrato sospechoso: Bello, Lastarria y nuestra ambigua relación con los mapuche» (2003) realiza un pormenorizado análisis de la presencia del mapuche en el discurso progresista de Bello y Lastarria, para quienes el mapuche sirve de contraste metodológico y no como actante ciudadano, incorporado en la sociedad blanca con su valor particular. La profesora Troncoso define como sigue este intento interesado de inclusión que no termina sino en exclusión: «Bello y Lastarria, las principales figuras de la intelectualidad del período de constitución de la nacionalidad chilena, incorporan lo indígena porque les proporciona el referente diferenciador, la originalidad tan ansiada. Pero en lugar de potenciar lo indígena y buscar una alianza cultural, se lo supedita a un proyecto del que los mapuche y todo otro pueblo indígena están excluidos. A través de los textos de estos escritores asistimos a los orígenes, en este caso literarios, de nuestra contradictoria identidad cultural: la inclusión simbólica y la exclusión concreta de los mapuche en y de la sociedad chilena» (Troncoso, 2003, p. 173).

11
En «Literatura regenerada, literatura nacional» Lastarria reflexiona acerca de lo expuesto de la siguiente manera: «¿Pero cuál ha sido, cuál es en el día nuestra literatura? ¿A dónde hallaremos la expresión de nuestra sociedad, el espejo en que se refleja nuestra nacionalidad? Aterradora es por cierto la respuesta a una pregunta semejante; pero así como rompe con audacia su vuelo la simple avecilla, después del espanto que le causa la explosión mortífera del arcabuz del cazador, romperemos nuestra marcha después del terrible desengaño que nos causa la idea de nuestra nulidad, cuando veamos que necesitamos formarnos con nuestros propios esfuerzos» (Délano, 1944, p. 7). El influyente intelectual chileno apuesta todas las fichas a las capacidades de la masa crítica chilena en la constitución de la nueva nación.

palacio para sus locos! ¿Adónde está la razón, allá o aquí?» (Lastarria, 1885, p. 198) declara la novela en el comienzo del cuarto flujo discursivo del diario de Petra, quien vislumbra el complejo entramado de relaciones entre poder y locura, entre la preocupación estatal y la incorporación de las minorías. La escritura lastarriana, entonces, aparece coherente con el intento de iluminar el saber minoritario de aquel grupo signado como enfermo, que con la asunción de la voz de la loca, denuncia, critica y relativiza las prácticas sociales en ejercicio a finales del XIX. El egoísmo, cuestionado en primera instancia, es apenas superficial si pensamos que la crítica artera es a la supuesta filantropía de este grupo razonable y conservador que pretende salvaguardar el orden de una sociedad generada y pensada a partir de la disciplina y el control que definitivamente solidifican su estructura de dominación:

> ¿Adónde está la razón, allá o aquí? Allá, si la razón consiste en ajustar la vida a las conveniencias del egoismo i a las exigencias de la sociedad: aquí, si únicamente tienen alma los que saben pensar i sentir sin egoismo, sin esclavitud, sin miedo, sin estupidez. ¡La humanidad no piensa, i se llama racional i se dice la reina del mundo! Solo piensa una mínima porción, i de esos que piensan, los unos no hacen mas que estudiar el modo de esclavizar el espíritu i de sujetar a la sociedad a un sistema de ideas i de intereses, propio para dominarla: los demas que piensan, i no piensan de ese modo, son locos.
> Pero todos sienten i se dejan llevar de sus instintos. El que sabe gobernarlos en provecho propio, saciándolos en secreto, i disimulándolos en público, para ajustarse a las conveniencias de la sociedad, ese es cuerdo. En eso consiste la racionalidad, la superioridad del hombre (Lastarria 1885, p. 198-199).

El deliberado e insistente interés por probar los excesos de una concepción conservadora de la realidad importuna al lector en tanto que el discurso novelesco propuesto deviene proselitismo ideológico, con lo que se pierde lo ganado en la discusión real acerca de la visibilidad y audición de un saber minoritario. Dicho de otro modo, la posibilidad de liberar un saber alterno como el de Petra, sin compartir, o al menos, tolerar su «versión» de la realidad, queda desplazado por el constante discurso liberador del progresismo amparado por José Victorino Lastarria. Beatriz González, en el texto antes citado, percibe este juego de discursividades sin acentuar la dimensión que hemos expuesto. La investigadora señala:

> La racionalidad que se está poniendo en juego –desde la perspectiva ideológica del discurso– es la que permite un estado social para el desarrollo de la libertad individual, sobre todo de pensamiento, y un estado político representativo; en otras palabras: la apelación a la racionalidad de los valores liberales del proyecto de las nuevas repúblicas (González, 1986, p. 36).

Diario de una loca se articula fundamentalmente a partir del discurso de la mujer desequilibrada cuya materialidad pone en tensión dos esferas tradicionalmente opuestas. Por un lado, el texto es registro de una discursividad cuyo soporte es esencialmente oral (discurso dislocado y delirante) pero, por otro lado, la novela impone disciplina sobre este torrente de origen oral al violentarlo en pos de su inscripción en el diario (instancia de confesión). Vale decir, el proceso de disciplinamiento a que es sometido el personaje consiste en la canalización del flujo oral delirante en las casillas particulares de las letras de molde. En este sentido podemos observar que el carácter curativo del acto de escribir (disciplinamiento) tiene su correlato en que la escritura de la novela también ha sido instancia de conjuración de la otredad. El camino recorrido por Petra, en los 11 capítulos que ella escribe/confiesa, no significan nada si su relato ahora no es completado desde la razón técnica más sancionadora: la razón médica[12].

El discurso crítico, cuya impronta manifiesta juicios cargados de lucidez y coordinación, es instalado en boca de uno de los perturbadores sociales por antonomasia: el loco/a, a quien se le adosan al menos un par de semas que agudizan su ejemplaridad en este entramado de relaciones. Por un lado, su género, la loca es mujer, y por otro, la cercanía de su discurso con los valores de la revolución.

Petra, mujer, loca y revolucionaria va desplegando sistemáticamente sus reproches a propósito de la pérdida de foco del sistema social conservador, materialista y burgués, que se ha valido de un discurso falaz para mantener en compartimentos estancos las virtuales expectativas de país hacia el porvenir. En este sentido, Petra encarna el reverso de su crítica, se erige como ejemplar ya que ella, como en el clásico mito de Casandra, percibe el futuro pero es desoída por los ciudadanos[13].

12
Recordemos por un momento las proposiciones de Robert Castel en el capítulo quinto de *El orden psiquiátrico* (1980), «De la psiquiatría como ciencia política», en este influyente trabajo señala: «Por tanto, la medicina mental genera la exclusión social. Pero le da la más «humana» de las formas justificando médicamente sus razones y tratando médicamente sus efectos. Al menos algunos de los alienistas del siglo XIX tuvieron el mérito de ser conscientes. Practicaron este humanismo, la devoción por lo enfermo, la competencia técnica, cualidades profesionales indispensables, ciertamente, pero que tienen sentido a partir de la aceptación de un mandato social que subordina esta profesión a una experiencia política: «Si el individuo tiene derechos, también la sociedad tiene los suyos (…). El loco amenaza a la sociedad con los peligros de trastornar el orden público y comprometer la seguridad de las personas. Por tanto, que pierda su libertad individual cuando ponga en peligro esos bienes; nada es más justo» (Castel, 1980, p. 212).

13
No debemos olvidar que en la antigüedad grecolatina predomina una concepción olímpica de la locura, es decir, que sería una especie de castigo de los dioses, o inspiración de los mismos o posesiones del cuerpo. En este sentido la figura paradigmática de esta concepción es Casandra, mujer a la cual se le condenó a conocer y profetizar el futuro pasando por loca frente a quienes la escuchan. Cuenta la historia que Apolo le otorga a Casandra el poder de adivinación (los dioses hablaban por ella) y cuando éste es engañado por la mujer, condena a la adivina a que sus palabras suenen como mentira frente a sus coetáneos quienes la tildan de loca.

J. V. LASTARRIA.

ANTAÑO I OGAÑO.

NOVELAS I CUENTOS

DE

LA VIDA HISPANO-AMERICANA.

1885

SANTIAGO DE CHILE

Cubierta *Antaño I Ogaño*.

Dany-Robert Dufour dirá «el loco no siempre está loco» (Dufour, 2003, p. 116).

Confesión de parte. Verdad atribuida

Detengámonos un momento en las relaciones que se producen entre confesión y verdad para explicarnos el funcionamiento de la exclusión de la loca vidente. El presente de la escritura de Petra actualiza el acto de confesión que a su vez reconstruye y escenifica el recuerdo huidizo del personaje que se va sobredisciplinando lentamente con el acto de manuscribir el diario, que progresivamente va iluminando las zonas intersticiales y originales de su memoria dislocada. El despliegue de cierta tecnología de la confesión (Foucault, 1996) subraya la zona de vecindad entre locura y verdad, entre locura y saber; por cuanto su lectura pone en juego la búsqueda y la exploración de ella con el fin de exhibir su saber particular. En definitiva, la locura de Petra Arrea deviene vehículo de la verdad, aquella insoportable a los oídos del grupo distribuido en las coordenadas del centro. Con Artaud[14] «un alienado es en realidad un hombre al que la sociedad se niega a escuchar, y al que quiere impedir que exprese determinadas verdades insoportables» (Artaud, 1994, p. 77)

La mujer loca, condenada al encierro y forzada a escribir su diario como terapia para recobrar la cordura, subvierte el contenido punitivo de su condición en el momento en que se entrega a la locura y accede recorrer el camino hacia la verdad pura en que los dispositivos del poder, cuya «ideología punitiva» (Basaglia) se sostiene en la filantropía médica, no despojan al sujeto de la posibilidad de pregonar una razón distinta, una lógica otra. La locura de Arrea, a la luz de lo planteado antes, puede ser entendida como una entrega al conocimiento, como posibilidad de sacudirse de sus humores ingresando a esta zona de libertad en que la diferencia sí es posible y donde la disidencia no es condenada sino alimentada, y que inexorablemente desemboca en el conocimiento de sí. Con Foucault comprendemos que si la verdad se opone al poder, entonces, su descubrimiento podría eventualmente llevarnos a la libertad.

La actualización de los retazos experienciales, de las líneas entrecortadas de la memoria en que la narración de su matrimonio, el hijo perdido, la muerte del marido, el intenso amor a Fructuoso y el examen del pasado, favorecen la aparición de uno de los aspectos importantes en la consecución de la salud: el conocimiento de sí. De esta manera se justifica suficientemente el constante trabajo con la memoria, la búsqueda incesante de la verdad, intento de sobredisciplinar a Petra pero a la vez consecución de la verdad, de la libertad, condiciones que van apareciendo alternativamente en el desarrollo del relato. El carácter iluminado que por momentos ostenta Petra va desarticulando las certezas de que el poder ha dotado a la realidad. Las cualidades premonitorias de Arrea se declaran apenas comenzado el diario/delirio. Ella cifra la ambivalencia del manicomio en su lengua dislocada, que, no olvidemos, explicita verdades insoportables. «¡Ah! Estoi libre, sola ¡.... Pero no, esa monja horrible, mi guardian, está allí. Está tranquila merced a mi estúpido sueño, i no estoy libre. Esa pesada puerta está con llave, ni es posible moverla siquiera. Pero la ventana ¡oh, que alegría! ¡De par en par!» (Lastarria, 1885, p. 189). Más adelante esta discursividad quiebra un eje fundante de la presunción de normalidad cuando la iluminada «ve» que la locura se encuentra instalada en el otro lado, en los espacios abiertos en que se reúnen y conviven aquellos sujetos disciplinados y distribuidos regularmente en el tiempo y en el espacio. «¿Por qué no aislan también las ciudades? ¿No son todos locos? ¡Oh, sí, el mundo también está aislado! Será porque está habitado por locos» (Lastarria, 1885, p. 195).

Las iluminaciones de Petra entran en conflicto con los síntomas de la locura, que como dijimos con Dany-Robert Dufour van siendo socializadas con lo que se logra la desaparición del yo. Dichas iluminaciones se desdibujan al aparecer esporádicamente cortando los flujos de su delirio, alucinaciones, descontrol general, fiebre, etc., sin embargo, desencadenan un grito intensísimo en que la disidencia de Petra deviene argumento de la verdad, descubierta al precio del desvarío:

> ¡I esa es la mansion de un pueblo de cuerdos, que ha construido en este sitio en palacio para sus locos! ¿Adónde está la razon, allá o aquí? Allá, si la razon consiste en ajustar la vida a las conveniencias del egoismo i a las exijencias de la sociedad: aqui, si únicamente tienen alma los que saben pensar i sentir sin egoismo, sin esclavitud, sin miedo, sin estupidez (Lastarria, 1885, p. 198).

14
En *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, la posición del destacado dramaturgo francés es aún más categórica «En el alienado hay un genio incomprendido que cobija en la mente una idea que produce pavor, y que sólo puede encontrar en el delirio un escape a las opresiones que le prepara la vida» (Artaud, 1994, p. 90).

Esta alocución desestabilizadora, expuesta en la cuarta parte del diario, sitúa el relato en una región polémica, que cifra la incomprensión de los saberes oficiales respecto al saber encarnado por los distintos nombres de lo otro, con lo cual relativiza los estados de salud y enfermedad del grupo a que pertenece, crítica que parece ser permanente en los textos que ponen en juego los distintos rostros y discursividades menores. Más adelante descarga con mayor crudeza su percepción de la manera en que el funcionamiento social es posible a pesar de los perturbadores:

> ¡La humanidad no piensa, i se llama racional i se dice la reina del mundo! Solo piensa una mínima porcion, i de esos que piensan, los unos no hacen mas que estudiar el modo de esclavizar el espíritu i de sujetar a la sociedad a un sistema de ideas i de intereses, propio para dominarla: los demas que piensan, i no piensan de ese modo, son locos (Lastarria, 1885, p. 198).

En cierto modo, con estas palabras la pluma lastarriana sentencia el descrédito de la sociedad latinoamericana en su incipiente constitución como estados nación modernos. Con ello evidencia la sistemática segregación que los distintos estados realizan, sobre todo aquéllos que profesan el conservadurismo como política de consolidación democrática. El adelantado escritor, al incorporar su texto en este escenario, propicia la lectura del *Diario de una loca* como un ejercicio crítico de las sociedades que silencian a sus disidentes a partir de la descalificación simbólica que elimina la posibilidad de diálogo e intercambio argumental de aquellos sujetos menoscabados y sometidos. De esta manera aparece perfectamente razonable la utilización del discurso de la loca como una línea de relativización de los valores imperantes, donde la locura aparece ligada al entusiasmo y la pasión por la justicia y la libertad, elementos fundantes de cualquier discurso crítico.

En el texto que nos ocupa, la crítica se origina a partir de la exhibición del sujeto menor cuya lengua desprovista de razón profiere esas verdades insoportables en el transcurso del proceso de reconversión a que es sometido. A lo largo de la lectura del diario, podemos rastrear aquella historia movediza que se desplaza entre el territorio familiar y político, que ha desembocado en la inadecuación existencial del sujeto para quien la incapacidad de olvidar lo inscribe permanentemente en la disidencia, esto aunque el texto plantee su acto de enunciación (confesión) como la cura de su desorden simbólico. «–¡Bien! Esclamó. Dejadla escribir sor María. La pluma, el llanto y el sueño van a curarla pronto…» (Lastarria, 1885, p. 202)… «No, no os alarmeis, sor María. Entrad sin cuidado. No estoi loca. Hablaba sola, porque estoi escribiendo lo que hablo.» (Lastarria, 1885, p. 195) y más adelante inclusive otorga ese estatus de confidente/confesor al médico con lo cual se transforma inusitadamente en garante de la normalidad y por lo tanto del equilibrio social:

> Ayer estuve mal. Los recuerdos que escribi el dia anterior me hicieron daño. El doctor ha estrañado mucho el quebranto, i como es mi conconfidente, tuve que confiarle la causa. Leyó i me consoló. El quiere que me habitúe a hacer estos recuerdos con tranquilidad, que tenga valor i serenidad para afrontar el pasado. Su conversacion me ha fortalecido, i él me ha prescrito que la narre aquí: es su receta (Lastarria, 1885, p. 206).

Con el consentimiento del «enfermo», entonces, y su reconocimiento del dispositivo médico sobre su cuerpo comienza el proceso de reconversión del disidente, quien se ha transformado en un «animal de confesión» (Foucault, 1996, p. 74-75) De esta manera la confesión de Petra forma parte de lo que Foucault llama núcleo de la penitencia[15], idea que subraya el carácter clave del acto de inventariar las faltas (expulsarlas del yo, expelerlas y eliminarlas), que en el caso que nos ocupa se enclavan en el pasado más recóndito de Petra, cuya exhibición y encierro en las palabras que componen el relato del diario, van aliviando y curando a la enferma, a la vez que la llevan a la desaparición.

La loca encerrada en un manicomio de Brasil, marginada por significar un peligro para la sociedad –aun cuando el principio filantrópico que subyace al encierro es la búsqueda de la cura del sujeto–, descubre su dimensión ejemplar en que la locura deviene verdad, fundamentalmente, porque las tecnologías de confesión se inscriben en el marco del conocimiento de sí (Foucault, 2003) en cuanto es un acto de exteriorización de la intimidad que adosa a su dimensión privada, la dimensión pública. Eleonora Cróquer Pedrón, en el texto antes citado, señala: «Entonces, se nos plantea la *locura* como figura simbólica de aquél que ha sido marginado por su pureza

15
En *Los anormales. Curso en el Collège de France.* 1974-1975 (2000), Michel Foucault señala que a partir de la Edad Media y durante la Reforma, la confesión (tarifada) comienza a inscribirse en el centro de la práctica de penitencia. Debido a que cada falta grave requería una reparación, se hizo necesario el ejercicio de inventariar y confesarlas.

Lastarria.

ideológica, la rectitud de sus principios y la rebeldía ante la corrupción» (Cróquer, 1995, p. 85). Tras la confesión, tras la escritura del diario se esconde la verdad, tras la novela se esconde la verdad, una verdad que se oculta tras los signos, las noticias, las distorsiones, los hechos y la apariencia de realidad configurados por las leyes particulares del poder que se intenta desestabilizar.

Esclarecedora en este sentido es la sección ocho del relato donde asistimos a una declaración contundente del personaje quien percibe que el tratamiento a que ha sido sometido es equivalente a su capacidad de subversión:

> No sé cuánto tiempo habia pasado encerrada, sin mas asistencia que la de dos cholas, que cuidaban de mí, i que a menudo lloraban conmigo… Decian que estaba loca. Tomaban por locura mi dolor; pero era porque no se queria que mis lamentos revelasen la verdad. Al fin me sacaron a la sociedad. ¿Seria porque habia dejado de lamentarme? Talvez. Ya entónces mi dolor era mudo, impotente, resignado, no hacia daño…
> En la sociedad, fuí muda. Tenia la relijion del dolor i me encerraba para rendirle culto, el culto de mis lágrimas. Todos me compadecian, i no disimulaban su compasion. Cada cual se esmeraba en protestarme sus buenos deseos. ¡Qué consuelo! El desgraciado sabe bien lo que valen los buenos deseos de los felices. Le dan risa. Solo estima las simpatías de otros desgraciados (Lastarria, 1885, p. 212).

La verdad, el acceso a ella a través de la condena al sufrimiento del cuerpo por el encierro, se explica básicamente porque «el cuerpo interrogado en el suplicio es a la vez el punto de aplicación del castigo y el lugar de obtención de la verdad» (Foucault, 2004, p. 48). El texto nos presenta la inadecuación de Petra con su entorno inmediato, por tanto su enfermedad no es producto de la incapacidad de «reinscribirse en la práctica social» (Cróquer) sino que en la adecuación a las condiciones enfermizas de la sociedad conservadora, burguesa, catolizada y que ha perdido el interés por el bien común, a favor de mantener el inmovilismo social, intelectual, cultural, etc., elementos peligrosos y portadores de posibles fisuras revolucionarias que desestabilicen el poder central. David Cooper, en *Psiquiatría y antipsiquiatría* (1974)[16], sostiene que «la locura no está en una persona, sino en un sistema de relaciones de lo cual forma parte esto que llamamos paciente». Beatriz González en el texto antes citado percibe esta misma dimensión cuando señala que «la sociedad enferma extiende su afección a los individuos. De este modo la «locura» de Petra es, por una parte, el resultado simbólico del trastocamiento del orden natural de una sociedad, y, por otra, la instancia que permite calibrar el estado de corrupción de las sociedades de ese momento ante la pérdida de una serie de valores que encarnan los ideales de libertad y patriotismo correspondientes al pasado independentista.» (González, 1986, p. 37) El mismo Michel Foucault en su *Historia de la locura…* (1998) descubre que la locura sufrió un proceso de institucionalización a fines de la Edad Media que la llevó al terreno de la medicina, otorgándole la categoría de amenaza, infracción y descompostura, por lo tanto, susceptible de ser curada. Es por esto que cobra tanta importancia el acto de escribir el diario, porque a través de él queda en evidencia el distanciamiento del sujeto imperfecto desde el punto de vista disciplinario cuya presencia descontrola el flujo discursivo de Petra que a su vez desencadena la fragmentación de su yo, desorientado en el cúmulo de información (historias, vivencias, experiencias) que va marcando la angustia, dolor, desamparo e indefensión del sujeto que a pesar de toda esta trama del poder puede alternativamente ir «viendo» e iluminando aquellas zonas que desfavorecen la unidad y la igualdad de los hombres.

En 1842, 33 años antes de la publicación de *Diario de una loca*, Lastarria ya había percibido dicha dimensión en el discurso a la sociedad literaria cuando –desde la vereda del orador– explicita su preocupación por el bien común y las debilidades de la democracia, diagnóstico que cierra con una tarea a realizar en conjunto. El país debe generar no solamente políticos de excepción sino también escritores, hombres de cultura que puedan iluminar con su sapiencia el camino que Chile debe seguir en pos del futuro:

> … reunirse en torno de esa democracia que milagrosamente vemos entronizada entre nosotros, pero en un trono cuya base carcomida por la ignorancia, se cimbra al mas lijero soplo de las pasiones, y casi se desploma, llevando en su ruina nuestras mas caras esperanzas (Lastarria, 1842, p. 6).

El diario de Petra, la novela de José Victorino Lastarria, no puede renunciar a la razón de su ser, disciplinar[17]. Aun cuando los obje-

16
La antipsiquiatría nos ha entregado una serie de instrumentos para «pensar de otra manera» las relaciones sociales condicionadas por el poder y su justificación democrática basada en el bien común de la mayoría, colectivo capaz de instaurar un orden para quienes comparten su «lucidez» como para los otros. Para esta corriente nueva, que reconoce como mentor a Michel Foucault, las sociedades modernas han desplazado los antiguos métodos de normalización como el convento, la cárcel (panóptico), el hospital, la familia (*Lettres de Cachet*), etc. por la amigable inserción en espacios bucólicos donde el esparcimiento, sumado a una preocupación casi hogareña, logra recuperar a los enfermos que se habían disociado del mundo. «Pabellón 21» de Londres, es el nombre dado por Cooper a la clínica donde practica el ejercicio antipsiquiátrico, como práctica alternativa a la psiquiatría tradicional, frente a la violencia institucional, cuestionando el hospital, yendo más allá de la comunidad terapéutica, en una práctica que ensaya un clima de libertad para los pacientes, sin violencia ni restricciones.

17
Recomendamos la lectura de *Utopía y mentira de la novela panóptica* (2006) texto en que los autores conciben el género novela como forma de poder disciplinario en que se despliegan jerarquías, vigilancia, inspecciones y escritura. Razón por la cual los investigadores llegan a concluir, entre otras múltiples zonas de interés, que «todo el aparato discursivo de la máquina narrativa es irremediablemente panóptico». (Rodríguez et. al., 2006, p. 12)

tivos sean libertarios, la novela se cierra tras la muerte, la expulsión del perturbador que a pesar de todo ha denunciado y proferido la verdad. En términos de Franco Basaglia, Petra «asimiló la agresión» sistemática del entorno. Su escritura, actividad iluminadora y condenatoria a la vez, decreta la suerte de la mujer cuya lápida es puesta por la razón científica respaldada por el doctor. En este sentido nos parece significativa la escena en que se manifiesta el afán disciplinador cuando pronuncia, desde la benignidad de su saber técnico, juicios doloridos y compasivos respecto de la tarea de la enferma que con su muerte deja su historia inconclusa «voi a continuar su diario» (Lastarria 1885: 218) anuncia el doctor dejando de lado la reacción esperada de su parte como portador de la razón científica capaz de medicar a la enferma. Por el contrario, su argumentación se desplaza al terreno sentimental que desprestigia y subvalora la alteridad «Ella tendrá el placer de ver trazado por mí su terrible diálogo, cuando mejore. Talvez, leyéndolo una i otra vez, a mi lado, con mis consuelos i reflexiones, se acostumbre a afrontar su espantoso recuerdo» (Lastarria, 1885, p. 218). El intento final, esa fracción de tiempo en que vuelve a la cordura cifra al instante su desapego del lenguaje, aquel único principio que la mantenía ligada a la realidad, y por lo tanto, adviene la muerte: «Su voz se apagó. Su busto cayó dulcemente sobre el lecho. Era un cadáver…» (Lastarria, 1885, p. 222). Con esta imagen romántica de sanación y purgación del mal finaliza el texto, su recorrido por los inaudibles territorios del despojo.

Diario de una loca, a la luz de lo expuesto en estas páginas, modela ejemplarmente la disociación permanente entre una construcción filantrópica sustentada en la voluntariedad genuina de quien desea una sociedad humanitaria, libre y democrática pero se encuentra con un entramado de redes de poder que no permite sino la asunción de su verdad, sus deseos, su ambición. José Victorino Lastarria y su proyecto de reconstrucción de la historia basado en la búsqueda de la libertad, cuya finalidad última es abrir el relato histórico, no sólo para cuestionar el presente sino también para incorporar a los diferentes, no puede dejar de ser una ilusión. Claro está que no entendida en términos peyorativos o de consuelo, sino entendida desde la vereda de la positividad, vale decir, como la puerta abierta para pensar desde el principio esperanza, desde el trabajo con la utopía aun sabiendo su irrealizabilidad pero creyendo profundamente que es una forma de pensar de otra manera la construcción de ese pueblo que falta.

Bibliografía

Artaud, Antonin (1994), *Van Gogh el suicidado por la sociedad,* Buenos Aires, Editorial Argonauta.

Basaglia, Franco (2006), *Razón, locura y sociedad*, Madrid, Siglo XXI Editores.

Castel, Robert (1980), *El orden psiquiátrico*, Madrid, La Piqueta.

Cooper, David (1974), *Psiquiatría y Antipsiquiatría*, Buenos Aires, Paidós.

Cróquer Pedrón, Eleonora (1995), «*Diario de una loca*: hacia una representación otra de lo diferente», *Revista de Literatura Hispanoamericana* 30, pp. 79-88.

Délano, Luis Enrique (1944), *Lastarria*, México, Edición de la Secretaría de Educación Pública.

Dufour, Dany-Robert (2002), *Locura y democracia. Ensayo sobre la forma unaria*, México, Fondo de Cultura Económica.

Foucault, Michel (1992), G*eneaología del racismo*, Madrid, La Piqueta.

— (1994), *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Madrid, Alianza.

— (1998), *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica.

— (2000), *Los anormales. Curso en el Collège de France* (1974-1975), México, Fondo de Cultura Económica.

— (2003), *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber*, México, Siglo XXI.

— (2004), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Argentina, Siglo XXI.

Franco, Jean (1985), *La cultura moderna en América Latina*, México, Grijalbo.

González, Beatriz (1986), «Del liberalismo romántico al idealismo solipsista. *Diario de una loca* (1875) de José Victorino Lastarria», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 23, Año 12, pp. 27-44.

Laing, Ronald (1988), *El yo dividido*, México, Fondo de Cultura Económica.

Jocelyn Holt, Alfredo (1985), «El desarrollo de una conciencia pública: Lastarria y Sarmiento», *Estudios Públicos* 17, pp. 213-233.

Lastarria, José Victorino (1842), *Discurso de Incorporación de D. J. Victorino Lastarria a una Sociedad Literaria de Santiago, en la sesión del tres de mayo de 1842*, Valparaíso, Impr. de M. Rivadeneyra.

— (1849), *Nota de uno de los Diputados de Rancagua al Gobernador de aquel departamento*, Santiago, Imprenta Chilena.

— (1885), *Antaño i Ogaño. Novelas i cuentos de la vida hispano-americana*, Leipzig, Imprenta de F. A. Brockhaus.

Ramos, Julio (1995), «Lengua y ciudadanía en Andrés Bello», *Revista de Crítica Cultural* 10, pp. 20-29.

Rodríguez, Mario y Triviños, Gilberto (edit.) (2006), *Utopía y mentira de la novela panóptica*, Chile, Editorial Universidad de Concepción.

Silva Castro, Raúl (1957), *Los recuerdos literarios de Lastarria*, Santiago, Zig Zag.

Sontag, Susan (1996), *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*, España, Taurus.

Troncoso, Ximena (2003), «El retrato sospechoso: Bello, Lastarria y nuestra ambigua relación con los mapuche», *Atenea* 488, pp. 153-176.

Fecha de recepción: 15/07/2011
Fecha de aprobación: 12/10/2011

América sin nombre, nº 16 (2011) 29-40
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

APUNTES PARA UN MAPA INTELECTUAL DE CHILE DURANTE EL CENTENARIO: 1900-1925[1]

F. JAVIER PINEDO
Universidad de Talca, Chile
jpinedo@utalca.cl

F. Javier Pinedo
Doctor en Literatura por la Universidad de Lovaina (Bélgica). Director, docente e investigador del Instituto de Estudios Humanísticos de la Universidad de Talca (Chile). Director de la Revista *Universum*. Autor de artículos y libros sobre Literatura e Historia de las Ideas en América Latina. Entre sus libros destacan *Chile 1968-1988* (1988) con José Luis Gómez-Martínez; *El pensamiento chileno en el siglo XX* (1999) con Eduardo Devés y Rafael Sagrado y *La Patria Interrumpida. Latinoamericanos en el exilio. Siglos XVIII-XX* (2010) con Carlos Sanhueza.

1
Este trabajo forma parte del proyecto de investigación: «Entre 'Nuestra inferioridad económica' (1912) de Fco. Antonio Encina, y 'En vez de la miseria' (1958), de Jorge Ahumada. Intelectuales, ensayistas y creadores literarios chilenos entre 1900 y 1960»; financiado por Fondecyt - Chile, con el número 1110251.

RESUMEN

Se intenta mostrar los principales conceptos utilizados por un grupo de pensadores chilenos que escribieron en los primeros 25 años del siglo XX y cuya fecha central es el primer Centenario de la Independencia, celebrado en 1910. Un periodo histórico que se inicia con el siglo y se cierra con la promulgación de una nueva Constitución política en 1925, la cual marcó una diferencia respecto a la época anterior en cuestiones sociales (el progresivo reemplazo de la antigua oligarquía por sectores de clase media), políticas (la aceptación de un sistema presidencialista y de leyes que incorporan a los nuevos sujetos sociales) y las expresiones culturales y literarias.
Palabras claves: Pensamiento chileno, Centenario, identidad nacional, modernidad.

ABSTRACT

The main concepts used by a group of Chilean thinkers who wrote in the first 25 years of the 20th century, and whose central date is the first Centenary of independence celebrated in 1910, are shown in this article. A historical period started with the new century, and ended with a new Constitution in 1925, which marked a difference from the previous era, on social issues (the progressive replacement of the old oligarchy by middle-class sectors), political issues (the acceptance of a presidential system, and laws which were incorporated into the new social subjects), and cultural and literary expressions.
Keywords: Chilean thought Centennial, National identity, Modernity.

1. Qué es un mapa intelectual

Por un mapa intelectual entendemos un gráfico que nos muestre las rutas circuladas por un grupo de pensadores en relación con sus diagnósticos de la realidad, sus proyectos políticos y sus puntos de contacto en sus visiones de país y en las soluciones que propusieron, aglutinadas en matrices de ideas. Un mapa intelectual puede organizarse destacando diferentes criterios, tales como resaltar el lugar y vida de los autores, ya su origen social, o bien lo más importante: los conceptos con que marcaron su pensamiento y su época.

Entre los más relevantes se encuentran Agustín Ross Edwards (1844-1926), Enrique Mac-Iver (1845-1922), Nicolás Palacios (1854-1911), Alejandro Venegas (1870-1922), Enrique Molina Garmendia (1871-1964), Guillermo Subercaseaux (1872-1959), Juan Enrique Concha (1873-1931), Francisco Antonio Encina (1874-1965), Alberto Edwards (1874-1932), Tancredo Pinochet Le-Brun,

Conventillo hacia comienzos del siglo XX.

1879-1957, Luis Emilio Recabarren (1876-1924), y algunos más[2].

Se trata de un conjunto de abogados, banqueros, filósofos, profesores de liceo, líderes populares, autodidactas, políticos, quienes reflexionaron críticamente en torno a ciertos aspectos de Chile, reflexiones establecidas en matrices eidéticas que continuarían debatiéndose a lo largo del siglo XX.

Si bien de diferentes edades, a los miembros de este grupo, que, en medio de las celebraciones realizó un balance negativo del país, se le conoce como «Generación del Centenario»[3].

2. Rol del intelectual en el Chile del Centenario

Se trata de un pensador que se ve a sí mismo como la conciencia lúcida de la sociedad, pues cree saber lo que sucede en ella y poseer la solución para los problemas que denuncia[4]; un pensador que opina desde sí mismo y para un país que es el suyo. Un pensador insular para un país insular[5]. Excepto Recabarren, Encina y Subercaseaux (que fueron diputados), los intelectuales de la «Generación del Centenario» no estuvieron ligados al poder político, aunque la política constituye un tema central para todos ellos. Son pensadores que en sus obras intentan representar (criticar) al país completo: la clase alta, la media y la popular. Con la interrupción temprana de Luis E. Recabarren, que incorpora al mundo obrero y su necesaria organización, se desarrolla el sujeto social popular que es el más avanzado de una época en la que todavía no aparecen indígenas o mujeres como productores de opinión social.

Sus lecturas más inspiradoras fueron la generación española del 98, Marx y Lenin y más tarde Spengler (traducido al español en 1923). Pero, además, han dejado constancia de conocer a Tolstoi, Turgenef, Dostoievski, Balzac, Zola, Dickens, Kropotkin, Darwin, Spencer, Engels, Reclus, Renán, George[6], y algunos otros hoy prácticamente desconocidos: Novicow, Carnegie, Onofre Avendaño, Lapouge, Uriel Hancock.

Es, en definitiva, un conjunto de pensadores entre los cuales encontramos a representantes de la oligarquía tradicional (Agustín Ross Edwards, Guillermo Subercaseaux, Juan Enrique Concha), las capas medias de provincia (Nicolás Palacios, Enrique Molina, Alejandro Venegas), a representantes de la inmigración europea (Enrique Mac- Iver, Tancredo Pinochet Le-Brun), y a Luis E. Recabarren, proveniente del mundo popular.

Para Hernán Godoy (1999, p. 254), los pensadores de comienzos de siglo XX se refieren a temas concretos de la sociedad, mientras que en los del siglo XIX (Lastarria, Bilbao) predominó «la exposición doctrinaria de ideas políticas y filosóficas con escasa referencia a la realidad inmediata». Es decir, Godoy considera a los primeros más prácticos y menos «ideológicos»: «Ambos grupos muestran una clara preocupación política, pero mientras los del siglo pasado cifraban sus esperanzas en nuevas Constituciones y en vagas reformas de la sociedad y del hombre, los autores de comienzos del siglo XX apuntan a cambios políticos, económicos y culturales específicos, en consonancia con los diagnósticos concretos y particulares que formulan en sus obras». Y muchos de ellos, como Tancredo Pinochet Le-Brun, Francisco A. Encina o Alejandro Venegas, plantearon propuestas políticas y educacionales concretas. En este sentido, son más pensadores que intelectuales académicos[7].

En relación a la caracterización que se ha hecho del intelectual latinoamericano, a saber, un «arielista» mayoritariamente continuador de Rodó, de pensamiento idealista y conservador, señorial, de espaldas al mundo real y contrario al progreso técnico (F. Marsal, 1970), pensamos que es errónea y pese a que el *Ariel* (1900) fue leído, su lectura no influyó en la conciencia de los pensadores de la época y por tanto no hay, o muy poca «Torre de marfil», y aunque algunos son «aristócratas», no son aristocratizantes[8]. En cambio sí

2
Cada uno de estos autores ha sido estudiado en detalle. Por ejemplo, Miguel da Costa (1999). Recabarren es probablemente quien mayor atención ha recibido. Para Venegas es conocido el análisis de Martín Pino y los de Cristián Gazmuri para el conjunto. Sobre la época recomiendo a Sergio Grez, Gabriel Salazar, Sofía Correa y Gonzalo Vial, desde un punto de vista histórico; y a Bernardo Subercaseaux, desde el cultural.

3
El mayor es Mac Iver, que en 1910 tiene 65 años. Palacios, 56; Molina, Venegas, Encina y Recabarren, entre 35 y 40, y el más joven es Tancredo Pinochet, con 30 años. Desde este punto de vista, es problemático hablar de generación. Sus ideas tampoco son homogéneas, pero tienen en común la denuncia social y el escribir en torno a 1910.

4
Para Cecilia Sánchez (1999), el intento por transformar los problemas del país en enfermedades sociales, los llevó a actuar como médicos. De hecho, Alejandro Venegas usó el seudónimo Doctor Julio Valdés Cange, y el título de doctor no es casual.

5
El pensar sólo para ellos mismos, se observa palmariamente en el subtítulo del libro de Nicolás Palacios (1904), *Raza Chilena. Libro escrito por un chileno y para los chilenos.*

6
Son testimonios de Armando Donoso, Domingo Melfi, y Jerónimo Lagos Lisboa. Ver Andy Daitsman (1999).

7
Uso indistintamente los conceptos de «pensadores» e «intelectuales» aunque no todos coinciden con la figura del intelectual profesional moderno. Son más bien iniciadores de esa actividad que la ejercen de forma espontánea presionados por las propias circunstancias.

8
José Enrique Rodó y el poeta Juan Zorrilla de San Martín representaron a Uruguay en el Centenario de la Independencia de Chile, y Rodó leyó en el Parlamento el discurso «El Centenario de Chile», donde aportó su posición americanista. (José Enrique Rodó, 1975). Sin embargo, el arielismo afectó al sector más «literario», como en los poetas chilenos Pedro Prado y Ernesto A. Guzmán (René de Costa, 2011), y el ensayista Armando Donoso quien escribe un artículo en 1917 lamentando la muerte de Rodó.

encontramos denuncia y compromiso social, acción a favor del mundo popular y críticas al statu quo.

En mi opinión, domina una actitud marcada por un análisis económico y sociológico provocado por el impacto de la pobreza, la injusticia y la necesidad de desarrollo. Ni siquiera entre humanistas como Enrique Molina, se observa tan presente el espíritu de Rodó, pues también este sector buscó soluciones educacionales prácticas.

3. Un Centenario. Dos países

El siglo XIX chileno, sin desconocer los conflictos internos (revoluciones de 1851, 1859 y 1891) y externos (guerras contra Perú y Bolivia en 1836 y 1879), fue una época en que el país creció económicamente y se estabilizó políticamente, lo que se manifiesta en un aumento de la producción cultural (libros y periódicos), la fundación de la Universidad de Chile (1843) y la llegada de una pléyade de intelectuales extranjeros, como Andrés Bello, Juan B. Alberdi, Domingo F. Sarmiento, Ignacio Domeyko y Claudio Gay, quienes contribuyeron a desarrollar las ciencias y las humanidades. Pero, también se caracteriza por el surgimiento de enormes fortunas económicas producidas por la actividad minera, que consolidaría a la llamada «aristocracia chilena»[9].

Desde finales del siglo XIX, en cambio, surge una serie de pensadores que mostraban un conjunto de problemas sociales, económicos y políticos, percibidos como una muy profunda «crisis» social. Esos pensadores, denominados «aguafiestas»[10], han pasado a la historia por sus denuncias de las divisiones sociales, de un sistema parlamentario ineficaz, de los graves problemas en materia de educación y sobre todo, de la presencia de una pobreza que no se condescendía con los afanes de modernización, a los que aspiraba un país con enormes fortunas individuales.

Así, una parte de Chile celebraba con optimismo las fiestas del Centenario debido a los logros de los primeros cien años de vida independiente: un consagrado orden institucional[11], un importante quehacer cultural, o cuestiones puntuales como la inauguración del ferrocarril Los Andes a Mendoza –un antiguo sueño de integración con Argentina, y cuya locomotora llevaba el nombre de Eugenio María de Hostos, intelectual puertorriqueño que había enseñado en Chile los años finales del siglo XIX– y la inauguración de importantes edificios emblemáticos, como el Museo de Bellas Artes, la Biblioteca Nacional, la estación de trenes Mapocho, y el embellecimiento y extensión de la ciudad de Santiago[12]. Todo parecía funcionar bien.

Presidentes primer centenario de Chile.

Viña del Mar, 1913. Sporting Club.

Mientras esto sucedía, los «aguafiestas» ponían en evidencia las contradicciones y limitaciones de la sociedad chilena desde una mirada múltiple: nacionalista, antiliberal, socialista, anticlerical y antioligárquica, exigiendo una mayor participación del Estado en el desarrollo económico.

Junto a lo anterior, una serie de huelgas y muertes de obreros marcaban la fragilidad del modelo político y la intransigencia de la élite gobernante[13]. En este sentido, la sociedad chilena de 1910 está determinada por una serie de debates que reflejan la crisis: la situación obrera y el socialismo, el inicio de la clase media y el decaimiento de la oligarquía, las discusiones entre parlamentarismo y presidencialismo, y el tema educacional.

Estas iniciativas para superar la crisis, que no siempre tuvieron éxito, afirmaron a nuevos protagonistas sociales y contribuyeron a la redacción de la Constitución de 1925, como

9
Es habitual denominar a la élite chilena desde mediados del siglo XIX como «aristocracia». Ver Alberto Edwards, (1924), Luis Barros, Ximena Vergara (1978), María Rosalia Stabili (2003). Además de muchos textos historiográficos de Mario Góngora, Sergio Villalobos, Gonzalo Vial. El concepto se continúa utilizando hasta el presente.

10
Cristián Gazmuri habla de «autoflagelantes». Ver «Bicentenario. Centenario y reflexión», en Instituto de Historia de la Universidad Católica de Chile, http://www.hist.puc.cl/cinfo/Articulos/gazmuri25.html

11
Como lo muestra, por ejemplo, el sucesivo reemplazo de autoridades a la muerte del presidente Pedro Montt (16 de agosto de 1910), que es sucedido, cumpliendo la ley, por el vicepresidente, Elías Fernández Albano, quien a su vez, por una cruel casualidad, también fallece al poco tiempo (el 6 de septiembre), exactamente a doce días de la celebración del Centenario, el 18 de septiembre de 1910, asumiendo finalmente la presidencia Emiliano Figueroa Larraín. Esta situación, a juicio de muchos testigos nacionales y extranjeros, probaba la solidez de la democracia chilena.

12
Debemos mencionar la inauguración en Santiago, el 2 de septiembre de 1900, de un sistema de tranvías eléctricos administrado por empresas norteamericanas, inglesas y alemanas (de Ramón, 1985).

13
Huelgas en Valparaíso, en 1903; Santiago, 1905; Antofagasta, en 1906; Magallanes, 1919 y 1920, donde las reivindicaciones sociales se mezclaron con la intransigencia de los poderosos. La culminación más trágica fue la matanza obrera de 1907 acaecida en la Escuela Santa María de Iquique, realizada por un general de apellido Silva Renard, con un número de muertos entre 500 y 1.500 mineros con sus mujeres e hijos.

Enrique Mac-Iver.

expresión del poder de decisión política de estos nuevos protagonistas. Es decir, una sociedad cambiante, en la que, con la misma celeridad que se van rotando los apellidos en el poder, se modifican los discursos en las tribunas sociales y políticas y las expresiones artísticas y literarias. No obstante, la producción económica se mantendría estable: un país minero monoproductor.

El historiador Gonzalo Vial habla de un naufragio de proyecto nacional con posterioridad a la guerra civil de 1891, que se mantuvo presente a lo largo del siglo XX y que estallaría en el Golpe militar de 1973. Una historia que se inicia con un suicidio presidencial, José Manuel Balmaceda, en 1891, y que concluye con el de Salvador Allende en 1973. Entre ambos hechos, la historia de un país que ha intentado el desarrollo, la modernidad y la justicia social sin conseguirlo, o sólo a medias.

En torno a esta realidad, se agruparon conservadores y liberales, modernizadores y anti modernizadores, católicos y laicos, vanguardistas y criollistas, nacionalistas e internacionalistas. Estudiarlos nos permitirá comprender el funcionamiento intelectual del conjunto de autores analizados: sus fuentes de pensamiento, sus proyectos políticos y, especialmente, la manera en cómo intentaron la construcción del país a lo largo del siglo XX. Veremos algunos de ellos.

4. La «cuestión social» como expresión de una sociedad en crisis

La imagen de Chile como una sociedad en crisis es probablemente el tema más importante impuesto por los del Centenario: un país que no logra resolver sus problemas[14]. Parte de la explicación de vivir en una sociedad en crisis tiene su origen en la llamada «cuestión social» (Cruzat y Tironi, 1999), que denuncia la negativa situación de los trabajadores y que se expresó en ciertos programas socialistas y anarquistas, surgidos durante el periodo[15].

El tema tiene su origen en el libro *La Cuestión Social*, que Augusto Orrego Luco publicó en Valparaíso en 1887, en el cual se describía la pobreza y la emigración de los campesinos a la ciudad, que constituían grupos de seres marginales que pululaban pos las calles sin medios de subsistencia. Estas ideas impactaron con rapidez la sensibilidad de la época en los grupos sociales y sus representantes en la prensa, el parlamento y la opinión pública (Grez Toso, 1995, p. 21)[16].

Francisco Antonio Encina, por su lado, señala que entre 1895 y 1900 irrumpió en Chile una ola de pesimismo, que se explicitó en la conferencia de Enrique Mac Iver, *La Crisis Moral en Chile;* pero, además, menciona otros factores que coadyuvaron a producir este estado de ánimo negativo: «El origen inmediato y tangible del fenómeno fue el fracaso de las ilusiones cifradas en el triunfo de la revolución de 1891». [...] «La profunda y prolongada crisis económica de 1894 a 1900 agravó desde otro ángulo, el pesimismo». Luego destaca que «hacia 1895 empezaron a hacerse sentir las consecuencias de un fenómeno que, en estos momentos, abre una angustiosa interrogante sobre los destinos de los pueblos hispanoamericanos. El contacto con civilizaciones más avanzadas y la difusión de la enseñanza crean necesidades que desequilibran moralmente al individuo, si al mismo tiempo no se desarrollan en él las aptitudes económicas necesarias para subvenir en ellas». [...] «El último factor que contribuyó a la gestación de la racha de pesimismo de 1895-1900 fue la muerte espiritual del régimen portaliano»[17] (Encina, 1999, p. 78).

Otro antecedente, todavía, lo constituye el folleto de Emilio Rodríguez Mendoza (1899), *Ante la decadencia*, en el que denuncia las enormes diferencias entre ricos y pobres y propone la educación como salida, pero con una orientación norteamericana: «Hay pues, desde luego, una marcada diversidad de ideales entre anglosajones y latinos. El primero, busca la educación práctica; el segundo, es más efecto al título, al relumbrón». Una posición contraria a la de Rodó, pues aquí se intenta imitar a los Estados Unidos (e Inglaterra) como norma económica social y cultural[18].

14
El tema de la crisis continuará en las décadas siguientes en textos como *Balance patriótico*, de Vicente Huidobro (1925); *La eterna crisis chilena* (1931); *Cómo salir de la crisis*, (1931) de Carlos Keller; *Aún es tiempo* (1942), *Crisis sin fronteras* (1974), de Eduardo Frei Montalva; *Chile, un caso de desarrollo frustrado* (1959), de Aníbal Pinto; *En vez de la miseria* (1958), *La crisis integral de Chile* (1966), de Jorge Ahumada, entre muchos otros.

15
Otro grupo que compartió la opinión crítica al estado de cosas para el Chile del Centenario lo constituyeron los artistas anarquistas. Bernardo Subercaseaux (2004) califica a esta corriente como un grupo heterogéneo que buscaba «una modernidad distinta a la del liberalismo oligárquico, una modernidad que, alimentada por la ilustración del pueblo, terminaría por demoler la 'falsedad de la democracia burguesa', construyendo un nuevo edificio social basado en la libertad y la naturaleza». Como integrantes de este grupo de artistas identifica a Fernando Santiván, Augusto D'Halmar, José Santos González Vera, José Domingo Gómez Rojas, Manuel Rojas, Antonio Acevedo Hernández, Roberto Meza Fuentes, Pedro Luna, Camilo Mori, Vicente Huidobro y Julio Ortiz de Zárate; el grupo de «Los Diez» y todavía Pedro Prado, Acario Cotapos, Alberto Ried, Armando Donoso y Julio Bertrand, así como a los participantes de La «Colonia Tolstoyana», que intentó llevar a la práctica el anarquismo, con Fernando Santiván, Manuel Magallanes Moure y Augusto D'Halmar a la cabeza.

16
Entre los antecedentes menciona los textos de Malaquías Concha, líder del Partido Demócrata, *Movimiento obrero en Chile*, 1888; Arturo Alessandri, futuro presidente, que en 1893 publicó *Habitaciones obreras;* Valentín Letelier, *Los pobres*, 1896; Juan Enrique Concha Subercaseaux, *Cuestiones obreras*, memoria para titularse de abogado, 1899.

17
Con «régimen portaliano», Encina se refiere a Diego Portales, Ministro conservador de mediados del XIX, a quien Encina señalaba como el promotor del ordenamiento jurídico y del progreso económico.

18
En todo caso el *Ariel*, de Rodó, se publicó justo un año más tarde, en 1900.

El abogado y diputado radical, Enrique Mac-Iver (1900), en su texto *Crisis moral de la República*, fue uno de los que más intensamente insistió en que el país vivía sumergido en un estado de anomia e igual que el resto criticó a la educación como la causante de la degradación de un país que no lograba realizar lo que se esperaba de él.

¿De dónde procedía el malestar? ¿De dónde la percepción de que la realidad completa (educación, cultura, modo de ser, ideas o ausencia de ideas), es decir, el conjunto de nociones y valores en los que funciona esta sociedad, no eran útiles para enfrentar el presente? A veces las críticas nos parecen subjetivas, como si el malestar proviniera de una situación personal[19].

Como sea, Enrique Mac Iver cuya percepción del malestar es una de las que más profundamente marcó la época: «Voy a hablaros sobre algunos aspectos de la crisis moral que atravesamos; pues yo creo que ella existe y en mayor grado y con caracteres más perniciosos para el progreso de Chile que la dura y prolongada crisis económica que todos palpan».

Y luego su famosa frase con la que dibujó para siempre la sociedad chilena: «Me parece que no somos felices; se nota en el malestar que no es de cierta clase de personas ni de ciertas regiones del país, sino de todo el país y de la generalidad de los que lo habitan. La holgura antigua se ha trocado en estrechez, la energía para la lucha de la vida en laxitud, la confianza en temor, las expectativas en decepciones. El presente no es satisfactorio y el porvenir aparece entre sombras que producen intranquilidad».

Más adelante insiste en la idea del malestar como una síntesis de cuestiones raciales y culturales, de funcionamiento del Estado, de prácticas sociales y políticas, con una admiración por los Estados Unidos similar a Rodríguez Mendoza y Francisco A. Encina: «Es esa moralidad, esa alta moralidad, hija de la educación intelectual y hermana del patriotismo, elemento primero del desarrollo social y del progreso de los pueblos; es ella la que formó los cimientos de la grandeza de Estados Unidos» (Mac Iver, 1900, p. 17).

En otros casos, la percepción de la crisis se asocia (aunque no de forma exclusiva) con una situación económica y social, pero descrita directamente desde el punto de vista de los pobres, como en Luis Emilio Recabarren, un obrero tipógrafo que se erige como una de las voces más críticas. Para él, la división es tan profunda que ni siquiera existe una identidad nacional común, sino sólo la de las respectivas clases sociales. «No es posible mirar a la nacionalidad chilena desde un solo punto de vista, porque toda observación resultaría incompleta. Es culpa común que existan dos clases sociales opuestas, y como si esto fuera poco, todavía tenemos una clase intermedia que complica más este mecanismo social de los pueblos» (Recabarren, 1910, p. 11).

A un siglo de la independencia, Recabarren expone las razones de la no existencia de una nación como un elemento común para el conjunto de habitantes. Su balance es el más negativo: «La verdad de que en cien años de vida republicana se constata en progreso paralelo de dos circunstancias: el progreso económico de los crímenes y de los vicios en toda la sociedad. La vida del conventillo y de los suburbios no es menos degradada que la vida del presidio».

De aquí surge la importancia de la organización popular: en ocasiones incluso, Recabarren habla como un apóstol que intenta redimir a los abandonados de este mundo: «Yo estimo que la patria es el hogar satisfecho y completo, y la libertad solo existe cuando existe este hogar. La enorme muchedumbre que puebla campos y ciudades, ¿tiene acaso hogar? ¡No tiene hogar…! ¡No tiene hogar…! ¡Y el que no tiene hogar no tiene libertad! Todos los grandes creadores y fundadores de la economía política han afirmado este principio: «¡El que no tiene hogar no tiene libertad!»

Se trata de un pensador crítico y denunciador que habla desde lo que ve: la pobreza, por lo que no necesita citar a otros autores para demostrar que está diciendo la verdad. Y lo que ve es un proletariado bestializado, al que se le debe un hogar, dignidad, moralidad e igualdad social. Luis E. Recabarren llega a no sentirse incorporado al Estado que celebra el aniversario: «¡ (…) miro el pasado a través de mis 34 años y no encuentro en toda mi vida una circunstancia que me convenza que he tenido patria y que he tenido libertad…! (…) ¡Celebrar la emancipación política del pueblo! Yo considero un sarcasmo esta expresión. Es quizás una burla irónica».

Similar a la perspectiva de Recabarren, surgieron otras obras que todavía nos impactan por la fuerza de sus argumentos. Son considerados los clásicos del Centenario. Hay

19
Para Godoy (1999), la crisis fue real y entre otras razones aduce que «…la guerra civil de 1891 contribuyó a acentuar la declinación del papel predominante que Chile jugaba en América, quedando rezagado frente a Brasil y Argentina».

Cubierta de *Sinceridad*.

consenso en que, entre estas obras, además de las mencionadas, se debe incluir la de Alejandro Venegas, firmada con el pseudónimo de Dr. Julio Valdés Cange. Se trata de una serie de cartas dirigidas al presidente, Ramón Barros Luco (1910-1915), sobre los problemas que aquejan a la sociedad chilena del Centenario, y en las que muestra la distancia que va del orgullo autoproclamado a la degradada realidad:

> Acabamos de celebrar nuestro Centenario y hemos quedado satisfechos, complacidísimos de nosotros mismos. No hemos esperado que nuestros visitantes regresen a su patria y den su opinión, sino que nuestra prensa se ha calado la sotana y el roquete, ha empuñado el innecesario, y entre reverencia y reverencia, nos ha proclamado pueblo cultísimo y sobrio, ejemplo de civismo, de esfuerzo gigantesco, admirablemente preparado para la vida democrática, respetuoso de sus instituciones y de los sabios integérrimos políticos que lo dirigen, en una palabra, espejo milagroso de virtudes en que deben mirarse todos los pueblos que aspiren a ser grandes» (Valdés Cange, 1910, p. 8)[20].

Para explicar la crisis, Venegas pone énfasis en el cambio del patrón oro al papel moneda: «El régimen del curso forzoso de papel moneda, juntamente con aumentar la fortuna de los grandes agricultores a expensas del pueblo trabajador, ha dado a la vida de los chilenos una nueva orientación, fijándoles como Norte la acumulación de riquezas. (…) La impresión más viva que recibe el viajero observador al estudiar nuestra organización social, es la que le produce el contraste entre la gente adinerada y pobres, esto es explotadores y explotados; no existe la clase media…» (Valdés Cange, 1910, p. 204).

En efecto, basta contemplar las fotografías de la vida cotidiana del Centenario para observar personajes populares descalzos, cubiertos de ropas rotas, y con rostros sufrientes. Junto a ellos, en otras imágenes, la élite asistiendo al Sporting Club de Viña del Mar, con elegantes trajes traídos de París o de Madrid, porque aquí no hay industrias que puedan hacer vestidos, sombreros o zapatos de esa calidad.

Venegas utiliza palabras como «órgano gangrenado», «pecho carcomido por el cáncer», «charca cenagosa», «acequias pestilentes», para caracterizar una pobreza que no era nueva sino una prolongación del Chile popular del siglo anterior y de la época colonial: lo que es nuevo es la toma de conciencia por amplios sectores sociales, incluidos los cultos e intelectuales, de la situación mencionada. Es evidente que los pobres no se inventaron en el Centenario, pues se trata del mismo pueblo mestizo, analfabeto y embrutecido que siempre estuvo ahí y ya había sido descrito por Pérez Rosales, Lastarria, Blest Gana. La novedad es que ahora, a cien años de la Independencia, este grupo de pensadores descubre a ese pueblo como motivo de su protesta.

Es otro vértice importante de la matriz intelectual del Centenario: la percepción de dos países opuestos: uno blanco y otro indígena-mestizo, y de las dificultades de convivir entre sí más allá de los elogios nacionalistas, problemática que se continuará a lo largo del siglo en los textos de Benjamín Subercaseaux, Gabriela Mistral, Luis Oyarzún, quienes procuraron averiguar lo que se oculta bajo el concepto de «pueblo».

Alejandro Venegas reclama al gobierno y a la élite como responsables de la degradación popular, como si esa misma élite que la causó, debiera sacarlos de esa condición con el fin de evitar el desborde social, intentando un conjunto de reformas para evitar la revolución que había conmovido a México o los movimientos revolucionarios en la Rusia zarista. Las revoluciones sociales eran necesarias en algunas circunstancias, pero no en Chile.

Dice Alejandro Venegas: «En nuestro país el pueblo es ignorantísimo y hasta ahora ha sufrido las espoliaciones e inequidades con la tranquilidad pasiva de una bestia de carga; no podemos esperar, pues, su regeneración del ejercicio consciente de sus derechos. No nos queda más caminos que el de México con los inconvenientes de toda autocracia, o el de Rusia con su cortejo de lágrimas, sangre y horrores sin cuento».

Las opiniones de Venegas, como las de Recabarren, impresionaron a su época e hizo que posteriores pensadores las acogieran por la valentía de su denuncia[21].

Algunos miembros de la élite, como Guillermo Subercaseaux, Francisco A. Encina y Agustín Ross Edwards, pusieron el acento en las reformas económicas, la necesidad de industrialización y la modernización educacional, y allí donde otros ven el tema «moral» y la crisis social, este grupo reflexiona sobre la capacidad (o no) del chileno para asumir

20
Una interesante relación entre Recabarren y Venegas se encuentra en Kaempfer (2011).

21
El historiador Ricardo Donoso (1963, p. 107) nos recuerda las imágenes del maestro que lo formó: «Don Alejandro Venegas nos impresionó desde la primera hora por su espíritu crítico, su coraje cívico y la profundidad de sus conocimientos. Cuando hablaba de los escritores de su predilección, a quienes profesaba una admiración sin límites, un Benito Jerónimo Feijóo, o un Manuel José Quintana, su palabra adquiría un tono profético, profundamente impresionante. Era inclinado a la crítica social…».

los desafíos de la modernidad. Son dos ejes que se entrecruzan. Agustín Ross Edwards, por ejemplo, analizó los efectos de la reforma monetaria, planteando la imagen de un Chile rico y muy pobre al mismo tiempo: «Un país bello, sano, productivo, próspero y de brillante condiciones naturales, bajo un aspecto, y bajo otro dominado por una situación monetaria desastrosa, que produce enormes daños» (Ross Edwards, 1911).

Para muchos de ellos, como hemos dicho, la solución a la crisis consistía en realizar una reforma educacional, y la educación fue uno de los temas más analizados para resolver cuestiones como el tipo de educación que se debía aplicar: humanista o técnica, religiosa o laica, europea o norteamericana, memorística o práctica, «cosmopolita», apátrida o nacional, especialista o generalista, etc. A ello se añaden cuestiones adicionales sobre el rol del Estado y el carácter que debía adoptar la universidad en la formación de los futuros ciudadanos.

Como en el caso de la «cuestión social», el debate sobre la educación también venía desde finales del siglo XIX y está presente en los textos de Valentín Letelier, Abelardo Núñez, Eugenio María de Hostos, Eduardo de la Barra, Pedro Balmaceda Toro y algunos otros[22]. Exponer cada una de ellas nos llevaría muy lejos, pero es evidente que la educación conformó un eje central tanto para los pensadores de la época, como para las acciones gubernamentales[23].

5. Un nacionalismo (casi) sin pueblo

Otro tema muy presente es un (paradójico) nacionalismo que actúa como una declaración de amor por la nación, pero con críticas a la propia nación y que se ubica en una de las fuerzas ideológicas más presentes. Para Bernardo Subercaseaux «el nacionalismo es la fuerza cultural dominante del período» (Subercaseaux, 2004, p. 13).

Es decir, para superar la percepción de que nada funciona, con frecuencia se recurrió a una salida de doble rasero: por un lado, se evocó un nacionalismo como una mirada que desde la admiración al país permitiera evitar el escepticismo y encontrar cierta esperanza en el futuro; por otro, ese mismo nacionalismo constituía en una salida retórica que ocultaba un profundo malestar, y que hasta pudo devenir en una creencia sincera.

Salida, en consecuencia, a veces retórica y a veces real, que aplicaron todos con excepción de Recabarren, quien no estuvo dispuesto a utilizar al pueblo en beneficio propio. Otros, en cambio, recurrieron el nacionalismo para explicar al exitoso Chile anterior o para incrementar el miedo a los países vecinos, y el desprecio por la capacidad del inmigrante, que aún en este triste escenario encuentra un lugar apropiado para enriquecerse[24]. O más aún, para sostener una imagen mítica del indígena y del mestizo.

Pero al caer esa imagen debido a la crisis, solo permaneció la aspiración sin realidad. Por esta razón, no hubo el reconocimiento de un mito fundacional ni héroes individuales o colectivos, como tampoco la aceptación de los primeros habitantes indígenas o solo de forma discursiva. Es decir, no hubo un espacio nacional que sirviera de refugio identitario común.

La perspectiva nacionalista se inicia con el médico Nicolás Palacios, quien en *Raza Chilena*, establece, como un descubrimiento asombroso, que la raza chilena es mestiza de dos orígenes superiores: de los conquistadores españoles de origen godo y de los araucanos descritos como valientes guerreros, si bien Palacios no prueba lo que dice, pues se basa únicamente en los retratos de los conquistadores, en consideraciones históricas muy generales, o en lingüísticas erróneas.

El producto de esta síntesis, para Palacios, es un país socialmente estructurado y militarmente exitoso. «La raza chilena, como todos saben, es una raza mestiza del conquistador español y del araucano, y vino al mundo en gran número desde los primeros años de la conquista, merced a la extensa poligamia que adoptó en nuestro país el conquistador europeo» (Palacios, 1904, p. 34).

A partir de aquí, comienzan sus (delirantes) interpretaciones raciales, sintetizadas en su opinión de que el chileno es una mezcla de mujer indígena y hombre germano. «El roto chileno es, pues, Araucano-Gótico». Y luego sus largas anotaciones sobre el origen godo de los españoles llegados al Nuevo Mundo.

«El descubridor y conquistador del nuevo mundo vino de España, pero su patria de origen era la costa del mar Báltico, especialmente el sur de Suecia, la Gotia actual. Eran los descendientes directos de aquellos bárbaros rubios, guerreros y conquistadores, que en su éxodo al sur del continente europeo destru-

Cubierta de *Raza chilena*.

22
La bibliografía sobre la educación es muy amplia; ver, entre otros, Eduardo Devés (1999).

23
Vial señala que, en 1902, existían seis escuelas normalistas, donde se formaron aproximadamente 800 profesores, que durante el gobierno del presidente Germán Riesco aumentaron en nueve más. En 1907, el 60% de la población era analfabeta, la cual hacia 1920 descendió a un 50%. En 1902, la Universidad de Chile sobrepasaba los mil estudiantes, entre los cuales se encontraban los alumnos del Instituto Pedagógico que contaba con más de doscientos cincuenta educandos (pp. 138-139).

24
Al hablar de nacionalismo, debemos incluir, entre otras, las reflexiones de Renán sobre la nación como un conjunto de recuerdos y olvidos comunes, y más recientemente a Benedic Anderson (2007), quien asegura que las comunidades nacionales son «imaginadas» porque por su extensión ningún miembro de la misma podría conocer a todos los demás y solo «imaginar» cómo es el resto.

Cubiertas, *Nuestra inferioridad económica*.

yeron el imperio romano de occidente. Eran esos los Godos, prototipo de raza teutónica, germana o nórdica, que conservaron casi del todo pura su casta, gracias al orgullo de su prosapia y a las leyes que, por varios siglos, prohibieron sus matrimonios con las razas conquistadas. Por los numerosos retratos o descripciones que conozco de los conquistadores de Chile, puedo asegurar que a lo sumo el diez por ciento de ellos presentan signos de mestizaje con la raza autóctona de España, con la raza ibera; el resto es de pura sangre teutona, como Pedro de Valdivia, cuyo retrato es tan conocido».

En Nicolás Palacios, es notorio este doble sentimiento de admiración retórica (él participó en la guerra del Pacífico contra Perú y Bolivia, por lo que celebra la «raza» que ganó el conflicto bélico), y se lamenta al mismo tiempo, por la ausencia de «nacionalidad» que siguió a ese triunfo. Así, y aunque defiende al pueblo del desprecio con que era mirado por autores como Encina, no parece sentirse perteneciente a ese mundo popular que describe desde una mirada exterior: «Yo quiero al roto; sé que es mucho mejor de lo que se le supone; admiro en él el ingenio en la rusticidad y creo que el país será grande si sabe conservar en el roto las preciosas cualidades que le distinguen. Todo consiste en alejarlo en el vicio del licor...». Un racismo nacionalista que mantuvo lectores a lo largo del siglo XX, quienes no vieron lo infundado de sus ideas, como sí lo vio Miguel de Unamuno (1907, pp. 5-6)[25].

Más tarde, en *Decadencia del espíritu de nacionalidad,* Palacios señala su rechazo a la llegada de inmigrantes a Chile por las ventajas con que eran tratados respecto a los nacionales: «El hermoso código político de Chile acuerda a los extranjeros mayores garantías que cualesquiera de las constituciones modernas…» (Palacios, 1908)[26].

Palacios manifiesta elementos conservadores tales como la idealización del ministro Diego Portales en calidad de fundador del Estado chileno a través del orden social constitucional. Se trata de un nacionalismo que abarcó a sectores de la élite, que por conveniencia o por voluntad política hicieron suyo esos planteamientos, como en el caso del libro que escribió Guillermo Subercaseaux (1918), ocho años después del Centenario, y en el que concibe el nacionalismo como un programa válido para resolver los males del país. Guillermo Subercaseaux, proviniendo de un sector social y cultural alto, mantiene el mismo orgulloso sentimiento de nacionalidad y de decepción al mismo tiempo, que hemos expuesto.

Estos textos deben ser considerados como reflexiones de la élite chilena de comienzos de siglo sobre qué proyecto político deben adoptar y qué país quieren construir. En esta búsqueda se puede ser al mismo tiempo liberal (en economía) y conservador (en política y cultura), como lo había sido la clase dirigente durante buena parte del siglo XIX.

Y, por otro lado, los textos nos permiten observar el carácter del nacionalismo chileno como una ideología que oculta las contradicciones sociales: no es la actitud de los mexicanos ante los norteamericanos o de los hindúes frente a los ingleses. Aquí se trata de un discurso para ocultar las diferencias de clases a través de una supuesta igualdad identitaria nacional. Escribe Subercaseaux: «El programa nacionalista ha nacido de un estudio hecho sobre las principales cuestiones del orden económico, social, administrativo e internacional que más interesan a nuestra República en los momentos del presente. […] El progreso económico de la nación y el mejor aprovechamiento de las riquezas nacionales por los chilenos, he aquí los rumbos más característicos de nuestra política» (Subercaseaux, 1918).

Es decir, este nacionalismo no se constituye en un movimiento de liberación nacional, pues no construye una unión real entre individuos que permanecen separados por cuestiones sociales y culturales. Por ejemplo, el nacionalista Subercaseaux no tiene problemas en reconocer a los Estados Unidos como una nación superior, un error habitual en las élites latinoamericanas, y sugiere que para alcanzar determinados logros educacionales se debe seguir los modelos anglosajones, que funcionan mejor que los propios.

El Centenario produjo también a Francisco A. Encina, quien, además de denunciar la situación social, postuló un proyecto de país que apuntaba en dos direcciones: una económica y otra educacional. Proyecto opuesto al de Luis E. Recabarren, que, a mi juicio, son los dos que mantendrán su vigencia a lo largo del siglo XX.

Encina postula que Chile logró organizar su Estado y alcanzar el desarrollo económico durante la postindependencia, gracias a la acción del autoritario Diego Portales y los

25
Unamuno criticó las posiciones de Palacios señalando que lo extraño no era que el libro se hubiera escrito, sino que tuviera lectores. Dice Unamuno: «Y así es con el libro 'Raza Chilena', obra, en el fondo, de adulación al pueblo chileno y de una endeble científica verdaderamente pasmosa». Titula el artículo como «anónimo», pues Palacios se lo envió ocultando su nombre.

26
Aunque Santiago no era el Buenos Aires que recibía a millones de extranjeros durante los primeros años del siglo, el sentimiento anti inmigración es similar al de aquellos conservadores argentinos que pensaban que la identidad nacional se perdería con la llegada de nuevos individuos, nuevos idiomas y nuevas costumbres (Sarlo, 1988).

gobiernos conservadores. Esta situación convirtió a Chile en un país distinto y superior en América latina[27]. En cambio, en 1910, el país vivía una profunda crisis por la falta de ímpetu económico, la inestabilidad política y un sentimiento de nacionalidad mermado.

Como trasfondo, Encina denuncia un sistema educacional basado en una falsa enseñanza «humanista», que evitaba el desarrollo del espíritu empresarial de los jóvenes, derivados hacia las llamadas profesiones liberales (derecho, medicina) las cuales contribuyen menos que las carreras técnicas, el comercio y la industria, al desarrollo económico de Chile. Por otro lado, Encina es uno de los que presenta la peor imagen del pueblo, siguiendo sus negativas teorías racistas tanto de la vertiente hispana (militares que aborrecen del trabajo manual), como indígena (incapaces de imaginar soluciones prácticas), que afectan al estancamiento económico: «El araucano, que no había salido de la barbarie, no sólo tenía invencible repugnancia por el trabajo, sino que aún no había desenvuelto las aptitudes que lo hacen posible».

Así, sobre la base de estos elementos constitutivos, concluye que: «El mestizo que forma el fondo étnico de la población rural, desciende, pues, de progenitores cuya psicología económica era, todavía, rudimentaria» (Encina, 1912). Una negativa psicología económica marcada por «la falta de perseverancia, la obsesión por la fortuna rápida, la incapacidad para el trabajo metódico, la debilidad del espíritu de asociación y cooperación, el derroche del tiempo, etc.»

La solución que propone Encina para superar la crisis radica en organizar un sistema educacional que fomente el espíritu emprendedor, comenzando desde las bases mismas de la educación nacional. Sin embargo, la variedad ideológica de Encina lo hace difícil clasificarlo, pues siendo un estatista no es necesariamente un conservador, pero sí tradicionalista, pro norteamericano, racista, nacionalista y positivista, al mismo tiempo (Pinedo, 2005).

Más aún, Encina agrega la ausencia de un territorio geográfico en Chile que permita levantar una agricultura a gran escala, labor a la que el chileno recurre por comodidad, mientras que debiera dedicarse a la industria. En este contexto, ser nacionalista, insisto, consiste en la construcción de un proyecto político y educacional. Pero un nacionalismo que desconfía del pueblo y de la naturaleza, un nacionalismo como idea abstracta de nación.

En ocasiones algunos de nuestros pensadores actúan con indignación, tomando ellos mismos el protagonismo de la denuncia. Es el caso de Tancredo Pinochet Le-Brun (conocido en la época como Tancrudo Pinochet), quien en cierta ocasión se vistió de obrero agrícola y viajó desde su natal Talca hasta la hacienda del presidente de la República, José Luis Sanfuentes, donde se presentó para pedir trabajo. El relato de esa experiencia la transcribió en el texto *Inquilinos en la hacienda de Su Excelencia* (1916)[28], en el que expone el mal trato dado a los pobres y la necesidad de una nueva educación para alcanzar la nueva sociedad.

«El inquilino chileno, Excelencia, está totalmente divorciado de la vida nacional. Pero ¿quién lo creyera?, tiene hambre de incorporarse a esta vida nacional. Siente hambre de progreso. Tiene un deseo vehemente, vagamente expresado, de salir de su condición de bestia».

El mismo sentido de crítica social manifiesta Tancredo Pinochet en su libro *La conquista de Chile en el siglo XX* (1909)[29], que, retomando los planteamientos nacionalistas, rechaza que sean los emigrados extranjeros quienes se benefician de los recursos del país, así como de las ganancias de la industria, comercio y agricultura.

Se trata de una desconfianza que se había iniciado desde la llegada de extranjeros para la colonización del sur de Chile a mediados del siglo XIX y que reflotó, más adelante, con la llegada de profesores alemanes al Instituto Pedagógico, lo cual se expresó en textos como *El embrujamiento alemán*, de Eduardo de la Barra (1899), el que se burla de la influencia de los maestros alemanes en Chile.

Escribe Pinochet: «El cuerpo docente de los liceos de la República ha sido formado en su mayor parte en el Instituto Pedagógico y este alto centro de educación es dirigido exclusivamente por extranjeros que no se distinguen por su amor a Chile. Cuando fui alumno de este Establecimiento era mi habitual modo de pensar y mi deseo, como así mismo el modo de pensar y el deseo de otros estudiantes que hoy son profesores y rectores de liceos, que Chile fuera más bien una colonia alemana y no una República independiente». Es decir, la ideología de Pinochet está marcada por un

27
Las ideas de Encina fueron acogidas entre pensadores posteriores. Un caso es Alberto Edwards, conocido por su *La fronda aristocrática*, (1928), que en el artículo «Motines militares» (1919) recoge la tesis planteada por Encina en 1912 para señalar la distancia entre Chile y América latina, pues Chile, en su opinión, se ha mantenido al margen de la anarquía que ha marcado al resto del continente.

28
El texto autobiográfico es una prueba de su condición más de pensador social que de intelectual académico.

29
El libro está dedicado a su madre, «Dedico este trabajo a mi madre, mujer chilena que, para sostener a sus catorce hijos, echó las bases de un Instituto de Educación donde se abrieron nuevos horizontes a las hijas del país y donde cerca de diez mil chilenas han ido a buscar amplitud para su cerebro y grandeza para su corazón».

nacionalismo no conservador ni racista, pero sí como un pensamiento y una acción para alcanzar la justicia social.

Como hemos dicho, se trata de ensayistas que recurren a ideologías diversas, actitud propia de pensadores vivenciales y no necesariamente académicos. Incluso en otro momento asumirá la posición de los hispanistas que más tarde serán capitaneados por Jaime Eyzaguirre, al establecer las diferencias entre el proyecto de modernidad hispano y sajón.

«Nosotros somos una nación caballeresca que vibra siempre al unísono de los más refinados sentimientos de humanidad y altruismo, razón por la cual, cuando vemos que un país toma medidas, dictadas por su egoísmo nacional, tendientes a favorecer a sus ciudadanos contra los intereses de los extranjeros, prorrumpen nuestros distinguidos diaristas en exclamaciones de sorpresa, condenando las nuevas medidas como retrógradas o medievales».

Respecto a su nacionalismo incluimos una cita de lo que habitualmente ha sido visto como representativo de esa posición. «Al hijo del pueblo chileno lo tratamos con desprecio, lo dejamos morirse en los conventillos, o lo desterramos para dar cabida en nuestro suelo al inmigrante europeo a quien reservamos todos nuestros favores». Exactamente lo opuesto a Encina y sin coincidir completamente con Palacios.

Se trata de un pensamiento contradictorio y vital que va creando un proyecto personal y voluntarioso para levantar la identidad chilena, tomando de aquí y de allá ciertos rasgos históricos o del carácter social nacional, y, sin dejar de mencionar los defectos de sus compatriotas, pues el grupo destinatario de su crítica lo compone una gama muy amplia de chilenos e instituciones que incluye a políticos, el Estado, la mala educación, la oligarquía, y, sobre todo, la sensación de que en Chile nada funciona. Un intenso sentimiento de vivir como extranjero en un país (el propio) no preparado para el combate de la modernidad. En el contexto global del Centenario, Tancredo Pinochet coincide en que el tema de la decadencia nacional podía una vez más corresponder a una visión en ocasiones, exagerada, pues el país terminaba de salir triunfador de una guerra en la que había ganado enormes territorios a los países vecinos: «Todo se nos va. Para el norte, entregamos el salitre de las pampas que hemos regado con nuestra sangre; al sur regalamos los tupidos follajes de nuestras selvas vírgenes; al oriente cedemos las entrañas de nuestra nevada cordillera, y al poniente abandonamos las olas bulliciosas que bañan nuestras playas y que sólo surcan barcos extranjeros».

Esta imagen de debilidad y decadencia (real o no) es contrastada por nuestros pensadores con el pasado chileno considerado como glorioso. Escribe Pinochet: «Hace siglos conquistó esta tierra de Chile el primer país de Europa en aquel entonces: lo conquistó con arcabuces, lanzas y culebrinas. Hoy lo conquista los países que han sucedido a España en el poderío, pero no ya con arcabuces, lanzas y culebrinas, las armas de entonces, sino con trabajo y capital, las armas de ahora» (Pinochet, 1909). Y concluye amargamente que «[…] esta derrota de Chile en las batallas modernas del trabajo y la inteligencia no se debe a la flojedad, cobardía o raquitismo de las tropas, sino a la falta de patriotismo…» (Pinochet, 1909).

Es un tópico de la época: por una parte, percibir que este país, a cien años de la Independencia, provocaba un balance lastimero y negativo. Pero, frente a esa antiidentidad, es la idea imaginada de nación, voluntariosa y muchas veces cultural, la que se propone como proyecto colectivo para superar los problemas reales: es lo que denominamos como un «nacionalismo sin pueblo».

6. Conclusiones

Como hemos visto, las ideas de los pensadores del Centenario están estructuradas en torno a la crisis social, la reforma educacional, el nacionalismo y la identidad nacional. Temas en los que, sin estar plenamente de acuerdo, coinciden cuando establecen un diagnóstico negativo de la realidad nacional; pero no en las soluciones propuestas que incluyen el desarrollismo, el cristianismo social (la encíclica *Rerum Novarum*, de León XIII), el pensamiento laico, el nacionalismo y el socialismo europeo.

A partir del Centenario, Chile avanzó hacia una cultura y una política doble: por un lado, cada vez más mesocrática y popular, más estatista, antielitaria y anticapitalista. Y, por otro, desarrollista, antipopular, individualista, pronorteamericana.

Un Chile oficial y otro alternativo: el oficial trata de mantener una continuidad en el

modelo con algunas reformas puntuales. El alternativo, sostenido por las bases populares y sectores de la clase media, intenta modificar radicalmente la economía, la educación, la propiedad y el sistema político. Sin embargo, ninguno de los dos funcionó por sí mismo ni respecto a lo que ofrecía al sector contrario, aunque mantuvieron frecuentes choques políticos e intelectuales. Un esquema, éste, que se cierra el año 1973 con el golpe militar del general Pinochet quien intentó poner fin a esos debates políticos.

Pero el Chile de 1910 es, a su vez, un país en búsqueda de una identidad nacional que modele una nación reconocible para todos y que permita, detrás de esa identidad, caminar hacia el futuro. Es tan intensa la intervención de estos pensadores en esa realidad social, que Bernardo Subercaseaux (1988) habla de una «invención intelectual de la Nación». Esta búsqueda identitaria se planteará como un conflicto de «metáforas» e intereses reales, asumiendo, más allá del aislamiento del país, una antigua tradición latinoamericana: la culturización de la política.

Bibliografía

Anderson, Benedict (2007), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo,* México, FCE.

Barros, Luis y Vergara, Ximena (1978), *El modo de ser aristocrático. El caso de la oligarquía chilena hacia 1900*, Ediciones Aconcagua, Santiago.

Cruzar, Ximena y Tironi, Ana (1999), «El pensamiento frente a la cuestión social en Chile», en E. Devés, J. Pinedo, R. Sagredo, *El pensamiento chileno en el siglo XX*, México, FCE.

Da Costa, Miguel (1999), «El pensamiento de Enrique Molina Garmendia», en E. Devés, J. Pinedo, R. Sagredo, *El pensamiento chileno en el siglo XX*, México, FCE.

Daistman, Andy (1999), «Prosiguiendo sucesivamente, sin interrupción, el orden numérico. Escritor y sociedad en Talca hacia el siglo XX», *Universum*, Universidad de Talca, N° 14.

De Costa, René (2011), «Una carta inédita de José Enrique Rodó», *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVII, N° 235, abril-junio 2011.

De la Barra, Eduardo (1899), *El embrujamiento alemán,* Santiago de Chile, Establecimiento Poligráfico Roma.

De Ramón, Armando (1985), «Estudio de una periferia urbana: Santiago de Chile. 1850-1900», en *Historia*, Universidad Católica de Chile, Nº 20, Santiago.

Devés, Eduardo (1999), «Pensadores chilenos en el debate de fin de siglo», *Universum*, Universidad de Talca, Nº 14.

Donoso, Ricardo (1963), «El Instituto Pedagógico. Tres generaciones de maestros. Discurso pronunciado con motivo de la incorporación como miembro académico de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile», *Separata de Atenea*, Nº 401, Concepción.

Edwards, Alberto (1924), *Fronda Aristocrática*.

Encina, Francisco A. (1912), *Nuestra inferioridad económica,* Santiago, Universitaria.

— (1960), «El pueblo chileno hacia 1810», *Anales de la Universidad de Chile*, Nº 119.Citado por, Eduardo Devés (1999), «Pensadores chilenos en el debate de fin de siglo», *Universum*, Universidad de Talca, Nº 14, p. 78.

Gazmuri, Cristián, «Bicentenario. Centenario y reflexión», en Instituto de Historia de la Universidad Católica de Chile, http://www.hist.puc.cl/cinfo/Articulos/gazmuri25.html

Godoy, Hernán (1973), «El pensamiento nacionalista en Chile a comienzos del siglo XX», Santiago de Chile, *Revista Dilemas*, Nº 9. El texto se reeditó en E. Devés, J. Pinedo, R. Sagredo (1999), *El pensamiento chileno del siglo XX*, México, FCE. Cito por esta última edición.

Grez Toso, Sergio (1995), *La «cuestión social» en Chile. Ideas y debates precursores (1804-1902),* DIBAM. Santiago, Chile.

Kaempfer, Álvaro (2011), «1910. Balance y perspectivas: Luis Emilio Recabarren y Alejandro Venegas ante el Centenario», *Araucaria, Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, año 13, n° 25, primer semestre.

Marsal, Juan F. (ed.) (1970), *El intelectual latinoamericano*, Instituto Torcuato di Tella, Bs. Aires.

Mac Iver, Enrique (1900), «Discurso sobre la crisis moral de la República», pronunciado en el Ateneo de Santiago el 1 de agosto de 1900. Publicado como *Crisis moral de la República,* Santiago, Imprenta Moderna.

Palacios, Nicolás (1904), *Raza Chilena. Libro escrito por un chileno y para los chilenos,* Santiago, Ed., Chilena.

— (1908), *Decadencia del espíritu de nacionalidad*, 1908.

Pinedo, Javier (2005), «El pensamiento de los ensayistas y cientistas sociales en los largos años 60 en Chile (1958-1973). Los herederos de Francisco A. Encina», *Revista Atenea*, Universidad de Concepción, N° 492, II semestre.

Pinochet, Le-Brun, Tancredo (1916), *Inquilinos en la hacienda de Su Excelencia,* Santiago, Casa Editora.

— (1909), *La Conquista de Chile en el siglo XX*, Santiago, Imprenta, La Ilustración.

Recabarren, Luis Emilio (1910), *El balance del siglo. Ricos y pobres a través de un siglo de vida republicana*, Santiago.

Rodó, José Enrique (1975), *El Centenario en Chile. Discurso pronunciado, en representación del Uruguay, en la sesión solemne celebrada por el congreso chileno, durante las fiestas del Centenario, el 17 de septiembre de 1910*, Montevideo, Impresora Uruguaya, Colombino S.A.

Rodríguez Mendoza, Emilio (1899), *Ante la decadencia*, Editorial Moderna, Santiago.

Ross Edwards, Agustín (1911), *Sesenta años de cuestiones monetarias y financieras y problemas bancarios,* Santiago de Chile, Encuadernación Barcelona.

Sánchez, Cecilia (1999), «La sociedad chilena en la escena del médico de provincia», *Universum*, Universidad de Talca, N° 14.

Sarlo, Beatriz (1988), *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930,* Buenos Aires, Nueva visión.

Stabili, María Rosalia (2003), *El sentimiento aristocrático. Élites chilenas frente al espejo (1860-1960)*, Santiago, Andrés Bello.

Subercaseaux, Guillermo (1918), *Los ideales nacionalistas. Ante el doctrinarismo de nuestros partidos políticos históricos,* Santiago, Editorial Universitaria.

Subercaseaux, Bernardo (1988), *Fin de Siglo. La época de Balmaceda,* Santiago, Aconcagua.

— (2004), *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. El centenario y las vanguardias. Tomo III,* Santiago, Universitaria.

Unamuno, Miguel (1907), «Sobre el libro anónimo 'Raza Chilena'», en *El diario Ilustrado*, Santiago, 4 de agosto de 1907.

Valdés Cange, Dr. J. (1910), *Sinceridad. Chile íntimo en 1910,* Santiago, Editorial Universitaria.

Fecha de recepción: 10/07/2011
Fecha de aprobación: 24/10/2011

América sin nombre, nº 16 (2011) 41-53
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

SINOPSIS DESDE CHILE. ZONAS DE CONTACTO / ZONAS DE CONTEXTO

SOLEDAD BIANCHI
Universidad de Chile
soledadbianchi@vtr.net

Soledad Bianchi
Profesora de Castellano (Universidad de Chile) y Doctora en Literatura (Universidad de París). Tiene un Postdoctorado por la Universidad de Maryland. Durante más de 20 años enseñó Literatura Hispanoamericana y Chilena en la Universidad de Chile. También ha enseñado en otras universidades de Chile, de Francia, de Estados Unidos, de Brasil y de Puerto Rico. Ha publicado: *Entre la lluvia y el arcoiris. Algunos jóvenes poetas chilenos* (1983); *Poesía Chilena (miradas, enfoques, apuntes*) (1990); *Viajes de ida y vuelta: poetas chilenos en Europa* (1992); *La memoria: modelo para armar* (1995); *¿La insoportable levedad...? (postdictadura y modernidad en Chile*) (1997) y *Errancias, atisbos, preguntas: Cultura y memoria, postdictadura y modernidad en Chile* (2001). Además, numerosos de sus artículos sobre literatura y cultura han aparecido en revistas hispanoamericanas, europeas y de Estados Unidos.

RESUMEN

La primera parte de este ensayo enfoca, especialmente, algunas expresiones artístico-culturales, realizadas en Santiago de Chile, evidenciando que éstas pueden volverse «zonas de contacto», tanto por cercanía como por disrupción, en una ciudad y en un país e, incluso, podrían pensarse como intercambio más allá de limitadas fronteras nacionales para que la globalización supere los frecuentes –y privilegiados– acercamientos económicos. Una segunda sección, diferente en tono y forma de la anterior, está constituida por varias crónicas que muestran rasgos del contexto socio-político-económico-cultural que rodea el ambiente de protestas y movilizaciones que ha caracterizado la realidad chilena de este 2011.

Palabras clave: «zonas de contacto», transculturación, Chile, Santiago, Cono Sur, actualidad, movimientos sociales, movilizaciones.

ABSTRACT

The first part of this essay is mainly focused on artistic and cultural expressions held in Santiago, Chile. It shows that these expressions can become «contact zones», as much by proximity as by disruption, in a city and in a country; and they could even be considered an exchange beyond the limits of national borders where globalization goes beyond frequent –and privileged– economic approaches. The second part of the article is slightly different in tone and form from the first part and consists of several literary chronicles exhibiting features of the socio-political, economical and cultural climate that surrounds the uprising and protests that have overtaken current Chilean events in 2011.

Key words: contact zones, transculturation, Chile, Santiago, Southern Cone, current events, social movements, demonstrations.

Sinopsis uno

En una calle de Santiago, cercana a mi casa, casi todas las tardes se instalan dos o tres personas de una misma familia a preparar unas empanadas que fríen en grandes fondos y venden por cientos.

En Chile, como en muchos lugares, por cada transacción, el comerciante debe entregar una boleta que lleva impreso el nombre del dueño del negocio, sus datos y el rubro al que se dedica. Además, debe completarse dejando constancia del dinero recibido ya que sobre esta entrada se está obligado a pagar un impuesto proporcional al monto, a riesgo de una fuerte multa.

Hace algunos meses, sobre una tabla, donde los compradores nos instalamos a comer las empanadas, divisé esos documentos, que estaban ahí más para evidenciar que existían

que para ser usados. Cuando leí el nombre de ese vendedor ambulante, un hombre de unos 40-45 años, no pude dejar de consultarle: «¿A usted lo molestaron mucho durante la dictadura?». Se llamaba: MARX SALVADOR COÑOMIL CANIUÑIR. Para mi sorpresa, DON MARSITO –como le dicen sus parroquianos–, me aclaró: «bueno, sí, lo que pasa es que en la escuela, los niños son muy crueles y se ríen de los mapuches». (Estos dos apellidos –COÑOMIL CANIUÑIR– son mapuches, el principal y más numeroso de los pueblos originarios de Chile, que –en su momento– los españoles llamaron araucanos). Como puede verse, él me respondió considerando sus patronímicos, dándole, entonces, un giro étnico a la que yo creía que sería una evidente respuesta política pues sólo me había detenido en sus nombres: MARX (que yo no conocía más que como apellido) y SALVADOR (que, a mí, como tal vez a sus padres, de inmediato me hizo pensar en Salvador Allende, el gobierno de la Unidad Popular, el Golpe de Estado y la dictadura). Me parece que esta historia –que, por lo demás, es totalmente verdadera–, a pesar de los enfoques distintos, dados por mí y mi interlocutor, a la misma realidad, por ser diálogo e intercambio, corresponde a lo que, habitualmente, entendemos por «zona de contacto». Con todo, yo consideraría mejor agregar cierta complejidad a esta comprensión, quizá demasiado lineal, diáfana y homogénea, que poco acoge las fricciones, enfatizando, más bien, la fluidez. Este agregado problematizante lo encuentro en ese «clásico contemporáneo» que es *Ojos Imperiales*. Literatura de viajes y transculturación, de Mary Louise Pratt, para quien «es un intento de invocar la presencia conjunta, espacial y temporal, de sujetos –anteriormente separados por divisiones geográficas e históricas– cuyas trayectorias se intersectan…» (Pratt, 1997, p. 26), y ella la estudia, en especial, en los procesos coloniales, enfocándolos como «copresencia» y «encuentro» y no sólo como descarte y choque de opuestos. ¿Qué son nuestras sociedades latinoamericanas, hoy, sino el resultado de –coloniales y postcoloniales– «zonas de contacto»?

Marx se llamaba mi interlocutor, y nombre tan connotado, seguido de apellidos mapuches (y no alemanes, por ejemplo), vocifera transculturación. Y yo, por mi parte, de primer apellido italiano y aún careciendo de patronímicos indígenas inmediatos, como todos los latinoamericanos y, por supuesto, los chilenos, soy mestiza: «… / Estamos juntos desde muy lejos, / jóvenes, viejos, / negros y blancos, todo mezclado; / uno mandando y otro / mandado, / todo mezclado / … », reconoce Nicolás Guillén en el «Son 16», pues somos mestizos en una red con más hebras que la «simple» mezcla española-indígena, lo que evidencia, sin duda, otra «zona de contacto». Como se sabe –y me excuso por simplificar–, los mapuches se enfrentaron, en lucha incesante, durante tres siglos a los conquistadores. «Soberbios», «gallardos», «belicosos» (uso los adjetivos con que Alonso de Ercilla define a sus oponentes, la gente (*che*) de la tierra (*mapu*), en su poema épico: *La Araucana*, de 1569) porque para no ser sometidos, se resistieron en armas: el personal de servicio, a sus jefes; los súbditos, a los poderosos y, rebeldes, además de pelearles, los miraban «de reojo». Es así como, silencioso y atento, Lautaro –el caballerizo de Pedro de Valdivia, el conquistador de Chile y fundador de Santiago (1541)–, da un giro a ese espacio subalterno y aprende de sus enemigos, y repara que no eran un solo hombre o un solo animal sino dos seres autónomos. «Se hizo velocidad, luz repentina», dice Neruda en «Educación del cacique», el poema que le dedica en *Canto General*. Y el joven enseñó –a sus iguales– a usar el caballo y otras mañas hispánicas y, junto con transculturar, revirtió la correlación de fuerzas mediante «tretas del débil» (Ludmer, 1984, pp. 47-54), es decir: como dominado se apropió de ademanes, conductas, «lenguajes», del opresor para usarlos en su propio beneficio: «Sólo entonces fue digno de su pueblo», finaliza el poeta chileno. (En 1553, en una batalla, comandada por Lautaro, muere Valdivia. Transmite la leyenda que para comulgar con su valentía y adueñarse de sus virtudes, a pesar de no ser antropófagos, los mapuches le comieron el corazón. ¿Podría haber contacto mayor? Ésta es una de las causas que llevan al pintor Guillermo Núñez a titular uno de sus escritos: «Valdivia y Lautaro unidos, jamás serán vencidos)» (Núñez, 1993, pp. 125-126).

Fuera de los escasos antecedentes que me dio, no sé cómo habrá sido la vida de Marx Salvador Coñomil Caniuñir. De lo que sí tengo certeza es que los mapuches siguen luchando –hasta hoy– para hacer reconocer su dignidad y para recuperar algunos de sus haberes del pasado, y también sé que, con posterioridad a la Independencia de Chile –en

1810–, «hoy son los propios chilenos los que le quitan su pan», como acusó, cantando, Violeta Parra en «Arauco tiene una pena». Además, me consta que hasta ahora, y durante toda la llamada «transición a la democracia» (¿iniciada con el plebiscito de 1988?), el pueblo mapuche ha sido fuertemente reprimido hasta el extremo que cuando alguno de ellos es detenido por acciones reivindicativas, se le aplica la «ley antiterrorista», estrictísima ordenanza «inventada» por la dictadura para poder perseguir sin dar explicaciones y que, por lo demás, la Concertación de Partidos por la Democracia, la alianza política que gobierna desde 1990, se había comprometido a derogar. A mi modo de ver, y ampliando lo suscrito por Mary Louise Pratt, me parece que si se considera la situación anterior, incluso en la actualidad se sigue generando una «zona de contacto» entre mapuches y huincas (los que no son mapuches/ los «blancos»/ los «otros»). Ésta es una situación grave que sigue avergonzando y posponiendo la convivencia entre chilenos. No obstante, también ha habido realizaciones positivas, además de las becas y otros beneficios y reconocimientos, me interesa recalcar un acuerdo que considero notable porque muestra apertura y explora, con modestia, la diversidad y la diferencia. Me refiero a la acogida –todavía limitada– de la llamada «medicina intercultural» que, desde 1996, a través del Programa de Salud y Pueblos Indígenas, se encuentra funcionando en 22 Servicios de Salud a lo largo del país, y permite a quienes se identifican como mapuches a optar por sus saberes y su cultura de sanación del cuerpo y las enfermedades, muy alejada de la occidental y, hasta ayer, hegemónica, medicina alópata[1].

Lanzo, entonces, dos propuestas relacionadas con los habitantes originarios y la necesidad que hay de parte del gobierno central, y otras instancias correspondientes, a atender y respetar sus derechos y su cultura, sin intolerancia, y sin aprovechar, día a día, los medios de comunicación para transformarlos en supuestos adversarios irreconciliables, y violentos, y con nula competencia –ni voluntad– para el diálogo. Me refiero a las etnias locales de Chile, pero pienso, también, en las del área, sin siquiera querer limitarme al Cono Sur.

Que el «Cono Sur» es una construcción lo demuestran las magnitudes que incluye en sus definiciones. Así, mientras el *Diccionario del uso del español*, de María Moliner, lo limita a Chile, Argentina, Uruguay y, en ciertas circunstancias, Paraguay; «Google» es mucho más flexible pues comprende igualmente a: Paraguay, el sur de Brasil y hasta Sao Paulo «al reunir varias características en común: la proximidad, la elevada industrialización, su tasa de urbanización, el elevado P[roducto] I[nterno] B[ruto] y el predominio de población euro-descendiente.» Que es una construcción lo prueba, también, que existen otras instancias que abarcan a estos mismos países –o a algunos de ellos–, junto a adherentes distintos, y la preferencia ha sido realizada con diferentes criterios e intereses. Pienso en el Mercosur, pienso en América del Sur, pienso en América Latina y, si consideramos el idioma, me pregunto por qué no integrar a México y el Caribe hispano y los latinos de Estados Unidos… Pero los vínculos podrían establecerse, asimismo, teniendo en cuenta otros motivos: la región andina, la patagónica u otros cortes geográficos y, también, entablar correspondencias culturales (Rama, 1982) que pueden centrarse en la historia, en memorias comunes, en producciones de pueblos originarios, etc., etc.

> Al fueguino sube al Caribe
> por tus punas espejeadas;
> a criaturas de salares
> y de pinar lleva a las palmas.
> Nos devuelves al Quetzacóatl
> acarreándonos al maya,
> y en las mesetas cansa-cielos,
> donde es la luz transfigurada,
> braceadora, ata a tus pueblos
> como juncales de sabana,

le pide a la «Cordillera de los Andes», el poema de Gabriela Mistral, tratándola como nexo, como puente y «zona de contacto», oponiéndose a tantos que la han considerado muralla separadora e impenetrable.

Reflexionar, interrogarse, sobre vecindades mutuas y cruzadas es una actividad que nunca cesa ni concluye, y me llevará a insinuar sugerencias, tal vez utópicas («seamos realistas, pidamos lo imposible», se decía en Mayo de 1968, hace ya más de 4 décadas), quizá obvias o repetidas, mas apuntando siempre a fomentar cercanías. Evidentemente, es tal la amplitud de esta empresa que cuando la imaginé, me figuré como una chasqui corriendo de un punto a otro, de tambo en tambo, por

1 Ver en Google «Salud y pueblos indígenas-Chile»

una vastísima geografía, entregando quipus y recogiéndolos y cada nudo de los quipus equivaldría a una invitación que se conectaría con los otros nudos, sin anularlos, y permitiría establecer verdaderas constelaciones significativas, algo así como el «rizoma» de Deleuze y Guattari (1997).

Siendo fundamental hacer planteamientos enlazados con la política, considerando que el neo-liberalismo y la globalización, que hoy casi nos homogenizan, tienen que cambiar, elijo, ahora, no obstante, dar unas pinceladas en forma de pauteo más relacionadas con la cultura y el arte **(PARÉNTESIS 2011 = para complementar, ver: *SINOPSIS DOS*)**.

Dicen que a Borges le preguntaron: «¿para qué sirve la poesía?», y él respondió: «¿para qué sirven los atardeceres?». Una vez encontré otra cita, anónima, también bella, importante y significativa: «Tanto la literatura como el medio ambiente están relacionados con la calidad de vida, como lo están la música, el ballet, los museos. Podemos, claro está, sobrevivir sin ballet, pero ¿sobrevivir para hacer qué?» (Varios, 2000, p. 44).

¿Se puede haber «conocido» mejor ciertas regiones y costumbres de México que siguiendo a Juan Preciado en su búsqueda de ese «rencor vivo» que fue su padre, «un tal Pedro Páramo»?, ¿o Macchu Picchu que subiéndolo con Neruda?, ¿o el noreste brasilero que acompañando a Guimaraes Rosa? Me refiero a la literatura, pero lo mismo puede decirse para el cine, la foto –y no sólo la de paisajes–, la música, la danza, las artes visuales pues, entre tantos logros, arte y cultura nos ayudan a ver y nos exigen mirar desde nuevos ángulos nuestras existencias, volviéndose «artículos de primera necesidad» para conectarnos y aproximarnos, y nos hacen ver nuestros mundos y cotidianidades de modos diferentes, desadormeciéndonos, trizando uniformidades, estimulando asombros. Como dice la filósofa brasilera Olgária Matos: «… [las] fantasías que conservan las experiencias de los hombres [a través de manifestaciones artísticas], se resisten al olvido y caminan en sentido contrario al de la muerte»[2].

Doy ejemplos: en enero del 2007, en el marco del Festival «Teatro a Mil», que se realiza en Chile todos los veranos, el grupo francés «Royal de Luxe» presentó a la «Pequeña Gigante», una marioneta de siete metros de altura que recorrió las calles de Santiago durante tres días, buscando un rinoceronte metálico que se había escapado de África y que estaría escondido en alguna parte de la capital de Chile. La inmensa muñeca tenía sus hábitos y sus horarios. No me extiendo más, sólo aclaro que más de medio millón de personas la visitó, siguiéndola en sus correrías, quebrando totalmente la monotonía de la ciudad y de sus habitantes –niños y grandes–, y logrando que la gente no temiera asumir actitudes que, en circunstancias ajenas, podrían haberse considerado poco serias y no aptas para adultos pues se dejaban llevar por el juego, sin buscar el rendimiento inmediato al que ha acostumbrado el sistema económico imperante. Recientemente, la socióloga Emmanuelle Barozet, académica de la Universidad de Chile, definió la cultura chilena como «de endeudamiento y de consumo»[3], y estos dos rasgos atraviesan las clases sociales.

Un episodio anterior, bastante único por la reacción entusiasta con que fue acogido, fue la visita a Chile del fotógrafo norteamericano, Spencer Tunick, quien hizo un llamado a los santiaguinos a presentarse desnudos –muy temprano, en pleno invierno– el domingo 30 de junio del año 2002, para ser fotografiados, continuando un proyecto que ha realizado en varias ciudades del mundo. Lo curioso fue que, en Santiago, se juntó una gran cantidad de mujeres y hombres de todas las edades, que sumaron cerca de 4 mil, superando «con creces las [experiencias] registradas en Sao Paulo con mil 200 personas, y Buenos Aires con 450 nudistas, […] el fotógrafo de 35 años aguardaba sólo entre 300 y 400 participantes», según comentó, entonces, por internet, el diario mexicano, *El Universal*. Lo curioso fue, también, la felicidad que manifestaron al otorgarse esa libertad de mostrarse así, sin censuras ni trabas, en un país cuyos habitantes no son, precisamente, los más desinhibidos y donde cuenta tanto la mirada ajena, el «qué dirán» y… ¡la apariencia! Estas dos acciones mostraron otra urbe y otros moradores de ella, aunque el cambio durara sólo unas horas, pero ¿no podríamos pensar en «globalizar» otros «imprevistos» que rompan lo habitual y que, sin respetar fronteras, se transformen en una suerte de «exportaciones no tradicionales» entre nuestros países? Recuerdo, asimismo, una extraordinaria obra, presentada en el marco del Festival «Teatro a Mil» del 2008, por el brasilero «Teatro da Vertigem», y dirigida por Antonio Araújo. Este grupo no realiza sus presentaciones en escenarios

2
Publicación electrónica multimedia: *Carta Maior* (27 febrero del 2009). En internet: www.cartamaior.com.br

3
«Invertia», en [Diario, electrónico, de Terra (Santiago, 11 de abril del 2009).

formales sino que utiliza espacios urbanos nada-neutros: iglesias, presidios… «El libro de Job» fue presentado en la ex-maternidad –ya desafectada– del viejo «Hospital Salvador», de Santiago, que continúa funcionando. Ese pabellón, aunque casi vacío, aún guardaba restos de antaño: algunas camillas, algunos instrumentos; y aunque esté deshabitado tiene una «carga» de dolor, de vida, de muerte, de alegría, de lágrimas,… de historia. Seguir a los actores por esos largos y descascarados pasillos sombríos nos enfrentaba con una memoria urbana que impedía abstraerse de pensar en la ciudad y sus espacios públicos y privados, en cierto urbanismo, en el sentido de construcciones abandonadas, en el paso del tiempo y las ruinas: lo fugaz y lo persistente, en la escasez de viviendas, en nuevos edificios totalmente vacíos, en las contaminaciones, etc. En un momento en que muchas de nuestras vecindades y alrededores mudan su aspecto pues, en ellos, se demuele y se construye, se edifica y se derriba, y desaparecen puntos de referencia que nos ubicaban, y se arrasa con barrios completos y con ciertos modos de vivir más colectivamente, estas muestras de distintas artes nos hacen reflexionar sobre el hábitat y la ciudadanía que queremos y cómo podemos intervenir en consideraciones y dictámenes que poco o nada toman en cuenta a los lugareños pues quienes determinan son aquéllos que tienen intereses económicos sobre los terrenos y el negocio inmobiliario. Sin embargo, el estruendo de los derrumbes no puede hacernos omitir la necesidad de continuar protegiendo nuestro entorno físico y ecológico, a través de organismos dedicados al Patrimonio –material e intangible–, cuyos resultados deberían volverse colaboraciones «transnacionales» **(PARÉNTESIS 2011 = ver = SINOPSIS DOS)**.

Trabajar y activar la memoria es otro «territorio» a compartir entre nuestros territorios, sin limitarnos a la más o menos inmediata, como el recuerdo de las dictaduras que, durante la década del 70 del siglo veinte, se extendieron por varios de nuestros países. Si bien, desgraciadamente, ya eran un dato conocido, desde antiguo, para América Latina.

Todo tipo de enfoque y de estudio que se haga sobre nuestras memorias –personales y colectivas–, nunca agotará las complejidades que ellas encierran: «La memoria es un despeño / y es un grito el recordar.», señala Gabriela Mistral en su poema «Patrias», de *Lagar I*. **(NOTICIARIO 2011** = Habría mucho que considerar en la tensión entre chilenos amnésicos y memoriosos: escribir, por ejemplo, sobre la foto del reciente gabinete, en la que varios Ministros –cuando jóvenes– fueron de los admiradores más fervientes y cercanos al Capitán-General Pinochet, a quien parecen haber olvidado… A lo lejos, en tres ocasiones, un gallo canta… Escribir, por ejemplo, sobre el Museo de la Memoria…, y habría mucho más que considerar**)**.

Mary Louise Pratt ubica el final de su estudio en la contemporaneidad, y refiere a algunos viajes al extranjero, realizados durante el decenio de 1970, «en lo profundo de la era poscolonial del 'subdesarrollo' y la descolonización.» (369), por «aventureros poscoloniales» (367) que consignaron por escrito sus desplazamientos e impresiones. Como ya sugerí, creo que, también, podemos encontrar «zonas de contacto» en un mismo espacio: un país, por ejemplo. Me parece que entenderlas de este modo podría esclarecer, asimismo, situaciones más actuales, como el mal-tratado conflicto con los mapuches o como la dictadura, donde los simpatizantes del régimen vencido pasan a ser antagonistas y «extraños en su (propio) mundo» al ser considerados como «otros»: como «malos chilenos» fueron definidos, en Chile, los opositores, y se vieron obligados a replegarse frente al nuevo poder debido a que, en un lapso de pocas horas, un fuerte trastocamiento hizo pensar que se vivía un «mundo al revés» al dejar de existir o ser prohibidas o declararse ilegales ciertas cuestiones frecuentes hasta antes del abrupto cambio (es así como las declaraciones oficiales de personeros de la dictadura que mencionaban a miembros del antiguo gobierno, como queriendo borrarlos o anularlos, precedían con el prefijo «ex» cualquiera de sus adscripciones, llegando hasta el absurdo y la casi incomprensión cuando apuntaban a: un «ex»-ministro del «ex»-partido…, de la «ex»-Unidad Popular, que apoyaba al «ex»-Mandatario…, etc.). No obstante, con posterioridad al repliegue, «más temprano que tarde» (esta expresión fue utilizada por el Presidente Salvador Allende en su discurso final), «el sujeto… dominado/resistente» (Pratt, 1977, p. 385) encontrará un momento para contravenir el silencio. No se me olvida un volante que circuló en Santiago cuando estuvo el Papa Juan Pablo II, en 1987, durante el régimen de Pinochet. Decía:

Pintada en Kena Lorenzini.

«Santo Padre, yo te invito», y lo colocaban en sus casas, quienes se alegraban con la visita. Con las mismas características del impreso oficial hubo otro que, si por un lado, repetía: «Santo Padre, yo te invito», al dar vuelta la hoja, completaba: «A rezar por los presos políticos» **(PARÉNTESIS 2011 = y si de creatividad hablamos…, ver = SINOPSIS DOS).**

También me parece que las migraciones pueden considerarse como «zonas de contacto» por exclusiones y desigualdades, pero, asimismo, por acogida e integración, y estos desplazamientos humanos deberían ser enfocados no sólo de modo estrecho y local, en cada país, sino compartiendo aprendizajes entre unos y otros. Valorando, además, las sociedades multi-culturales y multi-étnicas (justo lo contrario de lo que ha expuesto, en numerosas ocasiones, el Primer Ministro italiano, Silvio Berlusconi), y rechazando «el racismo, la burocracia y la falta de oportunidades de trabajo» que son las actitudes que encuentran los inmigrantes en Chile (Valenzuela, 2007)[4] **(NOTICIARIO 2011 =** El sábado 23 de julio del 2011, un dragón avanzó por un sector de Santiago. Sus movimientos zigzagueantes no causaron terror. Sus mil y una patas… eran humanas, y bajo su piel ondulante había árabes, chinos, peruanos, chilenos, coreanos, todos vecinos, todos participantes del Carnaval Multicultural, cierre de las Vacaciones de Invierno y del proyecto: «Identidad en la diversidad: Memoria Multicultural en el Barrio Patronato», financiado por el Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDART 2011)[5]./ El dragón no caracoleaba solo. Lo acompañaban y seguían «diablos» nortinos del Conjunto Folklórico Sol Naciente, y más comparsas y bailarines, de ritmos diferentes y llamativos trajes. «La Katrala», la «Fraternidad Artística Sambos Unidos-filial Chile», la «Agrupación Folclórica HuaynaKimn», «Sambaigo Agrupación para la Cultura y el Folclor» y la «Escuela de Samba Vovó Santa Matilda», venían de distintos países, de provincias chilenas o de comunas santiaguinas, y se habían reunido en la esquina de Patronato con Santa Filomena, para recorrer las calles Manzano, Eusebio Lillo, Río de Janeiro y Antonia López de Bello, al norte del Río Mapocho, con vista al Cerro San Cristóbal. En el trayecto pasaron frente a la iglesia católica Santa Filomena, a la catedral ortodoxa San Jorge –de 1917–, y al Templo del Encuentro o Iglesia Presbiteriana Coreana./ Ese frío sábado 23 de julio, los miles de paseantes que frecuentan Patronato cada día, vitrineando a la búsqueda de los mejores precios, se encontraron con esta sorpresa que les mostró otra «cara» de Santiago. Sus reacciones[6] parecerían prometer un gesto de mayor reconocimiento a la variedad, y de mayor tolerancia y respeto hacia las etnias y culturas que lo habitan… **¡Oj-alá!)**.

Por supuesto que tampoco se trata de construir muros, como algunos Alcaldes chilenos han propuesto para ocultar bolsones de pobreza, ubicados en sectores acomodados de Santiago. Desde hace ya varios años, una infamante realidad se yergue en la –nada pudiente– comuna de Peñalolén donde las modestas calles y casas de las familias que participaron en una «toma de terrenos» y que no han podido –o no han querido– abandonarlas, han sido cercadas por una muralla, antecedida por una reja, vigiladas día y noche por las fuerzas policiales. Tampoco se trata de apartarse ni privatizarse tras rejas defensivas: este elemento está tan presente en todos los barrios de la capital santiaguina que el Informe del PNUD-Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, de hace una década[7], lo consideró un símbolo del temor y suspicacias generalizadas que afectan a los chilenos frente a quienes no conocen que, de inmediato, perciben como posibles agresores, silenciosos o activos **(PARÉNTESIS 2011 = ver = SINOPSIS DOS)**.

Insisto en la necesidad de fomentar Festivales de Cine, de Teatro, de Foto; Bienales y Trienales de Artes Visuales[8]; Encuentros Musicales, Literarios, Deportivos, de Danza, de Historia; Congresos, Seminarios, de diversas disciplinas; exposiciones personales y colectivas; los viajes; la edición y la lectura; la ecología y la conciencia ecológica; la televisión; el internet; la educación y sus crisis, ya que son asuntos sobre los que nuestros países deberían colaborar(se) y compartir preguntas, información y pensamiento. ¡En fin!, muchos, muchos temas y materias junto a múltiples miradas y reflexiones, y todo tipo de actividad comunitaria e individual para advertirnos y entendernos.

En las cercanías del Bicentenario de la Independencia de las colonias americanas respecto a España, pienso que sería muy importante revisar los cánones que han construido, dirigido y dominado nuestras historias

4
Aunque de 1997, siguen siendo muy actuales, lamentablemente, los interesantes comentarios sobre la cuestión migratoria, de Goytisolo y Grass (1999, pp. 22-28).

5
Uno de sus objetivos era: realzar «… el carácter diverso y multicultural del sector desde una construcción participativa, que rescate la memoria individual y colectiva de sus habitantes nativos e inmigrantes.» Ver = *http://patronatobarriomulticultural.blogspot.com/2011/02/proyecto-ganador-fondart-2011.html*

6
A pesar de su absurdo título: «Carnaval tipo brasilero», y de su brevedad, ver el reportaje del canal Megavisión, del sábado 23 de julio, 21.00 horas, y domingo 24 de julio, 13.00 horas. Link a la nota: http://beta.meganoticias.cl/noticiario/edicion-central/carnaval-tipo-brasileño-se-tomo-las-calles-del-barrio-patronato.html

7
Desarrollo humano en Chile-1998. Las paradojas de la modernización. Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 1998.

8
En la Trienal de Chile 2009 se «propuso la realización de una residencia entre ocho artistas patagónicos [argentinos] y ocho chilenos en la ciudad de Valdivia "como proyecto de gestación de una plataforma sur que pudiese pasar el límite del otro lado de la montaña"». Ver: www.trienaldechile.cl

nacionales y de la región. Esas re-lecturas y re-escrituras serían una labor de «contra-historia» (Mary Louise Pratt, 1997, 14) o/y de post-historia, que debería incidir en dejar de festejar las batallas entre los pueblos latinoamericanos. Estas nuevas interpretaciones y nuevas narrativas ya se están intentando: el historiador chileno Sergio Grez Toso y algunos de sus colegas, se niegan a celebrar el Combate Naval de Iquique, enfatizando el dominio de los chilenos sobre peruanos y bolivianos y, por el contrario, integran a estudiosos de estas naciones limítrofes a re-considerar los hechos desde otros paradigmas[9].

He visto, también, convocatorias recientes a una Anti-Parada militar que se hace para cuestionar la magnificencia de la conmemoración del Día del Ejército y las Fuerzas Armadas, el 19 de septiembre de cada año, donde estas ramas –de tan triste memoria por la brutalidad con que, en 1973, se apoderaron del gobierno democrático, y por la inmensa cantidad de dinero que siguen derrochando en armamento–, se solazan en recordar sus supuestos triunfos militares y desastres gloriosos, de ayer y de hoy. Todo lo anterior es inseparable, evidentemente, del nacionalismo que, por desgracia, es –y ha sido– una constante en casi todos los países, sin que América Latina destaque por lo contrario. Por lo demás, no sólo caracteriza a las Fuerzas Armadas sino que las trasciende hacia una buena parte de la sociedad, pudiendo encontrarse en cierta literatura, en canciones, en dichos, en actitudes, en ideología. **(NOTICIARIO 2011** = como estaba previsto, en septiembre del 2010 se celebraron los 200 años de la Independencia de Chile, sin realizaciones perecederas similares a las que, hasta hoy, son marca del Centenario, como el Museo de Bellas Artes, construido en 1910. Por el contrario, el espectáculo y el énfasis en lo (supuestamente) espectacular caracterizaron la efemérides reciente: entre ellos: una inmensa bandera chilena –la «Bandera Bicentenario»– de 18 por 27 metros, que pesa cerca de 200 kilos, fue inaugurada por el Presidente Sebastián Piñera y colocada casi frente a la casa de gobierno, siendo considerada «…una de las obras más importantes […] impulsad[a] [por] la Comisión Bicentenario.» Según el comunicado: «La idea es que el lugar donde quedará emplazada, se convierta en un punto de encuentro nacional para todos los chilenos, de orgullo y unidad ya que la bandera representa nuestra nacionalidad y nos identifica como país»[10]. Curiosamente, este estandarte nacional fue confeccionado en Estados Unidos. Por su parte, la empresa francesa, «Les Petis Français», animadora del Mundial de Fútbol de Francia y de una Eurocopa, organizó el festejo de luz y sonido: «Pura Energía, Puro Chile». En él, los muros exteriores de la Moneda fueron usados como pantalla para una incesante proyección de imágenes de personajes y situaciones, acompañados de mucha música, pocas palabras y abundancia de fuegos artificiales. Sobre las representaciones de personas, se impuso y destacó la figura de «el cómic chileno por excelencia», Condorito, que se caracteriza por ser machista, flojo y pillo. No obstante, para Pauline Kantor, secretaria ejecutiva de la Comisión Bicentenario: «En el acto [«Pura Energía, Puro Chile»] **se [podía] recorrer parte de nuestra historia**, revivir los momentos más importantes y que han forjado nuestra identidad y adicionalmente, soñar nuestro futuro»[11]. Otras actividades hubo, tanto desde el gobierno como desde otras perspectivas: así, mirando hacia los pueblos originarios, durante el mes de octubre del 2010, se realizaron varios encuentros musicales, que se llamaron: «Bicente... Na... Po!!! Diez mil años de culturas». El primer nombre del título parte la palabra «bicentenario» y realiza una desviación lingüística que fluctúa entre la ironía y la (brutal) realidad pues las dos últimas palabras son apócopes muy populares y usados, que significan: «nada» y el vocablo «pues» deformado. Entonces, las tres voces hacen saber que el «bicentenario» no es una fecha a celebrar entre los pueblos indígenas, que han sido considerados poco y «ná» por las repúblicas de América Latina, que no han dejado de marginarlos como «el otro».

Ministros con Pinochet.

Es notorio que ni siquiera he nombrado el término y la situación más aludida desde hace ya algún tiempo: *la crisis*. Es cierto que ella nos atraviesa, así como la globalización, el neo-liberalismo y… hasta algunas enfermedades, mas, tal vez, este momento crítico

9
Ver: Sergio Grez Toso: «El Huáscar y el veneno del nacionalismo». Texto disponible en Internet: http://devolverelhuascar.blogia.com/2009/010502-el-huascar-y-el-veneno-del-nacionalismo.php , passim. Para el «Manifiesto ciudadano binacional chileno-peruano: "Por una cultura de paz". Hacia la erradicación de los feriados belicistas del 21 de mayo en Chile y el 8 de octubre en Perú». (Mayo del 2000), entre otras direcciones: *www.devolverelhuascar.blogia.com/* y *www.bazarperu.com.pe/doc/Paz_Peru_Chile.doc*

10
Ver el documento: «Especial Bicentenario». Patrocinado por Comisión Bicentenario Chile 2010 (septiembre 2010). Copyright Terra Networks Chile, en «Google». También, *s.v*: «Bandera Bicentenario», en: *Wikipedia, la enciclopedia libre*, en el mismo buscador, y en *You Tube*.

11
Ver: *www.el mundo.es* (viernes 17 de septiembre 2010) y www.chile.com (24 de agosto de 2010). Revisar, también, en *You Tube*, *s.v.*: «Pura Energía, Puro Chile». Para «Condorito», ver: en *Wikipedia*.

nos permita detenernos a meditar y reflexionar sobre cómo hemos enfocado nuestras sociedades y a lo que nos han llevado. Dicen que Albert Einstein señaló: «Sin crisis no hay desafíos, sin desafíos la vida es una rutina, una lenta agonía».

(INTERMEDIO = El texto precedente –«**Sinopsis Uno**»**–** fue escrito en el 2009, y aún permanece inédito. Al revisarlo, ahora, en el 2011, opté por no cambiarlo. Sin embargo, para ponerlo al día, preferí detenerlo con algunas interrupciones, además de agregar la diversa y fragmentada sección próxima: «**Sinopsis Dos**». Las pausas anteriores y estas crónicas y «**zonas de contexto**» entregan nuevos datos, situaciones, imágenes y caminatas que, a mi parecer, colaboran a construir un horizonte más actual del Chile de hoy)[12].

Sinopsis dos

> «el problema no estriba en establecer por qué se rebela la gente, sino en comprender por qué no lo hace…» (Hardt y Negri, 2002, p. 200)[13].

Aberraciones urbanas con fondo de cordillera

Cuando la luz roja me obliga a detenerme en esa esquina, diviso que el semáforo –que cuelga a bastante altura del suelo– se prolonga. Sobre él, un artefacto ajeno también me advierte, pero no le intereso, e indolente, varía su dirección hasta suspender su trayecto, fijándose en otro ángulo. Noto ese ojo-espía y, al mismo tiempo, observo un gran lienzo:

> Peñalolén tiene 12 NUEVAS cámaras amigas, para su seguridad

me informa. Yo creía estar viviendo en el 2011, pero me siento más cerca de…, de 1984…, de George Orwell. Difícil abstraerse de esta vigilancia –¿de «el Gran Hermano»?–, ya tan frecuente e implacable, hasta en esta ciudad de Santiago, y no sólo en sus espacios cerrados.

Obedezco la luz verde y retomo mi camino, pensando en el letrero y en quienes comprenden las relaciones humanas –y la amistad– como acecho y poder absoluto, como control y omnipresencia, temiéndole a la libertad… personal y colectiva, al debate, a la tolerancia, a los acuerdos, a las normas no-represivas ni persecutorias.

Sigo por esa calle, y algo más adelante, varias palmeras me hacen añorar el Caribe. Me extraña ese conjunto en una zona de poca vegetación. Como no voy tan rápido, las miro con cuidado y creo verles unas protuberancias curiosas y, si la distancia no me engaña, algunas de sus ramas me parecen demasiado rígidas y en vertical, y su color, más metálico que verde. No me equivoco.

> En Santiago hay 2.191 antenas… [y] ocho millones de teléfonos portátiles [para cerca de seis millones de habitantes]. … [D]esde hace unos pocos años un nuevo oficio chileno les ha facilitado la vida: el disfrazador de palmeras.
> El año 2000 el arquitecto Pablo Cavieres –-de la empresa Cavieres Arquitectos– patentó la idea de forrar los tubos de acero –que se traen de Brasil y Estados Unidos– con una mezcla de resina y pintura para darles un aspecto de tronco y poner en el punto superior hojas de plástico para formar la palmera falsa. Cavieres –que finalmente no quiso hablar para este artículo– observó el trabajo de camuflaje que se realizaba en México y Estados Unidos y se trajo la idea. Pero lo perfeccionó: desarrolló una técnica para hacerlas en serie y antes de colocarlas, no después como se venía haciendo. / … [ahora] se apronta a patentar el diseño de una antena-araucaria muy pehuenche de las que ya instaló una en Vitacura en calle Juan XXIII[14].

Son espigadas las «palmeras» que advertí, mas, pronto, algo las supera en altura… ¿Qué gigantesco animal mueve su largo cuello a tal elevación?, me pregunto. Y cuando me aproximo, me parecería estar en la prehistoria…, contemplando dinosaurios o braquiosaurios, cuyas pequeñas cabezas transportan cargas y se desplazan lentamente, muy arriba, mientras sus cuerpos quedaron allá abajo. Pero esos volúmenes no son cuerpos sino máquinas ruidosas; unos armatostes amarillos que –como orugas– hormiguean con facilidad sobre el suelo. Otras, con inmensas fauces rinocerónticas y amarillas, rompen la tierra, despedazando esos terrenos que recién ayer estaban plantados con frutales, con verduras. Grúas, excavadoras, palas mecánicas, picotas, cavan, preparan, mueven, arman y dejan el espacio apto para que se comience a construir, para que se continúe edificando en esta capital cuyo límite urbano fue ampliado, en marzo del 2011, en cerca de diez mil hectáreas, arran-

12
Por falta de espacio, siento acoger sólo algunas de las atinadas sugerencias del gran amigo y lector atento, Alberto Sandoval, a quien tanto lloramos alguna vez, sin saber que, burlonamente, había hecho una «larga torera» que lo ha mantenido alejado del «silencio sin estrellas», (de)mostrando, así, que la vida puede durar más que un ratito. Entrecomillo palabras de Federico García Lorca.

13
Agradezco a la Profesora de Filosofía del Arte de la Universidade Federal de Sao Paulo, Lilian Santiago-Ramos, querida exalumna, quien me recomendó releer *Imperio* (2002) y «Sobre el concepto de historia», de Walter Benjamin (citado más adelante), tan pertinentes para esta sección.

14
«Hoy las empresas [de antenas para celulares] han derivado en verdaderas tiendas de disfraces. Ofrecen: balcones falsos para edificios; chimeneas de ventilación; caídas de aguas lluvia, luminarias de plaza y hasta esculturas de adorno. A Pablo Cavieres le han criticado tanto sus palmeras «que son foráneas, que está haciendo que Santiago se parezca a Miami, etc.», que se apronta a patentar el diseño de una antena-araucaria muy pehuenche de las que ya instaló una en Vitacura en calle Juan XXIII. Roberto Farías: «A la sombra de las antenas-palmeras», en: *La Tercera* [Santiago, 30 abril 2011].
«Ya no son sólo palmeras. Hoy, las antenas se están disfrazando de torreones, ductos de ventilación, faros, canaletas (como el caso de un restaurante ubicado en Las Condes), campanarios de iglesia y ornamentos arquitectónicos. Es la manera que tienen las empresas de telefonía celular de evitar un enfrentamiento con los vecinos. El tema es urbanístico, no de salud. Hoy sabemos que una antena produce emisiones de radio muy inferiores a un monitor de computador o un microondas. Pero si me obligan a colocalizar (instalar megatorres con antenas de varias compañías) me están poniendo en contra de la comunidad», dice Manuel Araya, gerente de Regulación y Proyectos de Entel PCS. Ricardo Gebauer, director legal de Claro Chile, es de la misma idea: «Mientras más camufladas estén, mejor», Cristián Labarca: «Las antenas que no se ven», en: *La Tercera*, domingo 26 junio 2011.

cadas a la superficie agrícola[15]. Entretanto, en comunas con mayor densidad habitacional, se demuele, se derriban casas y hasta edificios –sin preocuparse de sus historias, de sus memorias–, como lo muestra el documental de Ignacio Agüero, «Aquí se construye (o ya no existe el lugar donde nací)», del año 2000[16]. Y esos restos, esos escombros, no llegan a transformarse en «ruinas contemporáneas» por la rapidez con que se imponen los nuevos inmuebles, que los suplantan. Es en esas comunas, en especial en las cercanas al centro de Santiago, donde uno puede tropezarse con una marcha u otra acción de protesta, como se ha manifestado con frecuencia en estos últimos meses.

Y la Cordillera permanece impávida,… si el *smog* permite verla.

Cuando el río suena…

Las aguas del río avanzan, sin detenerse ni suspender su potente murmullo. Saltan, corcoveando el suelo y las irregulares orillas y, torrentosas, escabullen las piedras o las esconden. El caudal sigue un accidentado curso, interrumpido, a veces, por ramas, cortezas o troncos de apariencia humana: árboles, fragmentos de árboles, llenos o casi huecos; aumentado, a veces, por un ratón, un conejo, un zorro, un ternero, muertos, tiesos, lisos, inflados como globos a punto de reventar. Todos flotan en su superficie, brincan, se muestran, desaparecen, hundiéndose. Las aguas se elevan y salpican gotas de siete colores si el sol las traspasa; se superponen al verde del fondo y de los bordes, a los juncos, al musgo, al bosque; al gris pétreo, al marrón del terreno, a algún azul o amarillo de flores diminutas de plantas que el viento impide crecer; al rojo pecho de una loica o a la cabeza colorada de un pájaro carpintero: aves acalladas por el estrépito de la corriente. Sopla una brisa húmeda, transparente y olorosa, casi palpable. Unos y otros elementos se complementan.

Esa imagen podría corresponder a alguno de los más de trece grandiosos ríos que surcan la Patagonia chilena. Podría ser el Baker. Podría ser el Pascua[17]. Incesantes desde hace siglos… Ruidosos, inmemorialmente… Sin embargo, pronto, el Baker y el Pascua podrían

Protesta social.

no ser más como son hoy; podrían no estar más como están hoy. Pronto, el Baker y el Pascua podrían… morir de HidroAysén[18], que se propone silenciarlos, inmovilizándolos.

Pero, pero como estos ríos todavía suenan…, ecos traen:

> **Viernes 20 de mayo: HOY: MARCHA PACÍFICA A LAS 19:30 EN PZA ITALIA EN CONTRA DE HIDROAYSEN. ¡TODO CHILE POR LA VIDA Y CONTRA EL SAQUEO AMBIENTAL! ¡JUNTOS PAREMOS HIDROAYSÉN!**
>
> **Sábado 21 de mayo: HISTÓRICA MARCHA CONTRA HIDROAYSÉN EN TODO CHILE: EN SANTIAGO, MÁS DE 70 MIL.**

Fue una multitud que manifestó su malestar y preocupación por los daños ecológicos irreversibles que provocará a la Patagonia el Proyecto hidroeléctrico propuesto por HidroAysén, y aprobado por el gobierno. Cinco represas = cinco megacentrales hidroeléctricas cambiarán el trayecto de los ríos Baker y Pascua y hasta terminarán con sus cursos, deteniéndolos para siempre. Además, decenas y decenas, centenares, miles de torres de alta tensión atravesarán nueve regiones para un tendido eléctrico de 2.200 kilómetros. A empresas mineras más que a hogares y personas beneficiará la mayor cantidad de energía obtenida[19].

Contra el agua, la tierra y el aire actúa HidroAysén. El fuego lo aporta la pasión y firmeza de la multitud que se moviliza en contra del Proyecto, y el 74% de la ciudadanía que lo rechaza[20]. No era la primera marcha de protesta… ni fue la última. Consiguieron

15
Entre muchos artículos, ver: *La Nación* (Santiago, 30 de marzo 2011), también: «Consejo Regional aprueba cambios al Plan Regulador de Santiago» (30 marzo 2011), y mucho más, en «Google», *sv*: «Nuevo Plan Regulador de Santiago 2011».

16
Ver en «Google», *s.v.*: «Aquí se construye o ya no existe el lugar donde nací».

17
RÍO BAKER = con aguas caudalosas de color verde esmeralda, tiene su origen en el Lago Bertrand, y una extensión de 200 kilómetros. Por la velocidad de sus aguas es el indicado para la pesca con mosca, el rafting y el kayak, a lo largo de toda su dimensión, hasta que finaliza en Caleta Tortel.
RÍO PASCUA = rápidos y saltos, glaciares y ventisqueros, montañas vírgenes de cipresales, huemules y cóndores, forman parte del entorno que rodea un río prácticamente desconocido, pero que tiene un valor único para la biodiversidad y el turismo. (Datos tomados de «Google», *s.v.*: «Ríos Baker y Pascua»).

18
Al usar esta forma, recuerdo el hermoso poemario *De la tierra sin fuegos*, de Juan Pablo Riveros, que trata del exterminio de onas (selknam), yaganes (yámanas) y alacalufes (kawashkar). Al *ubi sunt* final: «¿Dónde están onas? ¿Dónde / yagán manso, leve alacalufe? / …» , se responde : «Preguntádselo al Kolliot. / Murieron de Occidente.» (*Kolliot* es el «… nombre genérico con que los onas designaban a los hombres blancos.». (Riveros, 1986, pp. 156-199).

19
El enorme grupo económico Matte impulsa estas represas en Chile a través de un *joint venture* con Endesa -conocido como «HidroAysén»-, y controlado por el grupo monopólico italiano ENEL. El tendido eléctrico será responsabilidad de la empresa canadiense TRANSELEC.

20
En abril de 2011 el rechazo al proyecto ascendía a un creciente 61% de la ciudadanía. […] Desde el mismo momento de la aprobación del proyecto el 9 de mayo de 2011, y con un aumento en el porcentaje de rechazo el mismo mes hasta un 74%,[…] se han realizado numerosas manifestaciones en las calles, tanto en Chile como en otros países, muchas de las cuales han sido acabadas agresivamente por parte de las fuerzas de carabineros. Esta violencia policial ha sido tan marcada, que Amnistía Internacional expresó su preocupación con respecto al tema, y la prensa española cuestionó el abuso de gases lacrimógenos empleados por carabineros de Chile. (ver: *s.v.*: Hidroaysen, en *Wikipedia*: «Google»).

Congreso Nacional

algo, un gran logro: la justicia determinó que, hasta una nueva decisión judicial, los trabajos de construcción de las represas no pueden continuar[21].

Apropiarse de la ciudad

No era la primera marcha… ni fue la última... porque los estudiantes ya comenzaban a manifestar sus inquietudes sobre la calidad y el costo de la enseñanza que reciben. Y, justamente, en mayo, hace ya tres meses, iniciaron movilizaciones masivas, que se han seguido sucediendo y prometen continuarse hasta que el ejecutivo no otorgue respuestas satisfactorias a reclamos que estando directamente ligados con la educación[22], la trascienden, implicando al modelo económico e, incluso, al sistema de gobernar.

Los universitarios fueron los primeros; a poco andar, se les unieron los secundarios que ya tenían su historia, una historia de un lustro de expectativas y desalientos. PREHISTORIA = Les llamaron «pingüinos» a causa de sus uniformes de colegio, y cuando los alumnos de Educación Media comenzaron a manifestarse y hacer sus críticas y peticiones, entre abril y junio del 2006, se habló de «la revolución pingüina»[23]. Muy poco antes, el 11 de marzo del 2006, el cargo de Presidente de la República lo había ocupado Michelle Bachelet, quien, pronto, debió enfrentar movilizaciones, paros, tomas de escuelas y de universidades. Como las respuestas a las demandas fueron lentas y ambiguas, desilusionó a muchos de sus electores, que la habían elegido creyendo que realizaría cambios drásticos, que alejarían su gobierno del neo-liberalismo. Como no se concretaron todas las promesas, las frustraciones de la espera de cinco años reavivaron, con fuerza, el «conflicto estudiantil». Entonces, los colegiales actuales se unieron a los mayores –posiblemente antiguos pingüinos–, apoyándolos, mas sin perder su identidad ni olvidar los rasgos propios de su grupo.

Y las marchas 2011 se fueron heterogeneizando (en el principio no existía el verbo «heterogeneizar», pero hay que inventarlo para que… habite entre nosotros). Y se fueron heterogeneizando y no sólo en edades, vestimentas, coloridos, profesiones, pedidos, modos, sino, también, por las pancartas, las leyendas, los gritos, las consignas, las acciones, la imaginación, la creatividad… de múltiples y diversos individuos y sectores que, junto con solidarizar, han hecho oir sus voces, logrando, así, que las movilizaciones ya no abarquen únicamente al movimiento estudiantil sino que, hoy, se reconoce un movimiento ciudadano, un movimiento social, que está pidiendo más democracia participativa, y terminar con injusticias y desigualdades –sociales, políticas, económicas, institucionales, culturales– que afectan a todo el país e inciden en la sociedad entera (Paredes, 2011).

Salvo las cuatro o cinco últimas a las que la autoridad impuso un trayecto diferente, todas las otras manifestaciones partieron desde la Plaza Italia, tradicional punto de encuentro y sitio de reunión para festejos colectivos. Si desde allí se mira hacia el otro lado del Mapocho, se percibe una imagen que explica una de las principales razones del malestar de los indignados jóvenes chilenos. A poco de atravesar el Puente Pío Nono, en la avenida de este mismo nombre, entre Santa María y Bellavista, se divisa un rojo edificio, curvo, cóncavo, grande y pomposo en sus columnatas. Se trata de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile que, ubicada allí desde 1938 –aunque existe desde 1842–, destacó, siempre, por su emplazamiento y majestuosidad, casi tan imponente como la función que ha tenido en la historia nacional: «16 Presidentes de la República formados en nuestras aulas», publicita al inicio de su portal web.

Hasta no hace mucho, ninguna de las construcciones cercanas le competía en tamaño. No obstante, en noviembre del 2009, a la breve distancia de una diagonal de unos treinta metros, en la esquina de Bellavista y Pío Nono, los 8 pisos del recién inaugurado Campus Bellavista, de la privada Universidad San Sebastián, USS –¡si incluso su acrónimo hace pensar en dinero!–, la desplazó en altura y

21
A más de un mes de la aprobación de la construcción de 5 represas en los ríos Pascua y Baker, por parte de la Comisión de Evaluación Ambiental de la Región de Aysén, la Corte de Apelaciones de Puerto Montt acogió tres recursos de protección y emitió una orden de no innovar que paraliza, por el momento, los avances del proyecto HidroAysén. En: *nacion.cl* (Santiago, lunes 20 de junio de 2011).

22
En muy pocas palabras, el petitorio oficial de la Confederación de Estudiantes de Chile (Confech) presenta las siguientes demandas: 1. Reforma al sistema de acceso a las universidades que asegure la igualdad de oportunidades; 2. Aumento del gasto público en educación superior; 3. Democratización del sistema de educación superior. (Ver: *http://fech.cl-* «Demandas Confech». Confederación de Estudiantes de Chile [30 de abril de 2011]).
El objetivo principal del Petitorio CONFECH 2011, manifestaba la exigencia de: «Construir un proyecto de educación garantizado constitucionalmente como un derecho social universal en todos sus niveles, fundado en un sistema de educación pública, democrática, pluralista, gratuita y de calidad, orientado a la producción de conocimiento para un desarrollo integral e igualitario y a la satisfacción de las necesidades de Chile y de sus pueblos.» En =*http://fech.cl.-«demandas confech»*

23
Las principales eran: Derogación de la Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza (LOCE), aprobada por el gobierno militar el 10 de marzo de 1990, a un día exacto de la partida de Pinochet y la asunción del primer presidente democrático, post-dictadura, que estaba fijada –y se realizó- el 11 de marzo de 1990. / Derogación del decreto 524, publicado el 11 de mayo de 1990, que regula los Centros de Alumnos / Fin de la municipalización de la enseñanza. / Estudio y reformulación de la Jornada Escolar Completa. / Gratuidad de la Prueba de Selección Universitaria, PSU. / Pase escolar gratuito y unificado. / Tarifa escolar gratuita en el transporte escolar para la Educación Media.

volumen[24]. Sin embargo, la «coincidencia» (¿o «competencia»?) no termina allí pues desde septiembre del 2009, en las inmediatas proximidades, como a media cuadra de la USS, por Bellavista, se divisa otro inmenso inmueble nuevo: son los 9.800 metros cuadrados de la Escuela de Derecho de la Universidad Andrés Bello, UNAB[25], establecimiento que existe desde 1988 y que en 2003 años fue vendido a la Laureate International Universities, red de universidades privadas, a la que pertenece ahora, junto a otras cinco instituciones chilenas[26]. (**NOTICIARIO 2011**: «Hoy existen 143 carreras de Derecho, con más de 34 mil estudiantes». «En los últimos diez años, más de 17 mil licenciados han recibido sus títulos de abogado de la Corte Suprema, la que ha planteado su preocupación por la dispar preparación de los egresados y el control del gremio sobre ellos.» [*El Mercurio* <Santiago, 5 de marzo del 2011>]).

Si esas dos construcciones no fueran universitarias podrían considerarse como simples agregados, irrespetuosos de la edificación de un barrio santiaguino tradicional. No obstante, si sumamos estas dos construcciones –de empresas privadas– con aquélla, contigua, de la Universidad pública, completamos un triángulo. Se diría una metáfora; es una metáfora este triángulo-síntesis que vocifera distancias entre las tres: en este caso, las apariencias no engañan y apuntan, de modo directo, a inmensas desigualdades económicas, donde la institución estatal es, sin duda, la castigada. Me he referido a exterioridades, pero es toda la educación pública: estatal, cuando es universitaria; municipal, en la básica y media, que cuenta con pobres presupuestos. Una de las grandes preocupaciones del movimiento estudiantil ha sido dar a conocer estas injusticias, y uno de los emplazamientos más frecuentes es el clamor del «FIN AL LUCRO» porque bancos y dueños de universidades privadas se han enriquecido «con el aval del Estado». (**NOTICIARIO 2011**: Se dice que las universidades gastan 30 mil millones de pesos al año en publicidad). Hoy, en Chile, cada estudiante –y su familia– debe varios millones de pesos antes de terminar su carrera y comenzar a trabajar. Hoy, en Chile, a causa de sus deudas de estudio, son decenas de miles los estudiantes que están en Dicom[27] y no pueden solicitar ningún otro crédito. Sin la lacra del lucro habría más igualdad, lo que colaboraría a conquistar la educación pública, democrática, gratuita, digna y de calidad, que los jóvenes exigen. Y la reclaman con seriedad y con antecedentes: dando a conocer cifras, estadísticas, balances; conociendo geografía, cuando comparan con las realidades educacionales de otros países; conociendo historia: al ubicar en los contextos actuales y al recordar y reconocer logros del pasado y rescatando y construyendo memoria para proyectarse al futuro: no es casual que en cada una de las marchas, siempre haya un manifestante que asuma el personaje del Presidente Salvador Allende, gran defensor de la educación pública, laica y gratuita.

Y no resulta curioso este hecho porque en estas movilizaciones, la novedad y la imaginación para manifestarse se han vuelto normas, pero… inagotables, por numerosas, por sorprendentes, por creativas. Como de acuerdo a ciertas investigaciones, se necesitan mil ochocientos millones de dólares anuales para que la educación pública pueda ser gratuita, se ha jugado mucho con esta cantidad: así, se correrán 1.800 horas (75 días) alrededor de la sede del gobierno; en la Plaza de Armas, de Santiago, y en otros lugares del país, se realizó una «besatón», donde las parejas debían besarse durante 1.800 segundos; se juntaron en la Plaza de Armas bajo 1800 paraguas; se lanzaron 1.800 globos en la Alameda, cerca de La Moneda… Allí mismo, y para apuntar al estado agónico de la educación chilena, tres mil estudiantes representaron «Thriller», el video que, hace

24
«El Campus Bellavista [de la Universidad San Sebastián], cuya inversión total fue de aproximadamente de US$43 millones, cuenta con una capacidad para 3.900 estudiantes. La construcción de 27.000 m² tiene 8 pisos, los que albergarán en el año académico 2010 las facultades de Ingeniería, Economía y Negocios, Derecho, Ciencias de la Educación y Ciencias de la Salud.» En: latercera.com (Santiago, 7 noviembre 2009). *Esta institución privada* fue fundada en 1989, en Concepción.

25
«… hoy [jueves 10 de septiembre del 2009] oficialmente se dieron por inauguradas [las nuevas instalaciones de la Universidad Andrés Bello], con la presencia de las principales autoridades de la ciudad y de esta Casa de Estudios.» / «En la oportunidad el Cardenal Arzobispo de Santiago, Monseñor Francisco Javier Errázuriz, … [bendijo] las instalaciones que albergan a los cerca de 2 mil 200 alumnos de la Facultad de Derecho, que desde el segundo semestre de este año asisten al Campus. / Se trata de una superficie de 9.800 m2, en los que se ubica un moderno edificio que contempla salas de clases, biblioteca digital, una plazoleta pública y conexión peatonal entre las calles Bellavista y Santa María. Una inversión de 9 mil 500 millones de pesos [cerca de US$20 millones] que se emplaza en el denominado nuevo barrio universitario de Providencia.» («Campus Bellavista comienza a dar forma al Nuevo Barrio Universitario», en: *Andrés Bello Noticias* (Santiago, jueves 10 septiembre 2009) y *Andrés Bello Noticias* (Santiago, lunes 7 septiembre 2009).

26
En 1996, la UNAB vivió un ajuste en su estructura propietaria que se tradujo, finalmente, en que la totalidad de la Universidad y de las empresas afiliadas a ella, quedó en manos de los socios fundadores, quienes integraron la Junta Directiva. / En el año 2003 la universidad fue vendida al consorcio internacional Laureate International Universities para mejorar su estado financiero e interrelacionarse con otras universidades e instituciones educacionales en América y Europa. Se transforma en la segunda universidad privada chilena en ingresar a este consorcio, luego de la Universidad de Las Américas (UDLA). Posteriormente se integraron: la Universidad de Viña del Mar (UVM), el Instituto Profesional AIEP, el Institute for Executive Development (IEDE) y la Escuela Moderna de Música (EMM). (Ver: Universidad Andrés Bello, en: *Wikipedia*: «Google»).

27
DICOM es una empresa privada que mantiene un registro de información, de acceso público, acerca de la actividad de las personas en el sistema financiero y comercial. Por ello, cualquier consulta sobre información que se mantenga en dicho registro, debe consultarse directamente con ellos.

Camila Vallejo ante multitud de manifestantes.

ya varios años, protagonizó el cantante y bailarín Michael Jackson. Ésta ha sido una de las iniciativas que más ha sobresalido y llamado la atención. Motivada por expresiones de los medios de comunicación, como muchas de las protestas alternativas, siempre inteligentes, oportunas y graciosas, para convocarlas y para organizarse, los jóvenes han aprovechado todas las posibilidades que ofrecen las redes sociales e Internet[28].

Guión para un homenaje (a desarrollar)

> Me gustan **los estudiantes**
> que **marchan sobre la ruina**.
> **Con las banderas en alto**
> **va toda la estudiantina**:
> son químicos y doctores,
> cirujanos y dentistas.
> Caramba y zamba la cosa
> ¡vivan los especialistas![29]

Una vez más, Violeta Parra tiene la palabra precisa. «¡Qué vivan los estudiantes!», decía a comienzos de la década del 60.

A inicios de 1940, Walter Benjamin describía al «ángel de la historia»:

> Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus / Novus*. En él está representado un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que mira atónitamente. [...] **El ángel de la historia** ha de tener ese aspecto. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. En lo que *a nosotros* nos aparece como una cadena de acontecimientos, *él* ve una sola catástrofe, que incesantemente **apila ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies** [...] Pero una tempestad sopla desde el Paraíso, que se ha enredado en sus alas y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. **Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro**, al que vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo (Benjamin, s.f., pp. 53-54).

Hasta 1973, el 7% del Producto Interno Bruto se dedicaba a educación. Con posterioridad al Golpe de Estado, esta cifra disminuyó en cerca de cinco puntos, llegando casi al 2%, para aumentar al porcentaje actual que bordea el 4%. Hoy, los universitarios movilizados exigen volver, por lo menos, al valor otorgado antes del Gobierno Militar, para enfocarse e imaginar el futuro:

> Articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'como verdaderamente ha sido'. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro (Benjamin, s.f., pp. 51).

28
Ver: «Protestas alternativas», en: «Movilización estudiantil en Chile de 2011», en: *Wikipedia*: «Google».

29
Violeta Parra: «Me gustan los estudiantes», en: «Google». El subrayado es mío.

Bibliografía

Benjamin, Walter (s.f.), «Sobre el concepto de historia», *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles, Santiago, Arcis-LOM.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1997), *Rizoma*. Introducción. 2ª ed., Valencia, Pre-Textos. [1.a ed. francesa de 1976].

Goytisolo, Juan y Grass, Günter (1999), *Diálogo sobre la desmemoria, los tabúes y el olvido. Dos escritores comprometidos conversan sobre la función del intelectual en la sociedad contemporánea*, Barcelona, Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores.

Grez Toso, Sergio, «El Huáscar y el veneno del nacionalismo». Texto disponible en Internet: http://devolverelhuascar.blogia.com/2009/010502-el-huascar-y-el-veneno-del-nacionalismo.php.

Hardt, Michael y Negri, Antonio (2002), *Imperio* (2.ª reimpresión), Buenos Aires, Paidós.

Ludmer, Josefina (1984), «Tretas del débil», en: *La sartén por el mango*. Encuentro de escritoras latinoamericanas. Edición de Patricia Elena González y Eliana Ortega, Puerto Rico, Ediciones Huracán.

Núñez, Guillermo (1993), «Valdivia y Lautaro unidos, jamás serán vencidos», en Guillermo Núñez, *Retrato Hablado. Una retrospectiva*, Santiago, Museo de Arte Contemporáneo-Universidad de Chile, octubre-diciembre. En 1981 había sido presentado como ponencia en el Simposium sobre «Identidad Cultural Latinoamericana», en Ciudad de México.

Paredes, Juan Pablo (2011), «Las fortalezas del movimiento», en: *lanacion.cl* (Santiago, miércoles 17 de agosto de 2011).

Pratt, Mary Louise (1977), *Si me permiten hablar… Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*, México, Siglo XXI.

— (1997), *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes. [La primera edición en inglés es de 1992].

Rama, Ángel (1982), «II. Regiones, culturas y literaturas», en *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI.
Riveros, Juan Pablo (1986), *De la tierra sin fuegos*, New York, Ediciones del Maitén.
Valenzuela Hohmann, Patricio (2007), «Refugiados en Chile», en: *La Nación*. «Nación Domingo» (Santiago, domingo 22 de julio de 2007).
Varios (2000), «Preguntas y respuestas», en *Quimera* 196.
— (1998), *Desarrollo humano en Chile-1998. Las paradojas de la modernización*. Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.

Fecha de recepción: 10/07/2011
Fecha de aprobación: 16/10/2011

América sin nombre, nº 16 (2011) 54-62
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Carmen Alemany Bay
Profesora titular de literatura hispanoamericana de la Universidad de Alicante y directora del Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti de la citada Universidad. Ha sido antóloga y editora de obras de Miguel Hernández, entre ellas, la *Obra completa*. Es autora de los libros *La novelística de Carmen Martín Gaite. Aproximación crítica, Poética coloquial hispanoamericana, El meridiano intelectual en Hispanoamérica, Mario Benedetti, Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX* y *La narrativa de la alteridad en América Latina (a partir del boom)*. Ha publicado más de sesenta artículos sobre literatura hispanoamericana y otros sobre literatura española del siglo XX.

LA FORMA EXTERNA DEL POEMA EN LA POESÍA CHILENA: DE LA VANGUARDIA A LOS ALBORES DEL SIGLO XXI

CARMEN ALEMANY BAY
Universidad de Alicante, España
carmen.alemany@ua.es

RESUMEN

La experimentación vanguardista en poesía se destacó por ofrecer formas de expresión externa que en mayor o menor grado cimentaron en la poesía posterior. En Chile, la poesía ofrecerá, a partir de la vanguardia y con Vicente Huidobro, numerosos ejemplos de renovación que intentarán rebatir el tradicional poder de la escritura en pro de la democratización de esta. Un cúmulo de propuestas que se incentivaron con Nicanor Parra y que seguirán con los neovanguardistas.
Palabras clave: poesía chilena, forma externa del poema, vanguardia, Vicente Huidobro, Nicanor Parra, Raúl Zurita, Juan Luis Martínez.

ABSTRACT

Vanguard poetic experimentation is is known for providing external forms of expression that shaped poetry of later periods in many ways. In Chile, after the vanguard and Vicente Huidobro, poetry offers many examples of renovation which attempt to contradict the traditional power of writing by its democraticisation. These proposals were initiated by Nicanor Parra and continued with the neovanguardists.
Key words: Chilenan poetry, poem format, vanguard, Vicente Huidobro, Nicanor Parra, Raúl Zurita, Juan Luis Martínez.

Reflexiones sobre la forma externa del poema en Hispanoamérica

Las vanguardias supusieron la traslación al terreno artístico de una nueva época en la que se prescindía del pasado y se proponían otras formas más acordes con el presente. Desde el rechazo a la tradición, la experimentación vanguardista en poesía se destacó por ofrecer formas de expresión externa que dejaban en un segundo plano los contenidos representativos; es decir, se pasó de la poesía entendida como vehículo de transmisión de sentimientos o estados de ánimo, a indagar en las posibilidades de la factura del poema y expresar, desde esta coyuntura, sus diferencias con la visión canónica de lo poético.

Los artificios literarios externos han existido de forma continuada a lo largo de toda la historia; sin embargo, en la vanguardia pasarán a primer orden: nuevos formalismos (entiéndase la utilización de variada tipografía o diversas disposiciones versales) que estarán abocados a un marcado visualismo que en

ocasiones desembocará en la «geometrización» de la palabra. Más allá de la poesía en forma de *collages* o de caligramas, procedentes fundamentalmente de Stéphan Mallarmé y de Guillaume Apollinaire, y que poca trascendencia tendrán en la historia literaria –salvo como síntoma de una transformación social de la escritura–; los movimientos de vanguardia europeos, y específicamente los hispanoamericanos (creacionismo, ultraísmo argentino, estridentismo, etc.), dotaron al poema de una nueva factura que contrastaba con la línea métrica más tradicional: se prescindía de la estrofa y de la rima, y el verso derivaba hacia una libertad inusitada que se alimentaba de las rupturas sintácticas. De forma explícita, los vanguardistas pusieron en evidencia la crisis de la noción de ritmo, y también de la métrica, como vía por la cual distanciarse del discurso poético tradicional.

A esta línea experimental se uniría otra, quizá más decisiva por la trascendencia que tendrá en poéticas posteriores y no desligada totalmente de la primera, que será el intento de acercar la escritura a la oralidad real para con ello ofrecer una amplia libertad lectora. De este modo, y considerémoslo una variación de primer orden, prescindirán de los signos de puntuación en el poema dotando al discurso de sus propias pausas y sus propias caídas, como una llamada a recuperar la oralidad y dejar en manos del lector una modulación distinta.

Con estas innovaciones el discurso poético tenderá a lo fragmentario, alejándose así del discurso público –es decir, el canónicamente literario– y aproximándose al discurso real, al cotidiano. En su perpetua crítica a lo establecido la vanguardia logró con estos cambios evidenciar la crisis del discurso público por su falta de identificación con el discurso real.

Este conjunto de evoluciones poemáticas –que incluían también, por ejemplo, otras voces en el poema que se señalaban en ocasiones con diferente tipografía– involucraban la renuncia del poeta al solo vocal, al rechazo de la preeminencia de la voz poética en pro de la inclusión de la polifonía de voces. Quizá los propios creadores, y también la crítica, resaltaron lo más epidérmico de este proceso, los hallazgos caligramáticos, y no ahondaron suficientemente en lo que estas transformaciones implicaban: libertad para el creador, que ya podía prescindir de férreas normas compositivas, e indirectamente –y no por todos asumido– la negación del solipsismo verbal del poeta.

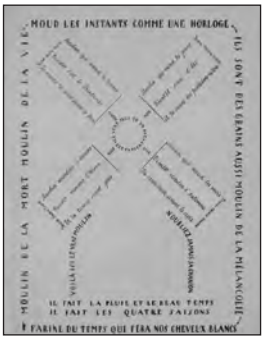
Como suele ser habitual en los movimientos artísticos, tras un periodo de expansión se pasa a la regresión. Fueron muchas las aristas, los despropósitos que se configuraron en el interior de los movimientos vanguardistas, y el peligro de caer en la caricatura era ya evidente; por lo que muchos de aquellos que la promovieron –Vicente Huidobro, César Vallejo, Pablo Neruda y tantos otros–, intuitivamente, se acercaron a nuevas formas poéticas que se encerrarían bajo el nombre de posvanguardia.

La posvanguardia asumirá con timidez los mejores logros vanguardistas concernientes a la forma externa del poema. Aunque advertido de estos mecanismos, y ante la incapacidad quizá de mostrar nuevas fórmulas estructurales, el poeta –apabullado por los acontecimientos históricos y sociales– se vuelca en los contenidos, y la poesía, atendiendo a estos, se fracciona en poéticas que asumen de forma radical lo humano y lo social. La poesía se ensimisma, pero no se abstrae, se vuelve solidaria, comprometida con el hombre. Se seguirá manteniendo la libertad del verso, que ya no rima ni se estrofa, la ruptura de la sintaxis y el pensamiento lógico; pero se prescindirá de otros abalorios externos. La ejemplificación es evidente, baste sólo remitirnos a *Poemas humanos* de César Vallejo o a la tercera *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda para comprobar la humanización de lo poético.

La forma externa del poema en la posvanguardia –como ya advertimos– sufrió un notable retroceso. Quizá la explicación esté en lo que Octavio Paz dijo sobre este momento poético en *Los hijos del limo*:

> No se trataba, como en 1920, de inventar, sino de explorar. El territorio que atraía a estos poetas no estaba afuera ni tampoco adentro. Era esa zona donde confluyen lo interior y lo exterior: la zona del lenguaje. Su preocupación no era estética; para aquellos jóvenes era, simultánea y contradictoriamente, un destino y una elección. Algo dado y algo que hacemos (1990, pp. 208-209).

Sin embargo, estas palabras no acaban de explicar la recatada factura de la poesía en estos años y la explicación podría estar, al menos en aquella escritura que se acerca más a lo social, en que el poeta, una vez asume la responsabilidad de una voz pública asocia



«Moulin» de Vicente Huidobro.

ésta, en parte, a las formas antiguas, a la concepción tradicional de lo poético. Asimismo, y debido a la escasa distancia temporal, los nuevos formatos de escritura que propuso la vanguardia aún no se habían socializado.

Será en la segunda mitad de los años 50, y fundamentalmente en los 60, cuando la poesía hispanoamericana empiece a ofrecer muestras de renovación. Frente a la convicción del tradicional poder de la escritura, numerosas voces apostarán –ante los cambios políticos y sociales tan intensos que se dieron en la primera mitad del siglo XX y la posterior impronta de los *mass media* en la vida cotidiana– por la viabilidad de incorporar la inventiva formal de raíz vanguardista en justa adecuación con los contenidos poéticos.

Así procederá el chileno Nicanor Parra desde su propuesta antipoética y el exteriorismo, encabezado por Ernesto Cardenal; y no muy lejos de similares planteamientos estarán los poetas coloquiales. Todos ellos, con mayores o menores diferencias, y sin olvidar la prioridad de lo que se comunica, emplearán los recursos heredados de las vanguardias para enriquecer el aspecto visual del poema en un afán de dinamizar el texto e, implícitamente, hacer al lector participe del hecho literario. La factura del poema se convierte en un espacio abierto que ayuda a reforzar la comunicación, por ende cada día más visual, rompiendo las diferencias tradicionales del discurso público y el discurso privado.

La forma externa del poema en la poesía chilena: de la vanguardia a los preludios de un nuevo siglo

De todos los países hispanoamericanos, es sin duda Chile la nación en la que los poetas pondrán una especial atención en la forma externa del poema, y quizás ello se explique en las siguientes palabras de María Nieves Alonso: «los poetas chilenos están permanentemente fugándose hacia lo otro, haciendo huir los sistemas del saber y del poder como se agujerea un tubo, atravesando el horizonte, penetrando en otros reinos» (2001, p. 11).

En los inicios de la vanguardia, surgirá una voz, la de Vicente Huidobro (1893-1948), que pergeñará una utopía artístico-poética, el creacionismo, en la que la forma externa del poema tendrá un lugar de excelencia. Su experimentalismo poético, en consonancia con las novedades científicas del momento, se modulará desde el poema pintado a la poesía visual, esta última ya presente en la revista *Musa Joven* en la que publicó su poema «Triángulo armónico»; composiciones visuales que seguirán presentes en *Canciones en la noche*. En *Adán (poema)* (1916), nuestro escritor dará muestras de la libertad inusitada del verso, que adquirirá una nueva concepción rítmica; también en esos años, con la publicación de *El espejo de agua* (1916), las disposiciones verticales o diagonales de algunos versos, los espacios en blanco de la página o el juego con diferentes tipografías serán novedades que se incrementarán en libros posteriores: desde *Horizon carré* (1917) hasta *Automne régulier* (1925). Nuevas percepciones poéticas, desplazamientos de sentido o recursos cinéticos, en pro de la estructura autónoma del poema, serán tangibles en estas obras que en definitiva serán ensayos de su obra mayor, *Altazor* (1931).

Publicado ya fuera de la vanguardia más eufórica, *Altazor* supuso el afianzamiento de una nueva forma de concebir lo poético pero también, y por lo que concierne a nuestro tema, la consolidación imperecedera del verso libre o la certeza de que este podía tener una longitud mucho más variable; una dialéctica de ruptura que en su caso comportó la destrucción del lenguaje denotativo, nuevos significados en la estructura lingüística, la desgramaticalización y hasta la misma disgregación del poema.

Vicente Huidobro, con estos avances, supo asentar sólidos cimientos que, en parte, cambiaron la concepción que se tenía de lo poético. Sus aportaciones no caerán en saco roto, sobre todo en su país, en Chile; y a lo largo del siglo XX, los poetas, de forma directa o indirecta, resurgirán continuadamente su legado. El cultivo de la forma externa del poema seguirá vigente.

En la posvanguardia, al igual que en otros países hispanoamericanos, las representaciones poemáticas sufrirán un retroceso tal y como es comprobable en las últimas entregas poéticas del propio Huidobro, *El ciudadano del olvido* y *Ver y palpar*, ambos de 1941. Habrá que esperar unos años para que la poesía se desligue de su buscado recato, y quizás necesario, y que las composiciones asuman nuevamente que la forma externa del poema puede ofrecer renovadas versatilidades.

El nuevo adalid en esta empresa será Nicanor Parra (1914), el creador de la antipoesía.

En sus *Poemas y antipoemas* (1954) intentará dinamitar las bases de lo canónicamente poético; entre ellas, separar la implicación del autor con el sujeto poético, y lo hará a través de un nuevo alfabeto que conlleva, entre otras cosas, un lenguaje coloquial insertado en poemas descoyuntados que nos recuerdan, aunque eliminando el referente pictórico, a los caligramas. Como ya observó Niall Binns, «sus discursos se encarrilan en un collage fragmentario de lenguajes de diversa procedencia, fiel y urgente reflejo de su propio caos interior. Por eso, las rupturas sintácticas y el aire onírico de las vanguardias perviven en los antipoemas» (2008, p. 788).

Una atención a lo externo del poema que tuvo su antecedente en 1952, cuando junto con Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky expusieron en *El Quebrantahuesos* un proyecto de poesía mural hecha a base de recortes de diario siguiendo las normas del *collage*. Años después, en el 58, Parra editó *La cueca larga* con imágenes de Nemesio Antúnez, anticipándose a una práctica cada día más presente en los libros de poemas.

En su avance hacia la diversificación de lo poético, Nicanor Parra editará, en 1972, *Artefactos*, conjunto de tarjetas postales sin numerar –y presentadas en una caja de cartón– en las que se combinaban códigos lingüísticos y visuales. Estos «artefactos» serán el resultado de la explosión del antipoema y, como explicara el autor, «los antipoemas estaban cargados de *pathos* y tenían que reventar»; no solo se atenúa el *pathos* si no que lo poético se equilibra con la imagen visual. En estos textos breves: «CUBA SÍ / YANKEES TAMBIÉN» o «LA IZQUIERDA Y LA DERECHA UNIDAS / JAMÁS SERÁN VENCIDAS», con claras influencias del graffiti y de la publicidad, el antipoeta intentó aproximar el lenguaje poético a otras vías de comunicación con la intencionalidad (democratización de la poesía) de que la poesía, insertada ahora en tarjetas, fuese patrimonio de todos y circulase como un objeto más de consumo. Para Niall Binns, «la revolución formal de *Artefactos* […] se extendía a un cuestionamiento agresivo de la polarización ideológica del país» (2008, p. 793).

En 1975 dio a conocer, en la revista *Manuscritos* de Santiago de Chile, sus «news from nowhere», textos de diversos formatos y entre los que destacan especialmente sus poema-dibujo. Una nueva renovación llegará en 1983 con *Chistes par(r)a desorientar a la (policía) poesía* –tarjetas ilustradas por diversos artistas en las que el *chiste* (como el *artefacto*) es reelaborado a partir de refranes, aforismos, sentencias, epigramas, *slogans* o titulares de periódico. Un nuevo paso, el de los *chistes*, hasta llegar a sus «trabajos prácticos» y a sus «artefactos visuales», rebautizados en otro momento como «obras públicas»; otra variación serán sus *Fotopoemas* (1988). Finalmente, lo poético se convertirá en *Artefactos visuales* expuestos en la Fundación Telefónica de Madrid en 2001.

La intención del poeta, en cualquier caso, será la de denotar las fallas de la poesía contemporánea y la necesidad de acompañarla de otros resortes más inherentes a los tiempos que corren. Con estos intentos, la poesía se va renovando con sus incesantes utopías que, sin renegar de lo clásico, se nutren de otros enseres como podemos comprobar en este primer soneto de «Los 4 sonetos del apocalipsis», pertenecientes a su libro *Hojas de Parra* (1985):

1

†††† ††† ††††† †† †† †††††† †††
†† †† †††† ††††† † ††††† †† †††††† †††
††††† †† †† †††† †††††† †††† ††† †††††††
†† ††† ††††††† ††† ††† †††† ††† ††††††

†† ††† †††† ††††††† ††††† ††† ††† †† ††††††
††††††† † †††† †††††††††† †††† †††† †††
†††† †††† ††††† † †††† †††† †††† †††† ††††††
††† ††† ††††††††† †† †† †††† †††† †††††

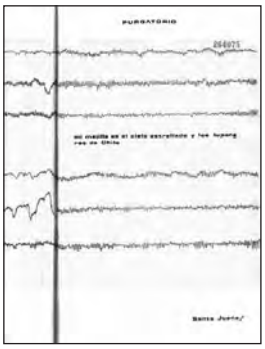
††† ††† †† †††† ††††††† †††††† †††† †††
†††† †† † †††† †††††† † †††† ††† †††††
††††††† †† †† †††† †††† ††††† †††† ††††††††

†† †† ††† ††††† †††† ††† ††††† ††††††††
†††† †††† †† ††††††† † †††† ††† †††
††† ††† ††††† †††† †††††† ††††††† †† †† (Parra, 1989, p. 185)

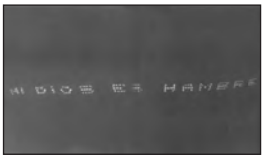
En estos años de producción del longevo Nicanor Parra, otros poetas chilenos intentarán a su modo seguir afianzando los instrumentos que contribuyen al enriquecimiento de la forma externa del poema. Recurrirán, con evidente frecuencia, a la supresión total o parcial de los signos de puntuación para que cada lector ajuste su propio ritmo de lectura, con lo que se le obliga a realizar otro tipo de

Artefacto de Nicanor Parra.

Artefacto visual de Nicanor Parra.



Encefalograma incluido en *Purgatorio* de Raúl Zurita.



Versos de Zurita escritos sobre el cielo.

Verso de *La vida nueva* de Zurita.

recitación, y no la puramente gramatical y correcta como preconiza la poesía canónica; sino una lectura que en cierto modo sea un simulacro de ficción de oralidad. Sin embargo, este será solo un mero procedimiento de los muchos que intentarán poner en práctica, fundamentalmente a partir de los años setenta, los llamados «neovanguardistas» encabezados por Juan Luis Martínez, Raúl Zurita y James Cameron, y a los que se unirán Gonzalo Millán, Floridor Pérez, Rodrigo Lira, Diego Maquieira, Clemente Riedemann o Elvira Hernández[1]. Como ha señalado Tomás Harris,

> este grupo desplaza su textualidad del ámbito habitual de la poesía, hacia la experimentación que los relaciona con cierto sector de las vanguardias de comienzos de siglo (Artaud, Duchamp, Huidobro, Vallejo, Girondo) [...] en tanto experimentación a través del lenguaje incluyendo múltiples formas de codificación y lo que Luis Bocaz denomina fluidez semiótica, un esfuerzo por incorporar una pluralidad de códigos disímiles dentro del poema (2002, p. 305).

Todos ellos son poetas que en su juventud vivieron las fauces de la dictadura pinochetista, y quizá por ello se vieron en la necesidad de construir un discurso acusador que, creemos, tuvo también su incidencia en la factura del poema. La resistencia ante el poder establecido dejó su huella en el discurso poético. Siguiendo a Tomás Harris, «esta escritura experimental se constituye como una interrogante a la historia y la identidad chilena, dentro del contexto hispanoamericano y a la función del lenguaje en interacción de la producción textual, en un intento de reorganizarlo para constituirlo como un espacio de resistencia y trasgresión al sistema dominante. Una nueva aventura, una nueva mirada sobre el orden acostumbrado del lenguaje y el mundo poetizado» (2002, p. 307).

El libro *Purgatorio* (1979) de Raúl Zurita nos presenta en la portada una fotografía de la mejilla del escritor con los restos de una herida autoinfligida. Esta es solo una forma más de experimentación que se complementará con la incorporación de signos matemáticos y geométricos junto a signos verbales. No olvidemos que, tal como señala Julio Espinosa Guerra, la preocupación de los neovanguardistas «se centra en el esquema de comunicación y en los códigos mismos, ya no solo lingüísticos, pues incorporan imágenes y planteamientos científico / matemáticos en la elaboración de sus textos. También está muy presente la utilización de un lenguaje lógico y el problema del conocimiento *versus* el problema de la percepción sensorial e intuitiva. Privilegian la búsqueda de una imagen de contenido semiológico y la pérdida del ritmo si así se requiere» (2005, p. 30). Y así podemos comprobarlo en el poema que Zurita incluyó en la sección titulada «Mi amor de Dios»:

> Áreas N = El Hambre de Mi Corazón
> Áreas N = Campos N = El Hambre de
> Áreas N =
> Y el Hambre Infinita de Mi Corazón
> En LOS CAMPOS DEL DESVARIO:
> N = 1
> La locura de mi obra
> N =
> La locura de la locura de la locura de la
> N
>
> «Los campos del hambre»

O los electroencefalogramas insertados en la octava y última sección, «La vida nueva». Estamos ante formas evolucionadas que proponen la mezcla de un lenguaje verbal con otro no verbal que surgieron ya en el proyecto estético de texto absoluto de Stéphan Mallarmé (en *Igitur*, 1869); pero en el caso de Zurita, opinamos, que se va más allá. El poema «La vida nueva», que abre *Anteparaíso* (1982), fue escrito en el cielo de Nueva York con el humo lanzado por cinco aviones en junio de 1982; y en el desierto chileno de Atacama grabó en 1993 el verso «ni pena ni miedo» que fue incorporado en *La vida nueva* (1994). Otra experiencia poética aparecerá en *INRI* (2003) con la incorporación de algunos versos escritos en Braille y dedicados a «aquellas víctimas a quienes la tiranía les sofocó la mirada».

La inserción de otros formatos en lo poético tiene como referencia obligada –en el ámbito chileno, pero también en el hispanoamericano– *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez. Para Elizabeth Monasterios, este libro es «un proyecto poético que cuestiona la primacía del sujeto en la filosofía occidental, desestabiliza la hegemonía del pensamiento racional en cuanto organizador del conocer; subvierte el concepto canónico de texto poético e involucra al lector en la producción y experiencia del acto creador» (1994, p. 868).

Nuevamente una fotografía en la portada será un reclamo para el lector, y en ella encon-

1
Tal como recuerda Iván Carrasco, «La *neovanguardia* se inició hacia 1970 en el grupo del Café Cinema de Valparaíso, destacando Juan Luis Martínez, Raúl Zurita y James Cameron. Su postura era antitradicionalista, polémica, experimental, crítica, como la lírica vanguardista, de la cual adoptaron rasgos textuales como la ruptura de las normas convencionales en la construcción del poema mediante la incorporación de elementos no verbales de índole gráfica y objetal, de un sujeto despersonalizado, múltiple y escindido, víctima de las alienaciones, torturas y anormalidades de la época, de la expansión del significante fuera del espacio de la página» (1999, p. 161).

tramos tanto el nombre del autor como el del editor, tachados. Otras fotografías, y algún dibujo, compartirán espacio junto a los textos poéticos; asimismo, la contratapa supondrá otra llamada de atención al lector a través de un diseño gráfico[2]. En su siguiente obra, *La poesía chilena* (1978), Juan Luis Martínez abogará por un objeto poético, una caja en forma de ataúd que lleva dentro una bolsa de plástico con tierra del valle central de Chile junto a los certificados de muerte y versos de Mistral, Neruda, Huidobro y del padre del escritor, Juan de Dios Martínez[3].

En definitiva, una neovanguardia que nos remite a métodos tan primitivos como los signos o los dibujos que los prehistóricos escribieron en las paredes de una cueva, o las palabras que cualquiera de nosotros marcaríamos en la arena de una playa[4]. Con estas muestras poéticas podríamos afirmar, como sostenía Martin Heidegger, que la poesía no es ya la fundación del ser por medio de la palabra de la boca, sino que -por el contrario- es un «trabajo» con los restos, con los desechos: se trata de jugar y explorar con los límites de las palabras; y en esta nueva dimensión, como hemos visto y continuaremos verificando, también jugará su papel la factura del poema.

La trasgresión de estos poetas chilenos es tal que merece ser reseñada por múltiples aspectos y no solo por romper los tabúes sobre la forma de las composiciones o que el papel pueda ser sustituido por formatos alternativos. A menudo, estas evidencias y reclamos –tal como ocurrió con los poemas caligramáticos de antaño[5]– no nos dejan ver con claridad la presencia de ciertos «utensilios» que colaboran en la significación activa del envoltorio del poema; aparejos que fueron novedad superlativa en la vanguardia, que se mantuvieron con timidez en la posvanguardia, y que en los años sesenta circularon con suficiente regularidad hasta hacer efectivo el paso del discurso privado al público. Nos referimos a la integración en el poema de diferentes tipos de letra, una disposición estrófica inesperada, el aislamiento o la separación de algunas palabras en el texto; o bien, recurrir sin reparos al uso de la vírgula (la barra), el paréntesis o notas al pie, etc. Estos poetas neovanguardistas, que según algunos «hacen una lectura posmoderna de las propuestas de las vanguardias europeas de principios de siglo y sus símiles en Latinoamérica» (Espinosa, 2005, p. 169), han logrado que aquello que fue novedad y rareza en tiempos de antaño se convierta en aportes necesarios para que el objeto poético pueda actualizarse en nuevas y sucesivas lecturas.

Portada *La nueva novela* de Juan Luis Martínez.

Además de los elementos señalados, y a los que recurriremos posteriormente, la libertad versal será otro de los atributos de los que continuamente han hecho gala estos poetas: el verso puede llegar a tener una extensión inusitada (aunque esta no sería una particularidad exclusiva de los neovanguaristas); tanto es así, que la poesía rompe la barrera de los géneros y regulariza las distancias entre la poesía y la prosa. Así podemos visualizarlo en el poema de Elvira Hernández, «Carta de viaje», perteneciente a su libro con título homónimo y publicado en 1989:

> En esa blancura torta boreal no encontrarán las huellas de mis extremidades.
> No intento una plusmarca con las ruedecitas de mi trasero.
>
> No soy el capitán Ávalos
> No soy el Tiburón Contreras
> Soy lengua ampollada por la
> electricidad[6]

Esa implicación entre lo poético y lo prosístico –no olvidemos que el gran paso dado por la poesía de los últimos años es haber regularizado la distancia entre los géneros, fundamentalmente entre la poesía y la prosa– no solo se cercará en el espacio del texto sino que, en ocasiones, los títulos de los poemas simularán encabezamientos de tratados históricos con una finalidad totalmente paródica. Buen ejemplo de ello es el título de una de las composiciones de *La nueva novela* de Juan Luis Martínez: «Observaciones relacionadas con la exuberante actividad de la «Confabulación fonética» o «lenguaje de los pájaros» en las obras de J.-P. Brisset, R. Roussel, M. Duchamp y otros». Otros ejemplos en este mismo libro son «Fox Terrier desaparece en la intersección de las avenidas Gauss y Lobatchewski», de cierto carácter descriptivo; o

2
Como detalla Juan Herrera, «En la contratapa aparece una instrucción como encabezado: "Dibuje el contorno de cada cuarto incluyendo puertas y ventanas. Marque dos rutas de escape para cada miembro de su familia" y una nota en el margen inferior derecho: "Cada cuadradito equivale a 2 cm²". Entre la instrucción y la nota se inscribe un rectángulo de 16,3 centímetros de ancho por 22,1 centímetros de alto, que se encuentra reticulado, o sea, que conforma una red de 36 cuadrados de ancho por 48 de alto, los cuales están en razón de 3 es a 4. Los cuadrados son blancos y están delimitados por trazos o líneas negras» (2007).

3
Niall Binns nos recuerda que Juan Pablo Riveros en *De la tierra sin fuegos* (1986) «incorpora no solo citas, sino fotografías, notas y un glosario en su crónica de la desaparición de los ona y alacalufes en Tierra de Fuego, relacionada con el autor con los que murieron allí durante la dictadura de Pinochet» (2008, p. 799).

4
Otras iniciativas de arte conceptual y poesía pueden apreciarse, aún dentro de Chile, en *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez; posteriormente, a partir de los años 80, Enrique Lihn trabajará en la incorporación de fotografías, plástica y videos a sus creaciones.

5
Algunos poetas chilenos como Eduardo Llanos, próximo a los neovanguardistas, en la parte más experimental de su obra seguirá haciendo uso de caligramas y poemas visuales.

6
Las referencias a los poemas que citaremos de ahora en adelante pertenecen a las antologías ya citadas de Julio Espinosa Guerra (2005) y María Nieves Alonso, Gilberto Triviños, Juan Carlos Mestre y Mario Rodríguez (tomos I y II) (2001); salvo alguna excepción que señalaremos.

«Silogismo homenaje a René Crevel "El más buen mozo de los surrealistas"», de carácter supuestamente laudatorio.

Como en numerosos textos prosísticos, el diálogo aparece como pieza fundamental y así se nos presenta, con algunos de sus ingredientes (la inclusión de comillas que potencian y simulan el carácter dialógico de lo poético), en «Un poco de calma» (perteneciente a *Sabor a mí*, de 1973), de Cecilia Vicuña; aunque en las respuestas se siga conservando la disposición versal:

y me decías:
«no respondo si tú…»
y yo te decía:
«no me importa que no respondas
porque no te voy a preguntar nada»

Recurrentemente, Raúl Zurita se acogerá a este tipo de diálogos, incluso con acotaciones, en, por ejemplo, «Allá lejos» de *Anteparaíso*. Por su parte, Juan Luis Martínez, en aquellas composiciones que llevan por título «La realidad», configura el espacio textual en bloques de preguntas y respuestas que se multiplican y, como despiste para el lector, otros conjuntos son sustituidos por otros referentes de la comunicación:

A. PREGUNTA:
¿Qué es la realidad? ¿Cuál es la realidad?
RESPUESTA:
Lo real es sólo la base, pero es la base.
RESPUESTA:
Lo real es aquello que te chocará como realmente absurdo.

B. AFIRMACIÓN:
El ser humano no soporta mucha realidad.

Como nota final a la prosificación del texto poético, estarían las notas al pie, empleadas en ocasiones por estos escritores con claros fines paródicos. Estas nos ofrecen una información adicional para complementar o contrastar lo dicho en el texto principal: les sirven para pedir disculpas al lector, como en «Ars poetique» de Ricardo Lira; para hacer comentarios de poca trascendencia, en contraposición con lo establecido en los cánones de la prosística; o para incluir versos de otros poetas. Estos dos últimos casos pueden observarse en el poema «El angustioso caso de soltería» de Ricardo Lira en la única obra del autor y que se publicó tras su muerte, *Proyecto de obras completas* (1984). A ello también recurre Elvira Hernández en su poema «Letras y letrinas», perteneciente a *Santiago Waria*. Se incluyen en su propio texto las siguientes palabras de A. Artaud (la autora indica la autoría en nota al pie): «**el alma no ha sido más que un viejo refrán**» (en el texto aparece en letra negrita).

El avance prosístico de lo poético se ve acompasado por el afianzamiento de la oralidad. De este modo, la poesía presenta nuevas alternativas como la utilización del paréntesis (( )) que sirve para marcar cierto carácter polifónico: supone un añadido o un comentario a lo que se está diciendo desde un punto de vista externo, tal como sucede en el lenguaje oral. También, y como ahora veremos, puede servir como acotación; pero además, en estos versos de Juan Luis Martínez se hace uso de otros signos para acercar lo real a lo metafórico; y, en un triple salto mortal, que esas referencias se conviertan en literarias, en darianas concretamente:

(¿Y el signo interrogante de su cuello (?) ?:
reflejado en el discurso del agua: (¿) : es una
errata)

También la oralidad nos ha demostrado que las pausas pueden no ser precisamente las convencionales, y es en este punto en el que el poeta introduce mecanismos formales que enfatizan otras visualizaciones que implicarán otra manera de ver la escritura, como el uso de la vírgula (/) entre fragmentos versales; tal como hicieron en repetidas ocasiones los llamados poetas coloquiales de los años 60 (Alemany, 1997, p. 133). A ello recurrirá con fruición Rodrigo Lira en algunas composiciones de su *Proyecto de obras completas*, en especial en «El espectador imparcial: una escrituración exasperada»:

LOS QUE Vienen desde el siniestro costado/
Acarrean –a tracción sanguínea–/
Una máquina/ que se desliza sobre rodillos
cilíndricos/ una armazón

De este modo se nos ofrece una marca de lectura que sirva de rectificación, de duda, o de complemento a lo dicho, o simplemente la sustitución de la tradicional coma (,) con el fin de causar un efecto inesperado.

Otro procedimiento será el sangrado –o el espaciado– entre palabras que buscará no sólo diferenciar entre la pausa prosódica y la pausa gráfica, normalizando de este modo el conflicto entre la pausa prosódica y la psíquica; sino también convertir en menos violento el encabalgamiento y otorgarle más dinamismo al texto. Así, el espacio en blanco pierde el sentido de intervalo y se integra con valor propio, eliminando toda concepción simbólica o descriptiva de la escritura. El mismo Francisco Lira hará uso de este recurso en su «Ars poetique»; y Elvira Hernández en «M…», perteneciente a *Santiago Waria* (1992):

> tanto amor o igual empuje
> tanto tanto tanto
> y nada

Asimismo, provocarán falsos encabalgamientos mediante el guión como ya hiciera Enrique Lihn en algunas de sus composiciones, en concreto en «Varadero de Rubén Darío»:

> La *acción*, es un acto; la poesía una exigencia; una «revo-
> lución permanente», un trabajo de los mil de-
> monios (1969, p. 62)

Y a ello recurrirá también Rodrigo Lira en la ya mencionada composición «El espectador imparcial…».

La finalidad de estos mecanismos será incentivar otras lecturas más próximas a la intencionalidad psíquica, lo que sin duda aleja al poema de cualquier escritura canónica. Pero no lo olvidemos, semejantes arrojos provienen de ese gran atrevimiento que fue la vanguardia y en este caso, sin duda, de Vicente Huidobro. Nos bastaría visualizar el poema «Ars poetique, Deux» de Rodrigo Lira para comprobar la huella permanente del autor de *Altazor*.

Todos estos mecanismos contribuyen a la creación de una escritura pensada para la concepción visual, y de esta también se ha heredado la división estrófica inesperada. Se descoyunta el poema, aislando o separando algunas palabras, con el fin de que surja algún efecto en el lector; pero sobre todo para que el verso no sólo diga o sugiera, sino que exprese la sensación poética. En todos estos poetas neovanguardistas podemos encontrar numerosos casos, pero sírvanos de botón de muestra algunos fragmentos del poema «A modo de explicación» de Rodrigo Lira en el que el escritor, además, aprovecha esos desplazamientos inusitados para recurrir al anaforismo:

> Soplando trompetas tañendo campanas rezando
> en voz alta
> descansa
> corriendo despacio por los arenales llorando miserias
> descansa
> entonando un tango muriendo de a poco fumando
> cabañas
> descansa

Frente a ese descoyuntamiento del poema encontraremos su reverso, que es la presencia en las composiciones de versos que se agrupan en bloques enumerados mediante números o letras. Quizás, en medio de la irracionalidad política que tuvieron que vivir estos poetas en su juventud, en medio de un mundo caótico, se vieron en la necesidad de reorganizar su mundo poético a través de mecanismos reconstructores. Algunos de sus poemas, influidos por la corriente estructuralista, se organizarán en series numeradas, como ejemplo los poemas de Raúl Zurita «El desierto de Atacama III» de *Purgatorio*, «Las playas de Chile V» o «Las utopías» (del que mostamos los primeros versos) ambos de *Anteparaíso*:

i. Todo el desierto pudo ser Notre-Dame pero fue el desierto de Chile.
ii. Todas las playas pudieron ser Chartres pero sólo fueron las playas de Chile.
iii. Chile entero pudo ser Nuestra Señora pero áridos estos paisajes no fueron sino los evanescentes paisajes chilenos

La inclusión de estos recursos formales contribuirá a una mayor polifonía del poema que supondrá en definitiva la democratización de lo poético, algo que evidentemente no se logró en los años veinte. Pero en la poesía, a diferencia de otros géneros, no existen grandes brechas; por ello los poetas, tal como hemos visto, seguirán manteniendo aquello que incorporó con audacia la vanguardia. Para Iván Carrasco,

> la poesía neovanguardista se asemeja a su modelo vanguardista en la actitud rebelde y provocativa ante los valores y discursos de la tradición y el afán

> de transformar la sociedad mediante la interacción arte-vida. Pero se diferencia en la radicalización de diversas estrategias y figuras, como la parodia, la distorsión de citas y de tópicos, la transtextualidad en sus variadas formas, el uso constante de la alusión referencial de tipo histórico y biográfico, la ampliación de la capacidad expresiva del verso, la frase y también del libro y del macrotexto, concebidos como significantes globales de la reflexión poética y la experiencia del mundo (1999, p. 161).

A ella se le debe en gran parte el uso de diferentes tipografías que tienen como finalidad que el poema se centre en la letra misma y en sus posibilidades artísticas, lo que supone una escritura pensada para una percepción global, visual. De ello podemos percatarnos en algunos versos de *Vírgenes del sol inn cabaret* (1986) de Alexis Figueroa, e incluso en los títulos de algunos poemarios de Cecilia Vicuña: PALABRAR*más* (1984) o QUIPO*em* (1997).

En definitiva, la continuidad en el cultivo de la factura del poema ha sido decisiva para seguir explorando en las posibilidades del texto poético; pero no en el sentido lúdico, estético y diferencial en el que incidió la vanguardia, sino en la activación del texto en verso (Alemany, 1997, pp. 127-141). La sensación de que las normas métricas son una sombra del pasado ha alcanzado definitivamente a la poesía; los cortes versales, por ejemplo, están más marcados por la velocidad que por el ritmo, y la cadencia es ya la de la oralidad. En este camino, que no es más que la continuidad de lo que se gestó en la vanguardia, los poetas no dejarán de alimentar la idea de que la arbitrariedad en la significación del lenguaje es un hecho, como también lo es el extrañamiento del habla.

Asentados ya en una sociedad global, donde la sombra de la posmodernidad asoma también en América Latina, el gran hallazgo, la identidad de la poesía actual, es la mezcla de códigos y el discurso poético se configura como un sistema de crítica a los registros establecidos. Un cúmulo de propuestas que convergen en pro de la construcción de una poética heterodoxa y que tendrá sus seguidores, también en Chile, en Nadia Pardo o en otros poetas como «Mardones, Cárcamo, que buscan variantes a la neovanguardia» (Carrasco, 1999, pp. 167-168).

La poesía hispanoamericana, fiel a su estilo de continua renovación, ha arbitrado con sabiduría todo el legado que acumuló la vanguardia y lo ha ido transformando y mutando hasta nuestros días, donde la factura del poema ha sabido equilibrar la importancia de los contenidos con las formas del poema.

Bibliografía

Alemany Bay, Carmen (1997), *Poética coloquial hispanoamericana*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Alonso, María Nieves; Triviños, Gilberto; Mestre, Juan Carlos; Rodríguez, Mario (2001), *Informe para extranjeros. Antología de la poesía chilena contemporánea* (tomos I y II), Colección Juan Ramón Jiménez de Poesía, Huelva, Diputación de Huelva.

Binns, Niall (2008), «Cincuenta años de poesía chilena», en Trinidad Barrera (coordinadora), *Historia de la literatura hispanoamericana. Siglo XX*, tomo III, Madrid, Cátedra, pp. 787-802.

Carrasco, Iván (1999), «Tendencias de la poesía chilena en el siglo XX», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, pp. 157-169.

Espinosa Guerra, Julio (ed.) (2005), *Antología. La poesía del siglo XX en Chile*, Madrid, Visor.

Harris, Tomás (2002), «La voz de los 80 (promociones poéticas 1979-1989)», en Kart Kohut y José Saravia (eds.), *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, Frankfurt/Madrid, Vervuert, pp. 297-313.

Herrera, Juan (2007), «*La nueva novela* de Juan Luis Martínez: Poesía protohipertextual en el contexto de la videósfera» *Acta Literaria*, 35. Disponible desde internet en www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482007000200002&lng=es&nrm=

Lihn, Enrique (1969), *Escrito en Cuba*, México, Ediciones Era.

Monasterios, Elizabeth (1994), «La nueva novela: el texto que ríe», *Revista Iberoamericana*, LX:168-169, pp. 859-872.

Parra, Nicanor (1989), *Chistes para desorientar a la poesía* (edición de María Nieves Alonso y Gilberto Triviños), Madrid, Visor.

Paz, Octavio (1990), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.

Fecha de recepción: 06/06/2011
Fecha de aprobación: 26/09/2011

América sin nombre, nº 16 (2011) 63-74
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Matías Barchino Pérez y Niall Binns
Matías Barchino Pérez es profesor titular de literatura hispanoamericana y decano de la Facultad de Letras en la Universidad Castilla-La Mancha. Niall Binns es profesor titular de literatura hispanoamericana en la Universidad Complutense de Madrid. Ambos forman parte del proyecto de investigación «El impacto de la guerra civil española en la vida intelectual de Hispanoamérica» y participan en la página virtual http://impactoguerracivil.blogspot.com.

UNA PLAGA DE ROMANCES. EL IMPACTO DE LA MUERTE DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN LA POESÍA CHILENA[1]

MATÍAS BARCHINO PÉREZ Y NIALL BINNS
Universidad de Castilla-La Mancha / Universidad Complutense de Madrid, España
matias.barchino@uclm.es / nbinns@filol.ucm.es

1 Este trabajo forma parte del proyecto de investigación «El impacto de la guerra civil española en la vida intelectual de Hispanoamérica», financiado en 2007 por el Ministerio de Educación y Ciencia de España (HUM2007-64910/FILO) y en 2011 por el Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2011-28618).

RESUMEN

El artículo examina el impacto que tuvo la muerte de Federico García Lorca en los campos literarios de toda Hispanoamérica, aunque se centra específicamente en el caso chileno. La conocida amistad entre Lorca y Neruda y la labor divulgativa de María Zambrano después de su llegada a Chile en octubre de 1936 fueron determinantes en la consagración de la figura de Lorca como poeta y como el gran mártir literario de la guerra civil española. En el contexto de un país muy afectado por los acontecimientos españoles, se organizaron y se publicaron numerosos homenajes poéticos a Lorca y surgió una entusiasta revitalización del romance, inspirado por el *Romancero de la Guerra Civil* pero sobre todo por el *Romancero gitano* del granadino. Se estudia, con particular atención, la presencia de Lorca en la antología *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos* y en la obra de Oscar Castro, Nicanor Parra y Gonzalo Rojas.

Palabras clave: romances, Guerra Civil española, Federico García Lorca, Pablo Neruda, Gonzalo Rojas, Nicanor Parra.

ABSTRACT

The article examines the impact of Federico García Lorca's death in the literary fields of all Spanish America, although it concentrates specifically on Chile. The well-known friendship between Lorca and Neruda and the arrival in Santiago of influential Spanish intellectual María Zambrano in October 1936 were important in consolidating Lorca's reputation as a poet and as the principal literary martyr of the Spanish Civil War. In a country deeply affected by what was happening in Spain, poets paid homage to Lorca in numerous acts and literary works, and there was an enthusiastic revival of the popular poetic form of the «romance», inspired by the *Romancero de la Guerra Civil* but above all by the Granada poet's *Romancero gitano*. Particular attention is given to Lorca's presence in the anthology *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos* and in the poetry of Oscar Castro, Nicanor Parra and Gonzalo Rojas.

Lorca y Neruda.

Lorca y Neruda, Neruda y Lorca

A finales de los años treinta, los dos poetas más leídos, venerados e imitados de la lengua española eran Federico García Lorca y Pablo Neruda. Lorca, para la gran mayoría de los lectores de Hispanoamérica, era un autor de romances. El aire popular y las deslumbrantes imágenes del *Romancero gitano* producían tanta fascinación como el granadino mismo, que había conquistado con su simpatía y su ingenio los tres países hispanoamericanos que visitó: Cuba (7 de marzo-12 de junio de 1930), Argentina (13 de octubre de 1933-27 de marzo de 1934) y Uruguay (30 de enero-16 de febrero de 1934). Cuesta imaginar hasta qué punto el personaje y la poesía de Lorca transformaron la imagen que se tenía de España en esos países, acostumbrados a intelectuales doctos, académicos, ligeramente prepotentes y más que ligeramente casposos. En efecto, Lorca ya había llegado a América –en persona y con el *Romancero*– como una ráfaga de oxígeno, antes de convertirse, a partir de agosto de 1936, en el poeta mártir de la guerra española, la prueba tangible –según los ojos escandalizados del mundo intelectual– de que el fascismo había emprendido una lucha a muerte contra la cultura. Neruda, por su parte, seguía seduciendo a lectores tradicionales con el sabor agridulce de sus *Veinte poemas*... pero, como Lorca también (aunque *Poeta en Nueva York* era escasamente conocido y sólo se publicó como libro en 1940), había evolucionado en su escritura y había impresionado a las nuevas generaciones de poetas con el oscuro versolibrismo de *Residencia en la tierra*. A partir de septiembre de 1936, visceralmente conmovido por la muerte de su amigo Federico y por los bombardeos de Madrid, había cambiado de rumbo y ejercía a partir de entonces como un torrencial poeta militante.

En los últimos años de la década de los treinta esta doble influencia –Lorca y Neruda, Neruda y Lorca– se hizo sentir en toda Hispanoamérica. En Montevideo, por ejemplo, en julio de 1939, ya se estaba hartando del tándem el joven Juan Carlos Onetti, que en uno de los primeros números de *Marcha* (con el pseudónimo «Periquito el Aguador») lamentaría que «'d'apres' Neruda y García Lorca, una nueva retórica se ha formado entre nosotros. Poetas de izquierda y de derecha, poetas y poetisas del centro, todos están contagiados de los visibles sistemas del español y el chileno» (Onetti,1939, vol. 2)[2]. En el campo literario chileno, el peso de la figura siempre polémica de Neruda es evidente; no obstante, durante los años de la Guerra Civil española la figura de Lorca como autor de romances desató en Chile un verdadero ejército de imitadores, algunos de los cuales –Nicanor Parra, Gonzalo Rojas– se convertirían más tarde en los grandes herederos de la generación de Neruda.

Un duelo continental. Homenajes a la muerte de Lorca

La Guerra Civil española, en su divulgación internacional, fue representada por los propagandistas de ambos bandos como una lucha entre la civilización y la barbarie: la civilización de la República democráticamente elegida frente a la barbarie fascista; la civilización cristiana de Occidente frente a la barbarie judeo-masónica y comunista. El papel de los intelectuales era central en esta lucha, y las figuras de Miguel de Unamuno (que apoyaba a Franco antes de pronunciar su célebre *venceréis pero no convenceréis*), de Antonio Machado (leal desde siempre a la República), de Gregorio Marañón (fervoroso en su apoyo a la República hasta que lograra abandonar España y se pusiera a despotricar contra los comunistas que mandaban en Madrid), y sobre todo de Federico García Lorca (un poeta supuestamente apolítico asesinado, al parecer, por el simple hecho de que fuera poeta) fueron piezas clave en la disputa. Joaquín Edwards Bello lamentó esta utilización interesadamente política de la cultura y los escritores en una crónica del 23 de septiembre de 1936:

> Algunas personas reprueban a Unamuno (...). Hay otros efectistas, que nunca leyeron a García Lorca, y le endiosan por haber sido fusilado, cuando militaba en las izquierdas. Es preciso que el virus de la politiquería haya vuelto tontos a algunos para que pretendan hacernos creer en el talento inmenso del que murió bajo una bala derechista y la estupidez del que murió bajo una bala loca izquierdista. Para mí un poeta medio tonto sigue siendo medio tonto y desconocido antes o después de pegarle la bala derechista. Estoy seguro de que esos mismos panegiristas de García Lorca dirían horrores de él si hubiera muerto derechista (Edwards Bello, 1981, p. 102).

2
En 1942, el crítico argentino Ángel José Battistessta coincidía con Onetti. Para «nuestros muchachos» –decía– no era difícil remedar a Lorca: «unos ángeles agitanados, alguna jaca moruna, un ¡ay! de peteneras, con sus cuchillos y sus peces, y ahí estaba el poema». Neruda, por su parte, tampoco les supuso más problemas que «los muy cómodos de la reiteración y el remedo. De la noche a la mañana, bajo el signo profuso y ciertamente sugeridor del poeta chileno, un desasosiego cósmico ha venido a conturbar a estos risueños y despreocupados muchachos y, por largos meses, acaso por este último par de años, todo se les ha vuelto sobresalto visceral o nocturno y solitario planeo del alma». En 1942, sin embargo, ya había llegado el relevo: los jóvenes estaban ahora empeñados en imitar a Rilke y «tremendamente urgidos 'por morir su propia muerte'» (Rama, 1972, 118).

Ahora bien, si bien es cierto que la muerte de Lorca fue inmensamente útil para la propaganda prorrepublicana y para afear las pretensiones «civilizadoras» del franquismo[3], sería difícil subestimar el escándalo genuino que provocó en Hispanoamérica, de donde surgió en seguida un inmenso clamor de doloroso asombro. Una antología reciente de César López, *Arpa de troncos vivos. De Cuba a Federico*, ofrece un amplio testimonio de la repercusión que tuvo la muerte de Lorca en Cuba: «si antes existía el vínculo, luego de la barbarie que significó su muerte, la vida del poema y del poeta no abandonarán jamás la Isla y sus habitantes» (López, 2006, p. 9)[4].

En la zona del Río de la Plata, la noticia de la muerte de Lorca tuvo un impacto extraordinario en los escritores que lo habían conocido en 1933 y 1934. Más allá de los numerosos testimonios individuales, queda la constancia colectiva del luto. La recitadora Mony Hermelo organizó un «Homenaje de escritores y artistas a García Lorca», celebrado el 23 de junio de 1937 en el Teatro Corrientes de Buenos Aires y tres días después en la Sala del Ateneo de Montevideo. El recital comenzó con el poema «El crimen fue en Granada» de Antonio Machado, siguió con una selección de poemas de Lorca que culminaba con «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», y terminó con la «Cantata en la muerte de Federico García Lorca» del entonces embajador de México en Argentina, Alfonso Reyes, y con poemas de Nicolás Guillén, González Carbalho, Rafael Alberti, Emilio Prados y Arturo Serrano Plaja. Los asistentes al recital recibieron un cuaderno de textos dedicados a Lorca[5].

En 1937, se publicaron en Montevideo dos antologías de homenaje a Lorca. Ildefonso Pereda Valdés, antólogo del *Cancionero de la guerra civil española*, sintetizó en su prólogo la inspiración colectiva del libro: «Voces de España y de América: una sola voz, coro universal. Nuestra sangre y nuestro símbolo: García Lorca, el poeta asesinado» (Pereda Valdés, 1937, p. 5). La antología se iniciaba con «¡España!», una décima erróneamente atribuida a Lorca, y tenía una sección, «El poeta asesinado», que llevaba como epígrafe una estrofa de la «Elegía primera» de Miguel Hernández, falsamente atribuida a Pablo de la Torriente Brau, el escritor cubano amigo de Hernández que murió defendiendo Madrid en diciembre de 1936[6]. Poco después se publicó la antología *Poeta fusilado. Homenaje lírico a Federico García Lorca*, inaugurada con unas palabras supuestamente pronunciadas por Lorca antes de su muerte –«Hermanos, hermanos, hermanos: yo soy un hombre cristiano, pero liberal, y muero dando vivas a la libertad y a la República»– y con un breve prólogo del poeta Juvenal Ortiz Saralegui, que permite intuir la aglutinación antifascista provocada por la muerte del granadino: «El fusilamiento del inmortal poeta del *Romancero gitano* ocasionó una angustia colectiva, no solamente en los poetas de todo el mundo, sino en los pueblos donde llegó su verso y su teatro. Ello hace que su muerte, obra del fascismo criminal, una a los espíritus más vacilantes, a las almas más delicadas, junto a los fuertes, en una repulsa vigorosa, condenatoria del vandálico hecho» (Ortiz Saralegui, 1937, p. 3)[7]. Los homenajes al poeta fueron

3
Véase, por ejemplo, la cínica alusión a Lorca en las memorias del británico Stephen Spender –un poeta que citó *propagandísticamente* a Lorca en uno de sus poemas de la guerra civil, durante su breve coqueteo con el comunismo–, en las que contrastó la actitud inquisitoria del estalinismo ante los escritores vivos, y potencialmente molestos, con la complacencia oportuna con la que trataban a los muertos. *World within World* fue publicado en 1951, cuando Spender había adoptado una postura radicalmente anticomunista en el clima cultural de la Guerra Fría: «Even more than their attacks on living writers, I resented the profoundly hypocritical attitude of Communist critics towards the past. They patronized Dante, Shakespeare, Goethe, Balzac, Blake, and anyone else whom they cared to discuss, by arguing that their works epitomized in mythological form the economic and social aims of their eras. (...) In this way they avoided being confronted with the awkward fact that most of these writers held views utterly incompatible with Stalinist Communism, in any conceivable time or place within the whole of history and the whole universe. (...) But the Communists were under no constraint to pass sentences on these writers as deviationists, since they were dead already, so they made them ex-officio Marxist saints, in the same way as they canonized the poet Garcia Lorca, who had been obligingly assassinated by the Francoists, and whom they would have attacked as a Catholic reactionary, had he survived» (Spender, 251).

4
Entre los homenajes a Lorca escritos en Cuba durante los años de la Guerra Civil, están los siguientes: Arturo Liendo, «Muerte de García Lorca»; Emma Pérez, «Romance por el crimen de Granada»; Nicolás Guillén, «Angustia cuarta» (de su poema-libro *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza*); Luis Amado-Blanco, «Poema desesperado»; Lino Novás Calvo, «Soneto a Federico García Lorca»; Serafina Núñez, «Oda a Federico en el cielo de Granada»; Justo Rodríguez Santos, «A Federico García Lorca» y el cuaderno *F.G.L. 1899-1936. Elegía por la muerte de Federico García Lorca*; Gastón Baquero, «F.G.L.» y «Carta en el agua perdida».

5
Véase la versión facsimilar publicada por Xesús Alonso Montero en 1998. El cuaderno incluía diversas «adhesiones» y manifiestos colectivos, así como los siguientes textos de poetas argentinos (Carlos Mastronardi, «España, la ofrecida»; Conrado Nalé Roxlo, «En la muerte de García Lorca»; González Carbalho, «La canción se hará moza, Federico»; César Tiempo, «Para los poetas perdidos en la noche española»; Amado Villar, «Al fusilamiento de Federico García Lorca»; Juan L. Ortiz, «A los poetas españoles»; Ricardo Molinari, «Casida de la bailarina»; Ricardo Mados, «Poema a Federico»; Raúl González Tuñón, «Noticia de una muerte (pero yo no lo creo)»; Nicolás Olivari, «Federico García Lorca»; Eduardo Blanco Amor, «Exequias de Federico García Lorca»; Pablo Suero, «La madre»; Santiago Ganduglia, «A Federico García Lorca»; José Portogalo, «Centinela de sangre. Federico García Lorca») y uruguayos (Vicente Basso Maglio, «A Federico García Lorca y al sacrificio de su libertad!»; Jesualdo, «Lo oirás!»). Acompañaba el cuaderno el programa, con la «Cantata en la Tumba de Federico García Lorca» de Alfonso Reyes.

6
Los poetas antologados en esta sección son Antonio Machado, el chileno Hernán Cañas («Evocación de un poeta asesinado»), los uruguayos Antonio Macías («A Federico García Lorca»), Emilio Frugoni («A Federico García Lorca»), Pedro Leandro Ipuche («Versos para García Lorca»), Ildefonso Pereda Valdés («A Federico García Lorca»), Álvaro Figueredo («Ciprés a García Lorca»), Cipriano Santiago Vitureira («En la tristeza mundial») y Diego Larriera Varela («Elegía a García Lorca»), y los argentinos Conrado Nalé Roxlo («En la muerte de Federico García Lorca») y José María Palmeiro («Lamentación»).

7
La antología empieza con el poema ya citado de Machado y con la «Oda a Federico García Lorca» de Pablo Neruda. Incluye los poemas ya mencionados de Conrado Nalé Roxlo, Cipriano Santiago Vitureira, Pedro Leandro Ipuche, Álvaro Figueredo, Emilio Frugoni, Ildefonso Pereda Valdés, Vicente Basso Maglio, Santiago Ganduglia, José María Palmeiro y José Portogalo. Además, figuran poemas de los uruguayos Sofía Arzarello («Los leales muertos»), C.M. Britos Huerta («Hasta la muerte»), Julio J. Casal («Federico García Lorca»), Juvenal Ortiz Saralegui («Romance para Federico»), Juan Nina («Canto a García Lorca»), Amelia Barreto Laureiro («Pasa Federico Lorca»), Julio Verdié («A García Lorca) y Jesualdo («Responso al culpable»), de los argentinos Álvaro Yunque

María Zambrano.

MADRE ESPAÑA

Homenaje de los poetas chilenos

Cubierta *Madre España*.

constantes durante los años de la guerra. Para el primer aniversario de la muerte de Lorca, en agosto de 1937, se publicó en Buenos Aires una *Antología selecta* del poeta con un prólogo de Neruda y varios poemas de homenaje[8]. Por su parte, Victoriano Lillo Catalán impulsó la publicación de homenajes a Lorca de poetas españoles como el libro del manchego Juan Alcaide Sánchez, *Mimbres de pena*, que incluye varios romances[9].

Los ecos del fusilamiento de Lorca se sintieron más allá de los países visitados por el granadino. Poetas de Bolivia (Lucio Díez de Medina, Gregorio Reynolds), Costa Rica (Carlos Luis Sáenz), Ecuador (Alejandro Carrión, Abel Romeo Castillo, Pedro Jorge Vera), El Salvador (Claudia Lars), Guatemala (Francisco Figueroa, Francisco Méndez), Perú (César Miró) y la República Dominicana (J.B. Lamarche) le dedicaron poemas de homenaje.

Chile no pudo mantenerse aparte de esta congoja provocada por la muerte del granadino. Dos factores intensificaron el impacto de la noticia. En primer lugar, conviene recordar que el creciente peso de la figura de Pablo Neruda –que llevaba más de tres años fuera de Chile–, tanto en España como en otros países de lengua española, se palpaba en el campo poético chileno. Se conocían bien la amistad entre Neruda y Lorca, la ardorosa presentación que éste hizo al chileno en la Universidad de Madrid en diciembre de 1934 –«un poeta más cerca de la muerte que de la filosofía; más cerca del dolor que de la inteligencia; más cerca de la sangre que de la tinta»– y la acogida entusiasta que tuvo *Residencia en la tierra* por parte no sólo de Lorca sino de casi todos los jóvenes poetas de España. La muerte de Lorca era –para un público chileno– la muerte del amigo de Neruda, y cuando éste abandonó el consulado de Madrid y se instaló en París, su primera intervención pública –el 20 de enero de 1937– fue un homenaje a Lorca que sería reproducido en numerosas ocasiones (en la revista valenciana *Hora de España* en marzo de 1937; en la *Antología selecta* publicada en Buenos Aires en agosto de ese año...):

> Comprendedme y comprended que nosotros, los poetas de América Española y los poetas de España, no olvidaremos ni perdonaremos nunca el asesinato de quien consideramos el más grande entre nosotros, el ángel de este momento de nuestra lengua. Y perdonad que de todos los dolores de España os recuerde sólo la vida y la muerte de un poeta. Es que nosotros no podremos nunca olvidar este crimen, ni perdonarlo. No lo olvidaremos ni lo perdonaremos nunca. Nunca. (IV: 393).

La «Oda a Federico García Lorca», de *Residencia en la tierra*, empezó a multiplicarse en publicaciones y a ser leída como si fuese una elegía. Se incluyó en el homenaje dedicado a Lorca, en diciembre de 1936, por la *Revista de la SECH* (Sociedad de Escritores de Chile), junto con tres poemas del propio granadino –«Nocturno del hueco», «Romance de la luna, luna» y «Muerte de Antonio el Camborio»–, con el poema «Federico García Lorca» del costarricense Carlos Luis Sáenz, y con el poema en prosa «Federico García Lorca» de Juvencio Valle.

La otra figura que ayudó a dar proyección a la muerte de Lorca fue María Zambrano. Poco después de su matrimonio con el historiador Alfonso Rodríguez Alave, éste fue enviado a Chile como secretario de la Embajada de España en Santiago. Zambrano lo acompañó y entre octubre de 1936 y mayo de 1937, en la editorial Panorama, publicó la primera edición de su libro *Los intelectuales en el drama de España*, seleccionó y prologó tanto un *Romancero de la guerra española* como una *Antología. Federico García Lorca*, e inspiró y epilogó la antología *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos*.

La *Antología* fue el primer libro de Lorca publicado en Chile. La selección se ve enmarcada al comienzo por los poemas-homenaje de Alberti y Machado, y al final por la «Oda» de Neruda. En su prólogo «La poesía de Federico García Lorca», Zambrano (1937a, p. 13) defiende la «poesía hablada y no escrita» de Lorca, una poesía de un marcado «carácter dramático», que inauguró un «poderoso renacimiento» en España y permitió por fin que se superara la «separación entre el escritor y la sociedad» iniciada en el siglo XVIII:

> Federico García Lorca ha sido el primero tal vez en alumbrar este Renacimiento. La poesía no era cuestión de una «élite» sino que iba haciéndose cosa social; corrían los romances del *Romancero gitano* por toda España. Era demasiado. Esto era, en verdad –reconozcámoslo– más grave que fundar un partido político, que sustentar unas ideas políticas, que García Lorca nunca dijo tener. Al margen de la política, como muchos en España, vivió toda su vida. Pero la función social del escritor, cosa más honda que una

(«Elegía» y «Canción a la muerte de García Lorca»), Tristán Fernández («A Federico García Lorca»), Vicente Medina («Alarido gitano»), Tulio Carella («Soneto») y E. Navas («El cantor de los gitanos»), de la cubana Mirta Aguirre («Romance de la guerra civil») y del costarricense Carlos Luis Sáenz («La muerte del poeta»). Sobre estas dos antologías, véanse los estudios de Pablo Rocca señalados en la bibliografía final.

8
Aparte de la «Cantata...» de Alfonso Reyes, y los textos ya indicados de Pablo Suero, E. Navas, Carlos Luis Sáenz, Antonio Machado y Neruda, se antologaban poemas de Rafael Alberti («A Federico García Lorca») y de los argentinos J. Gómez Bas («Romance para García Lorca») y H.R. Klappenbach («Romance del poeta fusilado»).

9
Mimbres de pena fue publicado en 1937 en la editorial Revista Americana Buenos Aires. Véase el estudio y nueva edición preparada por Matías Barchino (1998).

> determinada política, estaba cambiando en España y en Lorca era ya muy evidente. El poeta de la sangre, de «la fuerza de la sangre» que era García Lorca tenía que ser sentido a la fuerza como enemigo, por todos los que han querido ahogar este maravilloso Renacimiento de la cultura y del pueblo españoles. Pero aunque temprana su muerte, su obra ha sido cumplida (Zambrano, 1937a, p. 16).

Madre España contiene los textos de diecinueve poetas chilenos y de la poeta uruguaya Blanca Luz Brum, residente en Santiago. Se inicia con una dedicatoria al poeta fusilado: «A Federico García Lorca / El poeta asesinado en Granada por los fascistas / Identificamos con su nombre nuestro Homenaje a España» e incluye poemas de homenaje a Lorca por parte de Robinson Gaete, Hernán Cañas y Carlos Préndez Saldías. Julio Barrenechea, por su parte, introdujo en su «Himno leal» los siguientes versos: «Yo sé que Durruti con García Lorca / formaron la nueva columna inmortal» (30). La inmortalidad de los muertos es un tópico de toda poesía bélica y ya se encontraba, por ejemplo, en las palabras iniciales del «Canto a la madre de los milicianos muertos», el poema de Neruda incorporado a *Madre España*: «No han muerto! Están en medio de la pólvora, / de pie, como mechas ardiendo!» (20). Ahora bien, en el caso de Lorca esta inmortalidad se funde con la eternidad a través del verso anhelada a lo largo de los siglos por tantos poetas. El texto de Barrenechea señala, a la vez, otro tópico de la poesía de la guerra civil, adelantado por María Zambrano en su introducción a la antología de Lorca: el escritor, por primera vez en siglos, estaba junto a la sociedad, junto al pueblo. Lorca, como el dirigente anarquista Buenaventura Durruti, era un combatiente caído en defensa del pueblo; es una idea no demasiado lejos de la de César Vallejo, cuando en su «Himno a los voluntarios de la República» junta a Calderón, Cervantes, Goya, Quevedo y Teresa de Ávila con Santiago Ramón y Cajal y con los milicianos muertos Antonio Coll y Lina Odena, en el entendimiento de que «todo acto o voz genial viene del pueblo / y va hacia él», y que esa genialidad se repartía de la misma manera entre los «voluntarios» del arte, de la ciencia y de la guerra.

Hernán Cañas, que dos años más tarde sería antologado por Tomás Lago en *Ocho nuevos poetas chilenos*, junto con Jorge Millas, Oscar Castro y Nicanor Parra, participó en *Madre España* con una congojada «Evocación de un poeta asesinado». Se trata de un lamento, pero también de una celebración del poeta granadino:

> Federico García Lorca en el alba, llenabas el sol de naranjas.
> Federico García Lorca en el mediodía, del alto cielo colgabas tu brasero gitano.
> Federico García Lorca en el crepúsculo, volaban estrellas de tu guitarra clara.
> Federico García Lorca en la noche, era una flor tendida la casada infiel (27).

Otro lamento es «Tiempo más allá de la muerte. Canto a Federico García Lorca», de Robinson Gaete, que explora la manera en que la muerte de Lorca ha puesto la guerra de España en el centro de la realidad americana:

> Los pájaros colaboran en el aire
> transportando el horizonte de América en los pies hacia tu tumba.
> Nuestras mujeres caminan hacia tu recuerdo
> pisoteando varonilmente su pasado de horquillas.
> Los niños interrumpen sus juegos, y con palitroques a las espaldas,
> con las manos llenas de trompos ruidosos
> se acercan a ti con sus pies donde aun apenas se encierra el tiempo (31-32).

La plaga de romances

La publicación del *Romancero gitano* en 1928 contribuyó a una revalorización neopopularista de la tradición del romancero español. Ocho años después, al comenzarse la guerra civil, cuando surgió en la España republicana la necesidad de una literatura de urgencia –de motivación y de consuelo– destinada a los soldados en el frente y a los civiles que aguantaban la escasez y los bombardeos en la retaguardia, se encontró en el romance el cauce más eficaz para esta nueva poesía. El «Romancero de la guerra» fue propiciado por la Alianza de Intelectuales Antifascistas y por el periódico semanal *El Mono Azul*, fundado por Rafael Alberti en agosto de 1936, con la intención de forjar vínculos de comunicación y de interés común entre el «pueblo» y los escritores. María Zambrano, en su prólogo al *Romancero de la guerra española* que publicó en Santiago de Chile, celebró la espontaneidad de estos vínculos solidarios:

> Mientras en Madrid el poeta de mayor refinamiento y alcance poético de España: Rafael Alberti hace romances para que el miliciano alegre sus negras horas de tedio en las trincheras, en las trincheras mismas nacen también espontáneamente y sin propósito alguno, como flor de los campos, el romance, relatando hechos o reflejando esperanzas. ¿Qué quiere decir esto? (...) Quiere decir únicamente que en estos instantes terribles en que el hombre regresa a sus sentimientos más elementales, regresa a la infancia colectiva, el romance como la forma poética más sencilla y elemental rebrota; en él encuentra su expresión el afán narrativo de quien nunca narró artísticamente ni pretende tan siquiera hacerlo. El poeta exquisito se siente en la misma línea de la hombría del miliciano, y piensa con profunda solidaridad en sus largos minutos de angustia y quiere poblárselos de imágenes y ritmos (Zambrano, 1937b, p. 7).

Los romances se divulgaron no sólo en *El Mono Azul*, sino en todo tipo de periódicos, hojas volanderas y revistas murales; fueron leídos por la radio y proyectados por altavoces en el frente. No obstante, después de los vertiginosos primeros meses de la guerra, sobre todo después de la conclusión «a tablas» de la Batalla de Madrid a finales de noviembre de 1936 y del establecimiento de un frente relativamente fijo en torno a la ciudad, se empezó a cuestionar las limitaciones estéticas del romance. Es sintomático, en este sentido, que *El Mono Azul* haya dejado de imprimir sus romances semanales a partir del 1 de mayo de 1937 (Caudet 444-445). Ya en el primer número de *Hora de España* –la revista más reflexiva, menos propagandística, fundada en Valencia en enero de 1937–, Rosa Chacel denunció la «pseudocultura» de un «folk-lore» prerrevolucionario y anacrónico, promovido por jóvenes intelectuales españoles. Hacía falta una revolución poética a la par de la revolución social:

> Una brigada motorizada no puede recitar su gesta en romance sin convertirse en el monstruo de anacronismo más anfibio. Esto no admite discusión: el romance y el pentamotor no pueden coexistir en una hora. El pueblo que ve volar sobre su cabeza las máquinas forjadas por sus manos, que sabe la cifra de las revoluciones de su hélice, y sabe cómo procede en su trayectoria el proyectil que le combate; el pueblo que conoce este admirable artificio de la técnica en todo el lujo de su retórica, ¿puede expresarse en el balbuceo poético que no tiene, bien mirado, más mérito ni encanto que los atisbos logrados en los ejemplares originarios? (Chacel, 1937, p. 19).

María Zambrano (1937b, p. 8) se hace eco de estas palabras en su prólogo al *Romancero de la guerra española*, y reconoce que «la revolución no puede consistir en un retroceso y mucho menos en una suplantación de las formas, ya idas, de arte en una pseudo cultura popular». Por eso, tal vez, decidió terminar la antología de romances con un poema de endecasílabos de la gaita gallega de Raúl González Tuñón, «Aída Lafuente», y con el «Canto a las madres de los milicianos muertos», en verso libre, de Pablo Neruda; como si fueran muestras de la poesía revolucionaria del futuro.

Mientras los poetas españoles más prestigiosos abandonaron la forma del romance desde los primeros meses de 1937, en Hispanoamérica, y concretamente en Chile, la divulgación del romancero de la guerra coincidió con la relectura masiva de poemas del *Romancero gitano* de Lorca y esta fusión de lecturas resultó extremadamente contagiosa. El hechizo tardaría en disiparse y, por otra parte, llegaría a ser instrumental en una reacción antivanguardista que contrapondría al «hermetismo» de las vanguardias la claridad poética y la necesaria comunicación con el lector[10]. En la antología *Madre España*, el poema de Carlos Préndez Saldías, «In memoriam (A Federico García Lorca)», formula su ira ante la muerte del poeta granadino, convertido en mártir y modelo, en un romance que se nombra explícitamente «americano»:

> Mi romance americano
> no es lágrima que te llora:
> tiene ritmos que maldicen
> y rima que no perdona,
> y una esperanza de fuego
> es el verso que te nombra.
> ¡Saber vivir y morir
> como tú, García Lorca! (23-24)

Otro de los poetas que serían antologados por Tomás Lago en 1939, Jorge Millas, incluye dos homenajes a Lorca en su libro *Homenaje poético al pueblo español*, publicado en 1937 en la editorial Revista Nueva. El primero, un poema en verso libre titulado «Viento de luto a Federico García Lorca», se estructura en torno al verso-estribillo «Y ahora estás solo con las manos moradas»; el segundo es un fallido «Memoria romance a Federico García

10 Recuérdese que en 1935, año de la publicación de *Residencia en la tierra* y de la célebre *Antología de poesía chilena nueva* de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, se publicó también la primera edición de una antología muy popular del crítico de *El Mercurio*, «Alone»: *Las cien mejores poesías chilenas*. Alone, que lamentaba la derivación vanguardista de la nueva obra de Neruda y abominaba de la antología de Anguita y Teitelboim, veía en ambas algo así como el contradiscurso impugnado por su antología: «Cada día se publican más libros de versos que a la gente no le gustan, tomos de estrofas obscuras, sin ritmo ni rima, desprovistos de música interior o externa y, lo que resulta grave, a menudo también sin poesía». La *gente* no gozaba, la *gente* no comprendía: el aún amplio público de «buenos lectores» de poesía estaba siendo burlado, y para no enajenarlos por completo venía Alone al rescate, ofreciéndoles los poemas chilenos que «cuentan mayores probabilidades de agradar, de producirles goce estético, esa clase de placer tan esquivo a la definición como fácil de ser reconocido y cuyo único tribunal reside en la memoria» (Alone, 1935, pp. 5-6). Conviene señalar que el propio Neruda, sin sentirse atraído por el romance, también estaba ensayando, en su nueva poesía política, la claridad y la búsqueda de una comunicación más directa con el lector.

Lorca», en el que Millas parece enredarse con las rimas (sin motivo aparente, comienza con versos blancos y sólo incorpora la rima asonante al final de la segunda estrofa), con su incómodo manejo de los octosílabos y con una reproducción mimética de los tópicos lorquianos de rigor:

Ay, tu barco, marinero,
ay, tu niño, madre anciana,
ay, tu pata, garza triste,
ay, tu olor a sal, gitana,
ay tu caballo ligero,
jinete del Guadarrama;
así tu voz se moría
dando vuelta trompos de agua
y entre incierta luz morada
movía el tiempo su enagua;
y así venía tu muerte
y por la lluvia de España
entre fusiles de frío
y humedad de fiebre helada,
entre el luto del espanto
y las hembras solitarias,
cabalgan dos mensajeros
buscando tu muerta mano,
para llevarla hasta donde
cuidando a la infiel casada
te aguardan los tres gitanos
las diez dormidas señoras
y los jinetes del alba (Millas, 1937, pp. 12-13).

De la revelación lorquiana de Oscar Castro al cancionero de Nicanor Parra

Los poetas chilenos –como los intelectuales de todo Occidente– vivieron la guerra española con intensidad. Lo que estaba en juego en el conflicto no era sólo el futuro de España –una España madre, amada, despojada de los sueños imperiales de antaño–, sino también, potencialmente, el futuro de Europa, de Hispanoamérica y del mundo entero. Era, sin duda, un momento propicio para el descubrimiento de una nueva poesía. Augusto D'Halmar, el chileno que más conocía España y su literatura, creía hacer ese descubrimiento en una velada fúnebre a la memoria de Lorca celebrada en Valparaíso a finales de 1936, cuando alguien leyó el romance «Responso a García Lorca» del aún desconocido Oscar Castro. En un ensayo publicado en *Onda Corta* en diciembre de 1936, D'Halmar enmarcaría su elegía por Lorca con las estrofas de Castro, emparentando ésta con el «Llanto por Ignacio Sánchez Mejía» y celebrando la «compenetración íntima y entrañable, algo más que internacional, fraterno, cordial y solidario» que establecían con el granadino.

«¡Qué zahorí trashumante pudiera leernos el sino en las palmas de las manos!», exclama D´Halmar. Le hubiera gustado al chileno intuir de antemano el destino de Lorca, pero no pudo (D'Halmar, pp. 2-3). Ahora bien, dotes de zahorí sí poseía –o creía poseer– cuando se trataba de detectar a poetas. En «Mágicos y prodigios», su prólogo al primer libro de Oscar Castro, *Camino en el alba* (1938), las hipérboles vuelan. «Nacido en una época en que la América no estaba dejada de la mano de Dios, sino en que Dios no la había tomado aún en sus manos», él siempre había esperado la llegada de un poeta capaz de dar voz y espíritu al Nuevo Mundo. Y un día le llegó, estando él en Madrid, la «revelación alta y honda» de los *Veinte poemas de amor* de Neruda: «Ningún acontecimiento más grande podía sobrevenirle al Nuevo Mundo, que la venida, fuera de toda profecía, pero dentro de nuestra fe más recóndita, de ese Mesías». Increíblemente, el milagro se había repetido y la tierra de Chile se veía «otra vez elegida por la suerte (...), otra vez señalada por los dioses» (Castro 7-8). En efecto, en la «semiatmósfera intelectual» de aquella velada lorquiana, alguien recitó los versos del «Responso a García Lorca» de Oscar Castro: «No murió como un gitano: / no murió de puñalada. / Cinco fusiles buscaron, / por cinco caminos, su alma. / Le abrieron el corazón / lo mismo que una granada. / ¡Y el surtidor de su sangre / manchó las estrellas altas!» El impacto fue avasallador: «Quien más, quien menos, todos comprendimos que nos había sido dado asistir a una anunciación» (p. 11). Otra vez la metáfora religiosa. No era para menos: había llegado un nuevo Mesías.

«España eterna» y «Elegía para los niños muertos» son otros dos romances de temática española en *Camino en el alba*, y es notable cómo Castro mezcla las fuentes del romancero lorquiano (la imaginería, los ayes) y del romancero de la guerra (la denuncia de los bombardeos), particularmente en el segundo de estos poemas:

¿Quién cantará sobre España,
rondas y rondas y rondas?
Los niños muertos no ríen.
Los niños muertos no lloran.

Óscar Castro.

Nicanor Parra.

Por ellos Andalucía
dará claveles de sombra.
Callarán las castañuelas
en manos de las manolas,
y sonará en los burdeles,
como un responso, la jota.
Todos los niños del mundo
han detenido sus rondas.

¡Ay, sierras del Guadarrama!
¡Ay, campos yermos de Soria!
¡Ay, castellanas llanuras!
¡Ay, carreteras de Córdoba!
Todas las tierras de España
llenas de voces que lloran.
Voces de niños caídos
con la canción en la boca (Castro, pp. 120-121).

En su libro *Poesía chilena del siglo XX*, Fernando Alegría titula el apartado sobre Oscar Castro «García Lorca pasa por Rancagua» (Alegría, 2007, p. 248) y lo cierto es que Lorca sería una inspiración duradera para Castro (que en 1940 escribiría el drama poético «Sombra inmortal. Cantata a la muerte de Federico García Lorca») y la llave, quizá, que explique su inmensa popularidad como poeta.

A Nicanor Parra, que comenzaba a escribir bajo la sombra de los grandes vanguardistas chilenos, la influencia de Lorca, al que había leído en la *Antología de poetas españoles contemporáneos* de José María Souvirón, publicada en Nascimento en 1934, parecía ofrecer un camino que podría recorrer libremente, sin vincularse a las estéticas de Huidobro, De Rokha y Neruda. En 1937, Nicanor Parra publicó *Cancionero sin nombre*, un libro que no menciona a Lorca ni lamenta su muerte, pero en el que pretendía –según diría más tarde– «aplicar a Chile el método que Lorca había hecho suyo en España» (Morales, 1972, p. 32) y que al año siguiente ganaría el Premio Municipal de Poesía. «Nunca supe por qué», ha dicho Parra, «ya que en el mismo concurso se había presentado un libro de Óscar Castro, también influido por García Lorca, pero mucho más maduro» (Piña, 1990, p. 21)[11].

¿Qué encontró Nicanor Parra en Lorca? En primer lugar, habría que hablar de una dignificación de la poesía popular de tradición oral, conseguida en el caso de Lorca a través de la estilización de la narrativa, el lirismo de las imágenes y los toques de irracionalidad surrealista. Para el joven Parra, acostumbrado a un discurso vanguardista a veces profundamente hermético, el éxito popular del *Romancero gitano* señalaba la posibilidad de un público lector no necesariamente minoritario, fuera del círculo de esa «media docena de elegidos» que siempre rechazaría (Parra, 2006, p. 145). Así que recogió el chileno el verso de arte menor y la rima asonante, y reprodujo, ¿cómo no?, toda la parafernalia decorativa de Lorca. *Cancionero sin nombre* abunda en alusiones a la luna, a los ángeles, y a las azucenas, la albahaca, la canela, el jazmín, los claveles, las luciérnagas y el nácar. Al mismo tiempo, no obstante, Parra imprime su propio sello sobre el discurso lorquiano. Por ejemplo, cuando reformula la reiteración de una palabra, el «mira, mira» o la «luna, luna» de *Romancero gitano*, lo hace con su propia versión «huasa»: «Pero hablando en serio serio / que nadie me niega niega / que cuando subo a caballo / me pongo mis dos espuelas». Y, mucho más significativo, renuncia a la estilización e introduce en sus romances un lenguaje marcadamente coloquial ausente en la obra del granadino.

El sello de Parra se ve sobre todo en la que va a ser una constante a lo largo de su poesía: la importancia del enmascaramiento del yo y la idea de la poesía como «parlamento dramático»[12]. Los romances de Lorca suelen ser narrados en tercera persona con ocasionales diálogos entre los personajes, y en algún caso con interpelaciones a los personajes o bien con diálogos entre el narrador «García Lorca» y sus personajes[13]. Hay una excepción, el romance más popular del libro –y el que menos le gustaba a Lorca–, «La casada infiel», en la que es el propio personaje –el que se *la llevó al río*– quien cuenta la anécdota. En *Cancionero sin nombre*, los poemas son casi siempre monólogos en primera persona de sujetos que no son el autor, que están demasiado desquiciados, demasiado incoherentes para ser identificados con el autor. Los títulos, muchas veces, sirven para indicar desde el inicio quiénes son: «El matador», «El novio rencoroso», «Protesta del marido». En muchos casos se trata –como en tantos antipoemas posteriores– de monólogos dramáticos, en los que el personaje se dirige directamente a alguien. Así ocurre, por ejemplo, en el intercambio de parlamentos de «Batalla entre la madre y el hijo taimado», o en «El novio se muere por su prima». De particular interés me parece «Pregunta del marido deficiente», en el que el personaje dirige sus quejas a su madre: «No

11
Al reseñar *Cancionero sin nombre*, el crítico de *La Nación* de Santiago, Domingo Melfi, hizo hincapié en la dificultad de escribir bajo la influencia de Lorca: «Los poetas chilenos que abordan el género del romance, están condenados a ser los discípulos de García Lorca», aunque no dejaba de señalar que «a pesar de la sombra presente del poeta fusilado», brillaban en el libro de Parra «la espontaneidad, la frescura, la gracia liviana y humana de lo popular», y un contenido «nuestro» en la mezcla de «tristeza, alegría y burla, la burla chilena, hecha de quejumbre y fatalidad de desengaño» (2 de abril de 1939).

12
Véanse los siguientes textos de *Artefactos* (1972): «Aló / Aló / conste que yo / no soy el que habla» (Parra, p. 336); «Cuando van a entender / Éstos son parlamentos dramáticos / Éstos no son pronunciamientos políticos» (p. 400).

13
Véase, sobre todo, la segunda estrofa de «Muerte de Antoñito el Camborio»: «Antonio Torres Heredia, / Camborio de dura crin, / moreno de verde luna, / voz de clavel varonil: / ¿Quién te ha quitado la vida / cerca del Guadalquivir? / Mis cuatro primos Heredias / hijos de Benamejí. / Lo que en otros no envidiaban, / ya lo envidiaban en mí. / Zapatos color corinto, / medallones de marfil, / y este cutis amasado / con aceituna y jazmín. / ¡Ay Antoñito el Camborio, / digno de una Emperatriz! / Acuérdate de la Virgen / porque te vas a morir. / ¡Ay Federico García, / llama a la Guardia Civil! / Ya mi talle se ha quebrado / como caña de maíz» (Lorca, pp. 266-267).

hay derecho, madre, / que mi niña salga, / que me deje solo / cuidando la casa». El lenguaje cotidiano del marido deficiente –corroído por los celos, convencido de la infidelidad de su esposa– contrasta con el de su mujer; el suyo corresponde a la dura, antipoética realidad de su deficiencia, el de ella a la bella irrealidad de su amor, que expresa y vive como si viviese no en el cancionero de Parra, sino en un romance lorquiano. Son dos esposos y dos lenguajes en pugna. Así lo lamenta el marido, al hablar de su mujer:

Se lo pasa hablando
del jazmín y el agua.

Tanta cosa mala
¿quién se la enseñaba?
cuando yo la llamo
no oye mis palabras
.....
Si alguien toca el timbre
sale a la ventana,
cuando le pregunto
no contesta nada.

Se lo pasa sola,
llorando en su cama.

Dígame usted, madre,
no me niegue nada,
yo no sé qué tiene
mi niña taimada.

¿Para qué le enseñan
tanta cosa mala?

Dígamelo luego
lo que aquí pasaba,
¿para qué quería
comprar tanta albahaca?

Cuando yo me pago,
no me pide plata.

Se lo pasa hablando
de clavel y nácar,
dos violetas nuevas
encontré en su enagua (pp. 614-615).

Así, lector de García Lorca, Parra se amoldó a la forma popular del romance –*dignificada* como poesía culta por el *Romancero gitano*– y heredó algunos rasgos lorquianos, pero marcó desde el inicio su distancia. Con y contra Lorca. No cabe duda de que sus conocimientos o, más bien, sus vivencias de la poesía popular chilena le sirvieron como arma para articular esta diferenciación. No me refiero a los «viejos romances» recogidos en 1912 por Julio Vicuña Cifuentes, discípulo de Ramón Menéndez Pidal, que quería mostrar con ellos que «nunca se ha interrumpido el contacto de la Madre Patria con las que fueron sus colonias» (Vicuña XIX), sino a la tradición recogida y publicada en 1933 por Antonio Acevedo Hernández: «la obra de los poetas populares que fueron proletarios, que fueron peones y que supieron vibrar con la belleza, y que, naturalmente, por causa de su posición social, vivieron y murieron en la más total indiferencia» (Acevedo, 1933, p. 67). Los poetas antologados por Acevedo poco tenían que ver con España. Poseían una «sensibilidad propia»: una querencia hacia las formas narrativas y dramáticas, un rechazo al lirismo, una ironía mordaz y una «malicia innata para reírse de los acontecimientos más serios» (p. 16).

Después de aplicar el «método» lorquiano en el contexto chileno, Nicanor Parra se sentiría legitimado para resucitar la poesía popular de su propio país y dignificarla a ella también en el campo de la poesía culta con publicaciones como *La cueca larga* de 1958, *Coplas de navidad (antivillancico)* de 1983, y poemas como «El huaso perquenco», «La venganza del minero» y «Amor no correspondido» en *Hojas de Parra* (1985). Además, y esto es clave, el humor, la ironía, el coloquialismo y el gusto por las formas dramáticas y narrativas, todos ellos rasgos centrales de esta poesía popular, serían rasgos que Parra desarrollaría también en los endecasílabos blancos y el verso libre de su «antipoesía».

Entre el romancero y la mandrágora Gonzalo Rojas

En «Poetas de la claridad», el discurso que leyó en la Reunión de Escritores de Concepción de 1958, Parra echó una mirada atrás al grupo de «poetas espontáneos, naturales, al alcance del grueso público» antologados por Tomás Lago en *Ocho nuevos poetas chilenos* (1939), entre los cuales destacaban Oscar Castro, Hernán Cañas, Jorge Millas y él mismo. «No traíamos nada nuevo a la poesía chilena», reconoce. «Significábamos, en general, un paso atrás» (Parra, 2006, p. 709). Enfrentado al

Gonzalo Rojas.

«credo de la poesía diurna» y garcialorquiana que ellos defendían, estaba el surrealismo del grupo Mandrágora, que se formó en 1938 y que promovía –en un desarrollo del vanguardismo anterior de Huidobro y del Neruda de *Residencia en la tierra*– una «inmersión en las profundidades del subconsciente colectivo»[14]. Señalaría Parra que ninguno de estos dos polos de la joven poesía chilena de los años treinta aportaba en sí novedades consistentes:

> Para sobrevivir, tuvimos que absorber las enseñanzas de Freud, componente central del surrealismo mandragórico. Pero ellos también tuvieron que cedernos un poco de terreno a nosotros. No es producto de la casualidad el hecho de que Gonzalo Rojas y el que habla sigan interesados vivamente en el proceso de la creación poética. En conversaciones de Los Guindos, Gonzalo me entregó la llave del templo de la poesía negra, pero yo aticé en él el fuego de la poesía blanca (Parra, 2006, p. 711).

Esta idea de una necesaria síntesis entre las poéticas enfrentadas del joven Parra y del joven Rojas suele ocultar el hecho de que éste, un año antes del inicio de la Mandrágora, también se había dejado seducir por la ola de romances lorquianos que asolaba Chile. En el periódico *Fragua*, órgano de la Federación de Estudiantes de Concepción, con la firma de «Gonzalo Rojas P.», publicó en agosto de 1937 un poema dedicado al granadino con el título «Romance del poeta muerto»:

> Gitano joven, jugabas
> ayer a las despedidas.
>
> Barcos de sombra violenta
> –guitarras del mediodía–
> tus palabras meridianas
> naufragaban en la brisa.
>
> Hoy baila tu corazón
> sobre sus olas heridas.
>
> Y son tus ojos gitanos
> las dos auroras que ardían
> entre la sangre y la muerte
> de Federico García.
>
> La tierra es la hembra que ahora
> te aduerme en blanda caricia
> y un de profundis resuena
> más allá de Andalucía.
>
> Hurgaron su manto tus
> desconsoladas queridas
> –oh, las caderas infieles:
> morenas y bailarinas–
> mujeres que eran un ramo
> de rosas y de sonrisas
> cuando asomaba el corcel
> de Federico García.
>
> Flautas y flores y besos
> para tu tumba querías
> no lejos de tu guitarra,
> muy cerca de la alegría.
>
> Juvenil moriste como,
> juvenil, como vivías
> y era tan joven tu amor
> tan ágil tu poesía.
>
> Romancero silencioso,
> río de luto en sonrisas;
> una carcajada triste
> sobre tus alegres días.
>
> Llueve. A la sombra del agua
> sollozas tu despedida.
>
> Oh, la guirnalda gitana,
> oh, la guitarra dormida
> del joven poeta muerto
> don Federico García (Rojas, 1951, p. 3).

Como se ve, sin haber cumplido aún los veinte años, Rojas utilizó los tópicos habituales para retratar al poeta muerto –gitanos, bailarinas, guitarras, rosas y corceles–, y para poner en evidencia la juventud y la alegría de la vida que se había tronchado. No cabe duda de que Rojas, como sucedía en tantas de las elegías lorquianas de esos años, confunde al poeta con los protagonistas de su *Romancero gitano*, dirigiéndose a él como «gitano joven». Por otra parte, es evidente que el poema adolece de cierto apresuramiento, de versos forzados (como el estribillo octosílabo «de Federico García») y de un brusco encabalgamiento, aún rudo («Hurgaron su manto tus / desconsoladas queridas»), pero que apunta precozmente al uso magistral que haría de este recurso el Rojas maduro. Esta brevísima fase lorquiana del poeta tiene aún mayor interés si se recuerda el repudio explícito a Lorca mostrado por Huidobro, el maestro de la Mandrágora, incluso en los años inmediatamente posteriores a su «martirio»[15].

14
En su entrevista con Juan Andrés Piña, Rojas recordaría su participación como cofundador de La Mandrágora: «Los fundadores, los protos de La Mandrágora, fueron Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez Correa. Ellos tres son los que leen un manifiesto en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el 12 de julio de 1938, ante un público divertido, entre el cual había unos mendigos que alguien reclutó en la calle San Diego para que animaran el baile. A pesar de que yo no estaba en la tarima de lectura –habíamos tenido una pelea un rato antes con Arenas y no quise estar ahí–, era el Mandrágora número cuatro. Juntos habíamos participado en su creación» (Piña, 1990, p. 101).

15
En una entrevista publicada en *La Nación* de Santiago el 28 de mayo de 1939, Huidobro responde a la pregunta «¿Qué piensa de García Lorca?» de la siguiente manera: «Que es un poeta muy mediocre. Para mí no tiene ningún interés. En general, los poetas españoles carecen de imaginación y de inteligencia poética. La literatura española está aplastada por la retórica, esa terrible retórica del Mediterráneo, que mantiene ahogados bajo su lápida a todos los escritores de España, de Italia y muchos de Francia. (...) Escribir bien, para un español, es escribir como se escribía antes. Por eso la literatura española tiene tan poca vida» (Huidobro, p. 66).

Cierre

Desde Montevideo, en 1939, Juan Carlos Onetti lamentaría los estragos que dejaban en Hispanoamérica las poéticas tan contagiosas de Lorca y de Neruda. En el caso chileno, es evidente que la apropiación del romance lorquiano, en los años de la guerra civil española y del incipiente Frente Popular chileno, sirvió a los jóvenes para buscar nuevos caminos en la poesía sin seguir los rumbos hacia la claridad y la comunicación que el propio Neruda estaba ensayando en su última poesía. Los elementos más pintorescos del *Romancero gitano* conducirían en Chile a una hojarasca perecedera, a una poesía de la contingencia de muy poca trascendencia, pero no deja de ser curioso que dos poetas tan poderosos como Nicanor Parra y Gonzalo Rojas, en sus primeros balbuceos poéticos, hayan formado parte de esa «plaga» de romances.

Bibliografía

Acevedo Hernández, A. (ed.) (1933), *Los cantores populares chilenos*, Santiago de Chile, Nascimento.

Alegría, Fernando (2007), *Poesía chilena en el siglo XX*, Concepción, LAR.

Alone (1935), *Las cien mejores poesías chilenas*, Santiago de Chile, Zig-Zag.

Barchino, Matías (1998), *Y nos queda tu muerte... Estudio sobre «Mimbres de pena» de Juan Alcaide*, Valdepeñas, AAJA.

Caudet, Francisco (1993), «La poesía española de la Guerra Civil: la zona republicana», *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*, Madrid, Ediciones de la Torre, pp. 437-464.

Chacel, Rosa (enero de 1937), «Cultura y pueblo», *Hora de España*, Valencia, 1, pp. 13-22.

Edwards Bello, Joaquín (1981), *Corresponsal de guerra. Crónicas (1923 a 1946)*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso/Universidad Católica.

García Lorca, Federico (1998), *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, Madrid, Cátedra, 19ª ed.

Huidobro, Vicente (1993), *Textos inéditos y dispersos*, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

López, César (comp. y pról.) (2006), *Arpa de troncos vivos. De Cuba a Federico*, La Habana, Letras Cubanas, 2ª ed.

Millas, Jorge (1937), *Homenaje poético al pueblo español*, Santiago de Chile, Ediciones «Revista Nueva».

Montero, Xesús Alonso (1998), *Os poetas con Federico García Lorca e coa España republicana (Buenos Aires, 1937)*, Santiago de Compostela, Universidade, (incluye versión facsimilar del *Homenaje de escritores y artistas a García Lorca* y del programa del recital de Mony Hermelo).

Morales, Leonidas (1972), *La poesía de Nicanor Parra*, Santiago de Chile, Andrés Bello.

Neruda, Pablo (1999-2002), *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 5 vols.

Onetti, José Carlos («Periquito el Aguador»), «La piedra en el charco», *Marcha*, Montevideo, I: 6, 28 de julio de 1939.

Ortiz Saralegui, Juvenal (pról.) (1937), *Poeta fusilado. Homenaje lírico a Federico García Lorca*, Montevideo, Ediciones del Pueblo.

Parra, Nicanor (2006), *Obras completas & algo + (1935-1972)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Pereda Valdés, Ildefonso (ed.) (1937), *Cancionero de la Guerra Civil española*, Montevideo, Claudio García & Cía.

Piña, Juan Andrés (1990), *Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago de Chile, Pehuén.

Rama, Ángel (1972), «Una época germinativa», *La generación crítica. 1939-1969*, Montevideo, Arca, pp. 104-137.

Rocca, Pablo (1999), «García Lorca: obra, símbolo y discordias en Montevideo», en Andrew A. Anderson (ed.), *América en un poeta. Los viajes de Federico García Lorca al Nuevo Mundo y la repercusión de su obra en la literatura americana*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía/ Fundación Focus-Abengoa, pp. 193-209.

— (2004), «En 1937: la poesía y el fuego (las antologías: otro campo de batalla)», en Gonzalo Santonja (ed.), *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, tomo I, pp. 295-332.

Rojas P., Gonzalo (1951), «Romance del poeta muerto», *Fragua*, Concepción, agosto de 1937, p. 3.

Spender, Stephen, *World within World. Stephen Spender's Autobiography*, Londres, Hamish Hamilton.

VV.AA. (1937), *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos*, Santiago de Chile, Panorama.

Vicuña Cifuentes, Julio (ed.) (1912), *Romances populares y vulgares. Recogidos de la tradición oral chilena por Don Julio Vicuña Cifuentes*, Santiago de Chile, Imprenta Barcelona.

Zambrano, María (1937), «La poesía de Federico García Lorca», en Federico García Lorca, *Antología*, Santiago de Chile, Panorama, pp. 9-16.

— (1937), «El romancero de la guerra», prólogo a VV.AA., *Romancero de la guerra española*, Santiago de Chile, Panorama, pp. 5-7.

Fecha de recepción: 26/07/2011
Fecha de aprobación: 24/10/2011

América sin nombre, nº 16 (2011) 75-92
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

EVA: LA MUSA SECRETA DE NERUDA EN «LAS FURIAS Y LAS PENAS»

HERNÁN LOYOLA
Universidad de Sássari, Italia
loyola@gmail.com

Hernán Loyola
(Talagante, Chile, 1930). Se graduó en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, en 1954, con una tesis sobre *Canto general* de Pablo Neruda, con quien había entablado amistad en 1952. Desde 1973, exiliado, vive en Italia en donde ha sido catedrático de la Universidad de Sassari. Su esfuerzo investigador está concentrado principalmente en Neruda: *Ser y morir en Pablo Neruda* (1967), antologías, artículos, ediciones, hasta la edición crítica de sus *Obras Completas* en cinco volúmenes (1999-2002) y la biografía *Neruda. La biografía literaria* (2006).

In memoriam
Prof. Dr. Alejandro Cotera

Cubierta *Las furias y las penas*.

RESUMEN

La figura de Eva Fréjaville se convierte en la clave de indagación de otro tiempo de amor secreto de Pablo Neruda plasmado en su poesía. Esta mujer, esposa momentánea de Alejo Carpentier y después del pintor Alejo Carpentier, con enigmas de origen y de vida, es base para la reconstrucción de un tiempo de vanguardias y bohemia en el que, en 1934, en Madrid, conoció a Pablo Neruda: «La enemiga» del poema «Las furias y las penas» sería Eva Fréjaville pero, por encima de aquella relación fugaz, desde un recuerdo confesado por Pablo Neruda, se reconstruye un episodio de la vida del poeta y de las relaciones mantenidas por varios creadores. La historia nos abre una nueva lectura del citado poema.
Palabras clave: Neruda, Eva Frévaille, «enemiga», 1934, vanguardia.

ABSTRACT

The figure of Eva Fréjaville is the key to a secret love Pablo Neruda reflected in his poetry. At the time, this enigmatic woman was the wife of Alejo Carpentier and later married the painter Alejo Carpentier. Little was know of her origins and life, and this becomes the basis for the reconstruction of a time of vanguard and bohemia in 1934, when she met Pablo Neruda. «The Enemy» of the poem «Las furias y las penas» would be Eva Fréjaville, however, this short affair, confessed by Pablo Neruda, allows a reconstruction of that time period and the relationships with other artists. Thus, history opens up a new reading of the well known poem.
Key words: Neruda, Eva Fréjaville, enemy, 1934, vanguard.

I. ¿Quién es la Enemiga?

Termina 1934, año en el que queda un enigma por afrontar: el poema «Las furias y las penas», escrito ese año según Neruda. Acogido definitivamente por *Tercera residencia* en 1947, el texto ya había sido anticipado en 1939 por dos opúsculos: uno publicado en Chile (Nascimento, Santiago, mayo 1939, 29 páginas) y el otro en Argentina (Ediciones del Ángel Gulab, Buenos Aires, octubre 1939, 24 páginas). El opúsculo chileno traía, precediendo al texto, la siguiente advertencia del autor:

> En 1934 fue escrito este poema. Cuántas cosas han sobrevenido desde entonces! España, donde lo escribí, es una cintura de ruinas. Ay! Si con sólo una gota de poesía o de amor pudéramos aplacar la ira del mundo, pero eso sólo lo pueden la lucha y el corazón resuelto.

Hernán Loyola en su estudio.

El mundo ha cambiado y mi poesía ha cambiado. Juro defender hasta mi muerte lo que han asesinado en España: el derecho a la felicidad.
Marzo de 1939

El opúsculo argentino, algunos meses después, modificará así el segundo párrafo: «El mundo ha cambiado y mi poesía ha cambiado. *Una gota de sangre caída en estas líneas quedará viviendo sobre ellas, indeleble como el amor*». Esta modificada versión de la advertencia será la definitiva y aparece en todas las ediciones de *Tercera residencia*.

«Las furias y las penas» es un extenso poema de tema erótico que muestra afinidades estilísticas con algunos textos de *Residencia en la tierra*, por ejemplo con «Tango del viudo», «Barcarola» y «Oda con un lamento» por su enunciación intensamente apostrófica (una figura femenina es la destinataria interna del discurso), y con «Material nupcial» por el vehemente metralleo de imágenes conexas a la sexualidad. Pero en definitiva es un texto único y singular, sin parentesco próximo dentro del período, ni en extensión ni en sustancia temática.

Así como el «Poema 20» no es un poema de amor sino de nostálgico desamor, así en «Las furias y las penas» el amor se manifiesta como colérico y frustrado rencor, como mal celada recriminación por un desencuentro o por un despilfarro pasional que merecía mejor desenlace o destino. Tras el epígrafe de Quevedo (…Hay en mi corazón furias y penas…) reaparece –pudorosamente mimetizada como cita– la sinécdoque del tipo «plural por singular», frecuente en los títulos residenciarios («*Enfermedades* en mi casa», «*Establecimientos* nocturnos», «Melancolía en las *familias*»). Hay una sola y grande furia, mezcla de despecho y celos, provocada por una mujer evidentemente desinteresada en prolongar (o profundizar en exclusiva) una relación amorosa con el Sujeto enunciador del texto. Y una sola y grande pena porque evidentemente dicho Sujeto ha cargado esa relación con alguna fuerte esperanza, muy importante para él. ¿Por qué la dialéctica furia/pena en el terreno amoroso, nada rara en literatura, determinó en este caso un poema de extensión y vehemencia decididamente insólitas en el registro lírico del joven Neruda? A este enigma responde el poema mismo, según veremos.

Pero hay otro enigma (extratextual) que me intrigó por años hasta que, a fines de los 60 si no recuerdo mal, me atreví a interrogar derechamente al poeta en Isla Negra: «Pablo, ¿quién es la mujer en el trasfondo de «Las furias y las penas»?» Neruda llegó a España a mediados de 1934 con Maruca y a poco andar inició con Delia del Carril una relación entusiasta que durará veinte años. Basta leer el poema para establecer que ninguna de las dos pudo haber inspirado la figura femenina allí apostrofada como *enemiga* («Tú mi enemiga de tanto sueño roto… enemiga de grandes caderas»).

¿Maruja Mallo, entonces? Pero la pintora gallega –candidata bien posible, dadas su fuerte personalidad y sus costumbres muy poco convencionales para el país y para la época– habría comenzado a frecuentar a Pablo en la Casa de las Flores sólo a comienzos de 1935, y en todo caso la relación entre ambos, aunque al parecer no excluyó el sexo ocasional, fue siempre más amistosa y cordial que erótica. Eran demasiado diversos. Talvez por eso no se sabe de ningún conflicto entre ellos.

Hay además un problema de tiempo. El tono y la tensión del contenido del poema presuponen una relación más o menos prolongada entre los personajes, aunque los contactos hayan sido intermitentes. Pero durante la segunda mitad de 1934 la búsqueda de casa en Madrid, los encuentros con Delia y con los amigos en Cervecería Correos y donde los Morla Lynch, la desdicha por Malva Marina, el octubre asturiano y sus secuelas, el recital con Federico en la Universidad, y además las tareas consulares y la escritura de varios poemas, difícilmente dejaron a Pablo mucho tiempo y ocasiones favorables para otra relación extraconyugal. Y de haberla, no habría pasado inadvertida. Se sabría, en suma.

Ahora bien, la respuesta de Neruda a mi pregunta de los años 60 (¿quién era, en la realidad extratextual, la figura femenina de «Las furias y las penas»?) no pudo ser más sorprendente e inesperada. Tras unos segundos de silencio y sin mirarme: «la mujer de Carpentier», me dijo. No agregó nada más y yo, infelizmente, no osé pedirle más detalles, ni siquiera el nombre ni la ocasión, y me limité

a almacenar en mi memoria la confidencia recibida. Por supuesto, no tengo absolutamente ninguna duda de que Pablo me dijo la verdad. Por experiencia y verificaciones, sé que el poeta no mentía en cosas importantes. Y él sabía que tarde o temprano yo iba a publicar el secreto que me había confiado.

Aunque Neruda no me pidió discreción, hasta los últimos meses de 2010 nunca comuniqué a nadie su respuesta. Entre otras razones porque esperaba poder contextualizarla por mi cuenta y, no por último, porque Alejo Carpentier aún vivía. (Por entonces yo ignoraba que sólo en 1941 había desposado a Lilia Esteban, y confieso haber pensado, en un primer momento, que Pablo aludía a ella). No hay constancia de que alguien más haya hecho a Pablo la pregunta que yo le hice, ni de que él haya comunicado la misma información a otra persona, lo cierto es que el lector deberá confiar en mi palabra porque no puedo citar más fuente que mi propia memoria.

Puesto a investigar el tema, sólo un ensayo de Carmen Vásquez (1980) me ha procurado datos bastante minuciosos sobre la vida y actividades del Carpentier parisién de 1928-1939, pero sin mencionar a ninguna mujer. Fatigando papeles y *google*, y tras consultar a algunos especialistas que gentilmente me han ayudado (Roberto González Echevarría, Selena Millares y la misma Carmen Vásquez), concluyo que para dar nombre a «la mujer de Carpentier» en 1934 hay dos opciones: una se llama Maggie, la otra Eva. Descarto a Maggie –suiza o cubana que era la pareja de Carpentier cuando éste se instaló en París en 1928– porque en 1934 se encuentra en un sanatorio de los Pirineos, enferma de tuberculosis desde hace ya algún tiempo. Sólo queda Eva.

II. Eva Fréjaville

Se trata de Eva Fréjaville, francesa nacida en 1913 y fallecida en 1998 a los 85 años (según Enrico Mario Santí: entrevista de 1992 publicada en 2005). Eva, con la E de Enigma desde el comienzo: ¿era de verdad la hija –no sólo en sentido legal– de Gustave Fréjaville, crítico de teatro y arte muy apreciado por los escritores y artistas del surrealismo parisién, o era una «posible hija natural de Diego Rivera» según Luisa Campuzano (2006) y también, como veremos, según Roberto González Echeverría (2008) y Graziella Pogolotti (2006)?

Carpentier se conecta a través de su amigo Robert Desnos con este círculo de intelectuales… y con Eva, entonces una adolescente de 14-15 años que cuando cumpla algunos más devendrá su amante –con ligamen más bien fluido– hasta 1939, año en que ambos, para eludir la gran guerra inminente en Europa, se trasladan juntos a La Habana donde se casan apenas desembarcados. Pero este primer matrimonio de Carpentier dura sólo un mes porque Eva renace y resplandece en el trópico y se enamora del pintor surrealista Carlos Enríquez, a cuyas sonadas fiestas en El Hurón Azul, su residencia-estudio, los recién casados habían acudido con fatal frecuencia:

> El asunto de sus matrimonios es un punto neurálgico en Carpentier. Sabemos, y hay fotografías en *Carteles* que lo comprueban, que Carpentier regresó a Cuba en 1939 acompañado de Eva Fréjaville, identificada en una de las fotos como su «prometida» (18 de junio, 1939). Hoy sabemos también, es cierto que por rumores no verificados («radiobemba» como es conocida en Cuba la red chismográfica) que Fréjaville era hija ilegítima del pintor mexicano Diego Rivera con una francesa casada [que sería Zizou, la esposa de Gustave Fréjaville], y que a poco de llegar a Cuba dejó a Carpentier por el pintor Carlos Enríquez. Todo esto ocurría en el contexto del grupo vanguardista que se reunía en el Hurón Azul, casa del pintor que es hoy un museo. (González Echevarría, 2008, p. 29).

Confirmando indirectamente a González Echevarría, la biografía de Carlos Enríquez escrita por Juan Sánchez (La Habana, dos ediciones: 1996 y 2005) evita aludir al fugaz matrimonio Carpentier-Fréjaville y a la relación precedente en París. Véase por ejemplo cuán bruscamente el relato introduce a la francesa en la capital cubana y en qué modo ambiguo y reticente alude al triángulo:

> Durante las visitas surgió la invitación para que Eva Fréjaville posara para un retrato que pintaría Carlos. Eva, recién llegada a Cuba en 1939, era una típica joven intelectual francesa, lectora devota de Marcel Proust, vivaracha y sensual, movida por una enorme avidez de disfrutar a plenitud la vida. / Algunos testimonios afirman que Eva se paseaba por París, donde la conoció Carpentier, con un cachorro de león. / Viajó con el novelista a La Habana y durante los primeros meses se alojó en el hotel Manhattan, en la calle Belascoaín, cerca del malecón. Carlos, retratista formidable, comenzó a pintar a Eva Fréjaville en El Hurón y, a veces, cuando Carpentier pasaba a

Carlos Enríquez, visto por su primera esposa Alice Neel, 1926.

Eva Fréjaville, de Carlos Enríquez.

recogerla, los tres salían a recorrer La Habana en un automóvil que entonces poseía el pintor» (Sánchez, 2005, p. 125).

Tal vez no sea responsabilidad del autor que un par de páginas más adelante, sin explicación alguna, la joven francesa aparezca «raptada», así: «A partir del «rapto» de Eva los asiduos a El Hurón se dividieron. Unos continuaron asistiendo a las veladas dominicales y otros dejaron de asistir. A los pocos meses, Carlos y Eva se casaron. Sirvieron como testigos de la boda Roldán Capaz, Pablo Porras –recién llegado a La Habana– y un chino que Carlos Enríquez mantenía en la finca para que cocinara y cuidara de una pequeña huerta» (Sánchez, 2005, p. 127).

¿Rapto de Eva? O yo me distraje y lo pasé por alto, o el relato del «rapto» mismo, con sus actores y circunstancias, desapareció del original. Una nota anónima que reproduzco desde Internet (podría ser de Graziella Pogolotti) nos entrega información al respecto:

> El gran amor de Carlos fue la parisina Eva Fréjaville, escritora que creyó encontrar en el trópico la savia intelectual. Pero su vida, gracias a sabe Dios qué misterio entre piernas, se hizo centro de un torbellino erótico. Primero, fue amante de Alejo Carpentier, quien la presentó al pintor en un convite en El Hurón Azul. Precisamente, en una de las bacanales en los predios de Carlos, se inició el flirt clandestino con Eva que culminó con un rapto público en el Malecón evadiendo los disparos del revólver de Carpentier. El autor del *Viaje a la semilla* nunca más pisaría El Hurón Azul.

Una versión diferente del episodio trae Marcelo Pogolotti, muy amigo del pintor, en sus memorias *Del barro y las voces* (1968), donde refiere que

> Carlos Enríquez llegó [a visitarlo] con muchos aspavientos y declaraciones despampanantes sobre su reciente aventura, el rapto de Eva Fréjaville, la mujer de Carpentier, y lo invitó a su casa de las afueras de La Habana –el mítico «Hurón Azul»– para que conociera a la blonda heroína del drama que acababa de protagonizar. Era una típica joven intelectual francesa, izquierdista de salón, lectora devota de Marcel Proust, emancipada, muy *à la page*, vivaracha, sensual y movida por una desenfrenada avidez de disfrutar a plenitud la vida, caldeada sin duda por el decorado tropical, ya que el gusto por el exotismo alucina a los franceses. Gárrula y estridente, pero bien dotada de inteligencia y cultura, parecía excitada por el aire y la intimidad campestres (Pogolotti, M. 1968, pp. 267-268).

Tras algunos comentarios sobre el escándalo suscitado, líneas más abajo Pogolotti refiere la versión del «rapto» según Enríquez:

> Los tres iban en un automóvil, y en pleno Malecón, a la luz del día, Carlos frenó, preguntándole a Eva si prefería seguir con Alejo o irse con él, y al contestarle ella que esto último, invitó al amigo a que bajara del vehículo. Cuando Carpentier, pensando que se trataba de una broma, fue a El Hurón Azul, el pintor esgrimió teatralmente un revólver. (Pogliotti, M., 1968)

Durante la mencionada entrevista Enrico Mario Santí (2005) obtiene de Eva significativas respuestas acerca de su relación con Carpentier:

> ***EMS:*** Antes de casarse con usted, ¿Carpentier ya se había casado?
> ***EVA:*** Carpentier se casó una sola vez conmigo. Dijo que se había sido casado con una mujer llamada Maggie. Pero sólo vivió con ella, y nunca se casaron.
> ***EMS:*** ¿Maggie era suiza?
> ***EVA:*** Sí. Salían mucho, estaba siempre con Maggie en París. Todo el mundo le decía Madame Carpentier, pero nunca se casaron.
> ***EMS:*** ¿Usted la conoció?
> ***EVA:*** Sí, cómo no, era buena gente. Pero se enfermó de tuberculosis y se fue de París. Ahí él también me mintió mucho. Me dijo que había terminado con ella y yo creo que no lo hizo. Yo no era el tipo de mujer que habría andado con él si hubiera andado con otra; no soy el tipo de persona para engañar a nadie con adulterios o intrigas. El me mintió mucho, me dijo que había terminado con ella y creo que todavía la veía. El hecho es que nos veíamos en París todo ese grupo de gente, que después me fui a La Habana, me casé y me descasé enseguida. Él estuvo con Maggie muchos años.
> ***EMS:*** Pero entonces, ¿por qué se casó usted? Es decir ¿por qué se casaron, si aparentemente la relación no era buena?
> ***EVA:*** No era buena la relación, pero yo le había prometido a papá que me casaría con él, porque papá sabía que yo salía mucho con él. Papá me decía: tienes que casarte por tu reputación.

Casada y divorciada en el arco de pocas semanas, Eva contrae, entonces, nuevo matrimonio con quien la había pintado varias veces, vestida y desnuda, durante aquel mes

de fulmínea y delirante pasión. Así lo confirma un testimonio de Félix Ayón sobre las fiestas en El Hurón Azul durante el período del regreso de Carpentier en 1939:

> A veces iba Alejo Carpentier con Eva Fréjaville. Me acuerdo que también iba Juan Chabás; Martínez Pedro y Juan David iban algunas veces, así como Juan Marinello, el poeta Pita Rodríguez, etcétera, etcétera. En realidad, tampoco había extranjero –intelectual, artista o diplomático– que, pasando por La Habana, no fuera de visita a El Hurón Azul. Las tardes transcurrían así, muy divertidas. Se escuchaba buena música. La gente que lo visitaba era siempre de gran calidad, de gustos distintos, distintas concepciones morales... Recuerdo que tiempo después, sobre la chimenea que hizo construir en El Hurón, pintó un paisaje con muchas mujeres bañándose en un río. Todas estaban inspiradas en Eva Fréjaville, quien se convirtió en su segunda esposa. También pintó a Eva en la puerta del baño, desnuda, una de sus mejores pinturas (Sánchez, 2005, p. 124).

Ya casados Carlos y Eva, uno de los amigos que siguen frecuentando El Hurón Azul es el abogado Agustín Guerra y de la Piedra, quien solía llegar «jinete sobre un caballo blanco, hermoso y trotador». Escribía versos:

> Todo es azul en el Hurón Azul,
> el hurón, la risa de Eva,
> el cavilar de Carlos,
> los ojos de las plantas...
> Y por más que veo oro
> en la copa de ron Matusalem,
> cuando bebo, bebo azul.

En su fase inicial el matrimonio funciona:

> Durante estos años Eva Fréjaville ha sido indiscutible musa de carne y hueso en su pintura. Parejamente fue un buen estímulo intelectual a la hora de escribir novelas y cuentos de ambiente campesino. Muchas de las figuras que aparecen en sus cuadros del período 1940-1944, sin ser retratos, tienen el aire espléndido, de maíz en plena sazón estallante, de Eva. La pinta con obsesión reiterativa sobre una de las paredes de la sala y hasta sobre el zinc de la puerta del baño, en El Hurón Azul. Le dedica, con frases de cálido cariño, los principales textos que escribe, sus novelas *La feria de Guaicanama* y *La vuelta de Chencho.* Ya lo había hecho con *Tilín García* (Sánchez, 2005, p. 165).

La novela *Tilín García*, escrita por Enríquez y publicada por Manolo Altolaguirre en sus Ediciones La Verónica (1939), trae esta dedicatoria: «À Eva Fréjaville, la brave maîtresse de L'Huron Bleu». Enríquez escribió otras dos novelas, *La feria de Guaicanama* y *La vuelta de Chencho*, publicadas después de su muerte. Estas ediciones, a cargo del Ministerio de Educación de Cuba, datan de 1960. *La feria de Guaicanama* se supone escrita en 1940 y está dedicada también a Eva Fréjaville, «dont l'amour courageux m'a fait galoper jusq'aux aubes de Guaicanama».

Sin embargo, «aquella relación que el temperamento liberado de Eva tornaba a veces compleja y eruptiva, se fue transformando en una especie de posesión anormal y delirante por parte de Carlos» (Sánchez, 2005, p. 165). La mencionada nota anónima trae una manifestación del proceso: «Meses después, en otra de las orgías de la finquita de Párraga, el escritor Enrique Labrador Ruiz, eufórico de humo y alcohol, se propasó con la francesa y la reacción de Enríquez fue virulenta, expulsándolo a golpes de la tertulia alucinante». En otra nota, firmada, Graziella Pogolotti precisa: «Carlos era muy machista. Durante la primera etapa de su relación con Eva Fréjaville, prácticamente la mantenía presa en el Hurón Azul. Poco a poco ella sintió la necesidad de poner fin a ese encierro y salir a la ciudad, donde impartía clases de francés en la Hispanoamericana de Cultura. La tenía siempre bajo control. Por lo menos se había construido un personaje así. En realidad no era tan fiero».

La misma Pogolotti ofrece importante información de primera mano en un ulterior excelente artículo (2006):

> Eva empezaba a mostrar señales de cansancio. Se quejaba con amigos. La fortuna heredada por el pintor se consumía rápidamente mientras se acrecentaba su dependencia alcohólica. En un intento de reconciliación, viajaron a México, donde ella conservaba un vínculo muy antiguo con Diego Rivera, según Carlos, padre de su mujer. Entre ambos había, en efecto, ciertos rasgos de parentesco. Íntimo amigo de la familia el muralista le hizo un precioso retrato a la pequeña, situada al centro de una composición dominada por una sutil gama de sepias y marrones. Atenuados el grueso de los labios y el volumen de los globos oculares, el rostro de la niña guardaba lejano parentesco con los rasgos de su madre Zizou.

Durante ese viaje de 1944 a México «la singular pareja formada por Carlos Enríquez,

Eva Fréjaville II, de Carlos Enríquez.

Alejo Carpentier años '30.

criollo, delgado, nervioso, y por Eva Fréjaville, la joven francesa, inteligente y hermosa, conquistó las simpatías de todo el mundo» (Sánchez, 2005, p. 147). Enríquez escribe a su amigo Agustín Guerra: «¡Claro! Eva encantada, pues ha encontrado amigos de su padre [¿alude a Diego Rivera o a Gustave Fréjaville?] y hasta camaradas de letras (amigos de la *avant-guerre*). La prensa nos ha acogido bondadosamente, escribiendo encomiásticos artículos sobre nosotros» (Sánchez, 2005, p. 150). Y en otra carta: «Hemos recibido dos remesas del *Marcel Proust*, las cuales creo suficientes para saciar la curiosidad del revuelo proustiano despertado por la Fréjaville» (Sánchez, 2005, p. 154).

Pero al regresar a La Habana, la situación se precipitó. «La relación de Eva con Carlos se hizo siempre más tormentosa, el narcisismo del pintor ahogaba el albedrío de Eva. De ese conflicto continuo sacó ventaja Cynthia Carleton, una lesbiana inglesa que asistía a las reuniones del Hurón acompañada por el estilista Renée. Aparentemente, Carlos disfrutaba de los lances eróticos entre Eva y Cynthia sin imaginarse que más allá de la pasión, entre las dos mujeres crecía una íntima ternura. La fuga de Eva con Cynthia fulminó al artista, quien no halló consuelo ni siquiera con Germaine y su hermana, dos lindas mulatas haitianas provenientes de una familia adinerada, que se enamoraron al unísono de la bohemia y la fogosidad de Carlos» (nota anónima).

> Un día de 1945, con letra temblorosa, él comunicó a su amigo Agustín Guerra: «Anoche nos separamos Eva y yo».
> Este manuscrito, con letra temblorosa, se conserva en el archivo municipal de El Hurón Azul. Poco después de la separación de Eva y Carlos, este cubrió con pintura el retrato de ella que había realizado sobre la puerta del baño. El arquitecto Jorge Fernández de Castro le pidió la puerta a fin de salvar la obra de arte, pensando en una posterior restauración. «Bueno, cuando consigas otra puerta te regalo la que tiene a Eva pintada. A fin de cuentas la pinté donde merece estar…», dijo Carlos recuperando su humor. El retrato de Eva desnuda fue finalmente restaurado y se conserva en el Museo Nacional de Bellas Artes (Sánchez, 2005, p. 165, nota 90).

Tras divorciarse de Enríquez, algún tiempo después Eva contrae un nuevo matrimonio con el médico comunista Enrique Collado. En esta fase de su vida Eva retoma sus inquietudes literarias que en 1942, por ejemplo, se habían manifestado a través del volumen *Marcel Proust desde el trópico*, también publicado por las Ediciones La Verónica de Manolo Altolaguirre. Hay un testimonio del escritor cubano Antón Arrufat sobre las reuniones literarias a que convocaba Eva durante los años cincuenta:

> En ese período frecuentábamos las tertulias habaneras, otra manifestación de la vida cultural de la ciudad. Recuerdo que con frecuencia [Virgilio] Piñera asistía a la de Eva Fréjaville, que recibía en su casa del Vedado. Mujer culta, un poco cursi, de risa estentórea, en otra época fue mujer del pintor y novelista Carlos Enríquez. Algunos otros escritores íbamos también a la casa de «madame Evá», como burlonamente la llamaba Virgilio. Había que oírlo cuando salía de aquellas tertulias, a las que en el fondo despreciaba. Mas en él siempre hubo esa especie de dicotomía: despreciar algo y, a la vez, sentirse atraído por ese algo. Sin duda aquellas visitas y relaciones constituían para él un alimento contradictorio, una experiencia de la que no quería privarse.

Pero entonces llega Fidel con su revolución de 1959 y Eva comienza a no sentirse tan a gusto en Cuba. Discute con su marido comunista y abandona el país en 1961 rumbo a Francia y luego a Estados Unidos, donde se radicará hasta su muerte en 1998 a los 85 años. Como ya sabemos, Enrico Mario Santí la había entrevistado en 1992:

> Hará unos doce años, en una de mis primeras estancias en las cercanías de Los Angeles, leí en *Linden Lane Magazine* un notable artículo sobre el genial pintor cubano Carlos Enríquez. Me llamó la atención que se identificara a su autora, Eva Fréjaville, como una profesora que residía en Riverside, California, muy cerca de mi casa. En seguida reconocí el nombre como el de la primera esposa de Carpentier, a quien Madame Fréjaville había dejado, como parte de una legendaria aventura de los años cuarenta en Cuba, por aquel pintor surrealista, con quien por cierto se casó después. Las malas (o buenas) lenguas hasta decían que el infame personaje de Mouche, en *Los pasos perdidos*, se inspiraba en ella. Picado por mi curiosidad, pude obtener su número de teléfono. Una señora amable, y de predecible acento galo, me contestó, y […] me dio cita en su apartamento al día siguiente.
> Eva Fréjaville resultó, como se dice en USA, *a character*. Rozaba ya los ochenta años, era de estatura pequeña y bastante corpulenta, todo lo cual no le

> impidió recibirme elegante, tal vez un tanto subida de color para su edad, ella misma muy pintada. Sobre todo, lúcida, vivaz, simpática. Pero había sido bella, como anuncia su nombre y evidencian los retratos que llegó a hacerle Enríquez. Entre bombones y Grand Marnier, pasiones suyas, abordamos su niñez y adolescencia en París, hija de Gustave Fréjaville, famoso crítico de teatro parisino; su intenso círculo de amistades, que entonces incluía al poeta Robert Desnos y a Youki, su célebre acompañante; y, desde luego, su vida con Alejo Carpentier.

En el texto de esa entrevista, que Santí dará a conocer en 2004 (y en *Linden Lane Magazine,* 2005) con motivo del centenario de Carpentier, Eva no menciona a Neruda. Personalmente, sin embargo, no tengo ninguna duda de que Eva es «la mujer de Carpentier» aludida por Pablo. A través de citas y testimonios –que en general me parecen atendibles– sólo he intentado reconstruir un retrato de Eva que, creo, explica la tensión del poema aquí enfocado.

Pero la joven francesa, «posible hija natural de Diego Rivera» según Luisa Campuzano (2006) y otros, habría sido también el referente real –«como sabe todo aquel que se mueve en el medio cultural cubano»– del personaje Mouche de *Los pasos perdidos* (1953), a través del cual Carpentier canaliza «la venganza literaria del amante abandonado y escritor». Lo mismo afirma Leonardo Acosta: «Any literary critic or writer who lived in Havana would identify Mouche with an ex-wife of Alejo, the French Eva Fréjaville» (2008, p. 132).

Siempre según Campuzano, el nombre *Mouche* proviene de una fábula de La Fontaine, «Le Coche et la Mouche» (VII, 8), pero el personaje se nutre además de algún episodio de *Nadja* de Breton (según Maryse Renaud), de la Albertine de Proust (según Benito Pelegrín) y hasta de «entremezcladas lecturas que la hacen tan bovariana» (según Roberto González Echevarría). Concluye Campuzano: «Y después de haber reinado y seguir reinando, gracias al amor y la inquina de Carlos Enríquez, en los museos, en libros de arte, en posters, postales y catálogos, Eva Fréjaville vuelve ahora a la literatura como protagonista de *Juego interrumpido*, novela del cubano Lisandro Otero, en curso de redacción, y uno de cuyos capítulos apareció hace meses en *La Gaceta de Cuba*» (2002, pp. 69).

III. Primer acto: Madrid 1934

Eva Fréjaville III, Fuente. Revista cubana *La Jiribilla.*

Muy poca información he logrado encontrar sobre los viajes de Alejo Carpentier desde París a España en 1934. Por supuesto, vino a Madrid cuando en 1933 apareció su primera novela *¡Écue-Yamba-O!* Con las mil pesetas que le pagaron Luis Araquistain y Julio Álvarez del Vayo por esa publicación, Carpentier dio un banquete a sus amigos españoles. «El viaje a Madrid fue inolvidable para Carpentier. Allí se encontró con un amigo de los días de Montparnasse: John Dos Passos. Sobre todo, allí alternó con los más grandes poetas de su generación: con Alberti y Altolaguirre, con Federico García Lorca, José Bergamín, Antonio Marichalar. Al año siguiente [1934] también viajó a España, en diciembre, trasladándose a la capital por invitación del propio García Lorca, para el estreno de *Yerma* en el Teatro Español» (Vásquez, 1980, p. 182). Sin embargo, no hay mención de Carpentier en los libros de Gibson (1987, 2009) sobre Federico, ni en Sáenz de la Calzada (1976) ni en los diarios de Morla Lynch (2008), donde la ausencia me parece particularmente digna de notar.

A falta de otros antecedentes, presumo entonces que Pablo y Alejo se encuentran por primera vez en diciembre de 1934, durante la permanencia de Carpentier en Madrid con ocasión del estreno de *Yerma*. A Neruda por cierto no podía faltarle interés por conocer al director de la efímera revista *Imán* y fallido editor de la primera *Residencia* en París 1931 (al respecto, remito a Loyola, 2006, pp. 503-505, donde confirmo con otros datos la tendencia de Carpentier a una cierta mitomanía personal, o sea a mentir como decía Eva). Presumo también que en aquel diciembre de 1934, durante esos encuentros, brotó la chispa de atracción recíproca entre Pablo y Eva, la seductora y vivaz muchacha francesa que acompañaba al escritor cubano; y que ella se las ingenió para vivir con el poeta chileno un fugaz pero intenso *flirt* clandestino antes de regresar a París.

La asociación mnemónica de ese *flirt* con el estreno de *Yerma* habría determinado, a mi entender, que cinco años después Neruda fechara en 1934 la escritura de «Las furias y las penas». Pero las características del texto hacen que esa fecha a mí no parezca posible. Creo,

en cambio, que el poema quizás fue iniciado al cierre de 1934, pero que su elaboración más o menos definitiva (porque conjeturo además algunos retoques menores poco antes de las publicaciones del texto en 1939) tendrá lugar durante el verano y comienzos del otoño de 1935, tras el regreso de Neruda desde París, a donde había viajado, en junio, como delegado chileno al congreso internacional de escritores antifascistas. Y donde con seguridad había reencontrado a Eva Fréjaville en la residencia de Carpentier (y fuera de ella).

IV. Segundo acto: París 1935

No sólo el Congreso de los escritores antifascistas, entonces: también Eros galvaniza a Pablo en aquel junio de 1935. Hay una carta-testimonio de Arturo Serrano Plaja a Manuel Aznar Soler (1987, II, pp. 687-688) que certifica el «plan de austeridad» acordado con Neruda y González Tuñón para prolongar la estadía en París cuanto fuese posible, reduciendo al mínimo los gastos pero sin adoptar la extrema dieta de patatas que por muchos años practicó Vallejo (y que en 1938 determinará –según Robertson 2009– su precoz muerte, sólo en apariencia misteriosa). Serrano Plaja recuerda que una mañana sorprendió a sus compañeros Pablo y Raúl agregando una golosina al *café crême* de reglamento, por lo cual les enderezó un dolido reproche. Neruda entonces, sonriendo, le respondió en versículos rimados: «el delegado de España / no come pero se baña», haciéndole saber así que la ducha fría que recién había tomado Serrano Plaja, causa de su retraso en bajar al café Dôme, pasaba también a la cuenta del hotel como gasto extra.

Y aquí el español agrega: «Alguna noche había un poco más de fiesta, gracias, creo, a Alejo Carpentier, a quien conocí entonces y que trabajaba en alguna casa de música y tenía algo más de dinero, y también a Robert Desnos, que nos invitó alguna vez a su casa, en la que tampoco había muchos lujos». Precioso testimonio que de hecho certifica el reencuentro de Neruda y Carpentier e, indirectamente, el de Pablo y Eva Fréjaville. Lo confirma Carmen Vásquez, que por amistad personal con Carpentier tuvo acceso a información privilegiada:

> Carpentier, por entonces, trabajaba en una empresa radiofónica [Foniric] de la que era co-director junto a su amigo el poeta Robert Desnos. Asistía además, como espectador, al Congreso, interesándose, quizás principalmente a causa de su amistad con Desnos, en la polémica con los surrealistas. Neruda, recién ingresado en el ambiente, no podía sino hacer lo mismo. Las conversaciones se prolongaron fuera del ámbito del Congreso, por el Barrio Latino, con Carpentier en la Place Dauphine, donde éste vivía, y hasta en la rue Mazarine, en cuyo segundo piso tenía Desnos su acogedor apartamento. Allí llegó Neruda una noche, poco antes de su regreso a Madrid. Se habló de España –Desnos ya la conocía y pensaba volver a visitarla dentro de poco–, de política, de literatura y del surrealismo. La polémica candente del Congreso, la intervención de Breton a través de Paul Éluard, las discusiones de Aragon y las expulsiones frecuentes del grupo de los surrealistas eran temas conocidos por Desnos, quien había sido uno de los más notorios surrealistas expulsados. Y sabido era que, cinco años después de su ruptura con Breton, la amargura no había podido atenuarse. Neruda, por su parte, se llevaría consigo estos recuerdos y, en particular, el de la velada en la rue Mazarine (Vásquez, 1981, pp. 55-56).

A partir de estos datos conjeturo que «Las furias y las penas» fue completado o reelaborado por Neruda al regresar a Madrid en los primeros días de julio (hay carta suya a Desnos allí fechada el 7 de ese mes). O, con más probabilidad, algún tiempo después, según lo sugieren dos datos: (1) dentro del poema la referencia inicial al «*verano* de tigres» cambiará, hacia el final, a «un *otoño* / negro ha llegado»; (2) Carpentier, seguramente acompañado por Eva, *en septiembre* estará de nuevo en Madrid, desde donde escribe el día 11 a Desnos solicitándole en nombre suyo *y de Neruda* una colaboración para su inminente revista *Caballo Verde* (texto en Vásquez, 1981, p. 57). Al pie de esta carta Neruda manuscribió personales y cálidos saludos a Desnos y a Youki, su mujer.

Ahora bien, mi hipótesis es que «Las furias y las penas» documenta en clave poética que el reencuentro con Eva en París (y en Madrid más tarde) no respondió del todo a las expectativas de Pablo. Si Eva tenía 85 años cuando murió en 1998 (como asegura Enrico Mario Santí), en 1935 era una jovencita de sólo 21 ó 22 años que había crecido respirando desde muy niña la atmósfera de trasgresión proclamada y ostentada por los surrealistas amigos de su padre, y que además era inquieta de carácter ella misma, de temperamento vivaz y muy consciente de sus

eróticos atractivos. Lo confirma el retrato que, a sus casi 80 años, de ella trazó Santí al entrevistarla en Riverside. Por lo cual es muy probable que *la jeune fille en fleur* de 1935 quisiera, aparte Carpentier, ensayar el amor o probar con otros hombres su capacidad de seducción, pero sin comprometerse demasiado con ninguno. Ni siquiera con el interesante poeta chileno que había conocido en Madrid a fines de 1934.

Las ardientes promesas del diciembre madrileño, y las coqueterías que presumiblemente siguieron por correspondencia durante los meses sucesivos, en París muestran a Pablo su verdadero alcance. Dado el fuerte tono erótico de «Las furias y las penas», de seguro nuestro poeta había escrito muchos apasionados mensajes, o telefoneado más de una vez desde la sede consular, a su nueva y excitante amiga parisiense. Imagino cartas como las que por años había escrito a Albertina Azócar, si bien más audaces ahora. El poema sugiere un cierto tiempo de relación erótica (que habiendo sido breve en Madrid se habría prolongado por vía epistolar) y sugiere también desilusión y cólera porque Eva no muestra hacia él, en París, ese interés particular que espera o sueña desde diciembre. Peor todavía: aunque al parecer hubo varios encuentros íntimos, Neruda se entera –quizás por ella misma– de que la muchacha no desdeña citas similares con otros escritores o artistas del ambiente surrealista (el poema menciona incluso a un cierto «peruano rojo» que podría ser Vallejo –un indicio más que conecta al poema con París). Otras veces Eva lo deja plantado o no accede a sus requerimientos por temor a Carpentier y a su propio padre (atento a la reputación de su hija, según recordará ella misma en su entrevista con Santí), En suma, la chica es coqueta y desprejuiciada, pero, al mismo tiempo, más convencional de lo que parece.

V. La pasión defraudada

En el fondo del pecho estamos juntos,
en el cañaveral del pecho recorremos
un verano de tigres,
al acecho de un metro de piel fría,
al acecho de un ramo de inaccesible cutis,
con la boca olfateando sudor y venas verdes
nos encontramos en la húmeda sombra que deja caer besos.

El punto de arranque del poema es la imagen de un encuentro erótico («estamos juntos…nos encontramos») continuativo o reiterado («recorremos un verano») y marcado por signos de vehemencia carnal y ardor instintivo, zoomorfizados para sugerir intensidad (tigres… al acecho… olfateando sudor y venas verdes…). En las secuencias sucesivas el Sujeto enunciador descompone la dualidad (estamos, recorremos, nos encontramos) y dentro del mismo marco convierte al otro miembro en destinataria del discurso:

Tú mi enemiga de tanto sueño roto de la misma manera
que erizadas plantas de vidrio, lo mismo que campanas
deshechas de manera amenazante, tanto como disparos
de hiedra negra en medio del perfume,
enemiga de grandes caderas que mi pelo han tocado
con un ronco rocío...
no obstante el mudo frío de los dientes y el odio de los ojos,
y la batalla de agonizantes bestias que cuidan el olvido,
en algún sitio del verano estamos juntos
acechando con labios que la sed ha invadido.

Estos versos trazan la contradicción de base: atracción / rechazo (o fascinación / odio), cuya dinámica se resuelve en «frustración y resentimiento» para el Sujeto. Así, el tema fundador que las primeras estrofas del texto exponen y que las siguientes varían y detallan es la disolución de un sueño, de una esperanza, lo cual atraerá, en la zona final del poema, la evocación de un antiguo episodio erótico (que nos dará la verdadera clave de lectura). Las fórmulas «erizadas plantas de vidrio, campanas deshechas y disparos de hiedra negra en medio del perfume» convergen sobre la degradación y ruina de instancias promisorias (plantas, campanas, perfume). La figura femenina –destinataria del discurso poético– viene señalada como causante de estas «furias y penas» del Sujeto, que desembocan en una conclusión de nivel más general, como queriendo justificar el poema.

Porque a los 18 versos citados siguen otros, hasta el 107, que en apariencia son una lista de acusaciones, una especie de *cahier de doléances*, pero a través del cual el Sujeto elabora un apasionado retrato de su amante innombrable. A quien sólo llama «Enemiga», así como años antes llamó «Maligna» a su amada Josie Bliss en «Tango del viudo»: sólo que entonces había amor de por medio (dato significativo según veremos). En cambio esta larga letanía del despechado de París recuerda más bien la monocorde pasión erótica del centenar de cartas a Albertina durante los

años '20. En el caso actual, la secuencia sucesiva nos entrega el retrato de una mujer tanto deseada cuanto reticente hacia nuestro poeta (porque activa «predatora» de más hombres).

Cuando en las reuniones
el azar, la ceniza, las bebidas,
el aire interrumpido,
pero ahí están tus ojos oliendo a cacería,
a rayo verde que agujerea pechos,
tus dientes... tus piernas...
y tus tetas de nácar y tus pies de amapola...
aun más, aun más,
aun detrás de los párpados, aun detrás del cielo,
aun detrás de los trajes y los viajes, en las calles donde [la gente orina,
adivinas los cuerpos...
Adivinas los cuerpos!
Como un insecto herido de mandatos
adivinas el centro de la sangre...
Hueles lo húmedo en medio de la noche?...
Oyes caer la ropa, las llaves, las monedas
en las espesas casas donde llegas desnuda?
Mi odio es una sola mano que te indica
el callado camino, las sábanas en que alguien ha dormido
con sobresalto: llegas
y ruedas por el suelo manejada y mordida,
y el viejo olor del semen como una enredadera
de cenicienta harina se desliza a tu boca.

Las «reuniones» aludidas al comienzo de estos fragmentos (elegidos entre los versos 25-62) podrían evocar una tertulia en Cervecería Correos a fines de 1934, en los días del estreno de *Yerma*, entre los amigos que rodean al estelar Federico; o bien una conversación entre participantes al Congreso de París (junio 1935) que se conceden una pausa para descansar, fumar y beber en algún café cercano al Palais de la Mutualité. Este tipo de lenguaje y de ambientación urbana son habituales en los poemas de la segunda *Residencia*. Podemos imaginar a Eva junto a Carpentier, quien asombra con su excepcional cultura literaria y musical a los interlocutores próximos, mientras desde otro ángulo Neruda observa a Eva que intercambia miradas con él… y con otros miembros del grupo («tus ojos oliendo a cacería»). Poco a poco los versos abandonan el espacio cerrado y concreto de la cervecería o del café y despliegan por siniestras calles y «agrias iglesias a medio destruir» el instintivo talento erótico y la destreza sensorial de la muchacha («*Adivinas* los cuerpos! / Como un *insecto herido de mandatos* / *adivinas*… / *Hueles* lo húmedo…? / *Oyes* caer la ropa…?»). Versos marcados por el intento de mostrarla bajo una luz *ética* negativa o degradada («llegas desnuda…ruedas por el suelo manejada y mordida… y el viejo olor del semen… se desliza a tu boca»). Pero la vehemencia y la magnífica precisión erótica del lenguaje, y más aún el resultante *odio* que declara el verso 57, en conjunto manifiestan, por el contrario, el fracaso del intento explícito y el triunfo poético –al trasluz– de una pasión auténtica, si bien defraudada.

VI. Rosa—Josie—Eva

La siguiente secuencia (versos 63-107) abandona el tono de reproche para asumir -ya más tranquilo y conversando con Eva misma- la inesperada desilusión. Tras un metralleo de imágenes que en conjunto resumen lo vivido con ella («Ay leves copas y pestañas, / aire que inunda un entreabierto río / como una sola paloma de colérico cauce… / ay substancias, sabores, párpados… / ay graves, serios pechos… / ay grandes muslos… / y talones y sombras de pies… / respiraciones… / y duras olas que suben la piel hacia la muerte / llenas de celestiales harinas empapadas»), el poeta pregunta y busca aún saber si en verdad ella no ha compartido ni comprendido el valor existencial que para él tuvo la común experiencia erótica:

Entonces, este río
va entre nosotros, y por una ribera
vas tú mordiendo bocas?
Entonces es que estoy verdaderamente, verdaderamente [lejos
y un río de agua ardiendo pasa en lo oscuro?

Aceptando la propia ceguera, o sea la propia equivocación, *Pablo* reitera a *Eva* que su odio resignado la perseguirá «para que nunca, nunca / hables… para que nunca, nunca / salga una golondrina del nido de la lengua / y para que las ortigas destruyan tu garganta / y un viento de buque áspero te habite». A esta maldición premonitoria siguen preguntas que ya no son solamente reproches a su amante sino un modo aún apasionado de sacudirla, de hacerla ver qué está haciendo ella con su propia vida:

En dónde te desvistes?
En un ferrocarril, junto a un peruano rojo

o con un segador, entre terrones, a la violenta
luz del trigo?
O corres con ciertos abogados de mirada terrible
largamente desnuda, a la orilla del agua de la noche?

El «peruano rojo» podría no aludir a Vallejo sino más bien, enmascarada u oblicuamente, al «cubano rojo» que sería Carpentier, «junto a» quien ella estaría malgastando su vida (lo que en efecto, como ya anticipé, Eva Fréjaville verificará rápidamente en La Habana, 1939). De ahí que dichas preguntas precedan a una especie de advertencia acerca de lo que pierde: «Miras: no ves la luna ni el jacinto / ni la oscuridad goteada de humedades, / ni el tren de cieno, ni el marfil partido: / ves [sólo] cinturas delgadas como oxígeno, / pechos que aguardan acumulando peso / e *idéntica al zafiro de lunar avaricia / palpitas desde el dulce ombligo hasta las rosas*».

Estos dos últimos versos (106-107) me parecen significar, sin perjuicio de la anterior advertencia dictada por la pasión despechada, una especie de final –y también resignado– reconocimiento de la fresca y juvenil vitalidad que subyace al promiscuo erotismo de la muchacha. Reconocimiento dictado, en cambio, por los progresos que ha hecho Neruda en su ya larga tentativa de esclarecer y dar un estatuto (en vida y en poesía) a su propia sexualidad. De tales progresos han dado cuenta en clave poética los últimos textos de *Residencia en la tierra*, y en particular la colocación del poema «Josie Bliss» al cierre de la obra.

Sólo así se explica, a mi juicio, el imprevisible giro que toma la secuencia sucesiva (versos 108-153) de «Las furias y las penas». Habiendo atravesado la prueba de «las furias», vale decir los efectos inmediatos y traumáticos de su historia con la muchacha, ahora el poeta logra ir más allá del puro desahogo visceral y descender a una zona más profunda de su íntima experiencia, a un nivel de conquistada sabiduría o de mayor madurez. Es un territorio de «penas» muy hondas éste al que «Pablo» ha bajado, y ya no se trata de las penas de amor-deseo que le deparan en París los desvíos de la excitante «Eva». Desvíos que de pronto el poeta declara –con su más personal lenguaje– comprender y aceptar:

Por qué sí? Por qué no? Los días descubiertos
aportan arena roja sin cesar destrozada
a las hélices puras que inauguran el día,
y pasa un mes con corteza de tortuga,
pasa un estéril día,
pasa un buey, un difunto,
una mujer llamada Rosalía,
y no queda en la boca sino un sabor de pelo
y de dorada lengua que con sed se alimenta.
Nada sino esa pulpa de los seres,
nada sino esa copa de raíces.

Aunque sin espacio para explicarme en detalle, leo en este golpe de timón el injerto de una reflexión que asume la forma de una «secuencia-sumario» en la que «Eva» inicialmente desaparece (sea como personaje que como destinataria del discurso poético) para dar lugar a un resumen, o mejor a un condensado y doble itinerario: por un lado, de la intensa y atormentada trayectoria sexual de «Pablo» (hasta llegar a «Eva»); por otro, de la paralela escansión de la búsqueda de su significado y resolución (en la vida y para la escritura). Los versos citados hablan de un originario «desarrollo temporal» marcado por descubrimientos, inauguraciones, transcursos de días y meses, eventos y animales y personas, vale decir, por sucesivas experiencias de infancia y adolescencia –por ello originarias, inaugurales, descubridoras– avanzando en el tiempo hacia una figura central, nuclear, hacia «una mujer llamada Rosalía», que a mi entender es una cifrada alusión a Albertina Rosa Azócar (una mujer también cifrada Rosaura en *Memorial de Isla Negra,* 1964).

Albertina Rosa había sido para Pablo en los años 20, antes del viaje a Oriente, la encarnación máxima del fuego sexual y del placer erótico al estado puro. Durante varios años Pablo escribió en vano innumerables cartas, porfió, viajó, amenazó, hizo de todo para acostarse de nuevo con quien había sido su amante en Santiago. Incluso le ofreció matrimonio desde Wellawatta. Hasta la aparición de Josie Bliss en Rangoon, ninguna otra mujer suscitó en el poeta una pasión carnal tan devoradora. Pues bien, en este citado pasaje de «Las furias y las penas» Neruda admite la importancia instintiva de aquella experiencia, y a la vez su inanidad respecto a la perspectiva profunda que soñaba. Admite, en suma, su autoengaño: «y no queda en la boca sino un sabor de pelo / y de dorada lengua…». Pero el pasaje siguiente declara otra experiencia que fue en cambio verdadera:

Yo persigo como en un túnel roto, en otro extremo,
carne y besos que debo olvidar injustamente…

La fórmula «en otro extremo» tiene alcance geográfico (al otro extremo del mundo) y al mismo tiempo existencial (una validez extrema, a diferencia de la experiencia antes aludida). La carne y los besos que el poeta debe «olvidar injustamente» son los de Josie Bliss. Ella había encarnado *de veras* el sueño antes ilusoriamente perseguido a través de Albertina Rosa (erotismo con amor), pero a la vez había encarnado su imposibilidad. A la historia de Pablo y Josie dediqué todo el capítulo VI y parte del VII en el primer volumen de mi biografía del poeta (Loyola, 2006). Los capítulos II al IV del segundo volumen (en preparación) narrarán el duro proceso de ese «olvidar injustamente» que culminó con la paradoja, aparente, de asignar el nombre de aquella mujer al poema final de *Residencia en la tierra*: «Josie Bliss». Al respecto, remito por ahora a la «Introducción» y notas a mi edición crítica de *Residencia* (Loyola, 1987).

> … cuando
> todo me dice que un día ha terminado, tú y yo
> hemos estado juntos derribando cuerpos,
> construyendo una casa que no dura ni muere…
> tú y yo hemos hecho temblar otra vez las luces verdes
> y hemos solicitado de nuevo las grandes cenizas.
>
> Recuerdo sólo un día
> que tal vez nunca me fue destinado,
> era un día incesante,
> sin orígenes, Jueves.
> Yo era un hombre transportado al acaso
> con una mujer hallada vagamente,
> nos desnudamos
> como para morir o nadar o envejecer
> y nos metimos uno dentro del otro,
> ella rodeándome como un agujero,
> yo quebrantándola como quien
> golpea una campana…

«Eva» pudo haber sido la reaparición de Josie Bliss, una segunda oportunidad para el amor total, *l'amour fou* de Neruda, por eso su desvío duele tanto, y por eso el desengaño atrae al texto un paréntesis («Recuerdo sólo un día…»: versos 133-153) que de otro modo resulta incomprensible: es la evocación de un día vivido por Neruda años atrás, en 1927, el día del desembarco en Rangoon tras navegar varios meses por dos o tres océanos. Aquel día de angustia por un destino que aparecía incierto y duro, el poeta había salido a caminar y junto a los muelles del puerto había encontrado a una joven birmana solitaria, sentada frente al mar, y ambos, sin comunicación verbal posible, se reconocieron en la soledad compartida y sin palabras se apartaron hacia algún lugar donde hicieron el amor con desesperación, hasta el agotamiento. Este episodio, fugaz y sin continuación, dejó sin embargo una huella tan profunda en Neruda que más de 30 años después, en 1964, lo revivirá con extraña intensidad en el poema «Rangoon 1927» de *Memorial de Isla Negra* [para un análisis e interpretación más detallados de este cruce de textos, remito a Loyola, 2006, pp. 293-297]. En vez de Josie Bliss, *Eva* repropone en el texto de 1935 la figura de aquella anónima co-protagonista de un inolvidable «cuento de puertos», cuya evocación es sin embargo la clave de «Las furias y las penas». Lo certifican –y explican– los versos inmediatamente sucesivos al paréntesis:

> Enemiga, enemiga,
> es posible que el amor haya caído al polvo
> y no haya sino carne y huesos velozmente adorados
> mientras el fuego se consume
> y los caballos vestidos de rojo galopan al infierno?

Fue sorprendente para mí verificar, a la luz de estos versos, cuánta ilusión y cuántas esperanzas había puesto Neruda en su relación con «Eva», esa mujer a quien nunca mencionó en sus escritos. Una relación que fue muy importante y significativa, de la cual, sin embargo, nada sabríamos quizás, ni siquiera imaginaríamos, si yo no hubiera interrogado a Neruda sobre la identidad real –extratextual– de la destinataria interna del discurso de «Las furias y las penas». Sabemos ya cuánto son elocuentes los silencios (lo no dicho) en la vida-escritura de Neruda (ejemplo extremo: Malva Marina). Aquí el silencio equivale a ocultar una íntima y secreta derrota, de la cual «Las furias y las penas» es el solo cifrado, críptico testimonio. Una vez más, al parecer, Neruda había soñado refundar su poesía sobre la convivencia de una pasión total (erotismo y amor, *l'amour fou*) con una vocación «profética» en vías de redefinición. Tentativa quizás más viable –en apariencia– que aquélla con la birmana Josie, suponiendo una mayor afinidad cultural con la francesa «Eva».

Pero si más allá de los deseos de Pablo, y según lo que el texto sugiere, hubo un real encuentro entre erotismo y enamoramiento (sexo con amor, diríamos hoy), esa conver-

gencia fue de corta duración. Importa subrayar que en este caso, como en el de Josie Bliss, es precisamente el alto nivel de la gratificación erótica lo que torna inaceptable la unilateralidad, la ausencia del otro polo dialéctico: ausencia de amor en la relación con *Eva*, ausencia de sintonía cultural en la relación con Josie. Porque Neruda vivió con naturalidad y alegremente, sin problemas ni secuelas dignas de notar, incontables amoríos (sexo sin amor). Pero ni a Josie ni a «Eva» pudo reducirlas al nivel de simples «amoríos». Justo porque le gustaban extremadamente, porque se enamoró de ellas con arrebato, sólo pudo asignarles en su vida un rol que en ambos casos devino imposible por motivos diferentes. Un rol conexo, ya lo sabemos, al no negociable desarrollo de la vocación «profética» de su poesía.

> Yo quiero para mí la avena y el relámpago
> a fondo de epidermis,
> y el devorante pétalo desarrollado en furia,
> y el corazón labial del cerezo de junio,
> y el reposo de lentas barrigas que arden sin dirección,
> pero me falta un suelo de cal con lágrimas
> y una ventana donde esperar espumas.

En estos versos Neruda denuncia a modo suyo la singular aporía. Por un lado, dice, disfruto o soy capaz de vivir con sinceridad las pasiones efímeras («el *devorante pétalo* desarrollado en furia, / y el corazón labial del cerezo *de junio*» –con probable alusión al mes del Congreso), e incluso acepto o necesito la tranquilidad hogareña (leo en «el reposo de lentas barrigas que arden sin dirección» una oblicua referencia a su vida con Maruca).

Por otro lado, en los enunciados adversativos «pero me falta un suelo de cal con lágrimas / y una ventana donde esperar espumas» resuenan evocaciones nostálgicas del amor de Josie Bliss. El «suelo de cal con lágrimas» reitera elementos escénicos de la despedida final en los muelles de Colombo (1929), implícitos en el poema «Josie Bliss» «recientemente escrito» (poco antes del Congreso) y explícitos muchos años más tarde en las *memorias* del poeta, cuando recuerda el barco que está por partir: «besándome en un arrebato de dolor y amor, me llenó la cara de lágrimas. Como en un rito me besaba los brazos, el traje y, de pronto, bajó hasta mis zapatos [*suelo*], sin que yo pudiera evitarlo. Cuando se alzó de nuevo, su rostro estaba enharinado con la tiza [*cal*] de mis zapatos blancos… Aquel dolor turbulento, aquellas lágrimas terribles rodando sobre el rostro enharinado, continúan en mi memoria» (Neruda, 1999-2002, p. 501, p. 501).

La «ventana donde esperar espumas» evocaría en cambio la casa de Josie Bliss en Rangoon, cuyas ventanas son motivos recurrentes en los poemas de *Residencia* asociados a la amante birmana: «Porque la ventana que el mediodía atraviesa» («Diurno doliente»); «una casa de dos pisos con ventanas obligatorias» («Melancolía en las familias»).

VII. *L'amour fou* en Breton y en Neruda

En los mismos días en que Neruda y Maruca desembarcan en Barcelona, a fines de mayo de 1934, André Breton conoce en París a Jacqueline Lamba (14 años menor). Exactamente el 29.05.1934, en el Café de la Place Blanche, ella está sentada escribiendo una carta sobre una mesa cuando llega Breton. La carta es para él. En verdad aquella muchacha, muy hermosa, ha buscado ese encuentro, y consigue seducir al escritor con su modo de hablar y la gracia de sus movimientos mientras juntos caminarán, toda esa noche, por las calles de París.

A ese encuentro seguirán el matrimonio en pleno verano (14.08.1934) y el nacimiento de una hija, Aube Solange, en diciembre 12, 1935. Durante estos dos años, y motivado por ese encuentro mágico al que siente haber estado predestinado recordando imágenes de su poema «Tournesol» (escrito en 1923, once años antes), Breton escribe *L'amour fou*, célebre texto iniciado a comienzos de 1934, antes del encuentro con Jacqueline, y que publicará en 1937. La primera intención era teorizar a fondo la concepción surrealista del amor, analizar su conexión con lo maravilloso y lo subversivo, afrontar los obstáculos que se oponen al amor absoluto, «convulsivo», y a su riqueza de posibilidades futuras. El encuentro con Jacqueline cambia la estructuración de *L'amour fou*, no sólo la vida de Breton. El automatismo psíquico (Manifiesto I, 1924) ya no es la única vía liberadora hacia el amor, hay otra vía exterior al hombre, quien sólo debe saber leerla: es el «azar objetivo» el modo en que convergen los íntimos anhelos del individuo y la realidad del mundo.

El relato del romance que nace en mayo de 1934 va a ser la modalidad con que una nueva concepción surrealista del amor, y la idea clave del azar objetivo, adquieren forma

en el libro. Sólo que la realidad no se pliega fácilmente a la teoría. Jacqueline es pintora y sus propias ambiciones artísticas chocan crecientemente con el pasivo rol de musa (mujer-niña) que el poeta quiere imponerle. El conflicto entre la energía *convulsiva* que el surrealismo atribuye a la mujer y el papel vicario que le asigna dentro del proceso creador, estalla de hecho y no logra resolverse en el curso de la relación entre Breton y Jacqueline, hasta su separación en 1942.

Sin conexión con el surrealismo, desde 1923 –a través del abortado proyecto de *El hondero entusiasta*– Neruda busca también en la mujer el fundamento para su tarea poética, que en su caso es el proyecto de una «misión profética» que ella debería nutrir y sostener. No faltan en los poemas adolescentes de Neftalí Reyes indicios de una obsesión claramente conexa al desarrollo natural de su sexualidad, paralelo a su desarrollo cultural, específicamente literario. La sinceridad constitutiva de Neruda perseguirá, intransigente, la síntesis dialéctica de ambos desarrollos a lo largo de toda su trayectoria. Por eso en mi biografía del poeta, hasta ahora, esa persecución la he referido a su «sinceridad sexual», vale decir, a su esfuerzo por asignar al erotismo una categoría protagónica y fundamental dentro de la representación (o 'narración') de su tarea «profética». Lo que supone situar al erotismo «en el nivel alto de su escritura», no sólo de su vida, Su batalla obvia es contra la visión convencional, pero también –incluso en su período de adhesión al anarquismo– contra la transgresión fácil o gratuita o finalizada en sí misma. Hasta ahora (1935) no ha logrado una concepción totalmente satisfactoria al respecto.

Alguna vez (con Josie y con Matilde) Neruda asumirá honestamente la ilusión de haber alcanzado por fin aquella tan buscada síntesis (como Breton la suya con Jacqueline), pero a diferencia de Breton su búsqueda nunca perseguirá el Amor absoluto, el amor *convulsivo* liberado de ataduras, el amor por encima de la realidad y de la razón pragmática, el amor finalizado en sí mismo. Su íntima utopía era lograr para su vida la fusión de naturaleza y cultura (incluyendo en esta su propia escritura y la historia): como ya dicho, la unidad viva e interactiva del *Yo y su Circunstancia*, ambos naturales y a la vez historizados. La diferencia básica es que Breton, como Huidobro, partía desde programas o manifiestos, mientras Neruda partía desde su existencia personal, individual, hacia la integración activa y creadora con la realidad del mundo. De ahí que los éxitos y los fracasos (más o menos transitorios) de su búsqueda son elaborados en su escritura, sistemáticamente, con el tono, el sabor y los materiales de la experiencia vivida.

En Neruda *l'amour fou* busca escapar a la convención, pero no tanto en el plano de la trasgresión moral (como Breton y los surrealistas) cuanto en la exigencia de conectarse de algún modo a la transformación positiva de la realidad social, comunitaria. Desde *Crepusculario* a *Residencia* el rol transformador de una poesía eróticamente fundada asumió variadas formas de matriz romántica (véase Loyola, 2006, *passim*), con episodios de dramático conflicto y de auténtico heroísmo del poeta por fidelidad a su vocación *profética*. El caso más emblemático es la elaboración poética de la relación entre Neruda y Josie Bliss en Rangoon y en Colombo. Por lo cual sólo tenemos hasta ahora un itinerario de fracasos, siendo el último de ellos el que funda la escritura de «Las furias y las penas»:

> Así es la vida,
> corre tú entre las hojas, un otoño
> negro ha llegado,
> corre vestida con una falda de hojas y un cinturón de [metal amarillo,
> mientras la neblina de la estación roe las piedras.

De la cólera inicial a la aceptación del fracaso, con un resignado adiós a la muchacha y a su inquieto destino. Los fracasos anteriores de Neruda han desembocado en el autoengaño (Albertina) o en la rendición a la norma (matrimonio con Maruca). La derrota representada en «Las furias y las penas» es por un lado la peor de todas, en cuanto obliga al poeta a aceptar la separación «erotismo/amor» en su vida con Delia, a quien ama de veras pero sin pasión. La prueba de la escisión es que no habrá en *Tercera residencia* ni en *Canto general* textos eróticos conexos a su amante argentina. (Por cierto, no le faltarán amoríos ocasionales durante los quince años sucesivos, previos a la irrupción definitiva de Matilde Urrutia en su vida y en su poesía.)

Pero por otro lado su amor a Delia no carecerá de sinceridad ni de importancia en el decisivo plano de la definición política de Neruda, vale decir, a causa de la intervención

explícita de la Historia en la vida del poeta. La escisión «erotismo/amor» será aceptada de buen grado (o casi) por Neruda, y no sólo con resignación, con la 'ayuda' de la política oficial –notoriamente 'puritana'– del movimiento comunista (y de la cultura artística y literaria a él vinculada) respecto de la ética sexual y familiar, al menos durante la fase staliniana.

En suma, entre 1934 y 1935 *l'amour fou* de Breton se cumple o realiza, mientras desvanece en cambio *l'amour fou* de Neruda. Hay otras simetrías y oposiciones. En 1935 Breton cierra su 'militancia' comunista (que desde 1927 oscila entre Stalin y Trotski) con el bofetón que propina a Ilyá Ehrenburg poco antes del inicio del Congreso, por lo cual le será negado el derecho a intervenir y su discurso será leído por Paul Éluard, su entonces fiel amigo. Neruda, en cambio, justo durante aquel Congreso ingresa al área de acción de los comunistas.

El fracaso de la conjugación «erotismo/amor» representada por «Eva» determina en la vida de Neruda una estabilización en la «norma», irónica esta vez, y más aparente que real, porque la convivencia con Delia del Carril será la base para el desarrollo revolucionario del poeta durante los sucesivos quince años. La «norma» equivaldrá a la «libertad» para el combatiente antifascista

VIII. Epílogo: La Habana 1942

El «diario» de Morla Lynch no trae ninguna alusión al viaje de Neruda a París, pero el 19.06.1935 registra en cambio, cuando ya el poeta ha partido:

> Almorzamos en casa con Delia del Carril. Lleva una vida bohemia que se critica y su 'afinidad' con Pablo Neruda es muy comentada. Vive con él, su mujer y la niña enferma. Un drama que terminará mal.
> En el Café del Correo pasa todas las noches con el grupo de Neruda, hasta la madrugada: entre otros, el músico Cotapos, el torero Amorós, el poeta-pastor Miguel Hernández, el dibujante [José] Caballero, Isaías Cabezón, el secretario de *La Barraca* Rafael Rodríguez Rapún y, a veces, Federico García Lorca. (Morla Lynch, 2008, I, p. 485)

Más adelante, el 06.07.1935, el diplomático registra una velada improvisada en su casa, presentes Pablo Neruda, Rafael Martínez Nadal, «el poeta-pastor Miguel Hernández, que ha venido con alpargatas, y otro poeta mayor, León Felipe» (Morla Lynch, 2008, p. 486). Por esta anotación sabemos que Neruda ha regresado a Madrid, quizás esa misma mañana pues sólo al día siguiente, 7 de julio, escribe una carta a París que comienza así: «Chers Desnos et Youki: Je ne peux me pardonner encore de ne pas vous avoir téléphoné ce jour-là où nous partions. Ce jour-là a été satanique du commencement et rien ne nous a réussi. / Je me crois pardonné. Je vous ai envoyé mes adieux avec Carpentier» (de una carta inédita hasta su publicación en Vásquez, 1981, p. 56).

Neruda confiesa haber olvidado telefonear a los Desnos, y a la vez confiesa, implícita e involuntariamente, «no» haber olvidado visitar a Carpentier (y a Eva) para despedirse. Aún ardía aquel fuego. Líneas más abajo, la carta anuncia algo importante: «V. Aleixandre vous a envoyé, Robert, son livre. / Ne faillez pas de nous envoyer les vôtres. On va faire quelque chose**.** Maintenant adieu, chers amis, on est sûr de nous revoir en octobre. / *Pablo Neruda*». Esa "quelque chose" le será confirmada a Desnos dos meses después por el mismísimo Carpentier mediante una carta (también inédita antes de Vásquez, 1981, p. 57) fechada en Madrid el 11 de septiembre:

> Mon vieux:
> Pablo Neruda lance une revue de poésie à Madrid : CABALLO VERDE. Il veut de la collaboration de toi pour le premier numéro qui doît paraître dans quelques semaines. Des poèmes si possible… ils paraîtront en français.
> Pablo Neruda me prie de t'écrire ces lignes. Inutile de te dire que nous comptons sur toi. Envois tes poèmes au plus vite à l'adresse suivante : *Don Pablo Neruda / Meléndez Valdés 61 / Madrid / Espagne.*
> Ça va là-bas?
> ton
> *Alejo Carpentier*
> De l'inédit, si possible!

Carpentier (seguramente con Eva) de nuevo en Madrid durante septiembre, de vacaciones, y de nuevo en contacto con Neruda. Contacto estrecho al punto que el escritor cubano se siente personalmente involucrado en la empresa *Caballo Verde*, según denuncia su «nous *comptons sur toi*» de la carta a Desnos. Con toda probabilidad Neruda se esforzó en intensificar el interés de Carpentier hacia la revista como vía para reencontrar –con decreciente ilusión– a la coqueta Eva. Tal vez a

este período alude aquel «otoño negro [que] ha llegado» según las últimas estrofas de «Las furias y las penas», las que parecen proponer un *final en disolvencia* para la historia de la relación Pablo-Eva:

Corre con tus zapatos, con tus medias,
con el gris repartido, con el hueco del pie, y con esas [manos que el tabaco salvaje adoraría
golpea escaleras, derriba
el papel negro que protege las puertas,
y entra en medio del sol y la ira de un día de puñales
a echarte como paloma de luto y nieve sobre un cuerpo.

Es una sola hora larga como una vena,
y entre el ácido y la paciencia del tiempo arrugado
transcurrimos,
apartando las sílabas del miedo y la ternura,
interminablemente exterminados.

Con estos versos Neruda despide al erotismo de su poesía canónica durante los años de la elaboración de *Canto General* (hasta la reaparición en México de Matilde Urrutia), para concentrar las energías de su escritura-acción en la «praxis política» que, como ya quedó dicho, es la modulación que asume «lo profético que hay en mí» a partir del Congreso de junio en París.

Así en el terreno de la escritura. Pero en la realidad extratextual ¿termina allí la relación Pablo-*Eva* en su incandescente dimensión erótica? Imposible jurar sobre eso, primero porque con toda probabilidad se reencuentran en 1937 durante los meses de permanencia de Pablo y Delia en París. «Desnos y Youki vivían en el nº 19, rue de Mazarine. Actualmente hay una placa de mármol al ingreso, donde se lee: Ici vécut / de 1934 à 1944 / Robert Desnos / poète français / Arrêté par la Gestapo et déporté / il trouva la mort parce qu'il était épris / de liberté de progrès et de justice». A poco más de 400 metros de allí, en un pequeño apartamento que (si no me equivoco) les buscó Desnos, vivieron Pablo y la Hormiga con Rafael Alberti y María Teresa León. Estaba situada en el nº 31, Quai de l'Horloge, y era vecino al de Carpentier» (comunicación de Enrique Robertson, mayo 2011). Neruda lo confirma en sus memorias, aludiendo a Carpentier («escritor *francés*») con el desprecio que le suscitó su adhesión a la «Carta abierta» de los intelectuales cubanos en 1966:

> Llegamos a París. Tomamos un departamento con Rafael Alberti y María Teresa León, su mujer, en el Quai de l'Horloge, un barrio quieto y maravilloso. Frente a nosotros veía el Pont Neuf, la estatua de Henri IV y los pescadores que colgaban de todas las orillas del Sena. Detrás de nosotros quedaba la Place Dauphine, nervaliana, con olor a follaje y restaurante. Allí vivía el escritor francés Alejo Carpentier... (Neruda, 1999-2002, p. 534)

Y segundo, porque Pablo y Eva vuelven a encontrarse en La Habana, marzo-abril 1942, cuando Neruda logra realizar su anhelada visita a Cuba, donde desde 1939, como sabemos, vive Eva Fréjaville (ahora casada con el pintor Carlos Enríquez). Ya el 29.07.1940, navegando sobre el *Yasukuni Maru* que lo lleva hacia su destino consular en México, Neruda escribe unas líneas a Juan Marinello: «Me muero de ganas de ir a Cuba! Saluda a [Wenceslao] Roces, a Manolito Altolaguirre (a éste dile que me escriba), a Nicolás que me vaya a ver a México, a Pita (los dos), a Ballagas y en particular a toda La Habana menos al viejo cabrón de Juan Ramón Jiménez» (Augier, 2005, p. 24). Pablo sabe que Eva está en La Habana, lo que es un poderoso incentivo. Presumo que por eso, en particular, muere de ganas de ir a Cuba.

Hasta ahora, aparte la respuesta «la mujer de Carpentier» que dio Neruda a mi pregunta sobre la identidad real de la destinataria interna de «Las furias y las penas», no he podido ofrecer al respecto otra documentación que los indicios ínsitos en el poema mismo y los datos que asocian tanto a Eva como a Neruda (pero separadamente) con Carpentier. El nombre de Eva no ha aparecido por ningún lado en conexión con Neruda. Aparecerá en cambio, finalmente, a raíz del viaje de Pablo y Delia a Cuba, confirmando que se conocían.

Manuel Altolaguirre y Concha Méndez vivirán un primer período de exilio en La Habana, entre la derrota republicana de 1939 y el traslado a México en 1943. «Durante su estancia en La Habana, los Altolaguirre habían hecho mucha amistad tanto con el pintor y escritor Carlos Enríquez (1900-1957) como con su esposa Eva Fréjaville. A Carlos Enríquez le publicaron su novela *Tilín García* (1939); a Eva Fréjaville, su ensayo *Marcel Proust desde el trópico* (1942)» (James Valender, en Altolaguirre, 2005, p. 440n). Neruda cuenta con los Altolaguirre para su reencuentro con la joven francesa (que ahora anda en los 29 años).

Desde comienzos de 1941 Neruda intenta concretar su viaje a La Habana. Se conocen varias cartas suyas a Juan Marinello (quien promueve y organiza la visita de Neruda) que dan cuenta de sucesivas postergaciones a causa de dificultades económicas e imprevistos (como la agresión nazista sufrida en Cuernavaca). Postergaciones involuntarias, según subraya la carta del 16.10.1941: «Querido Juan: Recibí tu carta y quiero comunicarte que no desisto, ni desistiré nunca de mi proyectado viaje a Cuba, *aparte de desearlo fervientemente es uno de los motivos principales por los que he venido hasta México* […]. Te agradecería muchísimo hicieras una gestión para que el Ministro de Cuba en Chile interceda cerca de mi Gobierno para que el viaje se realice…» (Augier, 2005, p. 27). De nuevo verificamos el tenaz, vehemente –y para mí «sospechoso»– interés de Neruda en llegar a la isla.

Habiendo logrado ayuda económica de sus amigos cubanos, a comienzos de marzo 1942 Neruda obtiene un permiso de quince días «sin goce de sueldo» y se embarca con Delia en Veracruz sobre el vapor argentino *Río de la Plata*. Cuando la nave atraca en los muelles de La Habana el sábado 14 de marzo, allí los Neruda son recibidos por Juan Marinello, Nicolás Guillén, Ángel Augier, Enrique Labrador Ruiz, Luis Martínez Pedro y Manuel Altolaguirre. No he logrado documentación precisa sobre encuentros de Neruda con el matrimonio Enríquez-Fréjaville, tanto menos con Eva separadamente, pero que se frecuentan –por cuenta propia o a través de los Altolaguirre– lo testimoniará la misma Eva en carta del 13.04.1943 a los Altolaguirre (que en el entretanto se han trasladado a México) y en cuya parte final leemos: «Muchos besos a Hormiguita y abrazos a Pablo» (Altolaguirre, 2005, p. 443). James Valender pone al pie de la misma página la siguiente nota: «Eva Fréjaville habría tratado a Pablo Neruda y a su esposa Delia del Carril (*La Hormiguita*) durante la visita que éstos hicieron a Cuba en abril de 1942».

A Pablo no le faltan recursos para lograr un encuentro a dos con Eva, pero ya sabemos que la joven francesa es al mismo tiempo desprejuiciada y convencional, por lo cual quizás no pasó nada y su ex amante chileno se tuvo que contentar con la recolección de conchas marinas en Varadero y otras playas de Cuba, en compañía del que será su maestro en tal terreno, el ilustre malacólogo Carlos de la Torre. Pero hago notar la distinción en la frase de Eva: «Muchos "besos" a Hormiguita y "abrazos a Pablo"», tal vez normal pero que en este caso me parece revelar en modo inconsciente, en vez de ocultar, el secreto ligamen que la une al poeta.

Hay más. En 1943 Neruda hace publicar en México un opúsculo titulado *Canto general de Chile*, que contiene algunos poemas de la futura sección VII del *Canto general* y que trae también, al final, el nutrido elenco de los suscriptores. Dicho elenco incluye nombres (cito sólo algunos) de españoles exiliados en Cuba y en México como Adolfo Sánchez Vásquez, los Altolaguirre, Ignacio Hidalgo de Cisneros, María Teresa León; de mexicanos como Alfonso Reyes, Adela Formoso Obregón de Santacilia, César Martino, Dolores del Río, Efraín Huerta; de chilenos como Diego Muñoz, Gabriela Mistral, María Luisa Bombal, Lola Falcón, Marta Brunet, Tomás Lago; de argentinos como Norah Lange, Sara Tornú, González Carbalho; de cubanos como Enrique Labrador Ruiz, Carlos de la Torre; y de otras nacionalidades como Ilyá Ehrenburg, Sara de Ibáñez, Miguel Ángel Asturias. Ahora bien: dispuesta según el orden alfabético de los nombres, la lista incluye entre los que comienzan por E una sorpresa: Eva de Carlos Enríquez. Como la distinción recién señalada en los saludos a Hormiga y a Pablo al cierre de la carta a los Altolaguirre, también el énfasis denuncia aquí algo que se quiere ocultar.

Así se cierra el círculo. Y «el resto es silencio». Hasta donde sé, este episodio amoroso con Eva Fréjaville fue uno de los secretos mejor guardados por Neruda. Como respecto a Malva Marina, tan extremo silencio –sumado a la escritura del poema «Las furias y las penas»– es índice de la importancia del personaje en la vida del poeta. Al menos durante aquellos años (1934-1942) en lo que concierne a Eva, la seductora Enemiga.

Bibliografía

Acosta, Leonardo (2008), «Literary material and lived experience in *Los pasos perdidos*», en *A Contracorriente*, revista digital, North Carolina State University at Raleigh, vol. 5, nº 3, Spring.

Altolaguirre, Manuel (2005), *Epistolario 1925-1959*. Edición de James Valender. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

Augier, Ángel (2005), *Pablo Neruda en Cuba y Cuba en Pablo Neruda*. La Habana, Ediciones Unión.

Aznar Soler, Manuel (1987), *Primer Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura – Paris 1935.* Valencia, Generalitat Valenciana, 2 vols.

Campuzano, María Luisa, (2006), «Mujeres y papeles: Ruth y Mouche en el taller del escritor», en *Cuadernos de Literatura*, vol. XI, nº 21, Bogotá (julio-diciembre 2006), 14-26.

Gibson, Ian (1987), *Federico García Lorca. II: De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936).* Barcelona, Grijalbo.

– (2009), *Lorca y el mundo gay.* Barcelona, Editorial Planeta.

González Echevarría, Roberto (2008), *Cartas de Carpentier.* Madrid, Editorial Verbum.

Loyola, Hernán (1987), «Introducción» y notas a Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, edición crítica. Madrid, Cátedra, varias reimpresiones.

– (2006), *Neruda. La biografía literaria / Vol. I: La formación de un poeta 1904-1932.* Santiago de Chile, Planeta-Seix Barral.

Morla Lynch, Carlos (2008), *En España con Federico García Lorca.* Sevilla, Editorial Renacimiento.

Neruda, Pablo (1999-2002), *Obras completas*, edición y notas de Hernán Loyola, 5 vols. Barcelona, Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores.

Pogolotti, Graziella, (2006), «Zizou», *en Revolución y Cultura*, Época V, nº 1, La Habana.

Pogolotti, Marcelo (1968), *Del barro y las voces*. La Habana, Ediciones Unión.

Robertson, Enrique, (2009), «¿De qué murió César Vallejo?», en *Nerudiana* nº 7, Santiago de Chile (agosto 2009), 24-25.

Sáenz de la Calzada, Luis (1976), *La Barraca. Teatro Universitario.* Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente.

Sánchez, Juan (2005), *Carlos Enríquez.* La Habana, Editorial Letras Cubanas.

Santí, Enrico Mario (2005), «Memoria de la mitomanía: Centenario de Alejo Carpentier / Entrevista con Eva Fréjaville», en *Linden Lane Magazine*, vol. XXIV, nº 1-4, 13-16.

Vásquez, Carmen (1980), «Alejo Carpentier en París (1928-1939)», en *Culturas*, vol. VII, nº 2, UNESCO, París (1980), 172-184.

– (1981), «Pablo Neruda y la revista *Caballo Verde para la Poesía*», en *Revista de Estudios Hispánicos*, año VIII, San Juan de Puerto Rico, 55-65.

Fecha de recepción: 01/07/2011
Fecha de aprobación: 10/10/2011

América sin nombre, nº 16 (2011) 93-103
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

ALABADO SEA EL QUE AÚN RESISTE Y LA HUELLA DE ENRIQUE LIHN. LA POESÍA DE FEDERICO SCHOPF*

MARÍA NIEVES ALONSO
Universidad de Concepción, Chile
malonso@udec.cl

María Nieves Alonso
Doctora en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid es Directora de Extensión y Pinacoteca, profesora de Literatura e investigadora de la Universidad de Concepción (Chile). Premio Municipal de Arte (2004) y Directora del Grupo de Estudios FONDECYT Lingüística, Literatura y Filología (2009-2010). Ha publicado numerosos artículos, reseñas y notas de su especialidad, de crítica cultural y artes visuales, antologías poéticas y crítica literaria. Además, es autora de varios ensayos sobre poesía y novela chilena y española: *Partes iguales de vértigo y olvido. La poesía de Antonio Gamoneda* (2005), *La ilusión de la diferencia. La poesía de Enrique Lihn y Jaime Gil de Biedma* (1995), *Las plumas del colibrí* (1989).

* Artículo escrito dentro del marco del Proyecto FONDECYT Nº 1110921, «Poesía Chilena del Siglo XX: esbozo de una historia de las relaciones entre poesía y muerte».

RESUMEN

La poesía de Federico Schopf, poeta integrante de la llamada, entre otras designaciones, generación del 60, se inscribe con propiedad y decidido rasgo culturalista en el desarrollo de la poesía chilena, reconociéndose en ella sus filiaciones, continuidades y discontinuidades. Relevante en el diálogo que Schopf establece es la obra de Enrique Lihn con quien comparte la idea de poesía como «apenas consuelo», percepción nítida, desolada, amplia, de la muerte y la búsqueda o invención de un «lenguaje propio» para «dolerse, desesperarse y morir». De este diálogo fecundo y otros muchos de la biblioteca personal de quien cree que la cita y también la ironía es una exigencia inmanente al uso de la lengua poética trata este artículo.

Palabras clave: biblioteca, consuelo, Lihn, muerte, narciso, nube.

ABSTRACT

The poetry of Federico Schopf, a poet of the generation of the 60's, is a key proponent in the development and culture of Chilean poetry with its connections, continuities and discontinuities. Schopf establishes a dialogue with the work of Enrique Lihn, with whom he shares the idea that poetry is «hardly consolation», clear perception, desolate, extensive, of death and of the search or invention of a language to feel pain, despair and then die. This article deals with the fertile dialogue among many others of the author's personal library that draws upon the use of citation, irony which are inherent demands of this poetic language.

Keywords: library, consolation, Lihn, death, narcissus, cloud.

Thy bosom is endeared with all hearts,
Which I by lacking have supposed dead;
And there reigns Love, and all Love's loving parts,
And all those friends which I thought buried.
How many a holy and obsequious tear
Hath dear religious love stol'n from mine eye,
As interest of the dead, which now appear
But things remov'd that hidden in thee lie!
Thou art the grave where buried love doth live,
Hung with the trophies of my lovers gone,
Who all their parts of me to thee did give,
That due of many now is thine alone:
Their images I lov'd, I view in thee,
And thou (all they) hast all the all of me.
(William Shakespeare, Soneto XXI)

I. Primera lectura. Inocente lectura

Si como Maurice Blanchot afirma, el poeta escribe «porque ha oído, en el fondo del lenguaje, ese trabajo de la muerte que prepara a los seres para la verdad de su nombre; ha

La nube.

1
«Nube: 1. La nube reviste simbólicamente diversos aspectos que principalmente revelan su naturaleza confusa y mal definida; su cualidad de instrumento de apoteosis y epifanías… la nube envuelve escribió L. C. de Saint – Martín, los rayos de luz que surcan a veces las tinieblas humanas «"pues los sentidos no podrían soportar su fulgor" […] // 3. El papel de la nube productora de lluvia, se entiende también en relación con la manifestación de la actividad celeste. Su simbolismo se refiere al de todas las fuentes de fecundidad: lluvia, material, revelaciones proféticas, teogonías… Helena que había enamorado a Paris y por quien se luchó en la Guerra de Troya, no era más que un fantasma de nubes…» (Chevalier y Gheerbrandt, 1986, pp. 756-757).

2
«Suplemento (del lat. Supplementum). M. acción y efecto de suplir. // 2. Complemento, 1ª acep. // 3. Hoja a cuaderno que publica un periódico a revista y cuyo texto es independiente del número ordinario. // 4. Geom. Ángulo que falta a otro para componer los rectos…» (*Diccionario de la Lengua Española*, 1956, p. 1226).

3
Los otros aquí son aquéllos y aquéllas que habitan la Biblioteca, en los flujos y desvíos de ese laberinto de libros, personajes que duermen y esperan ser buscados, tomados, mirados, leídos, manoseados, robados, animados. La biblioteca es entonces el lugar propiciador de encuentros, descubrimientos y robos y más escritura.

Narciso, de Michelangelo Caravaggio. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.

trabajado por esa nada y él mismo ha sido una nada que trabaja. Mas si por realizar el vacío, se crea la obra y ésta nacida de la fidelidad a la muerte, finalmente no es capaz de morir» (Blanchot, 1993, p. 72), *La Nube* de Federico Schopf, con su cualidad de instrumento (pequeña herramienta) y epifanía, parece una prueba preciosa de ello[1].

El libro, compuesto por tres partes y un suplemento (de vida – de obra)[2], en las que destacan cierta forma adverbial durativa y no conclusiva, exhibe en su misma estructura y distribución la resistencia a los límites y la clausura. La escueta estructura, sin nombres, epígrafes o alusiones, pero que transita del tres al cuatro, contiene poemas cuyos títulos invitan a pensar que el discurso dominante, el modo en que deberíamos acercarnos a él, después claro de la lectura de placer, es el estético cultural y el del juego intelectual. Efectivamente, los nombres , sintagmas como «Narciso», «Consejo de Pitágoras», «Homenaje a Jhon Donne o Joachim Winckelmann», «Citerea», «Naturaleza muerta», «Sic transit», «Gloria Mundi», «Trobar Clus», «Deus ex machina», «Stazione Termini», «Medusa», «Carpe diem» y otros producen evocaciones inmediatas y establecen un espacio poético significado y cruzado por las imágenes, alegorías occidentales de Eros y Tánatos; por historias de amor funesto, por la muerte y el arte poético como grandes temas. Así, las máscaras de un yo, advertido como un Narciso en el tiempo, autorepresentado en escenas y habitaciones privadas, obsesionado con la belleza, el amor y el deterioro, más que ahuyentar el encuentro definitivo con lo otro, que no ocurre, expanden la lectura de *La Nube* y hacen de ésta un libro inconcluso que busca la complicidad, el eco, la unidad en el relato colectivo del asunto que le ocupa ¿*Sic Transit Gloria Mundi*? Hay, entonces, un primer punto de interés teórico en el poemario del importante crítico chileno. Este es la contradictoria o ambivalente presencia de un yo (personaje – autor) intensamente situado y un yo que disuelve fronteras y se abre al acontecimiento de lo otro[3]. El lector sabe que su apreciación del texto es sólo un indicio, una parte, unos renglones de algo que habrá que confrontarse/completarse para jugar al imposible vicio de establecer sentidos finales y/o molares. De este modo, los poemas de Federico Schopf adquieren una gran movilidad, ingresan o se incorporan a otros discursos o, específicamente en nuestra investigación, al discurso de la muerte en Occidente. En éste, los poemas del chileno pueden visibilizarse y obtener o perder aquello que falta o falla. La idea de suplemento es aquí esencial. De descentramientos, de desterritorialización, perdida del rostro se diría que trata también.

Poesía de lecturas, poemas de búsqueda, poemas de experiencia, poesía de una postergación consciente, *La Nube*, que como tal es leve, visible, múltiple, rápida, posee densidades y oscuridades propias del Narciso – vampiro – víctima que la habita en compañía de múltiples espejos, dobles y fantasmas. Esta multiplicidad, expresada en la cohabitación del sujeto con otros entre el tiempo del joven Narciso duplicado, fragmento viviente en el espejo que contiene otro espejo y el remedo mejorado de Abelardo que en medio de las ruinas, aún espera:

> Por suerte aún me conservo relativamente integro
> –no tendré, creo el mal destino de Abelardo– en medio de la desintegración/
> nadando contra la corriente, como siempre,
> si aún puedo o alguien me ayuda (Schopf, 2009, p. 117).

Decimos que entre el desorden y la desintegración –parcial se dice– transcurre una textualidad en la que, no obstante, se impone

o busca el principio salamandra[4] y el presente durativo del aún:

> Me miro en el espejo y veo
> la salamandra ardiendo en mis pupilas
> o en su reflejo (Schopf, 2009, p. 29).

Percibo un texto que parece hablar de despojos, ruinas, vejez, muerte, abandono y voy reconociendo otra zona: la del principio esperanza. Me apresuro, quizás debo esperar, y digo: esta poesía es sobre la vida y porque está escrita en el lenguaje de los vivos, los muertos no tienen lenguaje y cuando se habla el lenguaje de los vivos, aunque sea para hablar de la muerte, se está hablando de la vida.

Como siempre, contra la corriente, algo se impone en esta escritura que se pretende cínica, cruda, escandalosa, descreída y que, casi por o con sorpresa, deja pequeñas ventanas hacia la vida, a la celebración del erotismo no sepulcral, hacia la desacreditada utopía de quien desea o ¿sabe? que el tiempo de la escritura dure más que el de quien escribe[5]. Quien se pretende vampiro, quien quiere «no despertar cuando no se espera nada/ y todavía se teme a la muerte», no habla desde el lugar de la nada, desde el ya, escribe desde el todavía, desde «l'attendre», pero no en el sentido de Simone Weil[6], sino, me ilusiono, desde la esperanza de quien aún es digno de alabanza por buscar la belleza:

> no es un favor del cielo
> y su alta (o falsa) jerarquía
> ni mucho menos
> pero la búsqueda de la belleza me atormenta
> y sé que es la antesala del instante
> en la puedo morir feliz:
> la última vista, la única
> la que nos va quedando
> que no necesita otra.
>
> Quisiera ser eterno
> no congelado enana forma etérea
> como los ángeles
> o degradándome en el tiempo interminablemente [más bien como la salamandra
> que se renueva sin cesar
> ardiendo (Schopf, 2009, p. 90 - 91).

«Alabados sean los que aún resisten…. Dispersos por la tierra». La vida, aún la vida. Y si el amor fuera espuma solamente aún hay poesía parece decirnos Schopf mientras va escribiendo, dejando señales aquí en la tierra, lanzando una botella al mar…

II. Hay que inventarse un filtro o descubrirlo

Caer al abismo, desplomarse, fracaso, error, desintegración, naufragio, desplome, consumir(se), medusas, copas de cristal que estallan, vacío, epitafios, lobos, tumbas, disolución, naufragio, amores que acaban, muescas de la muerte, desajuste, consumición, evaporación, Calisto y la caída, Narciso envejecido, Romeo y el error, Abelardo y la muerte. Lo que se lleva el viento. Verbos, sustantivos, nombres insisten en conducir al texto a una isotopía en la que la caída lo domina todo y la única actitud razonable es esperar no sentir, no padecer ese momento, diferir para permanecer, saber y no sentir… pero no obstante, se escribe y la gramática se rebela y revela. Ni escritura feliz ni construcción del cadáver, Federico se instala en un entre, que es quizá, el lugar, desde el que le resulta honesto escribir, pues no está en el otro lugar, en el otro país, el de Lihn, Millán o Torres, en el que no quiere y no puede estar[7]. Su poesía es resistencia, muralla, búsqueda obsesiva de eros y belleza. Por todas partes hay señales y avisos de la muerte, pero todo arde aún en la memoria del corazón enamorado que escribe y produce instantes de belleza, en el mismo lugar de la muerte:

> al viento se estremecen las hortensias
> en el ánfora de mármol
> jaspeada por los rayos del crepúsculo (Schopf, 2009, p. 83)

Las oposiciones y las bodas escandalosas, el oxímoron, las citas: lluvia ardiendo: opaco-transparente; alto/bajo, agua/fuego; Narciso/Antinarciso; subir/caer; yo/ellos; física/metafísica; velocidades… «La vida es sueño»; divertimento,…» Que el viento mueve, esparce y desordena… queremos morir en límite, no

4
«Salamandra: Especie de tritón que los antiguos suponían capaz de vivir en el fuego sin consumirse. Fue identificada con el fuego, del que es una manifestación viviente. A la inversa, se le atribuía el poder de apagar el fuego, por su excepcional frialdad… En la iconografía medieval, representa al justo que no pierde en absoluto la paz de su alma y la confianza» (Chevalier y Gheerbrandt, 1986, p. 908).

5
Recuérdese, en este sentido, la reflexión de Paul Ricoeur contenida, entre otros libros, en *Vivo hasta la muerte* (2008).

6
Simone Weil en sus escritos, entre ellos, *Pensamientos Desordenados* (1995), *La gravedad y la Gracia* (1994), *Echar Raíces* (1996), *Descifrar el silencio del mundo* (1995), desarrolla un pensamiento en el que relaciona intensamente verdad y dolor; desasimiento, pureza y desgracia, desgracia y conocimiento; silencio y recepción y la necesidad de perder el deseo. Ella piensa la contradicción, como motor del pensamiento y marca de la estructura de lo real. «Lo real es esencialmente la contradicción» escribe en *Cahiers* (1953, 304). Habitar la contradicción es nuestro destino y la búsqueda de la verdad, el deber. En *Écrits de Londres et dernières Lettres* agrega: «El ser humano sería –según la pensadora francesa– el lugar de lo trascendente, aunque sólo sea en la forma de la "espera" (*attente*). Por la necesidad de lo que no está, los hombres vienen a ser ese espacio sagrado, el lugar de lo impersonal en el que el contacto con el bien se da sólo como ausencia» (1957).
Federico Schopf paganiza esta espera, haciendo de esta vigilia por el amor sensual y la belleza: el fantasma de Helena y la adoración de Afrodita y la primer dificultad: las palabras. Weil escribe mucho más y más complejo, pero también es interesante en la diferencia, recordar que ella cree que el continuo envite del deseo es, realmente, fruto de la actividad imaginativa del «Yo» que no soporta el vacío y la melancolía de la repetición. Antes, claro está Platón y después Lacan; pero es muy interesante la noción de Weil de energía suplementaria y deseo, su idea de que la poesía, como el amor/eros y Diotima es intermediaria y unidad.

7
Diario de Muerte de Enrique Lihn, *Escorpión de Veneno Azul* de Gonzalo Millán, *Poemas Renales* de Jorge Torres, son ejemplos de escritura en el límite, en el señalado y sabido instante inmediatamente próximo a la muerte. En esa línea fronteriza que los expulsa del reino de los sanos y casi del reino de la vida. Otro apartado, en esta temática, es el de los poetas suicidas. También habrá que ocuparse de poetas que, como Floridor Pérez, escriben sabiendo que su vida está en manos del mal y la muerte no debida.

Federico Schopf.

Enrique Lihn.

más atrás… (102). El poemario de Schopf registra una serie de oposiciones que explicitan el movimiento contradictorio, la ambivalencia de un sujeto que sabe que toda existencia se dirige irremediablemente a la muerte, pero que con porfía insiste busca y espera amor y belleza personificados en una de las tantas bellas imaginadas y portadoras del doble movimiento de Eros y Tanatos. Están también los amantes suicidas, los que caen abrazados o se funden en la hoguera en ese erotismo tanático que es también batalla y permanencia...

Las oposiciones agua/fuego con aprecio evidente por el segundo, la utilización de la figura y simbología de la salamandra frente a la mariposa fascinada por la llama; la presencia del rojo y de la posibilidad de la luz; el aprecio del cuerpo como mejor amigo del hombre; la predilección por el término «claroscuro», los minutos imaginados como eternidad, la afrodita del poema «Museo de las termas», la claridad o espesa niebla , la unión del cielo y de la tierra, las llamas, las cenizas, complementan y potencian el anhelo de prolongar o lograr aún instantes de eternidad, relentilizar la finitud y la sumisión del texto a la conclusión, renovándose sin cesar, sin cesar ardiendo. Relaciones de soberanía con la muerte como pide Blanchot o Weil o consagración del instante como nos aconsejó antes de Octavio Paz, la poesía de los goliardos, el Arcipreste y otros. Es también, la construcción de la muralla china, ficción para imaginar y soñar con la total protección y la posibilidad de lo infinito.

III. Sus versos apenas nos consuelan

If thou survive my well-contented day
When that churl Death my bones with dust shall cover
And shalt by fortune once more re-survey
These poor rude lines of thy deceased lover,
Compare them with the bett'ring of the time,
And though they be outstripped by every pen,
Reserve them for my love, not for their rhyme,
Exceeded by the height of happier men.
O! then vouchsafe me but this loving thought:
'Had my friend's Muse grown with this growing age,
A dearer birth than this his love had brought,
To march in ranks of better equipage:
But since he died and poets better prove,
Theirs for their style l'll read, his for his love'
(William Shakespeare, Soneto XXXII)

Enrique Lihn, las artes del autor de tantos poemas, ensayos y entrevistas imprescindibles, es presencia viva en la poesía de Federico Schopf. Así y, aunque parecen componer ínsulas, estadios alternos, en el ejercicio de establecer la cartografía de la muerte en la poesía chilena, el diálogo de sus últimas obras da continuidad y complejiza el estudio de la historia del trato y resistencia, acercamiento, denominación y figuración de la muerte en la lírica nacional. Este hecho poético que reúne imperiosamente la ética y la estética en el espacio del poema y los niveles en los cuales es posible explorar dicha relación. Continuidades y discontinuidades, yo y el tiempo, amor y muerte, la poesía produce encuentros en el espacio discursivo que, como el ejecutado por nuestros poetas, cuya reflexividad y asunción del poeta como la otra voz, como discurso insumiso, es más que evidente.

Mucho y bien se ha escrito sobre el duro *Diario de Muerte* de Lihn, tensa escritura de búsqueda de un lenguaje capaz de mostrar la zona muda, texto singularizado por su distanciamiento radical de las escrituras felices sobre la muerte[8]. Mucho ha escrito y dicho el mismo Lihn sobre el valor del poema y su constitución como acto y hecho artístico. Así su obra interroga y tensiona los nombres usuales de la muerte «las palabras que usamos para designar esas cosas que están viciadas/ no hay nombres en tu fosa es una tremenda devoradora/ nada tiene que ver la muerte con esa imagen de la que me retracto» (Lihn, 1990, p. 13).

Nominación y retractación y el deseo de inventar un «lenguaje limpio» para «dolerse, desesperarse y morir», ahí donde las palabras no pueden obviamente atravesar la barrera de ese lenguaje desconocido ante el cual se es como un beduino llamado por extraterrestres a interpretar el lenguaje humano (Lihn, 1990, pp. 14-15). Lihn testimonia en plenitud y agudamente la relación entre muerte y poesía y se pregunta ¿cómo morir siendo fiel a sí mismo y a la vez aceptar el abismo, sin negar la fisura, sin negar su grandeza?[9]: «La llamamos la calva, tal vez, para disminuirla». La búsqueda de un «lenguaje limpio» y la huida del tropismo antropomorfizante de la poesía chilena, quedan expuestos como grandes desafíos para poetas que, como Schopf, recogen como delirio la responsabilidad ineludible de fabular el pueblo que falta y crear una terapéutica individual y colectiva.

En otro aspecto, pero allí mismo, Lihn ha reflexionado y explicitado su idea de la fun-

8
Dos estudios destacan por sus aportes a la relación muerte – poesía en la obra de Enrique Lihn: «Noticia acerca del cadáver de una obra» de Luis Correa-Díaz (1990-1991), «*Diario de la Muerte* de Enrique Lihn: la escritura sobre la línea de la muerte» de Cristhian Espinoza (2000).

9
Cristhian Espinoza propone la noción de una línea de escritura sobre la muerte en toda la obra de Lihn que culminaría en *Diario de Muerte*. La tesis del «devenir de la poesía en muerte, es discutible, porque excluiría toda relación entre la muerte, la poesía y la vida, pero logra enfatizar el carácter dramático y escénico de tal escritura al borde. La poesía de Lihn sería escénica, en tanto se crea un lugar de la enunciación, un escenario vacío donde se disuelve el sujeto. Aquí en esta escenificación sucede, dice Espinoza, el devenir de la poesía en muerte y la creación de un "cuerpo poético": "devenir cuerpo agonizante de la poesía"» (2000, p. 164). Lo último, por cierto, creemos no ocurre en la poesía de Schopf, eso si, hay una escenificación ficcionalizada de la muerte.

ción y valor del arte de hacer versos. Recuerdo alguna(s) de sus declaraciones en las cuales afirma que la cualidad y dimensión fundamental de sus textos es la intertextualidad, esa condición misma de la lisibilidad literaria. Se reconoce como un poeta para el cual existe, en su propia praxis la literaridad, la relación de los textos con los textos. Hablamos –con él– de la intertextualidad como exigencia inmanente al uso de la lengua poética. Productividad textual y trabajo con el texto capaz de convertir lo más subjetivo, biográfico y secreto en palabras, en biblioteca compartida en la que todo se comunica, consuela y trasciende, aun cuando se niegue el lenguaje poético como instancia de salvación individual (no resuelve el problema del ser humano frente a la nada), o colectiva (la poesía no es un medio para la transformación de la sociedad).

Estamos, sumariamente, reseñando la posta que recibe Federico Schopf, para ello permítanme citar algunos versos: «ni aún la poesía me consuela» (*Estación de los desesperados*) «Yo no soy el mensajero de la nada» (*Al bello aparecer de este lucero*). No obstante, el mismo escritor que dice esto, es autor de «Porque escribí», un poema de *La Musiquilla de las pobres esferas* (1969), que la crítica y él mismo poeta consideran una especie de testamento o «especie de arte poética que tiene el temple de ánimo de una confesión –muy reservada por los demás– y de un testamento». Este texto, muestra que la poesía es la producción de un mito individual: la salvación de la nada, es decir, de la muerte, en y por la palabra: «Porque escribí».

Porque escribí
me muero por mi cuenta
Porque escribí porque escribí porque escribí estoy vivo

Antes ha dicho:

de lo que se ajusta al abismo surge un poco de oscura inteligencia
y a esa luz muchos monstruos no son ajusticiados...
digo que pasarán porque escribí
y hacerlo significa trabajar con la muerte
codo a codo, robarle unos cuantos secretos....

La poesía es un modo de conocimiento incierto, imperfecto, incompleto… Prolongación del misterio, modo de sobrevida[10] «la poesía es un intento desesperado de conocimiento….», «La representación del otro ausente», piensa Federico. De todos modos escribir es un acto de autoafirmación.

En este punto, ya está bien, volvemos a nuestro Federico, ese digno descendiente de una tradición tan amplia como la biblioteca en la cual elige a sus propios antepasados, como yo, crítica menor, he elegido a su mentor, relativicemos de inmediato, a uno de sus mayores antepasados.

Regreso, no la he abandonado, a *La Nube* que se me ha ido despejando frente al poeta que ha escrito de lo mismo y ha enseñado cómo huir de las musas, las mistificaciones de la inspiración, lo inédito, la cháchara.

El diálogo entre discursos, lo sabemos, es un fenómeno que se observa a través de toda la historia literaria. Para los textos poéticos de la modernidad es, sin hiperbolizar, una ley: los textos se hacen absorbiendo, destruyendo o amplificando o reescribiendo los otros textos del espacio intelectual o intratextual, trabajo de texto, lectura-escritura paragramática y la biblioteca como architexto, como bello depósito de devenires, metamorfosis, citas que cifran una poesía anafórica, cómplice, despojada de la idea de exclusividad y de la angustia de las influencias ¿qué otra cosa hemos observado en la producción de *La Nube*? ¿no están en sus poemas perfectamente indicados los múltiples libros leídos, absorbidos, amados, reescritos? ¿no están los personajes, pinturas, imágenes, sucesos, territorios, figuraciones que su «architexto» ofrece al poeta, para quien el recorte es Eros y su séquito? ¿el culto a y en torno a Afrodita pone acaso de manifiesto aspectos contrarios a la concepción iniciática del amor sublime? El amor aquí es defensa y fuga.

En la poesía de Federico Schopf, incluida en su último libro, la cita es una exigencia inmanente al uso de la lengua poética, también o casi siempre acompañada por la idea de parodia o distanciamiento irónico. Poética del espejo y del espejismo, donde espejean tantas voces y donde el acto de volar ya ni siquiera es posible llamarlo de tal modo, pues son encuentros fecundos, devenires y capturas. Aquí robar «es lo contrario de plagiar, de copiar, de imitar o de hacer como. La captura siempre es una doble captura; el robo, un doble robo; así es como se crea un bloque asimétrico y no algo mutuo, una evolución a–paralela, unas bodas, siempre "fuera" y "entre" (Deleuze 1996, p. 11):

10 En «Sueño y variaciones» (*Al bello aparecer de este Lucero*) Lihn escribe: «En mi sueño de transformista despierto convertido en ti». Sobreexcitado por esa transformación que no dura más de unos segundos pero me desvela y me arroja a la escritura, un modo, aunque insuficiente de prolongar el misterio la representación del otro por su ausencia que encarna la palabra. Sobre la poesía como sobrevida: «esta especie de postulación a la posteridad me parece válida ahora, pero sólo en la medida en que se lea como una de esas ilusiones compensatorias que nos permitan piadosamente sobrellevar una depresión muy intensa… De todos modos escribir es un acto de autoafirmación» (*Lar,* 4 y 5, 1984, p. 6).

porque la arena de las playas
esculpe muchos castillos
sobre lo que ya estuvo abierto
antes de mi llegada
una palabra, una musiquilla, una historia, una línea

Poética también de la desterritorialización de la lectura, pues siempre ha de irse más allá de los límites del texto y no dejarse seducir por el presente ni el orden: las palabras, las ya mencionadas y otras como vía crucis, carnaval, Pitágoras, Hans Loewe, Roma, Calisto, John Donne, Garcilaso, envían a otros espacios, son guiños contra la corriente, como casi siempre, para irse a otro tiempo y no morir petrificado. *«Sic transit gloria Mundi»*: creo que contra esto se lucha y se niega que se luche en los poemas de Federico Schopf, en los cuales, otro aspecto, el de la espera, el de la cerca y dominio de la muerte, establece un contra punto con la poesía de Lihn y de otros.

Se cita en este libro de citas y/ recuerdos y/o zurcidos a John Donne, el poeta inglés del que yo ahora recuerdo sólo un verso: «muerte no seas orgullosa». La memoria de este fragmento me trae a la mente otros: «Este es el mar, muy bien, que pase»; «ya –pasa vieja cutufa»; «tras la paletada nadie dijo nada, nadie dijo nada»; «ah muerte, ven, te necesito/ cerca para escribir mis versos/dímelos tú…». Esto no es, pienso, lo que ocurre en *La Nube*. No hay en este libro, sobradamente instruido sobre los términos del contrato y sobre la escena final de la obra («¿Qué pretendes Narciso incorregible/ si hasta el sol tiene sus días contados?»), palabras de bienvenida, apuros, preparativos, llamadas, ni concesiones al (política/filosóficamente) estoicismo o desasimiento predicado por nuestras sagradas enseñanzas y los alabados usos de la contención y la valentía.

No hay entrega, resignación, ni prisa por cumplir los ritos del final, salvo como la figuración de las escenas de amantes incendiados en deseo o inmolados en la escena cúlmine del amor. El texto que mira y atesora restos, residuos, fragmentos de territorios, historias, nombres de amigos muestra el dominio de la vida, sin dejarse seducir, más bien tratando de escapar, de la muerte que está presente, pero no tiene en sus poemas casa ni amigo, nombre, forma ni figura.

La Nube transita el reino de la pequeña muerte, dimensionada a veces como gran momento y también el de la poesía de muerte y el del saber, mas no hay disposición personal ni textual para ejecutar su danza o transformar o devenir el texto en muerte o tumba y al sujeto en «cadáver» de o en su obra.

El poeta pareciera no querer alzarse en armas ni rendirse y preferir, con mucho, los trabajos de amor disperso para disponer unos textos de cuerpo, un cuerpo enamorado y aún radiante. Entonces caer –tantas veces– es sólo un hecho y levantarse su consecuencia natural, pues no existe la idea, mentira o consuelo de que morir es «pasar a mejor vida»:

Lo único que deseo es:
una joven de ojos sangrientos
y movimientos de serpiente
que se enrosque en mi cuerpo
y me haga enloquecer
y pasar a peor vida
sin darme cuenta (Schopf, 2009, p. 62)

«Pasar a peor vida», «joven de movimientos de serpiente», «sin darme cuenta», cuántas resonancias para exponer la mayor desobediencia de Federico Schopf a los textos canónicos, admirados y autorizados por la filosofía y poética occidental sobre la muerte: «si el amor fuera espuma solamente/ la cima de las olas en el mar/ un breve instante en que dos cuerpos de unen…» (113). Lo de «pasar a peor vida» parece obvio; pero ¿sin darse cuenta? ¿joven de ojos sangrientos? ¿de qué está escribiendo el poeta? ¿cuál es la obsesión de estos poemas cruzados por los significantes caída, deterioro, mal y temporalidad? ¿construye, tal vez, una física-poética de la muerte similar a la que descubren Triviños y Aldunate (2006) en la poesía de Uribe Arce?[11] ¿transforma el texto en sarcófago? ¿eternidad? ¿lugar de espera? ¿ensayo de muerte como Jorge Torres?[12]; ¿escritura obsesionada con la inmutable esfinge? ¿espacio de combate contra el Argos que guarda el misterio? ¿escribe nuestro poeta, tal vez, para morir, morir para escribir, palabras que nos encierran en su exigencia circular, que nos obligan a partir de los que queremos encontrar o buscar, sólo el punto de partida, o hacer así de ese punto algo a lo que sólo nos acercamos alejándonos pero que también autorizan allí donde se anuncia lo interminable, la de aprehender, la de hacer surgir el término? (Blanchot 1996: 85) ¿qué relación de soberanía, si la establece, tiene este poeta sobre la muerte? ¿es su poesía un rito solitario relacionado, a

11
En «El poeta y la muerte en la poesía de Armando Uribe Arce. Hacía una física – poética de la muerte» (Triviños y Aldunate, 2006, pp. 63-86).

su pesar, en lo esencial, con la muerte a la que le niega el saludo?

> el tiempo está en las fallas del espejo
> en que no se ve en que no puedes reflejarte
> y que es,
> sin más la muerte (Schopf, 2009, p. 32).

> Quiero morir
> dejando este epitafio:
> salir de aquí
> esa es mi meta (Schopf, 2009, p. 42).

> Te has convertido en un Narciso
> poeta de segunda o tercera
> que no puede mirarse en el arroyo
> o en el canal San Carlos
> porque le dice: el tiempo pasa
> o mejor en la fuente inmóvil
> que te espera y tú sabes que es la muerte (Schopf, 2009, p. 57).

Al autor, que trabaja con el encabalgamiento, la memoria, la reiteración, el símil, la ironía, no le

> ... basta con los elogios oficiales
> / ni las palabras de la amada transitoria
> o de uno que otro amigo en este mundo
> que se ha hecho inhabitable
> y que podría ser el paraíso terrenal
> ya que el otro parece que no existe (Schopf, 2009, p. 43).

El poeta reconoce que la mayor empresa es enfrentar sin horror el instante pleno de la muerte. Explícita así su mayor deseo, el que cristaliza sobre la base del irrenunciable viaje hacia el otro (la amada que vendrá): «Morir contigo/ sería mi temor tornado en gloria… quiero morir después de conocerte…» (117). La vida como suplemento, la vida aún para esperar a alguien que puede llegar y transfigurar el temor en gloria y soberanía sobre la muerte.

La muerte es vacío, fuente inmóvil, fondo opaco y transparente, nada, no tiene más nombre que el propio de muerte, no tiene forma, ni voz, figura o compañía. Lo que sí existe es algún espacio donde se dejan los cuerpos, pero la muerte no tiene casa, cortejo ni lugar en el corazón del hablante. La muerte simplemente es el fin de una vida enamorada; el poeta quiere huir de ella, de su roce, de la inmovilidad absoluta, de la eternidad que ofrece la muerte frente a la cual el sujeto esgrime sus pequeñas-grandes armas. Y si la amistad fuera un susurro de lectura o de versos y el amor «fuera espuma solamente, la cima de las olas en el mar, un breve instante en que dos cuerpos se unen y sienten penetrarse las dos almas de esos cuerpos, en una eternidad que luego se evapora o sólo se recuerda: la voz que canta contra el viento se destruye, un agua que se filtra en las arenas entregando la suave música de su huella» (113), entonces, el poeta elige esa forma de la eternidad.

La claridad y belleza de lo expuesto hacen innecesaria cualquier explicación o remedo crítico. Estamos ante una poesía que cruda y serenamente –y sin ahuyentar el condicional– conoce lo que hay. Sin apelativos o retórica conjura lo otro: el momento fecundo del amor: el erotismo húmedo –y si ha de haber llamas que sean del fuego del amor y no las del rayo de la muerte que rima con seco e inerte–. La muerte es seca, nuestro cuerpo pierde sus fluidos y su ritmo, sus lentitudes y velocidades, su movimiento. Resistir es tener una meta: crearse un suplemento, retardar el sarcófago en el que yacen algunos de sus enemigos («no por mi causa/yo procuro atrasarme siempre/como el huésped que sale último o al que sacan del "gran banquete"» (31) o la expulsión «del más alto cielo que está precisamente en la tierra».

La vida como gozo, placer mejor *versus* peor, como banquete del que sólo se quiere salir de una manera: en el clímax erótico de la unión de dos cuerpos que sienten penetrarse las almas de esos cuerpos, en el instante de la eternidad elegida y móvil de Eros. El terror verdadero sería perder el fuego de los cuerpos o no tener la salamandra ardiendo en las pupilas o en su reflejo. Morir sería también el olvido y el arte de morir, un arte como cualquier otro; el amor: una necesidad, una obsesión, una meta. El suplemento que aún falta para completar algo, el accidente o cosa que añadir a otra para hacerla íntegra y perfecta. El suplemento de *La Nube*, constituido por la IV parte de un terceto completo y unitario, está dedicado a Pilar, la última protagonista de su círculo de amor que tampoco quiere cerrarse allí. Sino en la tensa espera, no de la esfinge sino de una mujer de labios rojos y movimientos de serpiente ¿no será la Muerte? La escritura, la búsqueda de un «lenguaje limpio» que dé cuenta de los suplementos que la vida ha concedido, es, creo, el proceso poetizado en esta poesía que se me va mostrando

Federico Schopf.

también como suplemento de vida; como modo de atenuar o aminorar la ausencia de la presencia.

En esta empresa, está la poesía de Schopf, que cuerpo de su cuerpo, expresión de su deseo, huella de su mano y registro del ser y el no ser, despliega la utopía de buscar un lenguaje que permita acercarse al enigma o vivir con él sin que éste neutralice y seque. Vuelvo pues a la función de la poesía, de la que, por cierto, mucho me ha anunciado la lisibilidad literaria y la admiración por el autor de *Diario de muerte* y de *Al bello aparecer de este lucero.*

Se podría afirmar, o al menos creer, que en la obra del poeta del sesenta no hay conciencia de totalidad, ni el salto de trascendencia que implica en un «ser para la muerte», «un llegar a ser para la muerte más allá de la muerte» por el hijo o por la obra, formas de fecundidad en las que el yo trasciende el mundo de la luz, no para disolverse en el anonimato del «hay», sino para ir más lejos que la luz, para ir a «otra parte»: «La relación con el hijo, es decir la relación con el Otro, no poder, sino fecundidad, pone en correspondencia con el porvenir absoluto o tiempo finito [pero] las formas diversas que reviste Proteo no lo liberan de su identidad» (Levinas 2000, pp. 95-97).

No hay hijo, discípulo, protección, legado en la poesía de Federico Schopf, nada parece permitir conectar sus aventuras con lo trascendente, si no se advierte la importancia de la biblioteca que ya he señalado y especialmente los textos citados y los versos de Lihn del que el poeta más joven escribe, indicando el lugar destacado que para él reviste la amistad y la escritura que el otro cifra magistralmente. No hay imágenes biológicas naturales o paternas que abran las hojas de los libros, que introduzcan o cierren las puertas de lo ominoso en *La Nube*. Los antepasados del poeta descansan en paz «pese a sus cuadros y a su amoblado de palo de rosa están tranquilos» (44); él no, por lo que busca un talismán, un filtro, un consuelo… un suplemento. Todo esto termina dimensionando el lenguaje poético y el acto de escritura como su objeto de deseo, objeto problemático e imprescindible por ser efímero, marginal, pero también por el único espacio de verdadera diferenciación, sin lugares comunes ni inocente canción, sin asunto ni armadura, ni viciada escritura que se pierde tras la muerte que no puede nombrarse. La obsesión es encontrar un lenguaje que no engañe, capaz de crear un espacio hospitalario que ayude a soportar el terror de la muerte: «sentarse frente al mar, mirar el flujo/ le ayuda a comprender/que del principio nace el fin o viceversa» (p. 45). Lo cierto es que es muy poco lo que aquí se afirma o se sabe; no obstante, «tú no te miras en las aguas del estanque […] Tampoco en el espejo inmóvil de algunos poetas/antiguos y modernos: puro narcisismo./ Tú no entras en las aguas, eres parte del flujo de las aguas» (81). Más que las aguas, es el fuego del amor que durando se destruye. Flujos y fluidos físicos, verbales, metafísicos, biográficos conforman este espacio poético inquieto y desolado, pero que diseña sus huidas, sus devenires y sus regresos.

Entonces ¿qué resta? ¿cuál es el objeto de la búsqueda del héroe de estos poemas obsesionados por el cuerpo y los residuos de vida? No es, por cierto, la conquista de un reino o de una ciudad, no es la derrota de un monstruo o el encuentro del Santo Grial o el Santo Sepulcro. Sería fácil decir, para cumplir con nuestra investigación que se busca morir de una manera particular, como mueren, según Jaime Gil de Biedma, los que han amado mucho[12].

Pero ¿de qué servirían los trabajos de amor disperso sino queda la escritura que los fija y defiende de una memoria quebradiza? ¿dar cuenta de los restos del naufragio? ¿buscar la fuerza, sin deseo hasta morir en paz? Obviamente, Schopf está aún en el deseo, en la belleza, en la fuerza, en la enunciación y la búsqueda: «Y las olas en su movimiento/ siempre van más allá/ aunque no lo parezca, o más acá/ y así se va la vida:/ como la niebla que sube del río» (Schopf, 2009, p. 66), «El tiempo corre la cortina de carne y nos muestra el esqueleto/que nos lleva de un lado para otro/ hasta que éste y la carne se deshacen con las nubes en el cielo… (Schopf, 2009, pp. 67-68).

Fin de la historia, hundirse, naufragar, evaporarse, irse, deshacerse o ¿diseñar otra nube, escribir *La Nube* que protege? Recordemos que la eternidad elegida es la de la consagración del instante que se actualiza entre dos cuerpos que se unen e igualmente en una escritura que es cuerpo y que como sueño-recuerdo tiene fuerza para intensificar la vida, aunque sean nada más que un límite imposible. Además: «por suerte aún me conservo relativamente íntegro –no tendré, creo, el mal destino de Abelardo– en medio de la

12
Es sorprendente, y muy estimulante, para quien ha escrito un libro sobre la relación entre la poesía de Jaime Gil de Biedma y Enrique Lihn, observar cómo Federico Schopf continúa ese diálogo tan difícil de la poesía chilena y peninsular. La ilusión de las diferencias es otra nube imaginaria.

desintegración nadando contra la corriente, como siempre si aún puedo o alguien me ayuda» (117).

Aún voy, todavía puedo; frente a las tentativas naufragadas, las batallas perdidas, el amor extrañado, se insiste en regresar desde eso otro lado de la noche y, sin querer ser el Conde Cagliostro, sólo morir en el límite, no más atrás. O si alguien me ayuda… ¿quién o qué? ¿cómo?

La lectura de *La Nube* nos da información bastante específica sobre estos aspectos, estos ayudantes, asociados a la empresa de sobrevida o suplemento de vida que se teje o se urde en los poemas de Schopf. En primer lugar, obviamente, para quien ha amado tanto, están las amigas-amadas, metonimia expresa de la vida que se desea vivir hasta consumirse. Por el texto circulan, entonces, bellas de voz ronca que hacen sentir en el más alto cielo; mujeres (in)alcanzables con las que morir sería la Gloria, medusas cuya mirada hace caer fulminado, una joven casi bruja, musas, efímeras amantes que abrazan buscando un final glorioso y sabroso para su historia, mujeres inesperadas («objet trouvé») y la mujer de ojos sangrientos ya destacada. También hay un caso perdido y un fantasma; una que no entiende; la caperucita que no quiso atravesar el bosque, (la que se aleja). Aparece Pilar a quien está dedicado el suplemento y lo más importante, aquélla que aún no llegó, que está por venir. Escribe el poeta:

> Yo me voy a caer como Calisto
> subiendo una escalera
> para gozar con ella unos minutos
> imaginados como eternidad… (Schopf, 2009, p. 104)

Junto a ellas, por cierto, están los amigos. Sergio Mansilla, quien al fondo, de la casa, en la cocina ve un abismo y «casi no consigue formular/ la profundidad de lo que ha visto y el tampoco»; el amigo que lo programa todo –o casi todo– pues no cree en el todo: «hay que ser permisivo/en materia de amor/que es algo/claramente/claro/oscuro» (David Wallace); otro que «dejar quiere una huella de su paso por la tierra y escribe sobre Hölderlin un libro durante largos años», los amigos poetas que leen a Lihn…

La poesía de Schopf, pese a su declarado descreimiento y su embriaguez por lo efímero, compone un espacio hospitalario para los otros: los amigos, los lectores y el propio yo es otro que es el poeta. El sujeto entiende, y en ese aprendizaje es determinante su identidad de lector, su formación y apego. En la recreación de lo escrito antes, conoce la forma de comunicación con y del otro y comprende que en ésta se juega la propia salvación o permanencia, aunque no más sea un susurro, un murmullo evocador de una presencia y del ayer. El acontecimiento sujeto pervive plegado en los poemas aguardando la venida del otro. La resistencia contra el olvido y la desmemoria se inicia en la escritura que produce múltiples encuentros y se concreta en la llegada y acogida del lector en una posibilidad de vida que aunque sea «apenas» salva de la muerte. La amistad, la fraternidad poeta-lector, es el río que hace durar en el tiempo. Y tal como no hay amistad sin el tiempo y esta abre otro tiempo; no hay poesía que no sea palabra en el tiempo (Antonio Machado).

Yo-tú-nosotros, el poeta y el otro sin el cual no hay porvenir, es que «no tenemos más que un recurso frente a la muerte. El recurso es hacer arte antes de que llegue: tejer sin cesar lo que salva en el lenguaje esencialmente hospitalario de la poesía: el acontecimiento de la llegada del otro sin el cual no hay por venir o un porvenir» (Triviños, 2003, p. 24) ¿Y qué es poesía? … habría que preguntarle a Nicanor.

Sabemos que Calisto, Abelardo, Tristán, Joachim Winckelmann, Romeo, Wagner y los otros son también cómplices de esta trayectoria signada por la intensidad del deseo y la amenaza del conocimiento. Claramente clara-oscura, *La Nube* insiste en sus movimientos copulativos y en su gramática relativizadora de construcción disyuntiva instantánea, del viceversa: aquí, allá; todo –o casi todo–, principio/fin=fin/principio.

En este punto del análisis del texto de la salamandra, de esta botella lanzada al mar y estadísticamente destinada a la pérdida, me pregunto por la otra dimensión de los textos, la de ser objetos destinados a un sujeto lector que los encuentra, recupera y animiza. Efectivamente, el último, pequeño o gran principio esperanza que arde en estos poemas es no sólo el del suplemento de amor y vida del que se escribe, sino el de la comunicación y permanencia a través de unos versos que expresan la soledad, la angustia, el deseo de comunicación y pertenencia. Así, no quisiera que nadie se estremezca feliz leyendo sus poemas, porque habría fracasado en expresar su soledad, su angustia, sus deseos… (72).

Se necesita y dibuja un lector que impida el reposo del sentido y el monolinguismo de la escritura que quiere conjurar la muerte en un diálogo inconcluso.

Huir de la frialdad de la tumba, donde ya se ve el nombre inscrito; ver el nombre inscrito en unos versos ¿es el antídoto, la verdadera meta? Escritura, amistad, amor:

> Es la antigua marea, cuya fuerza
> muere en la arena o estalla en el acantilado.
> Es la plenitud de los que no vuelve
> y, sin embargo como ensueño
> o un ardiente deseo, se repite (Schopf, 2009, p. 58).

Nada de *Deus ex machina*:

> La eternidad de Dios no nos importa
> estaría tan lejos
> más lejos que mi amigo Enrique Lihn
> que no está en parte alguna
> salvo en el espíritu de sus amigos
> que apenas se consuela cuando lee sus poemas (Schopf, 2009, p. 69).

Apenas… pero hay consuelo cuando se lee lo que ha escrito el otro, él mismo. En este momento, el de las amadas, los amigos y la obra, descubro, hacia el final de mi artículo, otro rasgo de la poesía del integrante de la generación del 60, 72, «diezmada», «perdida» o como la llamemos, que me inquieta. Es una sensación de sexismo en la elección de sus aliados. Coincide esto con la corporeidad relativa a las amadas y la «intelectualización» relativa a los amigos. Ante los últimos se privilegia el orden mental, poético y las identidades masculinas. Igualmente hay algo diletante en esta poesía en la que los nombres, los muchos nombres son casi siempre personajes literarios y casi nunca históricos a los cuales situar en su tiempo y circunstancias. Bueno, pero esto es tema de otra mirada o lectura, menos amorosa y más distanciada.

Conocimiento, comunicación, experiencia, conciencia, literatura, biografía, desasosiego y serenidad, angustia, esperanza, una actitud de pérdida y otra de esperanza hay en esta poesía. Cuya versión sobre el tema que nos interesa, parece ser: amor, amistad y poesía tienen fuerza para prolongar la vida aunque no sea más que un límite imposible. Unir, unir y recuperar. Inventar un filtro o descubrirlo. Lo que intuyo es que la ilusión de conjurar el olvido, sustancia misma del universo, según Borges, tiene un «plus» que la hace concebible. Ese «algo mas» proviene del «raro» encuentro de la filiación con la afiliación en la amistad y la lectura. El viento mueve, esparce, desordena. Sólo ahora entiendo el título del libro. *La Nube* protege del fulgor de los rayos de la luz, es tabique que separa y une dos grados cósmicos, en un abrazo que protege.

Dice un poema:

> No son los versos escritura inútil
> son sus cenizas las que dicen
> realmente lo que pasa y nos espera (Schopf, 2009, p. 95).

Puede decir:

> No son los versos lectura tan inútil:
> son sus brasas las que nos dicen
> realmente lo que pasa y nos espera.

¿*Sic transit Gloria Mundi*?

Bibliografía

Alonso, María Nieves y Rodríguez, Mario (1995), *La ilusión de la diferencia. La poesía de Enrique Lihn y Jaime Gil de Biedma*, Curicó, La Noria.

Aries, Philippe (1987), *El Hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus Ediciones.

Blanchot, Maurice (1969), *De Kafka a Kafka*, México, Fondo de la Cultura Económica.

Bloch, Ernst (2004), *El Principio Esperanza*, Madrid, Trotta.

Correa-Díaz, Luis (1990-1991), «Noticias acerca del Cadáver de una obra», *Logos*, Nº 3-4, pp. 85-94.

Chevalier, Jean y Geerbrandt, Alain (1986), *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona, Editorial Herder.

Derrida, Jacques (2009), *Dar la muerte*, Barcelona, Paidós.

Diccionario de la Lengua Española (1956), Madrid, Espasa Calpe, Décimo Octava edición.

Deleuze, Gilles (1996), *Diálogos*, Valencia, Pretextos.

Espinoza, Cristhian (2000), «La Escritura sobre la Línea de la Muerte», *Estudios Filológicos*, Nº 35, pp. 151-166.

Kristeva, Julia (1969), *Recherches pour une Semanalyse*, Paris, Gallimard.

Levinas, Emmanuel (2000), *Ética e Infinito*, Madrid, Antonio Machado libros.

Lihn, Enrique (1990), *Diario de Muerte*, Santiago, Editorial Universitaria.
– (1997), *Al bello aparecer de este Lucero,* Santiago, Ediciones Lom.
– (1984), «Dossier Enrique Lihn», *Revista Lar* Nº 4 y 5.
Ricoeur, Paul (2008), *Vivo hasta la muerte*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
Schopf, Federico (1966), *Desplazamientos*, Santiago, Ed. Trilce.
– (1985), *Escenas de Peep Show*, Santiago, Ed. Manieristas.
– (2009), *La nube*, Santiago, Cuarto Propio.
Gottlieb, Marlene (1983), «Enrique Lihn», *Hispamérica* 36, pp. 35-44.
Triviños, Gilberto (1996), «La metamorfosis de la muerte Semejante a Diana en la poesía de Rubén Darío, Vicente Huidobro y Nicanor Parra», *Acta Literaria* N° 21, pp. 75-92.
Triviños, Gilberto y Aldunate, Pedro (2006), «El poeta y la muerte en la poesía de Armando Uribe Arce. Hacia una física-poética de la muerte», *Atenea* Nº 493, pp. 63-86.
Weil, Simone (1953), *Cahiers*, Paris, Plon.
– (1957), *Écrits de Londres et dernières Lettre*, Paris, Gallimard.
– (1994), *La Gravedad y la Gracia*, Madrid, Trotta.

Fecha de recepción: 19/07/2011
Fecha de aprobación: 29/10/2011

América sin nombre, nº 16 (2011) 104-112
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

José Carlos Rovira
(Alicante, 1949). Catedrático de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Alicante. Es autor de libros y ediciones sobre autores contemporáneos (Rubén Darío, Miguel Hernández, Pablo Neruda, José María Arguedas y Juan Gil-Albert) así como sobre poetas de la tradición cancioneril en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo, literatura novohispana, relaciones del mundo cultural italiano con la tradición hispanoamericana, siendo sus últimos libros *José Toribio Medina y la fundación bibliográfica y literaria del mundo colonial hispanoamericano* (2002), *Ciudad y literatura en América Latina* (2005), así como las ediciones *La sombra vencida. Miguel Hernández 1910-2010*, catálogo de la exposición de la que fue comisario dedicada al poeta en su centenario, y la edición de la *Obra poética* de Rubén Darío (2011).

ZURITA: MEMORIAL DE LA DESOLACIÓN

JOSÉ CARLOS ROVIRA
Universidad de Alicante
rovi@ua.es

RESUMEN

La publicación a fines de 2010 de *Zurita*, un libro de 745 páginas del poeta chileno, significa una reflexión extensa e intensa sobre su universo poético: naturaleza, dolor y pequeñas contraseñas de salvación nutren un poemario que, entre fragmentos que recomponen la totalidad, sensaciones individuales que asumen valor colectivo, historia personal que es en parte general, naturalezas heladas que se reconstruyen por la palabra, desquiciamiento y lucidez; significa una realidad contemporánea que quizá, como muy pocas poéticas, asuma el siglo XXI y el recuerdo del anterior como un espacio y tiempo inevitables de desolación en el que ya sólo nos puede salvar la cultura.

Palabras clave: Zurita, desolación, naturaleza, dolor, cultura.

ABSTRACT

The publication of *Zurita* (745 pages) by the poet at the end of 2010, serves as an in-depth intense reflection on his poetic universe where nature, pain and fleeting images of salvation nuture the poems. The fragments reassemble into totality, individual sensations take on collective values, personal history becomes in part general, frozen natures are recomposed with words. The breakdowns and lucidness illustrate a contemporary reality the way few poems do, where the 21st and the 20th century are seen as an inevitable spaces and times of desolation where only culture can save us.

Key words: Zurita, desolation, nature, pain, culture.

Nota casi periodística para reconstruir circunstancias

Habrá un día que refugiarse y recuperar todos los saberes, los filológicos y los poéticos, para asumir y comprender a un Raúl Zurita inevitable, inesperado también, que hace unos meses puso en mis manos, en cuidado borrador aún, un volumen de 747 páginas, encuadernado en azul, con apariencia de tesis doctoral, con una pequeña etiqueta sola, pegada a la cubierta, «Zurita», el nombre que aparece en ella, el nombre del libro, del autor, de un poeta inquietante que desde hace algún tiempo está entre mis desvelos, sorprendidos siempre, activos de lecturas vinculadas.

Una dedicatoria a mano (cordial y generosa) me dice que fue el 10 de septiembre de 2010 cuando recibí aquel volumen, en Santander. Recuerdo bien esos días, la mañana previa en la que, con Abel Villaverde, recogíamos a Raúl y Paulina Went en Barajas, y el viaje hasta Cantabria, la parada en Santo Domingo de Silos y aquellos momentos en los que el sonido de las campanas del monasterio se fundía con el recuerdo de aquel lejano monje que anotaba «qui non sapiendo» en un códice donde decía «ignorans», y las glosas silenses

eran evocadas con la devoción del siglo XXI entrado, más de diez siglos después de que, a nosotros y a ellos, los chilenos, nos hubieran legado una lengua aquellos territorios. Y hay una cierta emoción en el sonido de las campanas, y un silencio posterior hasta Burgos, y somnolencia por el largo viaje –Raúl viene de Chile y Paulina desde Estados Unidos– y una comida deliciosa en Burgos, junto a una evocación, ante las escalinatas de la catedral, de la ignominiosa fotografía del cardenal Gomá haciéndole al dictador, al Pinochet nuestro, el saludo romano.

Días de recital en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, en el congreso de la Asociación de Hispanoamericanistas Españoles; escapadas a Santillana y nocturnas al barrio de pescadores; conversaciones en aquel mar y aquella península…regreso tras una semana y abrazo fuerte de despedida.

Un día coloqué en la mesa el pesado volumen, y durante algunos meses casi no pude desprenderme de él, de sus enigmas y de sus seguridades. Relataré algunas cosas.

Zurita con Paulina Went en Santillana, 2010.

Adenda de julio de 2011

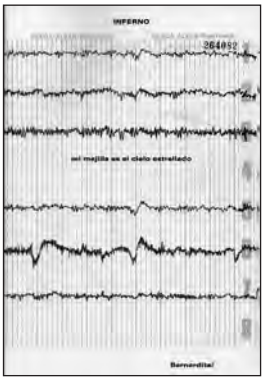
Se alteró la paginación de mis notas, las que iba tomando en lecturas más o menos ordenadas. Me llega el volumen impreso en 745 páginas (*Zurita*, 2010), pero esencialmente variado de disposición a pesar de la misma estructura general. Me dan ganas, antes de llevar cada poema a su nuevo sitio, al definitivo, a la página de la edición impresa, de escribir tan libre como pueda, tan irresuelto académicamente que no sea necesario volver a anotar todo en su lugar. Zurita obliga a desembarazarse de academia y normas editoriales (a fin de cuentas, Zurita siempre dice que los poemas no pueden explicarse). En noviembre de 2010, tres meses después de entregarme la primera versión mecanografiada, la ha transformado en cuanto prueba inicial. La primera reflexión será sobre el orden y el caos, pues aquí están los dos en cuanto extremos: sucesivos órdenes acrecientan una cierta sensación de caos que, a fin de cuentas, se quiere evitar. Aquí están, dispersos, los libros últimos que el autor plantea que proceden del libro general de ahora y no a la inversa (*Cuadernos de guerra, Sueños de Kurosawa, Las ciudades de agua…*); otras veces, en cuanto ruinas de poemas, aparecen todos sus libros fragmentariamente; también, nuevos textos densifican espacios y palabra poética; además, recuerdos de su poesía visual –sus grandes performances– nos conducen a una propuesta final en la que la palabra de nuevo se funde a la naturaleza…demasiadas cosas para una lectura veraniega o justo quizá la lectura que estábamos esperando…

Un orden permanente e inicial

La historia fue precisamente esta, la de una rota tarde, una rota noche y un roto amanecer. Son fragmentos de vida de Raúl Zurita que estructuran el libro (págs. 23, «Tu rota tarde», 243, «Tu rota noche» y 483, «Tu roto amanecer»). Con función cabalística quizá, o simplemente matemática (vieja afición del poeta), una progresión, a partir de un número (el 3), de 20, 220 y 240, en cuanto sumandos sucesivos del primero, en un decurso que significa poco más de veinticuatro horas en la vida de un hombre en las que el primer juego, o el primer orden, está establecido por la autobiografía: tras evocaciones familiares iniciales, tras el recurso a Thomas Mann como cita insistente con variaciones en el libro («Hondo es el pozo del tiempo»), tras situar un momento de escritura inicial en una línea de una página en blanco («Bajo la dictadura chilena, finales de los 70»).

«Tu rota tarde» comienza situando un poema inicial de la serie «Cielo abajo», en la tarde del 10 de septiembre de 1973 –el día antes del golpe de estado que cambió la vida

1
«A las seis de la mañana del 11 [de septiembre de 1973] llegué a la Universidad a tomar desayuno y ver si podía dormir un poco. Allí me tomaron. Eran arrestos masivos de miles y miles de personas. El golpe en Santiago comenzó más tarde. Allí mismo comenzaron los culatazos. De allí nos llevaron a un estadio y de allí al barco Maipo, que era un carguero civil de la Compañía Sudamericana de Vapores. Efectivamente yo había logrado conservar una carpeta con poemas. Como había unos poemas visuales (que están en Purgatorio), los militares creían que eran mensajes en clave y comenzaba la golpiza, pero extrañamente al final me los devolvían. Al llegar al barco se repitió lo mismo. Como estaba amarrado sostenía la carpeta con los dientes. Un marino los vio: ah, dijo, son poemas estas huevadas, y tiró la carpeta al mar. Lo que pasó entonces es tan extraño, la carpeta me decía que había habido un antes, que ahora era algo que estaba sucediendo, pero que yo me llamaba Raúl Zurita y había tenido una vida antes. Después comenzó literalmente la pesadilla (…)». Conversación Alejandro Tarrab (Zurita, 2004).



Poesía visual en Anteparaíso.

a Zurita y al pueblo chileno[1]–, cuando se entremezcla una manifestación, su griterío, sus consignas y cantos, con «el pedrerío reseco del Pacífico», con Valparaíso, con confusiones temporales de «una vida rota» que nos llevan al «desahuciado atardecer». La historia mezclada con la autobiografía y la naturaleza son una constante ya que va a recorrer el libro.

A «Tu rota noche» precede un poema titulado «Imborrables erratas» que abre desvelos entre las últimas manifestaciones del 10 de septiembre, cabeceos insomnes en mesas de café, jóvenes comunistas que gritan las últimas consignas del día, el puerto de Valparaiso, el temor a que el sueño signifique la muerte, y la imagen indeleble de los tanques que comienzan a horadar «la luz cenicienta del amanecer». La serie de poemas que siguen, de nuevo «Cielo abajo», se abre con un mar bíblico abierto tras el último desfile, un mar que permitirá la huida, abrazado por una madre y sus lágrimas en el interminable desierto, hasta que se funden con la muchedumbre que huye…siguen recuerdos infantiles entreverados con el Éxodo…naturalezas, recuerdos culturales entremezclados…

«Tu roto amanecer» está precedido por la indicación de que «ya es 11 de septiembre» y una construcción onírica lleva seguramente a espacios familiares seguros, una casa con los mismos muebles y cuadros, una madre con un niño en brazos que no puede mirar a quien narra el episodio, mientras el éxodo continúa protagonizado por una humanidad que grita, mientras el poeta también grita mirando la casa familiar en medio de la tierra devastada…

¿Es la historia el orden? Seguramente sí. El decurso de un día es el acaecer que ordena e identifica la estructura del libro, entremezclando siempre historia, recuerdos familiares, retazos autobiográficos…y, es evidente ya, uniendo naturalezas y culturas en un acontecer que probablemente es irresumible, porque un día nos lleva, a través del recuerdo, a un tiempo memorial que es el del poeta y a un tiempo histórico que es a veces el de la humanidad.

¿Amanecerá entonces? Las ruinas de poemas

En el libro publicado aparece un apartado nuevo en el título que es «¿Amanecerá entonces»? donde recoge un material que en la primera versión se titulaba «Y ya casi amanece», frase con la que abría el poema de la página siguiente: «Y ya casi amanece y no puedo parar/ de llorar; de llorar primero por ti/ que te enamoraste de un viejo/ con Parkinson…»; siguen poemas del mismo tenor de desvalidez, autocompasión y rechazo de sí mismo, iniciados por la misma frase, que son mantenidos en la versión impresa con la variación de la frase inicial: «Y aún no amanece», dice aquí; sólo que están en otra serie (y otras páginas) bajo el título del apartado que se llama «Memorial del dolor»: recuerdos familiares, sus hijos a los que perdió de vista en los años 70, cuando su primer divorcio, llanto en la noche dormida…construyen estos poemas de amor que están repletos de ternura hacia el pasado, y también de afecto hacia el presente en poemas que son llamados «de amor». Tras varias series, llegamos a «¿Amanecerá entonces?» que tiene el valor principal de presentarse como «ruinas» de poemas.

Es un recorrido por fragmentos de la poesía anterior –«Poemas encontrados entre tus ruinas», dice–, procedentes de *Purgatorio* (con sus recursos visuales), *Anteparaíso*, *La vida nueva*, *Poemas militantes* –donde se produce una reinterpretación desilusionada del motivo de las banderas, escrito en los días de la victoria electoral de Ricardo Lagos y ahora reescritas como «banderas muertas»–. La serie «Arrumbadas planchas» presenta unos antiguos encefalogramas de *Anteparaíso* sobre los que se han escrito fragmentos poéticos como «mi mejilla es el cielo estrellado», momentos intensos de evocación autobiográfica[2].

Nos podemos plantear el sentido de esta inclusión: en primer lugar todo está justificado en el texto, siendo el poema que abre la serie, titulado «Restos», el que lo precisa:

> Y entonces, minutos antes del alba,
> viste las ruinas de tus poemas
> y eran oxidadas planchas de fierro
> barridas por la resaca,
> inmensos hangares desguazados
> ahora marcados con tiza,
> carcasas, herrumbrosas cubiertas
> de barcos rompiéndose
> entre los murallones de olas del mar.

Aparece también, en las últimas líneas de la página, una precisión del título en versales: «Y eran otros cielos, otras casas, otras caras Zura las que se amontonaban alargándose como tu cara llorosa entre los murallones

2
«Era el segundo año del golpe, en 1975, y estaba desesperado. Era un país tomado y unos militares me habían bajado a patadas de un bus de la locomoción colectiva. Me acordé de la famosa frase del evangelio: si te abofetean la mejilla derecha pon la mejilla izquierda. Entonces fui y me la quemé, fue encerrado en un baño. Más tarde me di cuenta de que así había comenzado mi Purgatorio» (Ibidem)

de olas del mar». De nuevo, una imagen del Éxodo, ya comentada, resuelve la entrada a un orden establecido por la naturaleza; en él, en su propio interior, Zurita encuentra «ruinas» de los poemas y poemarios del pasado. Son quizá ruinas de él mismo, no nos inquietemos: el libro *Zurita* podía haber sido, por su volumen también, una recopilación ordenada de sus libros anteriores, unas *Obras completas* al uso, en las que el autor vertebrase su orden con una producción sucesiva y anterior. Sin duda lo que ha intentado es desordenar todo para crear un nuevo orden. Quizá la teoría del caos alimenta, más que otra cosa, el proyecto, en el que los atractores son las calas biográficas, escriturales y hasta los fenómenos de una naturaleza que se va imponiendo.

Cementerio General de Santiago, Memorial de los desaparecidos, con un verso de Raúl Zurita.

La naturaleza de nuevo

La naturaleza es inevitable en la construcción memorial. Sirve como marco identificativo de tantas cosas…del amor, por ejemplo, cuando nos emociona con la serie titulada «P.W» (dedicada a Paulina Went):

> Todo en ti está vivo y está muerto: el fulgor del
> pasto en la aurora y el hilo de voz creciendo en
> el diluvio, el feroz amanecer y la mansedumbre,
> el grito y la piedra.
> Todo mi sueño se levanta desde las piedras y te
> mira.
> Toda mi sed te mira, el hambre, el ansia infinita
> de mi corazón.
> Te miro también en el viento. En las nieves de
> la cordillera sudamericana…(pág. 639),

pero las cordilleras, las playas, los ríos, o las «rotas carreteras de amanecer» (suponemos que no amanecerá nunca) se abren a secuencias históricas que deambulan en sueños minuciosamente anotados, en los que Cristóbal Colón dialoga con el poeta, que emerge al final del sueño 115, para desdeñar lo que ve y enfilar finalmente su camión «hacia las carreteras de otros sueños» (pág. 557), que rezuman historia contemporánea:

> Como se abrazará el océano Pacífico con el Atlántico las
> cordilleras del este con las del oeste las islas con las
> playas cuando miremos de nuevo los pájaros y sean las
> largas líneas de los prisioneros el dibujo que trazan los
> inmensos pájaros en el viento Pero todo fue solo un
> sueño en el viento…(pág. 562).

Nuevos cementerios y nichos –emergentes desde aquella lección conmovedora que fue en 1985 el *Canto a su amor desaparecido*– aparecen con nombres de ciudadanos desconocidos. El último nicho nos abre un itinerario entre la naturaleza, el aire y la nada:

> Sólo el amor muerto pegado a las rocas.
> 18 de los idos. Sólo el fulgor muerto
> Y los nombres. ¿Alguien anda? No,
> es sólo el aire agitando las puertas,
> las ventanas vacías, las flores nacidas
> entre los ladrillos. ¿Quién habla? Sólo
> la intemperie del frontis alzado en el
> granito, sólo las escaleras sin nadie,
> los patios, el promontorio, los muros
> de piedra hundiéndose en la resaca.

La primera frase es un recuerdo y recorrido que hemos podido vivir: el cementerio general de Santiago y su memorial a los desparecidos, donde algunos millares de nombres se ven protegidos por un verso de Zurita: «Todo mi amor está aquí y se ha quedado pegado a las rocas al mar y a las montañas». Naturaleza muerta o viva en la que los fragmentos de dolor, cada dolor, toda la desolación, anuncian el papel de la historia como constituyente o, de nuevo, atractor de la poesía esencial de Zurita, de su pasión por el caos desde el que nos van emergiendo sucesivos órdenes.

Memorial del dolor

Algunos poemas de una antigua serie titulada *El memorial del dolor* han ido ahora

a *Verás amores en fuga*. Una cita de Auden (firmada W.H.A.) abre el apartado: «Cree en tu dolor», dice. Poemas de «Sueños a Kurosawa», que es un título y una constante de la última época, abren con recuerdos familiares –en el primero, el padre, fallecido en la infancia del poeta, reaparece y vuelve a morir en el poema–. Hay recuerdos literarios, como Lucrecio, Auden y Cesare Pavese, que aparece en una relectura con chispazos de imágenes del poeta italiano: el descenso en el remolino de «Vendrá la muerte y tendrá tus ojos» es retomado como un dolor que, como el agua de un lago, «tiembla y te circunda», mientras «la piedra dibuja círculos en el agua». El poeta es identificado en el verso inicial como «la tierra y la muerte» y en el final como «la tierra y la esperanza».

El dolor puebla el poemario en otras partes, como en las presencias históricas de la represión en Chile, convertido en *El país de tablas* a través de sus prisiones (Estadio Chile, Estadio Playa Ancha, Villa Grimaldi, Carguero Maipo…). Un cataclismo cierra los poemas y el episodio:

> Porque se desplomaron las costas
> y se rompieron las montañas
> Porque se desplomaron los valles
> y cayeron los desiertos
> y eran sólo unas tablas rotas…

Son imágenes vividas de barracones, países muertos, mares muertos, marejadas muertas «sin amor».

La historia es, a lo largo del libro, un contenido esencial del dolor, acumulado a imágenes insistentes de filas de chilenos que están al lado del «muro de la desolación», de la «fila de la desolación» («Rotas carreteras/552 –el número en el título, como en los anteriores y sucesivos llamados igual, coincide con la página–), pero el dolor se abre a todos los contenidos de la memoria, reemergiendo en todas las evocaciones familiares. A veces, estampas íntimas nos llevan a murallas de hielo en cuyo interior hay rostros llorosos, la última mirada de la abuela irguiéndose para mirarnos, las lágrimas que se congelan junto a la sangre, hasta que

> Entreabres todavía los ojos y ves tu propia
> cara mirándote desde los témpanos y es
> una imagen de hace miles de millones de
> años. Un rostro congelado. Un dolor. Nada. (pág. 316)

El país de hielo continúa los episodios, como una fantasmagoría en la que barcos congelados, en la costa helada, témpanos, glaciares rompiéndose y rostros, anochecen en el puerto de Valparaíso, cuyas «luces permanecen encendidas bajo el casco de hielo/ como si el amanecer también se hubiera congelado», hasta que el recuerdo personal –su encierro en los días del golpe en la bodega del carguero Maipo– nos devuelva la realidad de la memoria:

> Recuerda entonces la bodega del
> carguero y el pedazo de cielo que
> dejaba ver la cuadrada escotilla
> abierta en el techo.
> Recuerda el color del amanecer,
> del mediodía, de la roja tarde
> recortado en esa escotilla.
> Y recuerda el viento polar de la
> muerte y sus témpanos helando
> la bodega…
> Nada, sólo la silueta de un barco
> en el cubo de hielo de la noche,

realidad que es la del país de hielo, con la historia, la personal también, confluyendo en cada registro de una memoria seguramente congelada.

Un memorial narrativo del dolor forma el registro de *Las ciudades de agua* (págs. 641 ss.). No son *las ciudades invisibles* de Calvino, aunque estas también sean a veces ciudades suspendidas en el aire, en medio de recuerdos, situaciones cotidianas del pasado, lugares y viajes, fotografías, mujeres, entierro de cada uno realizado por uno mismo, dormivelas, reencuentros con el amor.

Contraseñas para una pequeña salvación: Miguel Ángel pinta los Andes

Una forma posible de explicación de poemas está en algunos artículos que han sido generalmente contraseñas explicativas de motivos que generan los textos poéticos. En la imaginación de Zurita, hay un recurso imprescindible mediante el que la cultura sedimenta fragmentos de poesía que necesitan ser explicados por esta. Lo planteé hace algún tiempo en la relación cultura-naturaleza, donde a veces, aparentemente, Zurita afirma una oposición naturaleza (América)-cultura (Europa) que consideraba en cualquier caso una simplificación de la propuesta del autor,

aunque los párrafos que destacaba nos hicieran entrar en la misma:

> No esculpimos el *Moisés* ni la *Pietà*, no nos fue dada la cúpula de San Pedro, pero están los Andes, la vastedad del Pacífico y los glaciares, la visión del desierto de Atacama transparentándose frente al océano. Es eso: no pintamos el *Juicio Final*, pero nos tocó el color de los desiertos –el color más parecido al de nuestras caras– (Raúl Zurita, 2006: 8).

A una lectura diferente nos llevan fragmentos de *Zurita*, como los relativos a Miguel Ángel (algunas veces MA tan solo) que reactualizan una acción del artista del Renacimiento en la naturaleza chilena y en el sueño. Cito fragmentos de un primer poema:

> –«In Memoriam con pinturas en el cielo»:
> Soñé con Miguel Ángel,
> le calculé 70.
> Estaba en una cumbre de
> los Andes, pero no me
> reconoció que era él.
> (...)
> Se vieron entonces los enormes frescos del cielo allá
> arriba como si el sueño los pintara
>
> Poniéndolas sobre los acantilados que se amontonan
> en el horizonte y era como si nuestras propias caras
> amanecieran flotando sobre las montañas
>
> Cuando desmembrados de pena vimos nuestras caras
> vaciarse en el cielo como se vació el Pacífico sobre
> las enloquecedoras heridas de las cordilleras...

Miguel Ángel pintando la cordillera de los Andes, como una Capilla Sixtina contemporánea, resuelto el arte en naturaleza, o la naturaleza en arte; Miguel Ángel, en otro poema, en diálogo con Michael Jackson, pintado «como un nevado chileno», mientras suena *Thriller* en las montañas, cuando la banda, que toca en los hielos, hace que se abran «los frescos de la Sixtina» (pág. 47); Miguel Ángel, en un poema titulado con su nombre (pág. 87), cuando

> frente a otro mar los murales que MA pintó en los inmensos
> acantilados que caen al Pacífico con nosotros cogiéndonos
> por las espaldas tirados girando para atrás los rotos ojos

La anécdota narrativa de una imaginación desbordada tuvo un día su momento de reflexión, también de desmesura aclaratoria, en otro texto seguramente anterior, «Nuestros rasgos en el cielo», una prosa editada formando parte de un libro en 2000, y reelaborada en *Los poemas muertos* de 2006. La idea contenida en el poema es la que anticipa en los siguientes párrafos:

> Algún día habrá de emerger un nuevo Miguel Ángel, un artista inmenso que no pintará la bóveda de las catedrales ni de los edificios, sino que lo hará sobre la bóveda del cielo. He imaginado esas obras: enormes frescos extendidos en las alturas donde se van narrando las escenas humanas (...). Más allá del desvarío y del presente, esas pinturas serán alguna vez la empresa de un mundo nuevo. Por ahora es apenas un vislumbre; el sueño de unos murales que se van tendiendo en el cielo para luego desvanecerse como si el viento los borrara. Como en los frescos de la Sixtina, me ha parecido incluso entrever esa muchedumbre, esa infinidad de rostros y cuerpos suspendidos sobre la cordillera de los Andes o encima del Pacífico (pág. 176)

La dimensión de la propuesta oscila entre una nueva realidad del arte, tejida con la naturaleza, que sería por una parte una «dimensión americana»: «Es un sueño y no –dice Zurita–. En todo caso, creo que la visión de esas obras recortándose contra las alturas tiene que ver con lo que se llama la dimensión americana» (pág. 176); sigue una reflexión sobre que, en el Juicio Final, Dios está abandonando el mundo y este queda vacío de Dios, por lo que quedarán solo las imágenes humanas en la nueva quimera artística, para concluir con que permanecerá «el mismo sueño y el mismo delirio: la furia del amor golpeando las piedras, la que esculpió las cordilleras, el mar y el deseo humano. El deseo de ver los rostros de todos los que has querido retratados por el amor sobre el horizonte» (pág. 181).

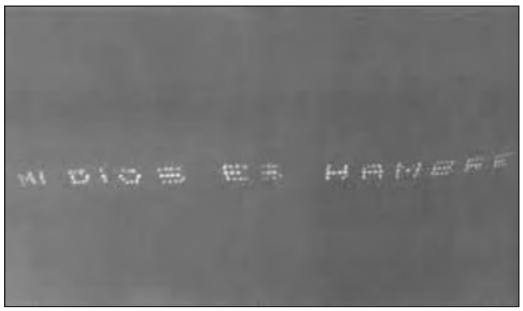
Un viejo proyecto poético, que había surgido en el poemario *La vida nueva* (1994) con imágenes que se articulaban en páginas, introducidas en un momento por:

> como los cargados cielos que
> nos trazan, empapados
> dibujándonos entre las nubes

(Y siguen imágenes diseñadas por el poeta y retocadas digitalmente por Isidoro Blanco, similares a la que sigue):

Caras celestes en *La vida nueva*.

Es una nueva propuesta visual y experimental semejante a las que hasta aquí había realizado[3]: los episodios de la escritura en el cielo de Nueva York en junio de 1982 del poema «La vida nueva», presente en *Anteparaíso* («Mi Dios es hambre/ Mi Dios es nieve…), escritura reproducida fotográficamente en páginas del libro precisamente cuando la escritura se disuelve en el cielo:



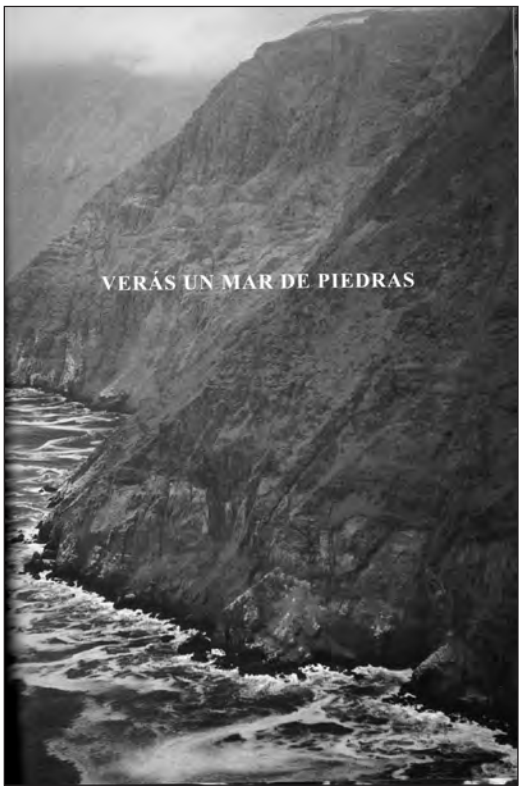
Escritura en el cielo de Nueva York, en *Anteparaíso*.

y la construcción en el desierto de Atacama de un verso, «Ni pena ni miedo», a la largo de tres kilómetros de poesía e ingeniería civil en 1993:

Escritura en el desierto de Atacama, 1993: "Ni pena ni miedo".

Las antiguas acciones de arte, las iniciadas en 1979 en el interior del CADA (Colectivo de Acciones de Arte[4]) adquirieron con estas iniciativas dimensión social a partir de propuestas individuales. En ellas, Zurita transfiere el marco de la presencia de la poesía a lo espacial, quizá o seguramente también lo desmesurado, pero con referentes precisos que hoy son «dimensión americana» del arte, mediante el diseño de una reflexión cultural que hemos iniciado con sus juegos textuales sobre Miguel Ángel pintando los Andes. Es la afirmación de igualdad cultura-naturaleza la que prevalece, la que determina la elección de referentes y, sobre todo, la que textualiza el espacio.

El libro *Zurita* concluye ahora con otra propuesta visual no ejecutada: es la escritura, en los acantilados del norte de Chile, de los veintidós versos de un poema que se corresponden además con la mayor parte del índice, a partir de fotografías de los formidables accidentes geográficos. Se inicia la serie fotográfica así:



Escritura imaginaria en los acantilados del norte de Chile, en *Zurita*, 2010.

Son frases de amor, de locura, y de muerte, como identifica el poeta en un texto previo, en el que la naturaleza preside el recuerdo del pa-

3
Cf Santini, 2009. El artículo, con otra línea de reflexión, estudia el valor semántico y poético de las escrituras que siguen.

4
En 1979, surge en Santiago el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), integrado por Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Fernando Balcells y Raúl Zurita. Hay un excelente libro de Robert Neustadt (2001) que da cuenta ampliamente de aquella experiencia surgida en confrontación artística con el agobiante clima social que la dictadura imponía al país. Una narradora, dos artistas plásticos, un sociólogo y un poeta pusieron en marcha, mediante varias *performances*, algunas acciones de arte, basadas en el principio de que el arte debía ser social y que debía estar vinculado a la vida de los ciudadanos. Son acciones que contienen una metáfora política, aunque el elemento metafórico prevaleciese sobre la denuncia concreta del arte y la política que el país vivía desde el golpe de estado de 1973. Distribuir bolsas de leche en una comuna popular, para recoger los envoltorios y que artistas los utilizaran como soportes, fue una primera acción el 3 de octubre del 79 (con la que estaban recordando además una medida del gobierno de Allende que había comprometido medio litro de leche para cada niño chileno); siguió un bloqueo con camiones lecheros al Museo de Bellas Artes el 17 del mismo mes y la cancelación de la puerta con una gran tela blanca; también, en 1982, el lanzamiento de 40.000 octavillas con el título «¡Ay, Sudamérica!» Una proclama en la que se identificaban como artistas, condición que ampliaban a «cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida». Al final de 1983 y comienzos del año siguiente hay una acción que tuvo resultados espectaculares. Comenzaron a llenar calles con inscripciones que sólo decían «No +» y algunas personas, espontáneamente, completaba la frase escribiendo «militares», «tortura», «desaparecidos», o pintaban un revólver…cf. Neustadt , 2001.

dre, la propia muerte, el sueño de la escritura, o gentes lanzándose desde los acantilados con las manos enlazadas…

La restitución es el desvarío: poesía para el siglo XXI

No he hablado de Beethoven, ni suficientemente de Kurosawa, ni de otras referencias que crean poemas y series; ni casi de las ciudades de agua, como espejismos visuales y vitales que quizá surgieron en el desierto de Atacama. Son referencias culturales que van nutriendo una reflexión, enloquecida quizá, lúcida sin duda, sobre el mundo contemporáneo, desde la óptica de un poeta que confiesa vivencias, las reorganiza, las altera, las transforma en espacios poéticos que se desenvuelven en más de setecientas cincuenta páginas. Quería señalar que, al final, surge otra vez la naturaleza y la palabra, como obsesión ecológica y memorial. Y la palabra y la naturaleza reconstruyen el libro, desde su inexistente *explicit,* como una posibilidad.

Un día intentaré organizar estas páginas. Busco en esta primera lectura transmitir sólo sensaciones, desconciertos y algunas seguridades: creo que *Zurita* no engaña, sólo transmite quizá un universo de trampas y embustes, pero de memoria alterada también, de autobiografía fragmentaria en la que otra vez el amor, la enfermedad, la soledad junto a plenitudes compartidas, la naturaleza, la historia, la política…van tejiéndonos un mundo que presiento como nuestro.

La originalidad de Zurita es un espacio indiscutible, aun en la querella interminable sobre su poesía: sobre ella hay un texto, repleto de humor agrio, que recoge como «ríos de dolor» (pág. 200) una permanente polémica que surgió cuando en 2000 recibió el Premio Nacional de Poesía. Un conjunto de voces, casi una polifonía «de dolor», se alzan en él para decirle al poeta las peores cosas (plagiario, cortesano, oportunista, lameculo que escribió un poema al Presidente, fraude, vergüenza…). Las recoge casi notarialmente en boca de conocidos intelectuales chilenos (Armando Uribe, Enrique Lihn «moribundo», Miguel Arteche, que sustituye en la versión definitiva a Hernán Montealegre).

Habrá dudas sobre la poesía de Zurita, pero es innegable en ella, junto al espacio de originalidad, el desarrollo de la creación de un lenguaje que, entre reiteraciones que son insistencias voluntarias, entre fragmentos que recomponen una sensación de totalidad, entre sensaciones individuales que asumen valor colectivo, entre historia personal que es en parte general, entre naturalezas heladas que se recomponen por la palabra, entre desquiciamiento y lucidez, significa una realidad contemporánea que quizá, como muy pocas poéticas, asuma el siglo XXI y el recuerdo del anterior como un espacio y tiempo inevitables de desolación del que quizá ya sólo nos puede salvar la cultura.

Bibliografía

Neustadt, Robert (2001). *CADA DÍA: la creación de un arte social*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.

Santini, Benoît , (2009), «El cielo y el desierto como soportes textuales de los actos poéticos de Raúl Zurita», http://www.revistalaboratorio.cl/2009/12/1140. Leído el 26/06/2011

Zurita, Raúl (1974). «Áreas verdes», *Manuscritos*, nº 1 y único, Santiago de Chile, págs. 70-88..

– (1979). *Purgatorio*, Santiago de Chile ,Ed. Universitaria.
– (1982). *Anteparaíso*, Santiago de Chile, Editores Asociados.
– (1985). *Canto a su amor desaparecido*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria.
– (1992). *Anteparaíso*, Madrid, Visor.
– (1994). *La vida nueva*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
– (1997). *Canto de los ríos que se aman,* Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
– (1999). *El día más blanco,* Santiago de Chile, Ed. Alfaguara.
– (2000). *Poemas militantes*, Santiago de Chile, Dolmen Ediciones.
– (2000). *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
– (2002). *El amor de Chile*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.
– (2003). *Inri*, Santiago de Chile, FCE.
– (2004) «La herida de Dios. Conversaciones con Raúl Zurita por Alejandro Tarrab, en Zurita, Raúl. *Mi mejilla es el cielo estrellado,* Saltillo (Coahuila) Aldus/Conaculta/ Instituto Coahuilense de Cultura.
– (2006). *Los poemas muertos*, Tlalpan (México), Ácrono Ed.

– (2006). *Los países muertos*, , Santiago de Chile , Ediciones Tácitas.
– (2007). *Las ciudades de agua*, México D.F., Ed.Era/Universidad de las Américas.
– (2010). *Zurita*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.

Fecha de recepción: 02/07/2011
Fecha de aprobación: 10/10/2011

América sin nombre, nº 16 (2011) 113-120
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

ROSABETTY MUÑOZ: ENTRE EL AGUA Y LA FURIA

Mª ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ
Universidad de Salamanca, España
mapl@usal.es

Mª Ángeles Pérez López
Poeta y profesora titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca. Es autora del prólogo a *Mío Cid Campeador* de Vicente Huidobro (UAM, 1997), de *Los signos infinitos. Un estudio de la obra narrativa de Vicente Huidobro* (AEELH, 1998) y de la introducción a *Páginas en blanco* de Nicanor Parra (Salamanca/Patrimonio Nacional, 2001), así como de varios artículos sobre Óscar Hahn y Gonzalo Rojas, en el ámbito chileno. También es responsable de varios artículos, ediciones y monográficos sobre poesía argentina, venezolana y de género (ss. XX-XXI).

RESUMEN

En el presente artículo se analizan los poemarios *Hijos* (1991), *Ratada* (2005) y *En nombre de ninguna* (2008) de Rosabetty Muñoz (Ancud, 1960) para señalar los elementos que conforman el carácter distópico de su obra y la atraviesan como si fuera un cuerpo: el cuerpo físico del país –la geografía de Chiloé y su cultura depredada–; el cuerpo de la mujer que es sujeto del poema y en su condición de madre engendra el agua y la furia, pues será convertida por el poema en archipiélago y dará lugar a una desazonada revisión del mito materno dentro de lo que he llamado *poética de la culpa*; y por último, el cuerpo del poema como espacio horadado en el que los tres libros propuestos entran sin temor en las zonas del tabú o lo siniestro y sorprenden y conmocionan por su violencia verbal.

Palabras clave: Rosabetty Muñoz, poesía chilota, distopía, maternidad.

Cubierta de *Baile de Señoritas*.

ABSTRACT

This article analyses the collection of poems *Hijos* (1991), *Ratada* (2005) and *En nombre de ninguna* (2008) by Rosabetty Muñoz (Ancud, 1960) to highlight the elements that shape the dystopic nature of her work, cutting across it as if it were a body, the physical body of a country – the geography of Chiloe and its devasted culture. The female body, the subject of the poem in the form of a mother, brings forth water and fury, which is turned into an archipelago by the poem which creates a distressed revision of the maternity myth which I have called the *poética de la culpa.* Finally, the body of the poem becomes a carved out space in which the three books proposed enter fearlessly into tabu topics or into the sinister or the surprising that shock by its verbal violence.

Key words: Rosabetty Muñoz, Chilote poetry, dystopia, maternity.

En su conjunto, la poesía de Rosabetty Muñoz (Ancud, 1960) se inscribe de modo inequívoco en los márgenes que define la geografía de Chiloé, con una señalada vocación de pertenencia a un espacio físico –el sur de Chile–, cuyo imaginario reescribe en términos antiutópicos tal como ha advertido Óscar Galindo (2001, pp. 223-233). La destrucción de los anclajes que erigían ese imaginario será particularmente demoledora: la miseria acampa en medio de lugares todavía semivírgenes y el *topos* se recubre de dolor. Dominado por la noción de colectividad (*Canto de una oveja del rebaño*, Santiago, Ariel, 1981; Valdivia, El Kultrún, 1994[1]); por el dolor como «único lenguaje/ que traspasará la historia» (*En lugar de morir*, Santiago, Cambio, 1986); por el cuidado de la especie (*Hijos,* Valdivia, El Kultrún, 1991); la configuración simbólica de un espacio cultural (*Baile de señoritas*,

1
Con algunos cambios mínimos. Véase el análisis de Marcelo Pellegrini (2006, pp. 147 y ss.).

Valdivia, El Kultrún, 1994; *La Santa. Historia de su elevación*, Santiago, Lom, 1998; *Sombras en el Rosselot*, Santiago, Lom, 2002); la podredumbre y la violencia que corporeizan las ratas (*Ratada*, Santiago, LOM, 2005) o el desamparo que engendra el aborto (*En nombre de ninguna*, Valdivia, El Kultrún, 2008[2]), presenta un carácter distópico que atraviesa los diversos estratos del territorio como si fuera un cuerpo: el de la mujer que es sujeto del poema y en su condición de madre engendra el agua y la furia; el cuerpo físico del país –ese sur del sur abierto a todas las significaciones– y por último, el cuerpo del poema como espacio horadado.

Cuerpo y territorio: el poemario *Hijos*

El primer poema de *Hijos* propone una traslación metafórica que convierte el cuerpo en territorio y a su vez, éste en cuerpo. Como si hubiese que marcar los accidentes del terreno, la descripción espacial se adueña del poema y transforma el yo lírico en isla, o mejor, en archipiélago, fragmentando el cuerpo del texto que, como el lugar descrito, expulsa de sí cualquier idealización:

«Travesía»

La geografía de mis interiores
a tu disposición
tripulante amado.
Para que vayas bordeando los puertos
de las gastadas vísceras
donde almaceno residuos de vidas anteriores.
El de crecidos ojos
recolecta brújulas, mascarones de proa
revisa los velámenes
y emprende el viaje.
Para adormecerlo repito nombres
de islas mancornadas, lluviosas
resplandecientes de estrellas y abandonadas.
Así, el archipiélago va quedando señalado
por viajeros intrépidos que revelan los misterios
de una tierra tan poco parecida al paraíso[3].

Bajo el signo de la distopía, el cuerpo (en sus *gastadas vísceras*) y la tierra (*tan poco parecida al paraíso*) aproximan sus límites en un esfuerzo metafórico muy notable que recorre el libro. Los poemas llevan por título islas, islotes y canales de Chiloé: Chacao, Lacao, Doña Sebastiana, Quinchao, Aulín y un largo etcétera, en una geografía que es amorosa y también de pérdidas: la topografía que recorre *Hijos* presenta al yo poético como puente y canal –así en el bellísimo «Caucahué», que recuerda el sentido etimológico del término («lugar de gaviotas grandes»[4]) cuando dice: «Cada clavo es bello en el orden final./ La suma de todo te devolverá a mis brazos/ como la gaviota que se posa sobre la catedral/ cada tarde»– y la madre como el único anclaje posible («hijos buscando una madre que cuelgue el sol/ del que será su puerto para siempre»). Mientras, el padre es «un callejón de casas altas/ y ventanas oscuras» cuya búsqueda tiene resonancias históricas y míticas:

Conocerás a tu padre.
Él es un callejón de casas altas
y ventanas oscuras.
De estas que hay en las islas.
En la última ventana, una luz.
Y uno recorre toda la calle
y todas las piezas
buscando esa luz.
(«Tranqui»)

Por otro lado, se intensifica la relación arriba apuntada entre género y territorio, porque aunque las marcas de género no están presentes en todos los poemas, en aquellos en que sí aparecen delimitan un campo extraordinariamente fecundo, el de la mujer-madre que es también archipiélago con todos sus vástagos disgregados (desmembrados de ella y de sí):

Crezco desproporcionada.
Como piedrecitas se disgregan los vástagos
en los caminos
que ya son surcos
que son líneas,
que se pierden...
(«Añihué)

Si en *Baile de señoritas* el archipiélago tendrá «maternal consistencia»[5], aquí la madre-isla es soberana de un territorio de náufragos, de mapas invadidos por lo ajeno, por la depredación:

(...) No me cansaré de cruzar el canal
para palparte y mirarte
aunque me vaya confundiendo
con tanto náufrago
que huye de los invasores.
(«Mechuque»)

2
Se trata de la edición revisada y comercial, pues hay una edición artesanal de 2005 a cargo de Ricardo Mendoza, de cinco ejemplares hechos a mano con gasa quirúrgica para adherir el poema a la página, que he podido consultar por cortesía de la autora. Cito por la edición de 2008.

3
Cito por la edición digital de los poemas en el Proyecto Patrimonio, en http://www.letras.s5.com/archivorosabetty.htm (fecha de consulta: 1 de julio de 2011).

4
Así lo recuerda el escritor Francisco Coloane en «El Chiloé del niño», *El Mercurio*, 9 de noviembre de 2001.

5
En el poema «Bucaneros», p. 19.

Que la hablante se mida a sí y a los otros en términos espaciales y geométricos («El perímetro de mi vida/ llenándote el globo del ojo»), atempera la parte emotiva y desgarrada del poemario, porque la madre va nombrando el mundo para los hijos y buscando las palabras que cartografían la realidad chilota: lo pobre, lo miserable, la ausencia, la pedrada, el goce dolorido. Como dueña de las palabras, la madre enseña también lo terrible, el peso innoble de la vida, y cuida de sus débiles crías hasta que éstas se vuelvan «jueces implacables» (del poema «Cheniao») pues es *tremenda* la presión que ejerce el hijo desde el útero[6].

Al tiempo, la imbricación con el territorio es tan fuerte que constituye, vertebralmente, la masa de la psique: cuando en el impactante poema final «No se crían hijos para verlos morir», dice la poeta: «La ansiedad es un arrecife/ donde acerados corales/ hieren los cuerpos amados», reconfigura distópicamente un imaginario que ella misma ha subrayado por su relevancia. En una larga entrevista concedida a Yanko González Cangas, afirmaba Muñoz: «percibo mi trabajo como un proyecto circular en cuyo centro está Chiloé y toda su carga en una especie de estallido primigenio, como el poderoso inicio del universo. Desde ahí, la palabra poética se hace cargo de juntar algunos fragmentos y va dando cuenta de esta astillada realidad que funde un antes con el presente y que apuesta por un devenir donde este procedimiento es esencial» (González Cangas, 1999).

De un lado, se problematiza el espacio geográfico y cultural, que en una lectura de tipo sociológico ha sido abordado como el esfuerzo por «exhibir la tremenda desigualdad de poder que hay en la pugna entre las fuerzas de la maternidad y las del capital foráneo continental y su base política que han irrumpido en una tierra imaginada con un pasado de comunión», en palabras de Sergio Mansilla (2002)[7], quien pone el énfasis en aquellos significantes cuya connotación es ideológica.

De otro, se introduce la noción de distrofia en la experiencia misma de la maternidad, que en lugar de ser el espacio arcádico al que se refiere Iván Carrasco (1991, pp. 7-10) en su prólogo al libro, resulta, en mi opinión, severamente problematizado. Al señalar ambos aspectos, propongo no reducir *Hijos* a la presencia de aquellos ideologemas que permitan una lectura de tipo historicista o sociologicista, como la presencia de lo militar con su carga autoritaria y represiva en el contexto dictatorial chileno, sino ensancharlo hasta incluir también la fractura de aquellos elementos del imaginario cultural por los que la mujer debe ser una «suficientemente buena madre»[8]. Veremos agudizado este aspecto en su último libro, pero ya *Hijos* articula una desazonada revisión del mito materno al sugerir, con Simone de Beauvoir, Adrienne Rich y Julia Kristeva, que el deseo femenino es ambiguo en lugar de ser maternal o anti-maternal, de modo que la ambivalencia sería la característica de la maternidad[9]. Así, el dolor muñociano no es solo histórico sino que también se vincula al género y alcanza lo ontológico y lo existencial.

Ratada: discrepancia y género

El epígrafe que abre *Ratada* sitúa el libro como una relación oscura transitada por el miedo y la pena: «Mi madre dice que cuando uno tiene una pena muy grande o mucho miedo, se le llena la cabeza de piojos. Ella lo ha visto: Todos esos bichos están dentro de uno, eso dice» (Muñoz, 2005).

La cartografía poética de Chiloé que había desarrollado *Hijos* y después había sido nutrida en sus aspectos más intensos e inquietantes por *Baile de señoritas*, *La Santa* y *Sombras en el Rosselot*, va a alcanzar su paroxismo en *Ratada*, cuyo título resulta suficientemente expresivo. El territorio se seca, los adjetivos se nublan y oscurecen, el bestiario se puebla de gusanos y ratas y por último, la violencia asociada a la miseria se infiltra en la totalidad del libro, que ha sido leído por Iván Carrasco como alegoría de la dictadura militar en Chile. De ese modo, el libro vendría a ser la «culminación de una poesía crítica, contingente e intercultural» (Carrasco, 2006, pp. 45-67) que ofrece una visión apocalíptica de la sociedad chilena de las últimas décadas del XX.

En este sentido, un poema como «(rumor de carnicería)» afila su corte:

Despierta el pueblo
en su gris acostumbrado.

Rumor de carnicería
y sangre goteando desde las presas.

Tras el vidrio enrojecido,
tras el filo del cuchillo,

Cubierta de *Ratada*.

6
Leemos en «Llingua»: «Tremendo es sentirte/ presionando desde la oscuridad./ Habré de verte, inevitable/ doblando las calles/ las mismas esquinas/ donde tu padre y yo nos guarecíamos/ de lloviznas interminables».

7
El capítulo dedicado a la poeta lleva por título «Rosabetty Muñoz: Condenada a los cantos lastimeros» y en él analiza hasta *Baile de señoritas* inclusive.

8
Me refiero al conocido término acuñado por Donald Winnicott –«the good enough mother»– para referirse a la relación entre madre e hijo (Winnicott, 1998).

9
Véase la panorámica trazada por Lorena Saletti Cuesta (2008, pp.169-183).

Rosabetty Muñoz.

un gesto dulce atraviesa la calle
y se deshace, mínimo
en la espesura del aire.
(Muños, 2005, p. 15)

Los soldados que desfilan por el libro impregnan de una enrarecida atmósfera de lujuria el degradado espacio chilote y pervierten cualquier resquicio arcádico del imaginario centralino (tanto santiaguino como occidental):

(nada les ilumina más)

Ningún movimiento en el follaje.
Ni pájaros baten alas
ni suena el río en su tajo.

Se diría un cristal enverdecido
esta tarde ardiente.

A orillas del mar
soldaditos montan
a las chicas del pueblo
mientras espían los hijos
de contingentes anteriores.
Son niños sin barcos
cruzándoles las pupilas.
Nada les ilumina más
que el hallazgo de una rata viva
a quien sacarle los ojos.
(Muñoz, 2005, p. 11)

La fusión con el territorio que apuntábamos en *Hijos* se hace también expresa, de modo que el cuerpo de la hablante es el secarral del odio y del vivir en el que transcurre *Ratada*: «La ventana se fue incrustando/ musgosa en los bordes./ Y ahora soy cerro/ –cuerpada amenazante–/ mi sexo: este río a borbotones.» (en «finos cuchillos», Muñoz, 2005 p. 29). Es el cuerpo, entonces, lamido y saboreado por las ratas –en el poema titulado «flamean trapos azules»–, y son éstas las que lamen y saborean un territorio acosado por el miedo, el zarpazo y la trizadura[10] (término preferido de Muñoz, que había iniciado *Hijos* con el siguiente epígrafe «Busquemos un lugar/ para incluirnos entre los inmortales./ Un nidito/ en la trizadura del tiempo.»).

Justamente la condición de mujer es la más golpeada por esa experiencia atroz que supone el libro, lo que establece su discrepancia con respecto a una visión armónica de la vinculación entre género y espacio, tal como ha señalado la propia Rosabetty: «Apuesto ahora más por poner atención a los cambios evidentes, dejando claras la crisis y el desmoronamiento; me parece peligroso e irresponsable contribuir a la imagen de un Chiloé incontaminado y paradisíaco. Por eso, considero que *Ratada* es un punto alto de mi escritura, allí se concentra el sedimento de los males que acechan este tiempo y que trascienden ampliamente los cercos geográficos»[11].

En el mismo sentido, me permito indicar que la autora evita también la imagen de una hablante *incontaminada y paradisíaca*, rompiendo con los límites tanto de lo *lírico* como de lo *genérico*, aunque el empleo del primer término viene motivado por la vinculación genealógica que Muñoz propone con lo lárico teilleriano, con quien suscribe la definición del poeta con el «guardián del mito»[12].

Como ha escrito Naín Nómez, en *Ratada* se rastrean «los intersticios del mundo rural del sur de Chile, que su imaginario [el de la autora] convierte en una visión ampliada de las situaciones concretas de los seres humanos. La borrosa actividad del pueblo casi inmutable, con su vida reprimida y detenida, empozado en su desgaste rutinario, es sacudida por la invasión de las ratas. Ellas por un lado remueven el hastío y la insatisfacción de la existencia pueblerina, y por otro, convierten su destrucción en un movimiento de intercambio entre ratas y seres humanos que se identifican y se repelen»[13].

El clímax de la propuesta antiutópica muñociana puede leerse aquí:

(huele a esencias)

No esperen una postal amable
deste pueblo de mierda.

Aparte del mar encabritado
además de las ratas
devorándose entre ellas,
aún después de los cadáveres;
el asunto huele a esencias.

Para estar aquí
hace falta estar vencido.
(Muñoz, 2005, p. 9)

pues como vemos, la poeta parece escribirnos una antipostal y al emplear el vulgarismo *deste* hace suya la voz popular con su carga expresiva[14], empleando el procedimiento de la *oralidad ficticia* o «recreación de la oralidad»[15].

10
En «se triza el mundo conocido» de *Ratada* leemos: «Primero fue una trizadura/ en el mundo conocido./ Y luego, el hueso expuesto/ la sangre detenida,/ cadáveres sosteniendo/ pocillos de cloro/ en el hueco de la mano.» (p. 45).

11
En la entrevista concedida a Ignacio Vidaurrázaga con el título «La poesía es un espacio de resistencia» que se publicó en *El Mostrador* el 13 de febrero de 2006. En el Proyecto Patrimonio: http://www.letras.s5.com/archivorosabetty.htm, fecha de consulta: 1 de agosto de 2011.

12
En la ya citada entrevista de Yanko González Cangas.

13
En el Proyecto Patrimonio, en la dirección electrónica http://www.letras.s5.com/rm2404051.htm (fecha de consulta: 5 de septiembre de 2011).

14
En *Baile de señoritas* ya está empleado por extenso este recurso: «Mujerío III», «El atisbo».

15
A partir de los estudios de Martin Lienhard sobre la *escritura oralizante* (aquella en la que están presentes elementos temáticos, enunciativos y poéticos atribuibles al discurso oral de los marginados) y de Mauricio Ostria sobre la *oralidad ficticia* (aquella que imita la oralidad en escritos de naturaleza literaria), Yenny Ariz Castillo (2005, pp.63-82) aborda la poética de Rosabetty Muñoz y de la también chilota Sonia Caicheo.

El poema concluye con la noción de derrota, que acompaña a la de culpa sobre la que volveré más adelante; a partir de ambas Muñoz construye ese sur del sur arrasado por la violencia y la depredación: sociohistórica, como señala Carrasco, pero también vinculada a la reflexión metapoética, porque el discurso es altamente precario (ya en su primer libro afirmaba el yo lírico: «espero más de lo que puedo decir»[16]), aunque la hablante esté, a pesar de todo, dispuesta a seguir nombrando mientras su cuerpo siga sosteniendo el mundo: «la palabra dispuesta a retener/ este mundo en descalabro» –del poema «se triza del mundo conocido» (Muñoz, 2005 p. 45). Como leemos en el penúltimo poema, «tal vez otras ciudades»:

La gracia ha de caer en llamaradas
sobre las ruinas
sobre cada árbol, cerro, hendedura.
Un santo oficio sobre la naturaleza.

Y tal vez mi cuerpo
con sus grietas y copas
se levantará otra vez.
Armaríamos entonces, otras ciudades:
éstas tan frágiles hicimos.
(Muñoz, 2005, p. 71)

En este sentido, ha afirmado Mansilla que Rosabetty Muñoz continúa pronunciando con una voluntad de «exorcismo de esa zona oscura del yo lírico en la que habitan los demonios, miedos y obsesiones más pertinaces: el sentirse culpable de ser y de pensar el ser, el temor existencial a la soledad, el terror a la nada y a la ausencia, la angustia desgarradora por la irrupción de la modernidad secular que carcome la cultura heredada de los mayores, la negación de sí misma y el consiguiente rol de víctima que la mujer asume —hablo de la mujer en la poesía de Muñoz— en el marco de relaciones de poder profunda y sostenidamente opresivas para el sujeto femenino» (Mansilla, 2002).

Maternidad y distopía: *En nombre de ninguna*

¿En nombre de quién se describe la doliente relación con el hijo que se alberga y al que se quiere expulsar? No, desde luego, en el nombre de María, encarnación del mito materno y a quien se dedican, en la liturgia católica, los misterios gozosos, dolorosos, gloriosos y luminosos. *En nombre de ninguna* hace referencia a los misterios gozosos y dolorosos del devocionario y reescribe diversas letanías para incidir sobre un aspecto crucial: la *poética de la culpa*[17]. Dentro del paradigma de lo religioso, el poema que da título al libro se expresa en los siguientes términos:

Se suceden en procesión
hacia el altar de la sangre
estas jovencitas
con sus crías en bolsas negras.
Hay otras debajo de las tablas del piso
y enterradas con las flores del jardín

En pecado mortal
están las hijas de la patria.

Actúan ellas en nombre de ninguna (Muñoz, 1998)[18].

Ni en el nombre de María ni en el nombre del padre, cuya ley es transgredida en uno de sus más importantes mandatos: *No matarás.* Por eso el libro se escribe *en el nombre de ninguna*: el anonimato provee de gravedad lo acontecido, cuya mancha parece extenderse e impregnarlo todo como aceite funeral. La orfandad vallejiana (recordada cuando en «Lejos del buen lugar» se nombran los «húmeros confundidos») es atravesada por la ironía con la que se cita a «las hijas de la patria» y el lenguaje se vuelve denso y grave como la gravedad de su caída (del poema «Vuelo y caída»[19]). Al respecto, ha afirmado Mansilla (2002) que Muñoz «desarrolla una escritura que evidencia marcas de un sujeto femenino católico» y cuya poesía «está centrada en el tema de la orfandad, de la soledad mortal de ser 'otro' en un mundo hecho a la mala».

Siguiendo ese lenguaje cristológico, en el que cada muchachita violada que aborta sostiene su pesada cruz al hombro, el libro de Muñoz recorre varias estaciones del calvario: la de las muñecas rotas, perdidas o abortadas (ellas también), como transfiguraciones monstruosas de los hijos; la de los fetos abandonados en los basureros y la de los niños muertos como angelitos descoloridos que apenas si dejan «una cicatriz/ esta línea finísima en el útero»[20].

En la primera estación del calvario, las muñecas conforman un «Álbum familiar» en el que cada poema es una estampa degradada por el paso del tiempo. Su ámbito es campesi-

16
Cito por el Proyecto Patrimonio, en la dirección electrónica http://letras.s5.com/rm140511.html (fecha de consulta: 20 de septiembre de 2011).

17
Aunque voy a centrarme en este aspecto dentro del libro *En nombre de ninguna*, resulta interesante tener en cuenta que ya en *Baile de señoritas* se expresa lo siguiente: «La visión no es clara/ pero supone un pueblo hundido/ por el peso de la culpa» (del poema «Pisadas en la arena», p. 36) o en «Perspectiva» del mismo libro: «La culpa es un cuervo sobrevolando/ la ceguedad» (p. 25). Y en el poema «La culpa» de *La Santa* leemos: «La culpa. La culpa./ Nos enseñan a hervir en su caldo./ Nos oprime el pecho» (p. 27).

18
En la edición artesanal de 2005, el poema concluía con los siguientes versos: «Fue un año de exterminio./ Cisnes de cuello negro/ caían en bandada;/ muertas ya las frágiles raíces/ los nenúfares sostenían a duras penas/ sus hojas flotantes», que ahora han pasado a formar parte del inicio del poema «Vuelo y caída». En ningún caso indico la página porque el libro no está numerado sino adornado, en el pie de página, por pequeños angelitos que remiten al lenguaje religioso del texto y facilitan la identificación entre niños y ángeles.

19
Igualmente titulado que otro poema de *Baile de señoritas* donde se lee: «La honda se estira./ Basta una piedra certera./ Caer replegadas de alas/ ojos abatidos.// La profunda indefensión/ de las vivientes que expusimos el pecho.» (p. 24).

20
También en *La Santa* hallamos tres partes o estaciones, solo que en ese libro corresponden a las etapas de la elevación a los altares. Véase el artículo de Amelia Moreno (2006).

no y los juguetes que aparecen están también degradados por el «olor nauseabundo» que convierte cada muñeca rota en feto roto:

> Esta, la de la foto, es la misma que jugaba con su muñeca todo el día y en la noche la arropaba para que no sienta frío ni miedo. Se resistió a tirarla cuando perdió un ojo. Siguió negándose cuando cayó sobre la estufa y se quemó el brazo de goma. Y cuando se le apelmazó el pelo. Y cuando quedó con una sola pierna.
> Es la misma. Sin señales de pena, posa con los restos del recién nacido sobre los trapos con los que limpió el piso.

El álbum resulta, en mi opinión, de extraordinaria relevancia porque se produce el deslizamiento de lo familiar a lo monstruoso. Las muñecas se vuelven monstruosas. Aparentemente familiares y en realidad siniestras. Leemos más adelante:

> Ocupando toda la mirada: un primer plano del rostro y torso de la abuela. Se ha colgado cuanta bisutería guardaba en el baúl de madera ; el chal que lleva sobre los hombros se lo trajo de Italia una hija monja.
> Sostiene algo envarada, una guagua famélica de rodillas y codos como agujas. Se ve que trata de mantener erguida la cabeza enorme, se ve que carga con una comprensión demasiado intensa para su tamaño, como si pidiera disculpas por su esmirriada materia carnal.

Justamente su cercanía con lo aparentemente inocente es lo que permite el deslizamiento hacia lo siniestro tal como fue formulado por Freud (1979): las muñecas del libro rompen con las reglas de armonía y proporción e introducen el desconcierto, el terror y la angustia. La negatividad de las emociones desencadenadas tiñe el libro en su totalidad porque el movimiento es doble y siempre cruel: las muñecas del álbum son los hijos clausurados por el aborto y a su vez, las que habrían sido madres también son muñequitas destruidas, figuraciones de lo siniestro en su turbación más potente:

> Pidió por semanas el crujiente vestido a cuadros de brillantes colores y muy amplio. Con él puesto, se sentaba frente a la casa sobre una estufa de cancagua rota que tapaba estirando el ruedo de la falda. Así, tiesa y orgullosa, como heroína de novela, esperaba horas y horas probando gestos recatados y las manos ordenadas en el regazo.
> A fines de ese año empezó a llenar el vestido y la confinaron en la pieza con una sola ventana que daba al gallinero. Casi al mismo tiempo, en la cancagua empezó a crecer una flor buscando aire por la abertura del caño. Tenía aspecto pavoroso y un olor nauseabundo, por eso su madre le regó agua hirviente.

En este poema extraordinario, que solo desvela parte de su materia narrativa y perturba terriblemente al cuestionar la integridad e identidad tanto moral como física y psíquica de sus dos protagonistas, hallamos una de las situaciones que según Freud hace surgir en nosotros el sentimiento de lo ominoso: dudamos de si el ser animado está vivo y su inversa. La muchachita con su vestido amplio de colores brillantes parece una preciosa (y terrible) muñeca inanimada. Al ser confinada a una pieza como si fuese un sepulcro, se ratifica su condición inanimada y se acentúa la dimensión mortuoria del poema, mientras la piedra de cancagua cobra vida que su madre se encarga –*también*– de sofocar. El empleo del adjetivo *pavoroso* nos introduce en ese mismo ámbito de lo ominoso o siniestro (*Umheimlich*), que en la propuesta freudiana procede justamente de lo que es familiar (*Heimlich*) y arrastra la percepción de lo secreto, lo oculto, aquello que *no* debiera manifestarse y sin embargo, se manifiesta[21]. Consciente de la transgresión de ese tabú, en dos poemas repite la hablante de Rosabetty Muñoz que «no es tiempo de amarrar la lengua». Sus protagonistas se amarrarán el cuerpo para malograr el embarazo, pero ella no podrá dejar de pronunciar esta verdad temible y oscura:

> «Boca de río»
>
> Ay del cuerpo abierto en canal
> despojado de su niño
> en operación de urgencia
> (sobre la mesa de la cocina).
> Ay de la que se entierra un palillo
> o un tallo de apio o una rama de espino.
> Ay de la que se toma una taza de cloro.
> Ay de la que se acuesta boca abajo
> mientras su amiga le salta encima.
> Ay de la boca de río que la contiene
> y de esa agua ya para siempre turbia.
>
> Aquel cuyo espanto le obliga a volver la vista
> habrá de inclinarse y anegar sus ojos
> ante la niña de vientre hinchado.
> Habrá de dolerse.

21
Leemos en el poema «Aguas», incorporado a la edición de 2008: «No se habla de los ríos ocultos./ No se nombran sus aguas/ ni se intenta oír el curso de cristal./ Permanece ahí/ reserva y fondo de otro paisaje./ La palabra y el agua tienen ese pacto secreto/ celo de decir/ que cubre la desnuda transparencia./ Celo de borboteo imposible».

Ahora no es tiempo de amarrar la lengua.

Las otras dos estaciones del calvario a las que me refería antes, bajo el título general de «La sombra de la hija», apuntan entonces en esa dirección opresiva e inciden en la que he llamado *poética de la culpa*, cuyos tintes son escatológicos –en su doble sentido (tanto por lo que el libro tiene de *desecho del cuerpo* como de final de mundo)–:

Mi madre borda en el extremo de la mesa pronunciando frases apocalípticas. Señala con aguja acusadora, todo lo que se nos viene encima. A dos manos protejo mis oídos pero los letreros luminosos zumban instalándose en el pueblo, el estruendo de las risotadas en la televisión, la basura acumulada en los caminos vecinales, vísceras de animales cuelgan de los cercos.
Mi madre ahora mueve la cabeza lado a lado reprobando. Dice que nos encaminamos al fin.

Lo más relevante, sin embargo, es que la *poética de la culpa* es vertebral en el libro, es decir, no está fuera del yo que enuncia, sino que éste participa, íntima y terriblemente, de su conformación. Uno de los elementos notables de la producción de Rosabetty Muñoz, y en especial de *En nombre de ninguna,* es la polifonía de voces[22]: enuncia el discurso tanto la muchacha que es recriminada por la madre –en el poema que acabamos de leer–, como la madre que ejerce su poder cruel y omnímodo:

Todavía estás ahí, agazapada con el dedo en la boca (ahora, de adulta, llama la atención ese pulgar pálido y delgado). Obligada por la circunstancia, escondí a la Yoya en agosto y te ayudé incluso a buscarla por cada rincón de la casa. Entre lágrimas dormiste tanto tiempo. Tal vez por eso, cuando apareció bajo el árbol de navidad con ropa nueva y recién pintados los ojos, la miraste sin tocarla e iniciaste desesperada el rito incansable del dedo.
(Ya había experimentado con dejar objetos ocultos. Objetos que me causan placer. Hacía un esfuerzo por olvidarlos para hallarlos de pronto, inesperadamente. Ejercitaba el perder y recuperar pero trampeaba con los tiempos, escamoteaba la posibilidad de la pérdida total, definitiva).

Ahí radica, en mi opinión, la intensidad de la propuesta muñociana. A diferencia de *Hago la muerte* (1987), magnífico libro de la venezolana Maritza Jiménez, quien exploró sin concesiones el territorio del aborto en poemas breves que unifica la voz de la hablante («a *mi* vientre/ *amarro* una culebra/ en la garganta/ el pesado colmillo/ toda la noche/ guijarros de niño macerando»[23]), Muñoz convoca una comunidad de hablantes a las que hace partícipes, en el ámbito rural en la que se sitúa su libro, de esa *poética de la culpa* que evita visiones maniqueas y donde cada víctima es también victimario.

No en el nombre de Santa María, Santa Madre de Dios, Santa Virgen de las vírgenes, Madre purísima, Madre castísima, Madre virginal, Virgen prudentísima, Virgen digna de alabanza, Virgen poderosa, Virgen clemente, Reina de la familia o Reina de la paz, sino *en nombre de ninguna*.

El cuerpo violentado del poema

Como un cuerpo vivo y en crecimiento, la obra de Rosabetty Muñoz va abriendo líneas muy notables[24] que los siguientes poemarios exploran de modo detenido. Así ocurre con su primer libro, *Canto de una oveja del rebaño*, que establecía la vinculación con lo *tribal* y una fuerte noción de arraigo y pertenencia luego explorada en *Hijos* a partir de la cartografía poética de Chiloé. Este libro, a su vez, abre para la autora la experiencia de la maternidad en el lenguaje que engendrará sus siguientes libros: *Ratada* y *En nombre de ninguna*. En todos ellos, se hace expresa una violencia que es también verbal y que va agudizándose de manera inflexible hasta secar cualquier margen de respiro.

Los libros aquí analizados muestran los principales recursos con los que la autora logra esa violencia verbal: el empleo del poema breve; la resolución de finales a menudo abruptos, a modo de filos agudos y cortantes; el empleo de la elipsis por una hablante que asume diversas posibilidades polifónicas[25]; el uso frecuente de la sangría para dar aire y relevancia a algunos versos en particular; la presencia de metáforas degradantes y un bestiario de lo monstruoso; el carácter precario del discurso poético; la presencia de lo escatológico en su doble dimensión de lo abyecto y lo apocalíptico; la construcción distópica de un espacio-cuerpo que deconstruye de modo inclemente tanto las imágenes arcádicas del sur de Chile como del cuerpo de la mujer en tanto espacio inocente y feraz, y por último, la construcción orgánica de cada libro como un proyecto coherente, pleno y cerrado que

Rosabetty Muñoz.

22
En la entrevista concedida varios años antes a Yanko González Cangas, había afirmado: «Me interesa una palabra que une a su propia substancia, la de otros. No soy yo la que habla, cuando menos no soy solamente yo, sino varios y ampliando esta capacidad, soy capaz de contenerlos. Reconozco señas de esto que te digo: he asumido personajes como oveja (despojada de identidad, una más del rebaño), bailarina, señoritas en estado de desaparición, etc.». (González Cangas, 1999).

23
El subrayado es mío.

24
Conviene anotar varios de los reconocimientos y distinciones obtenidos por la autora: Mención de Honor en el Premio Municipal de Poesía de Santiago (1992-1999); Mención de Honor del Premio Pablo Neruda (1996); Premio Pablo Neruda por el conjunto de su trabajo (2000); Beca Fundación Andes (2000); Premio del Consejo Nacional del Libro por *Sombras en El Rosselot* como mejor obra inédita (2002) y nominada al Premio Altazor (2009) por el libro *En nombre de ninguna*.

25
En los términos de Yenny Ariz (2005, pp. 69-70), se trata de un «sujeto múltiple» ya que «puede adoptar el rol de santa, esposa, madre, viuda, amante, prostituta, ciudadana. Además es un sujeto situado en un sector marginal».

aspira a agotar su sentido al entrar sin temor en las zonas del tabú o lo siniestro y sorprende y conmociona por su violencia verbal. Porque ahora «no es tiempo de amarrar la lengua», «no es tiempo del zumbido necio/ de la decepción» (Muñoz, 2008).

Bibliografía

Ariz Castillo, Yenny (2005), «La loba y la luciérnaga. La heterogeneidad del discurso poético de Rosabetty Muñoz y Sonia Caicheo», *Acta literaria* 31, pp. 63-82.

Carrasco, Iván (1991), «La poesía de Rosabetty Muñoz», prólogo de *Hijos*, Valdivia, El Kultrún, pp. 7-10.

Carrasco, Iván (2006), «*Ratada* de Rosabetty Muñoz: metáforas de un tiempo cruel», *Revista chilena de literatura* 69, pp. 45-67. Disponible electrónicamente en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952006000200003&lng=es&nrm=iso (fecha de consulta: 15 de septiembre de 2011).

Coloane, Francisco (2001), «El Chiloé del niño», *El Mercurio*, 9 de noviembre.

Freud, Sigmund, (1979), *Lo siniestro*, Barcelona, José J. de Olañeta.

Galindo, Óscar (2001), «El imaginario insular antiutópico en la poesía chilena reciente», en Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix, José Carlos Rovira y Pedro Mendiola Oñate (eds.), *La isla posible. Actas del III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos,* Universidad de Alicante-AEELH, pp. 223-233.

González Cangas, Yanko (1999), *Héroes civiles & Santos Laicos: palabra y periferia: trece entrevistas a escritores del sur de Chile*, Valdivia, Barba de Palo Ediciones. Recogido en el Proyecto Patrimonio: http://www.letras.s5.com/archivorosabetty.htm (fecha de consulta: 10 de julio de 2011).

Mansilla, Sergio (2002), *El paraíso vedado. Ensayos sobre poesía chilena del contragolpe 1975-1995,* Fucecchio, European Press Academic Publishing. Cito por la edición de Paginadura que está disponible en la revista electrónica *Katharsis*, en la dirección http://www.revistakatharsis.org/paraiso.pdf (fecha de consulta: 12 de junio de 2011).

Moreno, Amelia (2006), «El camino hacia la Santidad: *La Santa. Historia de su elevación* de Rosabetty Muñoz», *Villaletras.* Reproducido en la página electrónica del Proyecto Patrimonio, en http://www.letras.s5.com/rm020306.htm (fecha de consulta: 5 de agosto de 2011).

Muñoz, Rosabetty (1981), *Canto de una oveja del rebaño,* Santiago, Ariel.

– (1986), *En lugar de morir,* Santiago, Cambio.

– (1994), *Canto de una oveja del rebaño,* Valdivia, El Kultrun.

– (1991), *Hijos,* Valdivia, El Kultrún.

– (1994), *Baile de señoritas,* Valdivia, El Kultrún.

– (1998), *La Santa. Historia de su elevació,* Santiago, Lom.

– (2002), *Sombras en el Rosselot,* Santiago, Lom.

– (2005), *Ratada*, Santiago, Lom.

– (2008), *En nombre de ninguna,* Valdivia, El Kultrún.

Pellegrini, Marcelo (2006), *Confróntese con la sospecha. Ensayos críticos sobre poesía chilena de los 90*, Santiago, Editorial Universitaria.

Saletti Cuesta, Lorena (2008), «Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad», *Clepsydra* 7 (enero de 2008), pp. 169-183.

Winnicott, Donald W. (1998), *Los bebés y sus madres*, Buenos Aires, Paidós.

Fecha de recepción: 29/07/2011
Fecha de aprobación: 24/10/2011

América sin nombre, nº 16 (2011) 121-130
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

ECOS ANTIGUOS EN VOCES NUEVAS. POS-MEMORIAS POÉTICAS DE MUJERES EN CHILE Y ARGENTINA[1]

ALICIA SALOMONE
Universidad de Chile
aliciasalomone@yahoo.com

Alicia Salomone
Doctora en Literatura, académica del Departamento de Literatura de la Universidad de Chile. Áreas de especialización: literatura y teoría crítica latinoamericana, y estudios de género. Publicaciones principales: *Caminos y desvíos. Lecturas críticas sobre género y poder en Hispanoamérica* (Santiago de Chile, 2010, coeditado con Lorena Amaro y Ángela Pérez), *Alfonsina Storni. Mujeres, modernidad y literatura* (Buenos Aires, 2006), *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas 1920-1950* (Santiago de Chile, 2004, en colaboración con Gilda Luongo, Natalia Cisterna, Darcie Doll y Graciela Queirolo), *Postcolonialidad y nación* (Santiago de Chile, 2003, en colaboración con Claudia Zapata y Grínor Rojo).

RESUMEN

Este trabajo tiene por objetivo hacer una lectura interpretativa de una serie de textos poéticos producidos por mujeres en Argentina y Chile durante las décadas de 1990 y 2000, desde la perspectiva de la configuración poética de post-memorias y de su articulación con la experiencia de género sexual. En cuanto a la noción de post-memoria, recurrimos a las resignificaciones que, a partir de la experiencia post-dictatorial del Cono Sur, realiza la crítica chilena Gilda Waldman de las teorizaciones propuestas por Marianne Hirsch. Las que permiten dar cuenta de cómo las generaciones de hijos/as de los/las militantes de los años sesenta y setenta en América Latina elaboran sus respectivas memorias en un contexto post-traumático. En lo que hace al trabajo con la escritura misma, lo que se busca es observar cuáles son las estrategias discursivas e ideológicas que operan en la configuración poética de dichas post-memorias.

Palabras clave: poetas chilenas y argentinas, post-memoria, experiencia post-dictatorial.

ABSTRACT

This work aims to analyze a series of texts by Chilean and Argentine recent poets (1990-2000), focusing on the poetic articulation of post-memories as well as gender experiences. The notion of post-memory is developed by Chilean literary critic Gilda Waldman, who re-reads ideas by Marianne Hirsch, in order to observe how the generations of sons and daughters of Latino American militants of the sixties and seventies elaborate their own memories in a post-traumatic context. In terms of the writing itself, the objective of this text points to observe both discursive and ideological strategies that make possible the poetic configuration of these post-memories.

Key words: Chilean and argentinean poets, post-memory, post-dictatorial experience.

1. Post-memoria y poesía de mujeres

La crítica chilena Gilda Waldman (2007, pp. 387-401), resignificando conceptualizaciones propuestas por Marianne Hirsch para la experiencia del Holocausto, sugiere que adoptemos la idea de post-memoria como un modo de entender las complejidades que, en el contexto post-dictatorial del Cono Sur, presentan las memorias de individuos nacidos durante o con posterioridad a las dictaduras[2]. En muchos casos, se trata de personas que no protagonizaron hechos traumáticos, y que incluso pueden no tener recuerdos directos sobre los mismos, pero que fueron afectadas en su condición de familiares o conocidos de

1
Este artículo se enmarca en el desarrollo de dos proyectos de investigación, de los cuales soy Investigadora Responsable: Proyecto Fondecyt 1110083 y Proyecto DI (VRID-U. Chile) 10-02/2. Mucho agradezco los comentarios de mis colegas Gilda Luongo, Milena Gallardo y Grínor Rojo.

2
Prefiero la denominación *post-dictadura* a la de *transición democrática* para definir el período posterior a la salida de los militares de los gobiernos en el Cono Sur, pues la primera denominación no anula la dimensión conflictiva que tienen dichos procesos tanto en el plano político-social como cultural y simbólico.

Holocausto nazi.

víctimas directas. Como sostiene Waldman a partir de Hirsch, estas personas con frecuencia crecieron dominadas por relatos sobre hechos que precedieron a sus nacimientos, y que tienden a desplazar a los propios impactando sus subjetividades con discursos relativos a situaciones que no pueden comprender ni recrear cabalmente. Así, en el proceso de reelaborar sus memorias, estos sujetos suelen presentar desconexiones o lagunas en sus discursos y, por lo tanto, deben apelar a un esfuerzo imaginativo a fin de completar los nexos entre acontecimientos y referentes que no pueden derivar de su propia experiencia. La post-memoria, concluye Waldman, surge en una situación de pérdida de continuidad, ante una fractura histórica y social, y encuentra su origen en una memoria ausente, que es reemplazada por silencios o relatos fragmentarios, configurándose como memorias de segunda o tercera generación que son modeladas con retraso por la historia de las generaciones precedentes (Waldman, 2007, p. 395).

En relación con estas consideraciones, me propongo reflexionar acerca de la configuración de post-memorias, abordándolas desde la revisión de la poesía contemporánea de mujeres de Argentina y Chile[3]. Desde mi perspectiva, y esa es la hipótesis que guía este trabajo, en estos textos es posible encontrar huellas de los modos en que la generación de los hijos e hijas de los militantes de los años sesenta y setenta redefinen sus subjetividades en un contexto post-traumático. Ello supone, por una parte, la necesidad de visibilizar discursos ideológicos que remiten a trabajos con la memoria y con el duelo que difieren sensiblemente de los que llevó a cabo la generación de sus padres[4]; y, por otra parte, observar cómo dichas experiencias se trasponen a la escritura mediante lenguajes y recursos expresivos (poéticas, estilos, imágenes y procedimientos discursivos) que también son específicos. Esto es lo que observaré a través del análisis de ciertos textos producidos por tres poetas de Chile y Argentina, cuyas infancias transcurren durante las dictaduras que afectaron a sus respectivos países durante las décadas de 1970 y 1980. Ellas son Roberta Iannamico (Bahía Blanca, AR, 1972), Verónica Viola Fisher (Buenos Aires, 1974) y Alejandra del Río (Santiago de Chile, 1972).

Quisiera agregar una justificación adicional respecto de mi opción por trabajar con la poesía, y con la poesía de mujeres en particular. Con respecto a lo primero, la elección tiene que ver con el hecho de que si bien este género literario, desde hace varias décadas, es asumido como un espacio textual particularmente idóneo para rastrear la plasmación discursivo/literaria de experiencias traumáticas, no ha sido priorizado a la hora de revisar las memorias de nuestro pasado reciente[5]. A la deslegitimación del género en relación con el tema, en el caso de la poesía de mujeres, es preciso agregar una dimensión que reproduce y duplica a la anterior. Se trata de una exclusión de género-sexual que tiende a generar una invisibilización o minusvaloración, en los textos poéticos de mujeres, no sólo de sus múltiples búsquedas expresivas, sino de los discursos relativos a lo político e ideológico y, más ampliamente, de todo el tejido intertextual que ellos traman con el contexto de producción del cual emergen.

Esta exclusión relativa, sin embargo, es particularmente estimulante a los fines de este estudio. Pues, dado su posicionamiento marginal dentro de una sociedad como la latinoamericana, donde todavía impera una fuerte diferenciación jerárquica entre lo considerado masculino y femenino, en este corpus poético es frecuente encontrar lecturas alternativas, basadas en una reflexión crítica sobre la experiencia de género-sexual femenina[6]. Visiones que se articulan desde un cuestionamiento a los binarismos ideológicos que vertebran la cosmovisión falogocéntrica (masculino/femenino, actividad/pasividad, público/privado, razón/emoción, etc.), y que deconstruyen no sólo a la feminidad hegemónica sino también los relatos dominantes sobre la nación y su historia.

2. Imagen poética y recuperación de la memoria

Andrés Avellaneda (2003, p.119), en un análisis de las estrategias ideológicas y ficcionales de la literatura argentina de finales del siglo XX, sostiene que la relación entre escritura y política interesa más por las elecciones discursivas y retóricas plasmadas en los textos que por su capacidad para enunciar contenidos referidos a temas o proyectos ideológicos particulares. Afirma el autor que los textos más innovadores cuestionan, primero que nada, los usos de la lengua, aunque por esa vía también puedan conmover los saberes establecidos, incluso los políticos o ideoló-

3
En concordancia con el enfoque propuesto acerca de las post-memorias, en esta ocasión consideraré un corpus pequeño de textos, el que se irá ampliando a lo largo de esta investigación en curso.

4
Elizabeth Jelin (2001), adopta la noción de «trabajos de la memoria» para referirse a los procesos de rememoración en los que los sujetos asumen un rol activo y creativo frente a ciertas experiencias límite, generando nuevos sentidos sobre el pasado desde una toma de distancia crítica respecto de lo vivido. Esta perspectiva se diferencia de formas traumatizadas de experimentar la memoria, en las que el pasado invade el presente bajo la forma de una fijación en un retorno compulsivo al lugar del trauma sin permitir la conclusión del duelo ni a la elaboración del dolor.

5
Me refiero al debate que inicia Theodor W. Adorno con su afirmación acerca de que no sería posible escribir poesía después de Auschwitz, y que es contestado, desde distintas perspectivas, por autores tales como Giorgio Agamben y Alain Badiou.

6
Aludo aquí al concepto elaborado por la lingüista Patrizia Violi (1991), quien define la experiencia de género-sexual como el modo en que los y las sujetos dan cuenta en sus discursos de las vivencias que tienen en tanto seres sexuados.

gicos. En una postura cercana a la anterior, Miguel Dalmaroni (1993, pp. 9 y ss.) también se refiere al vínculo entre literatura y política desde la poesía de Juan Gelman, advirtiendo que, aun en las escrituras donde esa conexión pudiera parecer evidente, lo importante es detectar cómo lo político se traduce en términos poéticos o en un estilo. Pues, incluso en esos textos donde poesía y política parecieran fundirse, la ideología se trasvasija, fundamentalmente, desde ciertas figuras de lenguaje, evidenciando el poder de significar que arrastran las palabras.

Me interesa sobremanera, para los propósitos de este trabajo, la contribución de Alicia Genovese (2010, pp. 69-76), quien, al interrogarse sobre la inscripción literaria de las memorias recientes, destaca el potencial que tiene la imagen poética para evocar sensaciones y percepciones, superando con mucho las posibilidades que ofrecen los llamados géneros referenciales, tales como los testimonios, los diarios íntimos o las cartas. Si bien para Genovese estos géneros fueron cruciales a la hora de instalar las demandas de justicia en el Cono Sur, articulando la palabra de las víctimas como las reflexiones surgidas desde las ciencias sociales, considera que los géneros testimoniales presentan límites o aporías cuando se trata de poner en palabras ciertas experiencias traumáticas. Límites que se manifiestan en la presencia de vacíos en el discurso, que dejan traslucir que hay algo que no puede ser dicho, que está más allá del discurso verbal y que, por ende, necesita ser recuperado desde otro lugar.

El género poético, en cambio, al eludir la literalidad o referencialidad directa, en tanto la imagen poética se manifiesta de modo indirecto o sesgado, permitiría relacionar las percepciones inmediatas con otras estratificaciones de sentido. De este modo, si la imagen poética, por un lado, permite eludir el rechazo que puede provocar la literalidad del testimonio, por otro, multiplica las posibilidades interpretativas de los signos. Así, desde esa condición autorreflexiva que es propia del género, en el sentido de *reflexio* o cambio de dirección, la imagen poética siempre queda abierta, posibilitando desplazar la mirada hacia otras direcciones y estimular transformaciones a nivel de la subjetividad. Como si mirar de costado la muerte o la sordidez de la prisión, concluye Genovese, hiciera posible, al mismo tiempo, conectarse con el enorme reservorio vital que subyace en la existencia humana y que, sin embargo, es pocas veces percibido (Genovese, 2010, p. 70).

Por mi parte, siguiendo la sugerencia de Genovese asumo aquí el ejercicio poético como una praxis estética que excede, sin embargo, a esta sola consideración, para proyectarse también como un espacio idóneo para promover una resilencia en los y las sujetos que la producen y recepcionan. Ello, desde el entendido que la noción de resilencia nombra esa capacidad humana que nos permite sobrevivir a las más difíciles circunstancias de la vida e incluso salir fortalecidos y transformados por ellas[7].

3. Post-memorias poéticas en la generación de HIJOS[8]

Como anticipé en un comienzo, me interesa trabajar especialmente con tres de las poetas que advienen al escenario poético de Argentina y Chile entre finales del siglo XX y los inicios del presente. En el marco de la reflexión que he planteado, sus textos me permiten comprender cómo las generaciones más jóvenes se hacen cargo, literaria e ideológicamente, de la pesada herencia recibida desde la generación de sus padres. Herencia que remite a una historia trágica, como es la derrota inflingida a los proyectos de transformación radical que se impulsaron hace tres o cuatro décadas en América Latina, y que a su vez se prolonga en la devastadora represión desatada por las dictaduras.

Alicia Genovese (2003, pp. 199-214), en un estudio sobre la poesía joven producida en la Argentina en los años noventa, descubre que estos textos con frecuencia aluden a la violencia política de los años de la dictadura. Esos reenvíos, por otra parte, suelen plantearse desde una mirada muy poco complaciente, y hasta impiadosa, no sólo respecto de los hechos que tuvieron lugar en el espacio público, sino también sobre las actuaciones del ámbito íntimo/privado. Con relación a esta última dimensión, lo que observamos es que en esta poesía el hogar familiar no suele aparecer como un lugar de cobijo y resguardo donde hijos e hijas pueden crecer seguros. Por el contrario, la casa y los vínculos próximos se vuelven territorios precarios y potencialmente peligrosos, cuando no son la caja de resonancia desde la cual esa generación experimentó el horror que se desataba en el afuera.

Videla.

Pinochet.

7
Cf. Helena Combariza, «La resilencia. El oculto potencial del ser humano», en http://aiur.us.es/~kobukan/la_resilencia.htm. Consulta del 1 de marzo de 2009.

8
Aludo aquí a la denominación que adopta la organización «Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.)», creada en la Argentina en 1995. Esta entidad agrupa a hijos de desaparecidos, asesinados, presos políticos y exiliados durante la dictadura militar y años anteriores, y también incluye a jóvenes que, sin haber sufrido en su familia la represión directa, asumen que fueron afectados por una historia común. Cf.: http://www.hijos-capital.org.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=20&Itemid=399. Organizaciones de objetivos semejantes se han constituido recientemente en Chile (cf: http://hijoschile.blogspot.com/) y Uruguay (cf: http://hijosuruguay.blogspot.com/). Consulta del 23 de septiembre de 2011.

Teniendo en cuenta estas representaciones, es comprensible la centralidad que en el discurso de las nuevas generaciones poéticas cobra el intento por rearmar la memoria de esos años formativos. Jorge Monteleone detecta una urgencia de estos sujetos por instaurar un relato, pero sin contar para ello con una épica ni con una tradición válida que les llegue de sus ancestros[9]. De allí que, en estas recuperaciones memoriosas, más que idealizaciones del pasado, lo que descubre es la manifestación de una micropolítica donde las figuras parentales tienden a proyectar el universo opresivo de la dictadura. Por mi parte, advierto que esas búsquedas por rearmar la propia historia suelen traducirse, en Argentina y también en Chile, en un recurrente retorno del sujeto al hogar primero, al que vuelve, una y otra vez, como si allí radicara la clave de un relato que ha quedado trunco. Es pues habitual que quien enuncia esta poesía sea un/a joven que se encuentra frente a un vacío de memoria, a una suerte de duelo sin objeto, que se traduce tanto en una nostalgia profunda respecto de algo que no alcanzó a vivir y tampoco sabe nombrar, como en sentimientos de rabia y dolor frente a situaciones de violencia o pérdida experimentadas dramáticamente en el espacio íntimo.

Revisando la narrativa argentina de los 90, Andrés Avellaneda (2003, p. 131) advierte que la representación de la memoria fue un núcleo semántico de resistencia desde el cual se confrontó el discurso oficial de reconciliación y olvido frente a los crímenes de la dictadura[10], y si bien esta situación varió durante los 2000 (el artículo de Avellaneda es de 2003), su opinión es enteramente válida para la década del noventa. Al respecto, dice el autor que el rasgo distintivo de esas escrituras fue la incomodidad para practicarlas, lo que se manifiesta en la utilización de estrategias alusivas y alegóricas que permiten desterritorializar o desplazar en el tiempo los asuntos contemporáneos que se quiere problematizar. Estos mecanismos, por otra parte, también están asociados a nuevas expectativas escriturales, las que ya no buscan decir *lo indecible* o lo prohibido sino articular aquello que aún no tiene nombre. En este sentido, concluye Avellaneda, en estas ficciones no se intenta revelar un sentido ausente u oculto sino producir otro que se ignora o cuya existencia es incierta.

Es interesante observar cómo esas experiencias y estrategias escriturales también se hacen presentes en la producción poética, dando cuenta de los múltiples tráficos que se producen entre escritura y memoria. En este sentido, Alicia Genovese observa que en las memorias poéticas de los noventa se manifiestan diversas modalidades expresivas, en especial la hibridación entre el discurso poético y otros tipos de discurso, como los de la publicidad o los *mass media*. Lo que, en opinión de Genovese (2010, p. 202), torna borrosa la distinción entre lo culto y lo popular, lo alto y lo bajo, y termina por cuestionar la condición cerrada o pura de la poesía. Advierte la autora, sin embargo, que este procedimiento es ajeno a toda ilusión de transparencia o de facilidad, pues, aun incluyendo materiales disímiles en su construcción, la poesía continúa situándose en tensión o ruptura frente a la eficiencia y locuacidad de lo massmediático, lo que le permite interferir esos discursos con «el fantasma del exilio o de la marginalidad» (Genovese, 2010, p. 212).

En el escenario chileno, el crítico Javier Bello (2011, pp. 41-43) da cuenta igualmente de cómo la poesía joven de los años noventa se hace cargo de un reflote de la memoria traumática que se materializa en una cerrazón de la poesía. Una escritura que no construye macro-relatos ni historias fuertes sino que se modela en base a fragmentos de historias, de sujetos, de cuerpos, de emblemas y paisajes, tomando forma en imágenes escatológicas pobladas de restos, escombros, ruinas, rehechos, fantasmas, eriazos y demoliciones, que son el escenario donde instalar una palabra en fuga que permite exhibir el vacío de las formas ausentes y la mudez de las palabras inefables.

4. Niñas lúcidas/mujeres críticas en las post-memorias poéticas de mujeres

Voy ahora a los textos de dos poetas de Argentina y una de Chile, publicados entre 1995 y 2009, que son significativos en relación con las problemáticas que vengo desarrollando. Ponen estos textos en escena una serie de imágenes que, evidenciando la densidad personal y política que posee la experiencia de la infancia, así como la productividad estética que ofrecen las dinámicas de la imaginación infantil, permiten dilucidar las vías a través de las cuales transita la configuración de las post-memorias que las distintas sujetos ponen en juego. Entre las figuras que quiero comentar, la primera corresponde a la de una mujer que

9
Jorge Monteleone, «Poetas en la mitad de la vida», en http://www.lanacion.com.ar/1188416-poetas-en-la-mitad-de-la-vida (consulta del 27.2.2011).

10
A partir del procesamiento y condena de las tres primeras cúpulas militares, después de la recuperación de la democracia en la Argentina, en diciembre de 1983, durante los años 90 se impusieron distintas políticas que concluyeron con el indulto a los militares que habían sido condenados por crímenes de lesa humanidad. En los 2000, sin embargo, comenzó la reapertura de los juicios, lo que devolvió a prisión a varios de ellos.

se interroga sobre la relación entre pasado y presente, incluyendo la trayectoria de la genealogía femenina que la ha constituido como tal; la segunda habla de las vivencias y estrategias de una hablante que en la infancia se ve expuesta a la violencia extrema, casi hasta el punto de provocar en ella una disolución identitaria; y la tercera remite a la relación que establece otra hablante en su relación temprana con la muerte y con la escritura. Representaciones que tienen en común el ofrecer una visión descarnada sobre lo vivido, que se articula, al mismo tiempo, con una perspectiva autorreflexiva que elude la desesperanza, abriendo la posibilidad de una transformación de las propias subjetividades.

– La niña/mujer y su herencia genealógica: Roberta Iannamico

En el escenario poético argentino de los últimos años, destaca la obra de Roberta Iannamico, poeta nacida en la ciudad patagónica de Bahía Blanca en 1972, quien proyecta su escritura desde un registro íntimo y doméstico hacia un microcosmos plagado de objetos cotidianos, y donde son recurrentes las escenas y juegos de la infancia. En estos cuadros, los elementos ficcionales, potenciados por la apelación a la imaginación infantil, se conjugan con ciertas experiencias autobiográficas que, a primera vista, pueden parecer descontextualizadas o banales. Esto es lo que ocurre con la emergencia de ciertas imágenes antiguas, de una televisión en blanco y negro, que cobran un sentido diferente cuando las pensamos como fragmentos de una historia fracturada que ya no puede ser reconstruida como un gran relato, pero que se rearma desde una discursividad íntima que aparece inevitablemente interferida por referentes que provienen del contexto social.

En el poema «Caracoles», incluido en la antología *Niña bonita*[11], publicada en 2000, la hablante recuerda las figuras de unas cebras aparecidas en un viejo programa de TV, sobre las que ella despliega una serie de alusiones irónicas basadas en la superposición de rayas: las de los cuerpos de los animales, las del traje asociado a los presos y las de los barrotes de las rejas proyectados sobre un cuerpo blanco. Desde estas imágenes simbólicamente recargadas, la hablante desliza un sarcasmo sobre una realidad donde las diferencias son aparentemente claras (blanco o negro), pero que ella intuye degradada e incomprensible. Un mundo donde los tiempos parecen confundirse pues, tanto en el ayer como en presente de la enunciación del poema, que prolonga la impunidad de los crímenes cometidos hace más de treinta años, los malvados imponen su ley y conviven siniestramente con los inocentes:

todos sabemos
que una cebra tras las rejas
es una redundancia
así que hacen lo que se les canta
...
Hacen el mal sin mirar a cuál
atacan con fiereza
después brindan[12].

En dos poemas de *El collar de fideos* (2001), que siguen el hilo de un mismo relato, la voz poética cambia de enfoque y, volviendo la mirada sobre sí misma, hace una revisión de la genealogía femenina que recibe como herencia familiar. Transitando desde lo individual a lo colectivo, la hablante ausculta memoriosamente sus vínculos primarios, en particular la relación con su madre, interrogándose sobre el eje genealógico que concluye en la sujeto que ha llegado a ser. Desde un posicionamiento que parece haber hecho propias las visiones de las poetas feministas que la antecedieron, y echando mano de la ironía que es característica en muchas de ellas, la hablante relaciona su vivencia inmediata con los condicionamientos que históricamente encarnan en los cuerpos de mujeres («todas nos empezamos a parecer a nuestras mamás…»). Un ejercicio a través del cual devela esos actos y afectos que, arraigados en esos cuerpos, modelan las subjetividades desde la interiorización de una violencia simbólica, cotidiana y naturalizada, que lleva el sino de la auto-destrucción («mi bisabuela se suicidó / cuando mi abuela tenía / siete años»):

Todas nos empezamos a parecer a nuestras mamás
cuando pasa el tiempo
nos ponemos grandotas
percheronas
la mirada
más hermosa
como de alguien que puede
defenderse de todo
como de alguien que está enamorada de sí misma
en los momentos de soledad (Iannamico, 2001, p. 17).

Roberta Iannamico.

11
Refiriéndose a los poemas de la antología *La niña bonita*, publicada por Alción (Córdoba, 2000), donde se recogen textos de poetas nacidos/as entre 1968 y 1976, Jorge Monteleone observa la presencia del pasado como conflicto, búsqueda, apelación y nostalgia. Aclara, sin embargo, que no se trata del pasado trascendente de un linaje, de una historicidad, o de un legado, sino otro, más cercano, donde el presente se refugia en un momento cualquiera. Y a ello agrega otra referencia tomada de los poemas: la sospecha inquietante de que hay algo perdido, acaso grandioso, terrible o intenso, que ya no está o quizás nunca estuvo, «pero cuyas equívocas señales parecen vivir en el lenguaje o en la costumbre». Cf. Jorge Monteleone, Reseña bibliográfica «*La niña bonita*: entre el presente y la memoria», en http://proyectovox.org.ar/virtual_3.htm (consulta del 27.3.2011).

12
Dado que no he podido acceder al texto original, cito el poema a partir de la referencia de Genovese (2010, p. 205).

Verónica Viola Fisher.

Todas las madres
guardan la memoria de la primera
mi bisabuela se suicidó
cuando mi abuela tenía
siete años
–una traición de amor–
tomó el veneno y estrelló
la jarra contra la pared
delante de su hija
dicen que primero
se preparó
se pintó
se puso las alhajas
se peinó el pelo rubio
frente al espejo
sin dejar de mirarse
con ese gesto que repite
todos los días mi mamá
y que yo
estoy empezando
a repetir (Iannamico, 2001, p. 26).

– La niña y la violencia extrema: Verónica Viola Fisher.

Verónica Viola Fisher, nacida en Buenos Aires en 1974, es la segunda poeta argentina que aquí me interesa. En su trabajo el nexo entre memoria política y género-sexual también aparece claramente referido, como queda en evidencia en su poemario de 1995: *Hacer sapito*. Este texto, articulado desde una enunciación dura y sarcástica, que también echa mano de un registro autobiográfico, expone de manera cruda la forma como la subjetividad de la hablante queda determinada por la voz y la mirada de un padre feroz, quien no sólo no experimenta el amor filial, sino que incluso carece de los atributos mínimos de compasión que debieran caracterizar a la condición humana. Esta figura, que emerge en el poema como el dueño absoluto del poder y el portador de toda verdad y conocimiento, un rasgo que se remarca en la fuerza implacable de una mirada que puede decidir la (in)existencia de su hija, es el referente respecto del cual la hablante no puede sino configurarse como un sujeto anómalo, abyecto, en tanto la exposición de su diferencia femenina ineludiblemente evidencia el fracaso de las expectativas paternas, asentadas de modo brutal en el patriarcalismo y la heteronormatividad[13]. Así, dice la hablante, parodiando la voz del padre:

Yo sé
sobre todo
punto de vista
sos ciega
porque yo
no te veo (Viola Fisher, 2005, p. 43).

Revisando su propia historia desde el momento de la concepción hasta su presente adulto, la hablante logra distanciarse, sin embargo, de esa figura siniestra y ubicarse en relación a ella desde una distancia crítica. Lo que, por un lado, le permite poner a resguardo la propia subjetividad, diferenciándose como un sujeto distinto frente a ese ser omnipotente que la informa desde dentro. Y, por otro, la habilita para emitir una voz denunciante respecto de las formas en que la opresión familiar y la represión socio-política operan estrechamente relacionadas. Esto último es lo que surge en uno de los poemas del libro, donde con una sintaxis quebrada, que vehiculiza una enunciación angustiosa y entrecortada por efecto del dolor, y apelando a una alternancia entre tiempos verbales pasados y presentes que instala un nexo entre esos cronotopos aparentemente separados, la hablante va reviviendo una escena de infancia en la que experimenta el maltrato paterno a grado sumo. Ello, al punto que el sentimiento que le produce el recuerdo de una ejecución musical, a la que se ve forzada por el padre, se transmuta en la vivencia de una sesión de tortura, ejercida por él mismo sobre el cuerpo de su hija, la que es aplicada desde una lógica cosificadora y destructiva del otro(a) que es homóloga a la que imponía el régimen militar sobre sus contradictores.

Hay una pieza
honda
creación del sordo
no me oyó
entrar
cargando mis nueve
años de pupila
por deber
son nueve
mil voltios
a mis manitos si no toco
para mi padre
para Elisa no
era Beethoven
el sordo
en la pieza

13
En *Deshacer el género* (2006), Judith Butler afirma que cada sujeto se convierte en *viable* a partir de la experiencia del reconocimiento, pero los términos en que éste se otorga dependen de cada contexto y, por ende, son variables. En este sentido, los mismos términos que otorgan la cualidad de «humano» a ciertos individuos pueden privar a otros de la posibilidad de lograr dicho estatus, generando un diferencial entre lo que se considera humano y menos humano (*abyecto*). Vinculando su reflexión con la problemática de género-sexual, se pregunta la autora: «Si soy de cierto género, ¿seré todavía considerado como parte de lo humano? ¿Se expandirá 'lo humano' para incluirme a mí en su ámbito? Si deseo de cierta manera, ¿seré capaz de vivir? ¿Habrá un lugar para mi vida y será reconocible para los demás, de los cuales dependo para mi existencia?» (p. 15).

una sombra fue
mi padre y su hija
frente al piano
preparó
la partitura y la
picana
para Elisa no
para su hija no para de
tocar
jamás
el enchufe» (Viola Fisher, 2005, p. 37).

– La niña, la muerte, la escritura: Alejandra del Río

Volviendo la mirada al escenario chileno, es posible afirmar que varios de los rasgos con que caracterizamos la escena poética argentina, también aparecen en este otro espacio nacional. El que, con sus particularidades históricas, igualmente enfrenta los conflictos socio-simbólicos que supone buscar una recomposición identitaria en tiempos post-dictatoriales. Así, no puede extrañar que en los textos de las nuevas generaciones resuenen los ecos de un pasado familiar que siempre aparece vinculado a una historia mayor, que es la del país y su carga de tragedia. Por otra parte, y en relación con la poesía de mujeres de los años ochenta[14], también es frecuente encontrar, tanto en la escritura de mujeres como en la de varones, una visión crítica de los patrones sexo-genéricos tradicionales que fueron tan ampliamente explotados por el nacionalismo militar chileno. En este sentido, como señala Javier Bello (2010), en el período de la transición, la articulación de una mirada crítica sobre el patriarcalismo suele ser concomitante con el surgimiento de discursos acerca del cuerpo y la sexualidad que comienzan a desplazarse por fuera de las normas androcéntricas y heteronormativas.

Algunos de los textos que integran el poemario *material mente diario 1998-2008* (2009), de Alejandra del Río (Santiago, 1972), pueden ser leídos desde esas coordenadas, tanto en lo que hace a la revisión de la propia infancia en clave política como a la inflexión de género-sexual que se relaciona con ella. En este contexto, vale la pena retomar el comentario de Lorena Amaro, quien destaca el trayecto de retorno que define la dinámica del libro. Pues, más allá de los extensos recorridos que despliega la hablante, desplazándose por un sinnúmero de tradiciones poéticas y ciudades lejanas, desde Berlín o Praga al Rangoon nerudiano y la mítica Sión, el gesto fundamental que deja asentado en el texto es el del regreso: «y regresa a sus lugares como animal herido para enunciar un poema agónico en el cuarto de la infancia», para desde allí volver a salir y retornar herida[15]. En efecto, como descubre Amaro, la hablante del poemario insiste en la afirmación del retorno a un país cruel y perdido, al cual, sin embargo, ella convoca amorosamente, desde la fidelidad a un espacio originario donde ha radicado el inicio de un proceso de maduración personal y de desarrollo creativo que está estrechamente ligado a la escritura.

Esta invocación es la que queda explicitada en el poema «Simultánea y remota» (Santiago de Chile, año 1980), un texto donde la hablante lleva a cabo esa vuelta simbólica, a la vez momentánea y eterna, al cronotopos de la infancia. De hecho, la escena que relata el poema es recreada desde la voz de una niña, lúcida y en absoluto inocente, que es capaz de percibir la tensión del entorno feroz que la rodea y al que percibe a punto de estallar. Es la voz de esa pequeña, entonces, la que nos interpela desde un pasado que, al igual que lo que en los textos de las poetas argentinas que revisamos antes, aparece como tremendamente próximo. Un cronotopos ambiguo desde el que nos advierte que habita una casa cercada, no por monstruos imaginarios, sino por amenazas latentes y reales, y donde este ser desamparado, que insiste obsesivamente en recordarnos que sólo tiene ocho años, no encuentra el anclaje vital que demanda su supervivencia.

Inmersa en este ambiente persecutorio y emocionalmente frágil, sólo la escritura despuntará salvadora para ella, como antes lo fue para su doble: Ana Frank, esa otra niña con quien comparte, no sólo el miedo ante la persecución, sino la vivencia de cómo la escritura puede operar como un ámbito de resguardo y reconfiguración identitaria, aun bajo las condiciones más extremas. Una escritura que, en el caso de la hablante del poema, toma forma en la emergencia de una poesía inicial, que ella no puede sino asociar con la impronta que deja en su imaginación infantil una de las preguntas nerudianas: *¿por qué se suicidan las hojas cuando se sienten amarillas?*

Tengo ocho años
vivo en una ciudad sitiada por el ojo carnicero

Alejandra del Río.

14
Me refiero aquí a ese conjunto de voces poéticas que emergen en Chile en la década del 80 y que son visiblemente influidas por el movimiento y la reflexión feminista que eclosiona en esos años, donde destacan las figuras de Elvira Hernández, Soledad Fariña, Verónica Zondek, Marina Arrate, entre muchas otras.

15
Lorena Amaro, «La enfermedad del regreso. *Material mente diario* de Alejandra del Río», http://lacallepassy061.blogspot.com/2009/09/la-enfermedad-del-regreso-material.html (consulta del 25 de abril de 2010).

mi vida transcurre tras los armarios de Ana Frank
y cuando salgo a la escuela
noto miradas esquivas
[...]
Tengo ocho años
mis ocho años no tienen inocencia
en casa pregunto

Nada se me oculta
[...]
Tengo ocho años y un cisne
durmiendo el sueño mortal en mi hombro
insisto en hacerme una pregunta
¿por qué se suicidan las hojas
cuando se sienten amarillas? (del Río, 2009, pp. 64-65)[16].

Las distintas escrituras que hemos venido revisando hasta aquí pueden ser leídas como la plasmación poética de heridas y resistencias que, con tesón, regresan a la página para volver a ser nombradas. Esta poesía, sin embargo, también puede ser vista como un territorio textual donde es posible detectar una sostenida capacidad de resiliencia, a la que entendemos como la búsqueda de una supervivencia personal y colectiva que merezca la pena ser vivida. Otro poema de Alejandra del Río, también de *material mente diario*, traduce cabalmente esta visión, enfatizada en la elección de un título («Resiliencia») que precisamente incorpora ese concepto para aludir a una explícita voluntad de sobrevida.

Nunca jugábamos a ser madres
sólo en historias de terror

Abandonaban niños en la puerta de la casa
vivos y muertos
debíamos enterrarlos
formar un sindicato de huérfanos
implantar su reino de justicia
[...]
La muerte era nuestra niñera de día y de noche
bebía en el salón junto a los conspiradores

La muerte se sentaba a la cabecera
vigilaba compadecida su guadaña
se quedaba quieta
alcanzaba a rozar algunos rizos
algunos miembros prescindibles (del Río, 2009, pp. 62-63).

En el caso de este texto, esa posibilidad de sobrevida es recreada desde la voz de una hablante, ya no niña sino adulta, que ha logrado sobreponerse al riesgo extremo que ha experimentado en el pasado, y que puede recordar con ironía aquellos juegos infantiles con sus amiguitas del barrio, los que se desplegaban en medio de un escenario de muerte. De forma semejante a lo que comentamos a propósito de uno de los poemas de Roberta Iannamico, en los juegos que recrea Alejandra del Río también se recuperan elementos de la imaginación infantil. Por ejemplo, en el recuerdo de unas escenas donde las niñas encarnaban proyectivamente a sus madres y mayores en unas historias de terror inventadas en las que pululaban huérfanos y se enterraban niños muertos. A diferencia de lo que ocurría en la realidad social, sin embargo, en estas dramatizaciones ellas lograban implantar un cierto «reino de justicia» y, mediante la administración de una lógica propia, podían exorcizar los demonios que las acosaban en su contacto cotidiano con realidades que eran inasimilables. De hecho, quizás sea la propia supervivencia de la hablante-adulta, y la solidez de su enunciación poética, la prueba más fehaciente de la efectividad vital y estética de aquellas estrategias lúdico-creativas.

5. Palabras finales

A lo largo de este texto busqué explorar la productividad de la poesía, y particularmente de la poesía joven de mujeres de Chile y Argentina, para indagar en la elaboración de discursos de post-memoria, relacionados con las consecuencias de la imposición del terrorismo de Estado en los países del Cono Sur de América. Me interesó observar cómo dichas recuperaciones memoriosas se plasman en estrategias escriturales e ideológicas que parecen ser comunes a los hijos e hijas de la generación de los militantes de los años sesenta y setenta tanto en Argentina como en Chile. Apelando a las conceptualizaciones de Raymond Williams, podría hablarse así de una «estructura de sentimiento» que se hace presente no sólo en cada espacio nacional sino, de manera transversal, en las producciones poéticas a ambos lados de la cordillera de los Andes, dando forma a discursos y estilos que, habiendo sido forjados en contextos de producción parecidos, también establecen entre ellos semejanzas y diálogos intertextuales[17].

Asimismo, quise destacar que la manifestación discursiva de la experiencia de género-

16
El destacado es del texto.

17
La «estructura de sentimiento», según Williams (1980), es una categoría que nos permite observar cómo los significados y valores son vividos y sentidos activamente por los sujetos, y a su vez cómo esos sentimientos y creencias se relacionan con las ideas sistemáticas y formalmente sostenidas. No se trata de una oposición entre pensamiento y sentimiento, sino de *cómo el pensamiento es sentido y de cómo el sentimiento es pensado*, lo que supone una conciencia práctica de tipo activa, inmersa en una continuidad viva e interrelacionada.

sexual es un aspecto que no puede soslayarse en la poesía de mujeres, en la medida en que entrega indicios acerca de las maneras diferenciales en que se articula la subjetividad femenina al interior de un entramado sociocultural androcéntrico. Y, al mismo tiempo, cómo dichas subjetividades se plasman en los textos mediante estilos y estrategias discursivas particulares que suponen tomas de posición políticas frente al contexto en que emerge la escritura, especialmente en los escenarios post-traumáticos que hemos venido revisando.

En cuanto a la productividad de la poesía en relación con estos temas, no puedo evitar pensar, como alguna vez lo sugirió el crítico brasileño Antonio Cândido (Antonio Cândido, 1995, p. 243), que ella, hoy más que nunca, es una práctica imprescindible. No sólo por el alto valor estético o histórico que posee, sino porque entrega elementos humanizadores y sanadores a los que todas las personas debieran tener acceso. Como afirma Cándido, si para las personas es imposible mantener el equilibrio psíquico sin soñar, es probable que no pueda haber equilibrio social sin literatura, en la medida en que ella confirma a los sujetos en su humanidad, incluso en gran medida porque actúa de forma inconsciente. Es por eso que, junto con otras formas de intervención consciente e intencional, cada sociedad ha creado sus propias manifestaciones ficcionales, poéticas y dramáticas, las que siempre tienen relación con sus impulsos, creencias, normas y deseos. De este modo, la literatura, como dice Cándido, no sólo afirma o niega, propone y denuncia, sino que provee a los seres humanos tanto de las herramientas como de la posibilidad de experimentar dialécticamente los problemas.

Como dejan en evidencia los textos de las poetas que he comentado en este trabajo, el juego libre con la imaginación y los recuerdos, así como la autorreflexión que está involucrada en el ejercicio poético, quizás sea un modo posible e idóneo para lidiar con experiencias y emociones que suelen sobrepasar nuestros recursos de comprensión racional. Por esta vía, entonces, también es posible que la poesía, y más ampliamente toda la literatura, pueda contribuir a estimular un proceso de resiliencia que nos devuelva, en tanto seres humanos, la capacidad de apertura hacia la complejidad del mundo y de los seres, haciéndonos más comprensivos y tolerantes frente a nosotros mismos, frente a nuestras propias trayectorias, y también frente a las de los otros y las otras.

Bibliografía

Textos literarios

Del Río, Alejandra (2009), *material mente diario (1998-2008)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.

Iannamico, Roberta (2001), *El collar de fideos*, Bahía Blanca, Ediciones Vox.

Viola Fisher, Verónica (2005), *Hacer sapito*, Buenos Aires, Gog y Magog, (1ra. edición, 1995).

Bibliografía citada

Amaro, Lorena «La enfermedad del regreso. *Material mente diario* de Alejandra del Río», http://lacallepassy061.blogspot.com/2009/09/la-enfermedad-del-regreso-material.html. Consulta del 25 de abril de 2010.

Avellaneda, Andrés (2003), «Recordando con ira: estrategias ideológicas y ficcionales argentinas a fin de siglo», *Revista Iberoamericana* – Pittsburg, 60 (202), pp. 119-131.

Bello, Javier (2010), *Poesía chilena 1990-2005. Antonia Torres, Andrés Anwandter, David Preiss, Alejandra del Río, Germán Carrasco*, manuscrito.

– (2011), *Memoria y negatividad en la poesía chilena de postdictadura (1990-2005). Cinco autores de la década del noventa: Antonia Torres, Andrés Andwandter, David Preiss, Alejandra del Río y Germán Carrasco*, Tesis doctoral, Departamento de Filología Española, Clásica y Arabe, Universidad de las Palmas de Gran Canaria.

Butler, Judith (2006), *Deshacer el género,* Barcelona, Paidós.

Cândido, Antônio (1995), *Vários escritos*, São Paulo, Duas Cidades, 3ª edición.

Combariza, Helena (s/f), «La resilencia. El oculto potencial del ser humano». Disponible en internet en <http://aiur.us.es/~kobukan/la_resilencia.htm>

Dalmaroni, Miguel (1993), *Juan Gelman. Contra las fabulaciones del mundo*, Buenos Aires, Almagesto.

Genovese, Alicia (2010), «Entre la ira el arte del olvido: testimonio e imagen poética», en VV.AA., *Recordar para pensar. Memo-*

ria para la Democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina, Santiago de Chile, Ediciones Böll Cono Sur, pp. 69-76.
– (2003), «Marcas del *graffiti* en los suburbios: poesía argentina de la postdictadura», en *Revista Iberoamericana* – Pittsburgh; 60 (202), pp. 19-214.
Jelin, Elizabeth (2001), *Los trabajos de la Memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI.
Monteleone, Jorge, Reseña bibliográfica «*La niña bonita*: entre el presente y la memoria», en http://proyectovox.org.ar/virtual_3.htm. Consulta del 27.3.2011.
– «Poetas en la mitad de la vida», en http://www.lanacion.com.ar/1188416-poetas-en-la-mitad-de-la-vida (consulta del 27.2.2011).
– «*La niña bonita*: entre el presente y la memoria», en http://proyectovox.org.ar/virtual_3.htm. Consulta del 27.3.2011.
Violi, Patrizia (1991), *El infinito singular*, Madrid, Cátedra.
Waldman, Gilda (2007), «Post-memoria: una primera aproximación», en Maya Aguiluz Ibargüen y Gilda Waldman M. (coordinadoras), *Memorias (in)cógnitas. Contiendas en la Historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
Williams, Raymond (1980), *Marxismo y literatura*, Prólogo de J. M. Castellet, Barcelona, Península.

Páginas web

http://www.hijos-capital.org.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=20&Itemid=399. Consulta del 23 de septiembre de 2011.
http://hijoschile.blogspot.com/. Consulta del 23 de septiembre de 2011.
http://hijosuruguay.blogspot.com/. Consulta del 23 de septiembre de 2011.

Fecha de recepción: 03/07/2011
Fecha de aprobación: 16/10/2011

América sin nombre, nº 16 (2011) 131-140
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

LETRAS JUDÍAS Y ÁRABES EN CHILE: OTROS COBIJOS

RODRIGO CÁNOVAS
Pontificia Universidad Católica de Chile
rcanovas@udec.cl

Rodrigo Cánovas
Profesor Titular de la Pontificia Universidad Católica de Chile. De sus ensayos, antologías poéticas y recopilaciones críticas destacan sus libros *Literatura chilena y experiencia autoritaria* (1986), *Guaman Poma: escritura y censura en el Nuevo Mundo* (1993), *Novela chilena: nuevas generaciones* (1997), *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana* (2003) y *Literatura de inmigrantes. De árabes y judíos en Chile y México* (2011).

RESUMEN

Este trabajo consiste en una lectura comparada de la literatura escrita por judíos y árabes en Chile (los inmigrantes y su descendencia) en torno a su experiencia. Si los relatos árabes se presentan como una gran saga familiar que celebra un destino (Chile, la nueva casa), los relatos judaicos se dedican a rememorar un origen que se ve amenazado, concibiéndose como genealogías diaspóricas. En ambas literaturas se reflexiona sobre el prejuicio y la alteridad, proponiéndose nuevos espacios de acogida, distintos de los originales y recreándose imágenes híbridas culturales que conmueven una identidad chilena sentida como fija y monovalente.

Palabras clave: literatura escrita por judíos en Chile, literatura escrita por árabes en Chile, identidad chilena.

ABSTRACT

This work consists in the comparative reading of Chilean literature written by Jews and Arabs in Chile (the immigrants and their descendants) regarding their experiences. On the one hand, Arabic tales recount the family saga celebrating Chile as a definite destiny (as the new home), and on the other hand, Jewish tales deal with the remembrance of origins, by composing diasporic genealogies. Both writings refer to prejudice and otherness, proposing new roots, and generating hybrid cultural images that challenge the fixed and homogeneous Chilean identity.

Keywords: literatue written by Jews in Chile, literature written by Arabs in Chile, Chilean identity.

Recogiendo el mandato ético de la sociedad chilena actual para inquirir sobre las diversas sensibilidades que siempre nos han conformado, ensayaremos un diálogo entre sus voces árabes y judaicas, de las convergencias y divergencias de sus relatos, sus sujetos, sus tradiciones y de las visiones que presentan sobre nuestra nación. Voces inmigrantes que iluminan de un modo melancólico y festivo las mezquindades de la condición humana: la prescindencia del otro, los prejuicios étnicos y religiosos, el daño sicológico; pero también, la búsqueda de una trascendencia ligada al destino de una comunidad –en este caso, a microcomunidades que señalan rutas alternas para el viaje[1]–.

A continuación otorgaremos una introducción sobre los procesos de inmigración de estos grupos comunitarios, para luego realizar una lectura comparada de sus relatos literarios.

Antisemitismo y turcofobia

América, América, América, América. Cuatrocientos millones de personas emigran

1
Desde la semiótica de la cultura, rescatamos aquí un planteamiento de Walter Rewar sobre tipologías de la cultura, que subraya la posibilidad de *describir* grupos humanos que se constituyen desde reglas divergentes de los códigos centrales, marcando así otros límites: «Culture is the arena of interplay between restrictions and transgressions, between the extensión and its limits, between the code and the subcode, all of which emerge from *bound* areas of differences. A typological descritption of culture does not imply the description of the dominant culture alone. The notion of the subcode distinguishes the subgroups which have their own codes and coding systems, and which relate to the overall official culture as subsystems relate to systems: they decrease the cultural redundancy created by the reification of either implicit or explicit boundaries» (Rewar, 1976, p. 376).

hacia tierras de ultramar entre 1815 y 1914, siendo su destino primordial el continente americano, de baja densidad poblacional, con necesidad de mano de obra y bajo el aura de una tierra de promisión[2]. Desde el Levante, desde fines del siglo XIX llegan los *turcos*, de habla árabe, pertenecientes al imperio otomano, que mantuvo el control político de esa zona desde 1516 hasta la Gran Guerra. Gentes que viven en la llamada Gran Siria (que incluye a los que después se les llamará palestinos, sirios, libaneses e israelíes), y también, en otra extensión de ese mismo imperio, los sefarditas de Macedonia y Estambul (que mantenían aún el ladino). La mayoría que llega a América es cristiana o judía, que sufre con mayor rigor la opresión del imperio y los conflictos religiosos (la convivencia conflictiva con la vasta población musulmana) y que está en mayor contacto con Occidente a través de las iglesias y los colegios cristianos, y la actividad comercial con los agentes europeos.

En el caso de los judíos ashkenazis, la primera ola migratoria, también desde fines del siglo XIX, proviene de Europa del Este y preferentemente de ese gran gheto de la Rusia zarista que se denomina el Palio de Residencia, en la región de Ucrania; migración causada por condiciones muy deplorables de vida en el ámbito económico y espiritual (pobreza, persecuciones y matanzas).

Así como en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX hay grupos de extranjeros que se les invita a colonizar tierras (la colonización alemana en el Sur) y también a incluirse en la industria como técnicos y obreros en una inmigración selectiva que involucra dación de tierras y recursos económicos de instalación e infraestructura; así también durante ese periodo se produce una inmigración espontánea que incluye a españoles, italianos, ingleses, franceses, yugoeslavos; además de los llamados *turcos*, de indumentaria estrafalaria y hablando un lenguaje –el árabe– que causa risa. Sin apoyo estatal, con mínimos ahorros se insertan en el flujo del comercio ambulante.

Los árabes que llegan a Chile proceden de la Gran Siria, originarios de tierras palestinas, sirias y libanesas. Según el Censo de la comunidad árabe de 1941, aproximando cifras, un 50% era de procedencia palestina, un 30%, siria y un 20%, libanesa. La gran mayoría era cristiana, siendo ortodoxos (palestinos y sirios) o maronitas (libaneses) y durante las primeras generaciones se mantuvieron en sus credos particulares; pero más adelante, se hacen católicos –constituyendo los matrimonios mixtos un elemento esencial en este desplazamiento[3]–.

En el proceso de integración a los códigos culturales chilenos, sufren graves pérdidas simbólicas, como la lengua árabe y un daño sicológico, la *turcofobia*, que se va reparando durante el transcurso del siglo XX, hasta constituirse en la memoria comunitaria inmigrante como un mal recuerdo y según la autopercepción de esa comunidad, felizmente superado[4]. Siendo estos inmigrantes y sus descendientes un grupo asimilado, mantiene marcas singulares de apego a una cultura de origen, desde la recreación de la familia como una amplia red afectiva y solidaria –la *colmena árabe*–, de carácter local y global. Así, en una encuesta a la población chilena de origen árabe acerca de su autodefinición identitaria, un 65% se consideró chileno-árabe, un 13% árabe-chileno y un 12% chileno a secas (Agar, 2006).

La primera ola de inmigrantes judíos a Chile proviene de Europa Oriental –huida ashkenazi, pueblo de habla idish, desde la Rusia zarista, Polonia y Lituania– y desde Macedonia y sitios aledaños del imperio otomano –partida sefardita, de habla ladina, desde Monastir, Esmirna, Salónica y Estambul–. Al igual que los árabes, muchos llegan a la República Argentina y luego se aventuran hacia el otro lado de la cordillera, en una extensión azarosa de su punto de destino. La siguiente ola inmigratoria ocurre en la Era Nazi (1933-1945), la mayoría desde Alemania. Los azhkenazis constituyen alrededor del 85% de los judíos en Chile, teniendo una procedencia más diversificada que la de los sefarditas, grupo de composición interna y de relaciones de parentesco más estrechos[5].

El antisemitismo –sentimiento muy arraigado en las sociedades latinoamericanas, de cultura católica– es un factor relevante en la presentación de este grupo de inmigrantes. En Chile, lo común es que no ostenten su pertenencia al pueblo judío, al menos en sus instituciones, hasta 1919, cuando celebran su Primer Congreso Judío, donde acuerdan agregar el vocablo *israelita* a sus revistas y corporaciones. Durante los años 30', la comunidad judía mantuvo una actitud no confrontacional con los gobiernos chilenos, negociando de modo cauteloso cuotas de entrada para los persegui-

2
Para un panorama sobre la inmigración árabe, véase Kabchi (1997). Para la inmigración judaica, véase Elkin (1998). La única version histórica y cultural comparativa que conocemos es la de Klich (2006).

3
Para datos del primer y más exhaustivo censo realizado por la comunidad, véase Mattar (1941). Una buena monografía sobre los árabes en Chile es la de Olguín y Peña (1990).

4
Un valioso material sobre el prejuicio sobre los árabes aparece expuesto en el trabajo de Rebolledo (1994).

5
El material inaugural sobre esta inmigración es el de Senderey (1956), que fue un rabino argentino a quien se le encomendó la tarea de escribir esta primera historia. Para datos de la segunda mitad del siglo XX, véase Matus (1993).

dos en el Viejo Continente. Lo cierto es que el prejuicio antisemita en esta época fue débil si lo comparamos con el de otros países (como en México) y hubo amplias demostraciones de solidaridad, especialmente durante el gobierno del Frente Popular (1938- 1941). Aún así, la mirada prejuiciosa no desaparece del todo durante el transcurso del siglo XX.

Según fuentes bibliográficas mosaicas, existe un fenómeno de asimilación innegable, avalado por el alto número de matrimonios mixtos (más del 50%). Aun cuando durante el siglo pasado se dio una débil participación religiosa y comunitaria; en la actualidad existe un reverdecer de la matriz religiosa judaica, a través de la constitución de movimientos ortodoxos con gran participación juvenil.

Siendo la población chilena de alrededor de 15 millones de habitantes, se cuentan 20.000 judíos y en una estimación muy conservadora, no menos de 100.000 de descendencia árabe, siendo la colonia palestina la más numerosa fuera del mundo árabe. Desde su llegada, compartieron actividades económicas muy similares, iniciándose en el comercio de modo muy modesto, para luego continuar en la industria textil y en la banca. Parte de la turcofobia y del antisemitismo se vieron alimentados en tiempos del Centenario de la República hacia 1910 y en las dos siguientes décadas por su dedicación al comercio (y no a la pesca, minería y agricultura), que supuestamente no otorgaba valor agregado al país; además de la acusación de establecer una competencia desleal con el comercio nacional al vender la mercadería a precios más baratos.

Ahora bien, el prejuicio tenía también una fuerte base en una tipología sociológica de las razas, en la cual los semitas (los pueblos hebreos y árabes, hijos de Sem según la tradición bíblica) ocupaban los niveles más inferiores. La mirada despectiva de antaño a judíos y árabes parece recaer en el inicio de este siglo XXI en los coreanos y peruanos –rubricados como asiáticos e indígenas–, nuevos inmigrantes que han llegado a Chile en busca de oportunidades.

Si bien en Chile la convivencia de ambos grupos ha sido positiva, es innegable que el conflicto palestino-israelí ha empezado a horadar la sólida hermandad de la primera mitad del siglo XX, pues ambas comunidades tienen fuertes sentimientos ya sea con Israel (fundamental para la identidad judía chilena desde la Declaración de Balfour en 1917) o con la causa de los palestinos y la situación extrema de los campos de refugiados.

Sagas familiares y genealogías diaspóricas

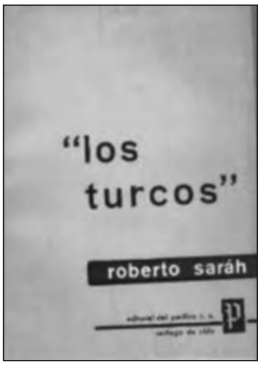
Al comparar el corpus de ambas series de textos chilenos, constatamos que comparten el formato biográfico y testimonial en sus diversas variantes (memorias, autobiografías, diarios de viaje); incluyendo aquí normalmente una voz comunitaria, traducida en sagas, cuentos de la tradición y romances nacionales. Existe, por cierto, el ejercicio literario personal; pero nunca es estrictamente intransitivo: está siempre conectado con las certidumbres e incertezas de una filiación comunitaria (la judía, la árabe).

Ahora bien, la serie arábiga chilena está constituida por una decena de relatos que desde el presente conforman claramente una unidad, al modo de una teleología (del porqué partieron desde las tierras del Levante, de cómo llegaron a este confín del mundo y de cómo se *aguacharon* aquí). Estos relatos de la experiencia árabe aparecen de modo intermitente en el tiempo, pero cada texto se eslabona con cierta naturalidad con el siguiente, proponiéndose finalmente como un todo orgánico[6]. Esta serie distingue un texto matriz, *Memorias de un emigrante* (1942), escrito por Benedicto Chuaqui, de origen sirio[7].

La serie judaica es mucho más numerosa: una veintena de textos escritos en su mayoría en los últimos años, coincidentes con la postdictadura chilena (es decir, a partir de los años 90' del siglo pasado). Variados relatos de distinta factura irrumpen en estas dos últimas décadas; escritores de diversas edades que *hacen memoria* al cierre y al inicio de un ciclo: quinientos años del descubrimiento de América (que coincide con el inicio de la diáspora con el edicto de expulsión de los Reyes Católicos); apertura política y cultural en Chile; nuevas posturas del Yo y resurgimiento de microidentidades étnicas y religiosas. Cuatro generaciones convergen en un taller literario de todas las edades: Beinich Peliowsky (nacido en 1915 y recientemente fallecido, en 2009), Alejandro Jodorowsky (1929), Marjorie Agosin (1955) y Andrea Jeftanovic (1970), entre otras voces; donde las más jóvenes ensayan una literatura de carácter más experimental. Aun cuando existe un claro hilo conductor en este corpus –la recreación de la memoria judaica que gira en torno a

6
Para una lectura de los materiales literarios sobre la experiencia de la inmigración árabe en Chile, véase Samamé (2003), y Cánovas (2006).

7
Benedicto Chuaqui, *Memorias de un emigrante*, Santiago, Zigzag, 1995. Fue publicado por primera vez en 1942.



Los turcos de Roberto Saráh.

las diásporas y al holocausto–, su relato no podría representarse como una línea continua (un todo, con principio, medio y fin, según terminología aristotélica); sino como una serie de discontinuidades que bosquejan un paisaje difuminado, sostenido por las voces de una tradición histórica y teológica. No existiendo una causa final evidente (Chile es una casa donde aparecen confundidos el refugio y el desarraigo), el sostén es una causa primera, ligada al acto de recordar y de escribir[8].

¿Cómo singularizar estos relatos, cómo distinguirlos, cómo titularlos? En el caso árabe, estamos en presencia de una *saga familiar y comunitaria*, de las increíbles peripecias por las cuales su gente ha debido pasar para conquistar el corazón de los chilenos; una historia de risas y quebrantos que llega a buen fin y que merece ser escuchada por la comunidad nacional, a la cual ahora se pertenece en propiedad. Instalados en el suelo chileno, habiendo logrado prosperar, estos sujetos (inmigrantes, hijos y nietos) aspiran a un reconocimiento simbólico: que su historia sea leída, entendida e integrada como un capítulo (aunque sea menor) de nuestra historia y nuestras letras. Y siendo chilenos en propiedad, también establecen un complejo diálogo con sus tradiciones del suelo natal en el ámbito cultural –y aquí, la voz de la mujer comienza a alzarse en relatos muy recientes, aparecidos en este nuevo siglo XXI–.

Cual grupo de cuentos folklóricos que narran la experiencia del viaje de un héroe comunitario (que en este caso, se contenta con la ruta de ida), esta saga arábiga chilena distingue los siguientes momentos: una Situación Inicial (el *iliblad*, el terruño: el acogimiento natal) / la Partida Marítima (el viaje en barco desde las tierras del Levante, pasando por el estrecho de Gibraltar, para llegar a tierras sudamericanas) / el Cruce del Umbral (el heroico paso por la cordillera de los Andes, a lomo de mula y después con el tren trasandino) / el Cambio de Nombre (la humillante denominación de *turcos*) / la Tienda (la casa árabe acriollada de estos inmigrantes) / los Amores Fieles o Infieles (la difícil elección entre mujeres de origen árabe o chileno: la tradición transgredida) / la Adopción (afincarse en el país, único destino) / el Regreso Imposible (no hay vuelta atrás) / y finalmente, la Escritura de los Nuevos Orígenes (la reflexión sobre las conexiones entre *el acá* y *el allá*: las identidades suplementarias).

¿Quiénes son los héroes que animan estos relatos, cuáles sus ansias? Son almas *caseras*, gentes que anhelan ser bien aceptadas y queridas en la nueva comunidad. En su primer testimonio, el del sirio Benedicto Chuaqui, escrito hacia 1942, su autor cuenta sus peripecias en un barrio popular de Santiago de Chile, donde llega a inicios del siglo XX desde la remota Homs, siendo casi un niño. Son historias del *guachito querido*, escritas en tono humorístico, que escenifican el prejuicio (cosas de *reír y de llorar*, como las llama el autor); pero que lo subliman ante la real posibilidad de incluirse en el flujo vital de una sociedad moderna, que otorga una libertad individual difícil de imaginar en las tierras del imperio otomano. La calle (del precario vendedor ambulante) y luego la tienda son espacios dialógicos y populares, que se abren como miradores hacia un mundo cambiante y variopinto. Chuaqui escribe este relato muchas décadas después de haber llegado al país en señal de agradecimiento. Pero indudablemente, todavía quiere agradar; además de otorgar señas sobre sus orígenes. Quizás ahora, que es un comerciante respetable y un hombre de letras, lo puedan escuchar con más atención. Así, este *adoptado* por la familia chilena (a pesar de haberse casado con una *paisana* traída de sus tierras) nos informa sobre su ciudad natal, sus usos y costumbres, y de paso ensaya un amplio repertorio léxico de la lengua árabe.

Siendo esta saga celebratoria de la nueva casa; hay sin embargo una novela que descarga toda su rabia sobre la sociedad americana por su espíritu intolerante ante estos extranjeros, que les impide ser felices. *Los turcos* (1961), de Roberto Sarah, narra las vicisitudes de las familias inmigrantes y de sus hijos nacidos en Chile, quienes se presentan como *feos melancólicos*. Entrarán a la casa chilena en calidad de *monstruos*, quienes contaminan lazos de sangre, criterios de belleza y también alteran el orden político y social. Si Chuaqui pretende seducir, Sarah agrede a los lectores (chilenos), presentando además la tierra americana como un espacio irredento, donde se sepulta la espiritualidad árabe.

Saga del acogimiento árabe que, entonces, presenta aquí una falla en medio de su tejido (falla supuestamente reparada en un tiempo anterior, en el testimonio de Chuaqui); tejido que sin embargo se mantendrá impecable en los textos siguientes, al menos en cuanto a

8
Una visión panorámica sobre las letras judaicas en Chile es presentada en el libro de Rodrigo Cánovas y Jorge Scherman (2010), *Voces judías en la literatura chilena*, Santiago.

la *turcofobia* como estigma de estos inmigrantes.

Pasadas las primeras pellejerías de la instalación, superada la ola del perjuicio, hacia el final del siglo XX viene la exhibición de un amplio árbol genealógico que muestra las distintas formas de afincamiento en Chile, señalando ahora las rutas de viaje internas americanas –el grupo familiar desplazándose desde Cochabamba a Iquique y las siguientes generaciones, volviendo a zonas andinas o emigrando a la capital y a Valparaíso. Nos estamos refiriendo a la novela *El viajero de la alfombra mágica* (1991), de Walter Garib, donde se honra al tronco fundador de una estirpe americana mestiza (el buhonero analfabeto que llegó de lejanas tierras y fundó una estirpe criolla). La novela parte el día después de una fastuosa fiesta otorgada por uno de los descendientes de los Magdalani (quien especula sobre el posible ancestro gálico de su apellido palestino), que ha tenido un final desastroso y humillante: los invitados, jóvenes de la aristrocracia criolla, hacen añicos muebles, cuadros y lozas, haciendo mofa del arribismo de esta familia. Desde este escenario se despliega la fascinante historia de la familia Magdalani, cuyas ramas más vitales se nutren de historias de amor de descendientes de árabes con gente nativa o proveniente de otras migraciones; sin que ello vaya en desmedro de una raíz plantada en el Levante.

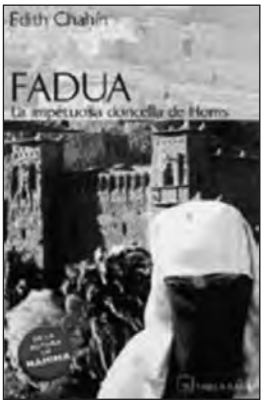
Así, a los cuadros pintoresquistas de Chuaqui, que exhiben un muchacho sirio que se gana la simpatías chilenas; le siguen los murales grotescos de Sarah que pintan los rostros desfigurados de los excluidos; para finalmente, en un formato neorrealista con visos mágicos, concluir con un linaje americano, cuya padre fundador (a la manera de los Buendía) es el esforzado e ingenioso buhonero árabe. Aquí en Garib, se otorga un recordatorio a los lectores paisanos, para que resistan la orden de *blanqueamiento* (ser de orígenes europeos), que cruza por lo demás a la nación chilena desde su fundación.

La saga árabe se sigue escribiendo en este nuevo siglo, con la aparición de un nuevo personaje que bien puede dislocar una íntima feliz historia familiar. Ahora la protagonista es una mujer; específicamente, la hija o la nieta, quien vuelve a contar toda peripecia apuntando ahora la cámara hacia las mujeres de su estirpe. Así, Edith Chahín ha escrito dos textos sobre la identidad de la mujer árabe, de carácter complementario. En *Nahima* (2001), la autora relata la emigración de su familia siria hacia Chile hacia 1912, fijando atención en su madre. Desde un formato semejante al folletín histórico, donde se incluye gran variedad de datos sobre la inmigración árabe y su cultura, la autora dota de un pasado heroico a su progenitora. Sin embargo, esta biografía apenas esconde el libre alegato de la hija sobre una generación de madres condenadas al *pasivismo femenino*, producto de costumbres ancestrales. En la misma fecha en que unos miembros de la familia siria emigran a América, hay otros que se quedan y emprenden las luchas de liberación, contra el opresor otomano. *Fadua* (2004), de la misma autora, es un relato de aventuras de marcado carácter alegórico animado por una joven *loca de amor* en busca de la liberación de su amado (líder de la emancipación), que es guiada por una maga en los territorios de la Gran Siria. La pasividad de la mujer es sustituida aquí por el loco amor y la astucia, en un relato de gran inventiva, que se emparienta con las historias maravillosas bizantinas. Constatemos que Fadua (que significa Sacrificio en árabe) es un personaje montado en la figura de la tía de la autora.

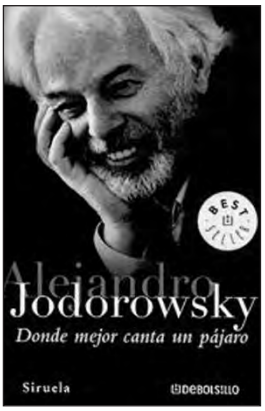
Por último, mencionemos el surgimiento de una imagen fuerte (muy poderosa) de mujer, la matriarca árabe –en el Levante y en este confín del mundo–, que es exhibida en la novela biográfica *Raíces de arena y olivo* (2008), de Alicia Jacobs, que gira en torno a una abuela libertaria, posesiva y brutal.

Si la saga arábiga se constituye desde su punto de destino, como la celebración de una nueva casa, conformando un relato lineal; los textos judíos siguen una huella, desandando las rutas de su migrancia, en un ejercicio en que se constata la pérdida en medio del deseo de permanencia. Es la persistencia en el origen, sagrada o huérfana, reinventada o denegada. Así, a la saga le corresponde aquí, en la escritura judía, las *genealogías diaspóricas*, diseñadas en árboles genealógicos y en álbumes de familia.

Un modelo de árbol genealógico (de raíces diaspóricas) es exhibido en la novela *Donde mejor canta un pájaro* (1994) de Alejandro Jodorowsky, en la cual la historia familiar se remonta a la expulsión de los judíos de su Sefarad, desandando las rutas de su dispersión en la geografía moderna (los guetos de Varsovia, el Palacio de Residencia en la Rusia



Cubierta de *Fadua*



Cubierta de *Donde mejor canta un pájaro*

Marjorie Agosin

zarista, las pampas prometidas argentinas y luego, los conventillos chilenos). Como reza el título de este relato alegórico y surreal, es necesario despejar el origen. Por ello, el personaje autobiográfico (el mismo autor) se esmera en recontar una historia (traumática) comunitaria, la cual le permitirá literalmente nacer hacia el final de la primera parte del libro (esta voz lucha por la unión de sus futuros padres, hasta que los enlaza).

Árbol lleno de injertos (el mismo apellido Jodorowsky es un préstamo que le permite a la familia abandonar Ucrania), que expone al lector la faz judía de la Modernidad –persecuciones, destierros–, el daño soportado y su posible reparación desde el pensamiento paródico, anestesia lúdica para una existencia acosada. Novela que compendia la historia de un pueblo, cuyos personajes constituyen no sólo vidas sino también líneas de pensamientos y de emociones encontradas que dialogan con diversas tradiciones judías y que escenifican un sujeto que sólo se alimenta de voces interiores (la conciencia judía), siendo el exterior una especie de cárcel o desierto.

Hay libros que presentan sus acciones a la manera de un álbum familiar, coleccionando recuerdos, atesorando pensamientos e imágenes, y rescatando retratos casi esfumados en el tiempo. Es el ejercicio de la memoria desde la recolección de sus fragmentos. Así, en el relato (auto)biográfico *Sagrada memoria* (1994), de Marjorie Agosin, la hija rescata algunos capítulos de la niñez de su madre Frida, ocupando la primera persona gramatical, como si la acunara (la hiciera volver a nacer, haciendo público una historia silenciada: el prejuicio sufrido). Una de las páginas centrales de este álbum se centra en la ciudad de Osorno en los años 1936-1938, donde Frida es tratada por las niñas del vecindario como *perra judía*. Se trata, entonces, de incluir en la memoria el trauma: el estigma constituye la identidad judía, recreándose como una marca sagrada (sagrada memoria).

Álbum rescatado del incendio, páginas salvadas que aluden a una historia que se repite (Osorno es un pueblito alemán nazi), retazos robados al espíritu diabólico, al Mal que circunda la condición humana. Indiquemos finalmente que el trascendental apego al origen queda revelado en el subtítulo de esta obra: *Reminiscencias de una niña judía en Chile*. Estos recuerdos de madre e hija (exhibidos en un lenguaje poético que opera como bálsamo de un alma herida) incluyen los recuerdos de muchas generaciones, que repiten tenuamente una matriz original (en clave platónica, el Alma judía), la cual nos sostiene iluminando nuestras certezas.

Si los árboles genealógicos y los álbumes de familia de estos relatos dan cuenta de un origen trascendental desde una voz comunitaria, los textos de las escritoras más jóvenes se esmeran en crear *escenografías* que funcionan como sustitutos de los blancos de la memoria y de la imposibilidad de identificarse plenamente con los discursos de la tradición. Existe un sentimiento de orfandad (familiar, existencial, teológica), que hace que el sujeto se conciba como una isla (un individuo) y que busque un soporte existencial desde su destino de artista. Así, ante las supuestas fallas genéticas de las causas naturales, se construyen artefactos que las reparan y sustituyan. *Poste restante* (2001), de Cynthia Rimsky, es un registro del viaje de Cynthia hacia diversos puntos del mapa mencionados en un álbum familiar que ella compra y usa como si fuera el suyo. Premeditado viaje de desencanto, donde se constata la imposibilidad de tocar el origen (se visita también Israel, desde la mirada de una turista mochilera), que le permite, sin embargo, hacer anotaciones y llevar una libreta personal de apuntes, las cuales constituirán la materia prima para la confección de un libro-objeto a la vuelta del periplo, ya reinstalada en Chile. Hay, por cierto, ansias de infinito, que no son colmadas por los discursos utópicos de carácter teológico o político. Sólo un libro, propuesto como una Instalación Plástica, que actúa como soporte y remitente.

Escenario de guerra (2000), de Andrea Jeftanovic, también aparece sustentada por la marca de orfandad, que obliga a la sujeto a inventar juegos que le permitan proyectarse en la vida. Sin sostén afectivo familiar y temiendo repetir situaciones traumáticas (ligadas a guerras y daños sicológicos irreparables, en clave judía), la protagonista de esta novela emprende un viaje hacia tierras paternas marcadas recientemente por el exterminio para despejar parte del puzzle familiar; pero la sanación proviene de otra aventura emprendida, la de actuar un guión y de mantener un cuaderno azul donde se rediseñan roles y personajes. En ambas escritoras, la virtual fragmentación de sus protagonistas logra ser controlada desde el diseño de una obra: la pregunta por el origen es respondida de un modo personal,

desde un proyecto artístico. Respuesta que no es excéntrica a la cultura mosaica –los judíos conformando *el pueblo del Libro*–; aquí, dos textos vanguardistas que dan cuenta de una frágil y evasiva memoria diseñada en tiempos de desencanto.

Como hemos señalado, la saga arábiga enuncia a sujetos querendones de la tierra de adopción, salvo excepción: son los *caseros*, instalados con modesta prestancia en la vecindad. Esta imagen fija contrasta con la del *judío errante*, que acompaña a las genealogías diaspóricas judías; subsumiendo incluso a quienes busquen aquí su acuñamiento final.

Las biografías que destacan esta errancia proponen a Chile como un lugar expulsivo, que obliga a los inmigrantes o sus hijos a emprender azarosas rutas de viaje, cumpliendo así con un destino histórico no necesariamente anhelado. Una historia ejemplar es *Always from Somewhere Else. A Memoir of my Chilean Jewish Father* (1998), de Marjorie Agosin, donde la hija presenta la figura de su padre médico (hijo de inmigrantes azkenazis), que se ve obligado a renunciar a su trabajo como investigador en la Universidad de Chile por injustas acusaciones políticas en tiempos de las revueltas estudiantiles a fines de los años 60, instalándose en Georgia, USA; habiendo fracasado previamente su posible inserción en Israel. Para los Agosin, la Historia de la Humanidad gira en redondo, jugando a desplazar a los judíos, no importando tiempo ni lugar. Relato escrito en español, lengua materna de la autora (que acompaña en su exilio a sus padres), es publicado sólo en su traducción al inglés, como si la errancia censurara también el sitio original de la enunciación lingüística. Texto reivindicativo del padre, que se constituye desde los escasos márgenes que le fijan tanto la cultura católica como la marxista en Chile; y la cultura utilitaria y prejuiciosa contra el latino en Estados Unidos (donde se resigna a vivir, enclaustrado en su trabajo y en su célula familiar). De paso, indiquemos que las censuras también ensombrecen la tierra de Israel, donde se le cataloga de sefardita, por hablar español, situándolo en un peldaño inferior en sus derechos para gozar la Tierra Prometida.

La figura del Judío Errante adquiere una dimensión singular a través del sujeto exiliado chileno (por la dictadura de 1973 a 1989), como si a través de dramas nacionales y decepciones utópicas, nuevamente estos actores de las utopías sociales se integran a una espiral más amplia de la historia universal, descubriendo su destino de almas migrantes. Un ejemplo de ello es el texto autobiográfico *Rumbo al Sur, deseando el Norte. Un romance en dos lenguas* (1998), de Ariel Dorfman, que exhibe un sujeto dual, tensionado por dos lenguas (inglés y español), y dos sensibilidades (la gringa y la criolla), que se ve obligado a salir exiliado de su querido Chile, al cual había llegado siendo casi un niño. Hijo de una familia inmigrante que transita por el mapa americano con sus ideales a cuestas –sus padres van y vienen de Argentina a USA, alejándose de Perón y desde el Norte al Sur, por el mackartismo–, continúa estos viajes verticales, volviendo al Norte. Además de la marca errante, existe otra marca identitaria judía, relacionada con la memoria: nuestro personaje sabe que su destino es contar lo que sucedió (la pequeña catástrofe, eco de las otras). Su acción revolucionaria será la de dar testimonio; así, si no fue elegido para guiar al pueblo (como Moisés), es el testigo que con su palabra restituye las voces marginadas al espacio de lo cotidiano y lo trascendente.

Otro rizo de la diáspora en el ámbito del exilio político chileno es presentado en la novela (auto)biográfica *Bosque quemado* (2007), de Roberto Brodsky. Aquí, un hijo sigue los pasos a Moisés, un médico comunista exiliado, que parte a Buenos Aires y luego se instala en un poblado perdido venezolano a la espera de la renovación de su título profesional. Solo, abandonado por su mujer, es un desterrado sin grey; aun cuando el corro familiar lo cuide a distancia y el hijo sea el vínculo que entra y sale del país natal, activando también antiguas alianzas al compartir con la rama argentina de la familia (en realidad, con lo queda de ella, por la llamada Guerra Sucia de fines de los años 70). Novela también del retorno, que señala el daño que se debe soportar en esta vida en tránsito: el padre muriendo arrasado por el alzheimer (su memoria, un *bosque quemado*) y el hijo, tomando conciencia de la orfandad existencial de las generaciones más jóvenes – mundos sin utopías sociales y sin amor; con miedos instituidos y donde las cosas no están en su lugar, como en los textos de Rimsky y de Jeftanovic. Paradójicamente, aquí la huella del Judío Errante abre una expectativa de inserción en una tradición, la hebrea, que otorga nuevas esperanzas al escribiente.

Uno de los rasgos centrales compartidos en la experiencia de árabes y judíos es el

Alejandro Jodorowski

Ana Vásquez-Bronfman

prejuicio hacia ellos, que acarrea un daño simbólico que afecta y conmueve sus identidades. La turcofobia y el antisemitismo marcan estos cuerpos desde su arribo: es la cicatriz del origen, la marca edípica de reconocimiento que a veces se esconde vergonzosamente; pero en otras se ostenta de modo desafiante, enrostrando así a los otros su ceguera. ¿Cómo es enunciada esta experiencia dolorosa?

A modo de broma, Chuaqui el memorioso recuerda las alabanzas que le hacían las vecinas en un barrio popular santiaguino a ese muchacho trabajador y de hermosos ojos venido de Siria: «La verdad es que usted no parece turco» (Chuaqui, 1995, p. 144). El enunciante expone las provocaciones y menoscabos en chistes, como si todo se debiera a un juego de niños. Lo común es que no dude en ponerse en situaciones tragicómicas, donde sale mal parado. Son los chascarros didácticos, breves cuentos que hacen reír a la audiencia; pero que también contienen una enseñanza: exhiben el ingenio y la entereza de este inmigrante. En Sarah, el humor es sustituido por la crueldad, y las caras alegres y optimistas por la rabia y la melancolía. Los sujetos se tornan feos, exhibiendo voces estridentes y jorobas, y cuando son apuestos y orgullosos, la comunidad chilena raya sus afiches, deformando sus facciones. Existe aquí un gesto de rebeldía, que no puede evitar cierta autocensura. Se denuncia la mirada prejuiciosa de los nativos sobre los árabes, enunciando también la sorpresa y el autocastigo que esto conlleva en los agredidos.

Finalmente, en los textos más recientes, el testimonio sobre la turcofobia tiende a desaparecer, como si el cuerpo inmigrante árabe –luego de un tiempo– haya cambiado de piel, reparándose así el daño. No es el caso judío, en el cual el prejuicio aparece incorporado como un dato que constituye a este pueblo diapórico. Aquí, los textos paradigmáticos son los de Agosin y de Jodorowsky.

Al «turco de m…» (traducción del voceo «cosa tenda» del muchacho ambulante, en un chascarro de Benedicto), le corresponde las frases «judía de mierda» y «judía de mierda, asesina de Cristo», recibidas por la niña Frida en el tranquilo poblado de Osorno hacia los años 30'. La rabia en Agosin es envuelta en un texto de gran poeticidad, como si la forma expresiva quisiera acunar la agresión sufrida. Siendo el catolicismo una de las fuentes del prejuicio, existe una escenificación humorística de muchas creencias populares enraizadas en nuestro suelo americano: la empleada que lleva a bautizar a la niña judía para que no le salgan cachos en la frente y el trasero; la niña que siente correr el agua bendita como si fueran orines. Humor supuestamente infantil, que va unido al humor escabroso que alude a las miserias del Holocausto: la visión de la esplendorosa dentadura de oro de la señora Schpirman, que viene escapando de un pueblo de Polonia.

Jodorowsky presenta el sujeto moderno judío como un cuerpo lleno de injertos: cuerpo quemado, a medias comido, remendado; el cual se reconstituye desde la capacidad lúdica que demuestra la tradición judía para rescatar sus ser desde la parodia de la vida humana. Cada personaje constituye un conjunto de pensamientos y emociones sobre cómo vivir la religión y cómo sobrevivir en medio de una Modernidad que juega a destruir al pueblo judío, desde el famoso edicto de 1492. Lo sorprendente en este autor es que a todo le da vuelta y lo desconstruye (comunismo, anarquismo, catolicismo), incluyendo el mundo judío. En el caso del cristianismo, tal como en Agosin, su discurso opera como un acto de identidad plena de reafirmación judía; en su caso, desde un lenguaje desenfadado que bordea la blasfemia, como en aquellas escenas donde aparece un Jesús penitente que recorre los caseríos sureños chilenos cual pícaro mendicante, enunciándose de paso una serie de chistes sobre la conveniencia del peso de la cruz.

Vivir en Chile (en la nación chilena) conlleva en estos inmigrantes un cambio en la vivencia de sus tradiciones antiguas. El espacio simbólico de la nación se abre a la experiencia inmigrante como un juego de identidades en que se amalgaman nuevos deberes que desafían antiguas prohibiciones que desde el *aquí*, se descubren como lastres. ¿Cómo ser chilenos sin negar su ascendencia arábiga? ¿Cómo mezclarse con la gentilidad sin abolir el sagrado vínculo judío?

La novela de Garib se propone como una alabanza del mestizaje americano, enriquecido con las raíces del Levante. Así, paradójicamente, los matrimonios entre los hijos de inmigrantes de distintas proveniencia (alemana, española, chola) son los que garantizan una relación cultural y afectiva con el *iliblad*; mientras que las uniones forzosas entre los de la misma procedencia levantina, además

de infelices, generan ambivalencia –recordemos–: se inventa un blasón galo. América seduce al árabe aventurero y éste funda aquí su nuevo hogar, contra la prohibición antigua de no abandonar la tierra natal y procrear con extrañas. En la serie de textos judíos, encontramos también una celebración del mestizaje en la novela *Las jaulas invisibles* (2002) de Ana Vásquez-Bronfman, desde el cruce de dos voces culturales marginadas: la indígena mapuche y la azquenazi, ambas en clave femenina. La utopía de cambio social mueve aquí los hilos de la anécdota, entrándose en polémica con tradiciones que limitan la libertad de la mujer. No en vano ya desde su título, esta novela reclama por otros límites dentro de la tradición judaica.

La ley patriarcal que asegura la subordinación de la mujer al rabino, al padre y al esposo es afectuosamente parodiada en los relatos de Sonia Guralnik y muy especialmente en su novela *Para siempre en mi memoria* (2000) que presenta de un modo patético y cómico los arreglos de los enlaces matrimoniales (con los enredos de la dote). Ahora bien, en el caso del nuevo hogar chileno, son comunes las rebeliones de las casaderas (que anhelan casarse por amor) e incluso, en el ámbito de la moral, se llega a expulsar a un rabino, por su prédica arcaica.

Miradas de mujer, miradas alternas. En los escritos judíos, la mujer aparece como la tejedora de una tradición que vuelve sobre sus pasos (la cascada de voces femeninas que aúna a Marjorie con su linaje materno), como su cuidadora pero también como virtual transgresora de prohibiciones patriarcales y también como una artista contemporánea en busca de su identidad personal. En los escritos árabes, la mujer recién comienza su entrada en escena, mostrando sus valores y su vida cotidiana, rasgando la intimidad familiar para dar cuenta de sus rabias y frustraciones.

Un comentario final sobre estas voces inmigrantes: en sus diversos registros, rescatan el sesgo popular y local de nuestra sociedad, al atraer a sus gentes desde los márgenes donde naturalmente habitan: los vendedores callejeros, como ciudadanos libérrimos en el Chile del Centenario (en Chuaqui); los andantes de las procesiones religiosas nortinas, creyentes católicos de las vírgenes andinas, confundidos con los anarquistas y comunistas que se comportan como fanáticos religiosos (en Jodorowsky). En la memoria árabe, el buhonero subiendo y bajando los cerros de Valparaíso; en la mosaica, la extrañeza de sentirse hermanado con otros seres marginales, ocupando rincones de mínima seguridad. Para los árabes, una nueva casa; para los judíos, otro antiguo refugio; para ambos, una identidad chilena que se constituye desde la crisis, es decir, desde la posibilidad de su cambio y renovación cíclicos.

Bibliografía

Agar, Lorenzo (2006), «Árabes y judíos en Chile: apuntes sobre la inmigración y la integración social», en Ignacio Klich (comp.), *Árabes y judíos en América Latina. Historia, representaciones y desafíos*, Buenos Aires, Siglo XXI-Editora Iberoamericana, pp. 155-177.

Agosin, Marjorie (1994), *Sagrada memoria*, Santiago, Cuarto Propio.

– (1998), *Always from Somewhere Else. A Memoir of my Chilean Jewish Father*, New York, The Feminist Press at the City University of New York.

Brodsky, Roberto (2007), *Bosque quemado*, Santiago, Mondadori.

Cánovas, Rodrigo (2006), «Voces inmigrantes en los confines del mundo: de los árabes», *Anales de literatura chilena* 7, pp. 153-170.

Cánovas, Rodrigo y Scherman, Jorge (2010), *Voces judías en la literatura chilena*, Santiago, Cuarto Propio.

Chahín, Edith (2001), *Nahima. La larga historia de mi madre*, Madrid, Debate.

– (2004), *Fadua. La impetuosa doncella de Homs*, Madrid, Tabla Rasa.

Chuaqui, Benedicto (1995), *Memorias de un emigrante*, Santiago, Zigzag.

Dorfman, Ariel (1998), *Rumbo al Sur, deseando el Norte. Un romance en dos lenguas*, Buenos Aires, Planeta.

Elkin, Judith (1998), *The Jews of Latin American*, New York, Holms and Meier.

Garib, Walter (1991), *El viajero de la alfombra mágica*, Santiago, Fértil Provincia.

Guralnik, Sonia (2000), *Para siempre en mi memoria*, Santiago, Ediciones B.

Jacobs, Alicia (2008), *Raíces de arena y olivo*, Santiago, sin editor.

Jeftanovic, Andrea (2000), *Escenario de guerra*, Santiago, Alfaguara.

Jodorowsky, Alejandro (2005), *Donde mejor canta un pájaro*, Santiago, Random House Mondadori.

Kabchi, Raimundo (coord.) (1997), *El mundo árabe y América Latina*, Madrid, Unesco-Libertarias-Prodhufi.

Klich, Ignacio (comp.) (2006), *Árabes y judíos en América Latina. Historia, representaciones y desafíos*, Buenos Aires, Siglo XXI-Editora Iberoamericana.

Mattar, Ahmad Hassan (coord.) (1941), *Guía social de la colonia árabe en Chile (Siria-Palestina-Libanesa)*, Santiago, Ahues Hermanos.

Matus, Mario (1993), *Tradición y adaptación: vivencia de los sefaradíes en Chile*, Santiago, Universidad de Chile-Comunidad Israelita Sefaradí de Chile.

Olguín, Miriam y Peña, Patricia (1990), *La inmigración árabe en Chile*, Santiago, Instituto Chileno Árabe de Cultura.

Rebolledo, Antonia (1994), «La Turcofobia. Discriminación antiárabe en Chile, 1900-1950», *Historia*, 28, pp. 249-272.

Rewar, Walter (1976), «Notes for a Typology of Culture», *Semiotica* 18:4.

Rimsky, Cynthia (2000), *Poste restante*, Santiago, Sudamericana.

Samamé, Olga (2003), «Transculturación, identidad y alteridad en novelas de la inmigración árabe hacia Chile», *Signos* 53, pp. 51-73.

Sarah, Roberto (1961), *Los turcos*, Santiago, Pacífico.

Senderey, Moshe (1956), *Historia de la colectividad israelita de Chile*, Santiago, Ydische Word.

Vásquez-Bronfman, Ana (2002), *Las jaulas invisibles*, Santiago, Lom.

Fecha de recepción: 06/07/2011
Fecha de aprobación: 24/10/2011

América sin nombre, nº 16 (2011) 141-150
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

COIRÓN: DUREZA Y FRAGILIDAD

EDSON FAÚNDEZ V.
Universidad de Concepción, Chile
efaundez@udec.cl

Edson Faúndez V.
Doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción, Chile. Sus áreas de investigación actuales son, fundamentalmente, lírica latinoamericana y novela realista española decimonónica. Ha publicado artículos en revistas especializadas de Chile, Argentina y España, y los libros, en calidad de autor o editor, *Prohibido asomarse al interior. Antología de la poesía de Omar Lara* (2009), *La oscura casa encantada. La poesía de César Vallejo y Oliverio Girondo* (2010), *Guardo el signo y agradezco. Aproximaciones críticas a la obra de Gabriela Mistral* (2011. Coeditor: Dieter Oelker Link). Es profesor asociado del Departamento de Español y Director del Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción.

RESUMEN

Dos problemas aborda este artículo dedicado al estudio de *Coirón* (1951): la fascinación y el repudio ante «el placer inusitado de vivir» y la significación del tiempo y la memoria en la escritura novelesca de Daniel Belmar.

Palabras clave: narrativa chilena, deseo, muerte.

ABSTRACT

Two problems are dealt with in this article, dedicated to the study of *Coirón* (1951): the fascination with and the repudiation of «the uncommon pleasure of living» and the significance of time and memory in the novelistic writing of Daniel Belmar.

Keywords: chilean narrative, desire, death.

Para Pacián Martínez Elissetche

> Aparecí, de repente, en un país negro, desolado; en un territorio sin fronteras, siniestro, flanqueado de brumas; una región extraña, violenta, erizada de riesgos. Detrás de mí, ningún recuerdo, ninguna sensación. Delante, la noche, la muerte.
> Eché a andar por el obscuro páramo. Tropecé. Caí. Sin saber cómo me encontré huyendo. Corría, corría. Ciego, desatentado. Un impulso misterioso, una llamada obscura me impelía a huir.
>
> (Daniel Belmar, *Coirón*)

Deseo

Coirón[1] se construye sobre la base de dos territorios que polarizan el relato: el de la pampa, revelado con meticulosidad a partir de la presentación de su geografía física y humana, y la omnipresente patria (Chile), evocada con nostalgia por la madre: «cuando nos casamos, tu padre tenía un terrenito en Quino, cerca de Traiguén. Criaba ovejitas, sembraba…, había un manzanar. No necesitábamos más. Éramos felices. Pero un día llegó el rico insolente… y nos echó… apoyado por los gendarmes y los tinterillos. Tu padre no tenía escritura. Trató de oponerse. Y nos quemaron la casa…» (Belmar, 1953, p. 22)[2]. El proyecto de la madre de retornar a la tierra, donde conoció la felicidad, para liberar a su familia de los peligros de la pampa, implícito en la cita anterior, revela las disimetrías de las relaciones de poder, la servidumbre de la ley y las injusticias sociales que rigen no sólo el relato de las experiencias de una familia de inmigrantes chilenos en Neuquén,

1 Novela escrita por Daniel Belmar en Concepción de Chile (febrero de 1946 - julio de 1947) y publicada por la empresa editora Zig-Zag en 1951. La recepción crítica de esta novela fue favorable, siendo galardonada con el *Premio Atenea*, el *Premio de la Municipalidad de Santiago* y el *Premio Arte de la Municipalidad de Concepción*. Completan la obra literaria del autor *Roble Guacho* (novela, 1948), *Oleaje* (novela, 1950), *Ciudad Brumosa* (novela, 1952), *Desembocadura* (relatos, 1953), *Sonata (carta de una adolescente)* (novela, 1955), *Los túneles morados* (novela, 1961), *Descenso* (poema, 1962), *Evocación de Temuco* (crónica, 1962), *Detrás de las máscaras* (novela, 1966), *Dónde nacen las turquesas* (inconclusa) y *Carta a mi hermano gemelo* (inconclusa).

2 Todas las citas de *Coirón*, de ahora en adelante, irán acompañadas sólo con el número de página.

Daniel Belmar.

sino también el país que vivió y sufrió Daniel Belmar, quien considera que el escritor «es el historiador fidedigno de su tiempo. Nadie como él podría fijar con mayor fidelidad el sentido y contenido totales del momento que le corresponde vivir» (cit. en Martínez, 2009, p. 95). La novela puede considerarse así un discurso fictivo que, entre otras posibilidades, denuncia y resiste el ejercicio de los poderes hegemónicos[3]. *Coirón* se articula, pues, sobre un fondo que, entre otros aspectos, ilumina el mal que surge de los sectores política y económicamente dominantes: «el rico insolente» expulsa de Chile, apoyado por «los gendarmes y los tinterillos», a la familia de Rafael y «los gringos» compran la lana de las ovejas de los puesteros (gauchos e inmigrantes) a precio absurdo. La vinculación con las circunstancias socio-históricas que definen el contexto de producción de la novela permiten plantear con Elías Canetti que la escritura literaria de Belmar cumple a lo menos con dos de las exigencias básicas que habría que plantearle a un escritor: el compromiso con la época que le correspondió vivir y la resistencia feroz contra el mal que la gobierna. Hay un tercer rasgo que, unido al compromiso y la crítica, singulariza la obra de Belmar. Me refiero a la creación de lo que Bloch llama, en *El principio esperanza* (2004), ventanas utópicas. El sueño de la inversión de las relaciones de fuerza y, por consiguiente, el deseo de transformación social y construcción de un territorio hospitalario, se desliza por ellas. Los problemas que me instaron a releer la novela del escritor que se forjó en la brumosa ciudad de Concepción de Chile están inextricablemente relacionados con el imperativo ético y político de afectar la realidad.

Sarmiento, Alberdi, Lastarria, Bilbao, entre otros, recurrieron, en sus proyectos civilizadores, al binomio civilización-barbarie. Cifraron en la barbarie lo heredado, el mestizaje, la imposibilidad de movimiento y en lo civilizado lo ausente, lo fabricado en otro espacio, el objeto de una apropiación. Sarmiento, desde esta perspectiva de pensamiento, establece el compromiso literario-político que el escritor debe asumir para contribuir al perfeccionamiento de las repúblicas de nuestra América:

> Poner ante los ojos del lector americano los elementos que constituyen nuestra sociedad; explicar el mal éxito parcial de las instituciones republicanas en tan grande extensión y en tan distintos ensayos por la resistencia de inercia que al fin desenvuelve calor en lo moral como en lo físico, señalar las deficiencias y apuntar los complementos, sin salir del cuadro que trazan a la América sus propios destinos (1993, p. 407).

Belmar adopta creativamente el proyecto de Sarmiento en la medida en que novelas como *Coirón* revelan «los elementos que constituyen nuestra sociedad» y «el mal éxito parcial de las instituciones republicanas». Él conoció y valoró el pensamiento de Sarmiento, por lo que es posible postular que en la novela, heredera del espacio textualizado en *Martín Fierro* y *Don Segundo Sombra*, se actualiza un diálogo intenso con el intelectual y estadista argentino. Así lo sugiere en clave cronística Pacián Martínez Elissetche:

> Lo cierto es que Belmar citó siempre a Sarmiento como uno de los tantos extranjeros ilustres a quienes Chile debe aún grandes obras: Bello, Gay, Rugendas, Monvoisin, Rodulfo A. Philippi... [...] El aspecto que más impresionaba a Daniel Belmar de Sarmiento fue su amor por la educación, que lo llevó, siendo Gobernador y luego Presidente, a construir y fundar escuelas y centros especializados de enseñanza para técnicos agrícolas y mineros. Por eso lo comparaba con Balmaceda, otro de sus personajes históricos predilectos, de cuyo mandato sobreviven hasta hoy sólidos edificios donde estudiaron miles de niños que entregaron, más tarde, los conocimientos adquiridos en esos centros modelos a su patria. No olvido que Belmar mencionaba la Escuela Bulnes como uno de esos lugares y le preguntaba detalles a su amigo Rodolfo Gálvez Barrenechea, que con su natural erudición y cultura sin aspavientos, le entregaba los datos e informaciones que requería. Y como era hermano de maestras, le entusiasmaba mucho el tema. Aparte de que *Civilización y Barbarie* le traía a la memoria Alaleicura y la salvaje presencia de la pampa que aparece en *Coirón*.
> Es una lástima que Belmar no haya dejado, en papeles, su visión escrita de Sarmiento, debiendo conformarnos, los que fuimos sus cercanos, con los relatos orales (2009, p. 68-69).

«La abierta e infinita pampa», que invade la imaginación literaria de Belmar a partir de la experiencia familiar en Alaleicura y el conocimiento de la obra de Sarmiento, constituye un espacio liso, sin estratificaciones evidentes. El espacio de la pampa, sin límites, distribución, ni orden, se caracteriza por la suprema-

3
Pedro Henríquez Ureña comprende la imbricación entre novela y problemas sociales: «gran parte de la mejor literatura de la América hispánica expone hoy problemas sociales, o al menos describe situaciones que contienen en germen problemas. Normalmente es la novela el género que con más frecuencia apunta a estos aspectos de la sociedad en los tiempos modernos. En nuestra literatura aparecen tan pronto como nuestros novelistas pasan del romanticismo al realismo» (1954, p. 198).

cía del instinto. «El placer inusitado de vivir» (p. 68), que impone su dominio en la pampa, impide el despliegue de potencias distintas a las vinculadas con los apetitos de la carne, la violencia y la crueldad. La solidaridad y la piedad por ello han sido desterradas de las llanuras sin historia de la pampa:

> La vida en las llanuras no tenía historia. Fechas, sucesos, acciones caían desmesurados en el constante y lento devenir. Se vivía sin esfuerzo, es verdad. Abundaba lo esencial. Pero faltaba la conexión directa del hombre con el hombre; el sentimiento de solidaridad sólo abarcaba el reducido núcleo de la familia. Un poco más allá y ya era el desprecio por la vida ajena. Era la lucha, no por la supervivencia, sino por la supremacía del instinto. Era el placer de matar por matar, a traición las más de las veces. Era, en fin, el hombre que regresaba al desenfreno, libre de trabas, perdiéndose en la impunidad de las grandes distancias. Era la vida fácil, pero alerta. Era Canaán, una Canaán erizada de puñales, en la que, para subsistir, había que ahogar el sentimiento, desterrar la piedad, endurecerse (p. 56).

Los actos de los hombres capturados por la pampa –gauchos e inmigrantes– expresan las consecuencias de la supremacía de lo instintivo. La violencia dirigida hacia el otro y la falta de contención de los instintos sexual y homicida acompañan dichos actos. Considérese, por ejemplo: «el monstruoso apareamiento, fornicando con ovejas y yeguas nuevas» (p. 34) y la violación de la anciana doña Carmen, deplorables proezas del Mocho; el comportamiento socialmente no encauzado de los Arriagada; el nomadismo de don Pedro, el domador; la promiscuidad de la joven esposa del gallego; la animalidad de José Bravo y el desenfreno sexual de su mujer; el enfrentamiento entre el toro y el puma, en el corral de Miranda, «espectáculo bárbaro, de un salvajismo impresionante y sobrecogedor» (p. 90); la solución del cuchillo; las borracheras colectivas; y el impulso cinegético. La bestialización de los personajes gobernados por las fuerzas de la pampa intensifica también la evaluación negativa de quienes desprecian la «vida ajena». Hombres-bestias recorren la árida y dura superficie donde transcurre la historia. Recuérdese, por ejemplo: «las dos pupilas de búho» (p. 46) del gallego Muerza; la concupiscencia de la mujer del gallego, que hace decir al narrador que «todos comían en el mismo plato, como los perros» (p. 48); o la escena en la que el Mocho, luego de la violación de doña Carmen, respira «entrecortadamente como zorro acosado» (p. 54). La efervescencia del instinto pareciera disolver los límites que separan los reinos, generando bodas monstruosas entre el hombre y el animal, las que generalmente desembocan en exceso y muerte.

Lo salvaje de los actos de los hombres dominados por el instinto se hace evidente y se amplifica a partir de la inclusión en el relato de una forma de vida antitética. Resulta de suma importancia, en este sentido, pensar la familia de inmigrantes chilenos como un dispositivo que une separando y separa uniendo el territorio de lo instintivo-bárbaro con el territorio de lo disciplinado-civilizado. La familia se posiciona así en una zona intermedia que permite distinguir el entrecruzamiento y las tensiones de las fuerzas en pugna, las cuales identificaré con la dureza (barbarie) y la fragilidad (civilización). La escena del gato que intenta cazar una golondrina, en el primer capítulo de la novela, parece simbolizar la continua lucha que enfrentará la familia, cuyo destino se debate entre la asimilación de los códigos de un territorio que es «una Canaán erizada de puñales» y la defensa de los códigos de un territorio en donde los poderes refractarios a la violencia y la crueldad se actualizan:

> Había tal tensión, tal fuerza contenida en la traza del gato, que el espectáculo, pese a no ser nuevo para mí, volvió a aprisionarme en su extraña fascinación.
> El animal se arrastró algunos metros más. Se detuvo entonces, contrayéndose, inmovilizándose, fijas las crueles pupilas en las veloces golondrinas que cruzaban y recruzaban por sobre su cabeza en rápido vuelo rasante.
> Contuve la respiración.
> De súbito, como resorte soltado bruscamente, el cuerpo poderoso latigueó en el aire para atrapar la flecha obscura que venía, recta, a clavarse en las garras codiciosas. Pero la golondrina paró el vuelo en seco, como si hubiera chocado contra un muro invisible, y un giro vertiginoso la alejó del peligro mientras el felino caía ágilmente sobre sus cuatro patas.
> Respiré aliviado (p. 27).

La escena del enfrentamiento del gato, cifra de las fuerzas de la dureza, y la golondrina, cifra de las fuerzas de la fragilidad, además de sugerir que la imagen del «muro invisible» se relaciona con el (auto)control de los movi-

mientos internos y externos, anticipa tal vez la estrategia fundamental mediante la cual es factible encontrar una salida a la situación de peligro en que se encuentra la familia. La novela que leo exalta así la construcción de esos muros invisibles capaces de exorcizar las potencias hostiles a la vida.

El relato deja caer toda su luz sobre la anomalía que corregir o expulsar. Los valores del mundo gauchesco van siendo sometidos a una serie de rituales de exorcización. Las aventuras de la hombría enseñan su lado oscuro, transfigurando en hazañas despreciables; el dominio de la naturaleza deviene en depredación y pérdida de humanidad; los viajes, en nomadismo inútil; la venganza, en acto salvaje y repudiable. El relato, en este sentido, se convierte en observatorio permanente de las acciones de los personajes[4], sancionando a quienes se distancian de lo axiológicamente positivo (monstruos como el Mocho) y premiando a quienes repudian «el placer inusitado de vivir» sobre la base de la supremacía del instinto (como ocurre, ya se verá, en el caso de Rafael).

La madre establece la resistencia más visible al imperio de la ley destructiva del instinto[5]. La burlona alusión del Zorro sobre el «monstruoso apareamiento» con las ovejas de la majada en el que interviene el Mocho, le hace proferir a ella, cuando los Arriagada y este último se han retirado, «¡Salvajes!». La expresión «¡Salvajes!» implica el reconocimiento de la indocilidad del otro. Una escena en la que participan José Bravo y su mujer es sugestiva en este sentido:

> José Bravo chupaba los huesos, relamiéndose la boca; por las comisuras de los labios escurríanle chorros de aceite que pronto le embadurnaron el mentón, abrillantándoselo. La mujer, inclinada sobre las rodillas, comía con gula, sin alzar los ojos (p. 76-77).

Los significantes *chupar*, *relamer*, *escurrir*, *embadurnar*, *abrillantar*, que dan cuenta de los modos salvajes del comensal, y la inadecuada postura de la mujer, que come con gula, instalan a esta pareja de personajes entre aquéllos que son incapaces de controlar los movimientos y los apetitos del cuerpo: sujetos sin disciplina, «salvajes» a los que es necesario señalar y corregir. La micropenalidad de la escritura opera a partir de insignificantes detalles, como el acto de comer; actúa sobre la manera de gobernar los movimientos y los deseos del cuerpo, lo que hace visible y enunciable la incorrección. Los cuerpos indisciplinados son, además, cuerpos inútiles para la actuación en otro escenario que no sea el de los «horizontes sumergidos». El Zorro y el Petiso, por ejemplo, comprenden que están indisolublemente unidos al medio y que es inimaginable un destino distinto al que la pampa les tiene reservado: «somos como el coirón… La pampa nos sujeta. Para nosotros la pampa es el pasado y el presente… Y el futuro» (p. 185). Los cuerpos inútiles e indóciles de los conjurados por la pampa están al margen del poder disciplinario de las sociedades normalizadoras descritas por Michel Foucault (2000a y 200b). Su intolerable marginalidad, su anomalía, su «alteridad radical» (Baudrillard y Guillaume, 2000), se evidencia en el preciso instante en que cuando el poder construye la primitiva y oscura alma del bárbaro. Aunque el poder disciplinario y los dispositivos que lo ejecutan puedan identificarse, la novela privilegia, como ya veremos, otros caminos para soñar un porvenir distinto.

Retomo el examen de la significación de la madre. Ella añora la partida de la zona dominada por las fuerzas de la dureza. La huida de la pampa permitirá, por un lado, evitar la destrucción de la familia[6] y, por otro, mantener viva la esperanza del hallazgo de una morada hospitalaria. Cuando se destaca este rasgo de la novela, surge la idea de que en *Coirón* asistimos a la narración de la decadencia de una familia chilena en la pampa argentina, como lo sostienen quienes plantean que «Belmar estudia la difícil adaptación a lugares ajenos a la propia tradición» (Montes y Orlandi, 1963, p. 228). Tal vez sería más apropiado proponer que la novela de Belmar textualiza la imposibilidad de la adaptación a un medio donde las fuerzas débiles son lo revocado.

El deseo de la madre es compartido por los miembros de la familia. El detalle del gesto de Rubén, que recoge y guarda «delicadamente en la vuelta de la boina» (39) una flor silvestre para su madre, lo sitúan en el mismo polo en el cual ella se eleva. De igual manera, Adrián, el platónico enamorado, es un personaje que comparte los códigos de la estoica y dulce mujer. En la madre, en Rubén, en Adrián (primero), en Rafael, en el padre y en Adolfo (después) lo instintivo no domina, retrocede o está en vías de retroceder. El caso de Adolfo merece atención especial, ya que en él se

4
El lector de *Coirón* debe completar la imagen de los personajes a partir de la observación de sus acciones negativas o positivas. Montes y Orlandi destacan este aspecto de la novela: «la tendencia paisajística, la inclinación a la acción, heredada probablemente de España, parecen ser obstáculo a la profundización psicológica. Los personajes quedan esbozados. De sus actuaciones debemos las más de las veces colegir sus reacciones íntimas.» (Montes y Orlandi, 1963, p. 227).

5
Gilberto Triviños, en unas notas inéditas dedicadas al examen de algunos rasgos de *Coirón*, advierte que la novela no puede reducirse al triunfo del deseo de la madre, pues el deseo de huir de la pampa termina siendo el deseo de toda la familia. *Coirón*, sostiene, es una novela regida por las imágenes familiares: padre, madre y hermanos.

6
La escena en la que los Arriagada retornan al puesto, luego de la expulsión del Mocho, muestra la preocupación de la madre ante las posibles consecuencias de la vida en la pampa: «En todos los ojos chispeó la confianza. Éramos jóvenes. La idea de la muerte se nos aparecía remota, confusa, inexistente, aun en medio de ese clima de violencia. La vida nos arrastraba en su corriente poderosa y pura. Y nos dejábamos llevar, alegremente, sin inquietudes, sin torturarnos por el terror cósmico del aniquilamiento.Sólo mi madre permaneció grave, pensativa. Una arruga profunda en la cruz de las cejas revelaba su íntima, honda preocupación» (pp. 59-60).

expresa con más intensidad la efervescencia instintiva: impulso cinegético, desenfreno sexual, impulso al juego, instinto homicida, dipsomanía. Adolfo es asimilado por el medio, a partir de un aprendizaje negativo[7], por lo que se distancia del orden familiar; no obstante, hay indicios, como propone Gilberto Triviños, que permiten advertir un posible cambio, tales como su deseo de regresar a Chile, enunciado luego de su primer viaje, y los rasgos de sobriedad y ascetismo que surgen cuando se ha purificado «del fascinante veneno de la ciudad»[8]. Es, sin embargo, el otro hijo, protagonista y narrador del relato, quien se va a configurar en el eje fundamental de la tensión de las fuerzas en conflicto. Él hace, por lo tanto, posibles la observación y el examen de los detalles que singularizan las anomalías de los personajes, además de constituirse en solución ejemplar para los problemas que surgen del «placer inusitado de vivir».

He señalado que *Coirón* se construye sobre la base de dos territorios antitéticos e intentado mostrar sus particularidades. La singularidad de la novela de Belmar se revela, sin embargo, en el desquiciamiento del binomio civilización-barbarie. En las zonas intermedias, donde dichos dualismos colisionan, la novela adquiere su densidad significativa. Los dos territorios y sus respectivos poderes, por consiguiente, son indestructibles. La alteridad radical (la barbarie) no está por ello del todo muerta, a pesar de la serie de rituales de exorcización a los que ha sido sometido. Las siguientes citas son reveladoras en lo que respecta a la indestructibilidad de la alteridad radical:

> «Cholet», el puma castrado, había perdido la poderosa esbeltez de sus formas. Una gruesa y pesada somnolencia reemplazaba su antigua gracia aniquilada bajo el diestro bisturí de Moreira, el cantor. Dormía todo el tiempo, gordo, indolente, embrutecido. Ya ni jugaba con los perros. Se había vuelto casi despreciable» (p. 174).
> Mi pensamiento giraba en torno a un solo designio. Matar al Mocho. Matarlo. Sin misericordia. Sí. ¿Y cómo? Los revólveres de Adolfo ya no tenían balas. Pero en mi mente, nublada por la fiebre, empezó a insinuarse una idea confusa que, poco a poco, mientras la llanura se deslizaba fulgurante bajo los cascos desatados, fue enlazándose a imágenes precisas que se atropellaban dentro de mí. ¿Cómo darle forma al tumultoso pensamiento que me ahogaba? Mis ojos atisbaron en brevísimo instante un carancho que, lejos, se dejaba ir y venir. Súbitamente mis ideas se asociaron, y el grito me brotó, triunfal:
> –¡Las boleadoras! (p. 221).

El primer fragmento extrañamente no expresa ninguna complacencia ante la pérdida de la energía instintiva: «¿Por qué destruir su magnífica vitalidad? ¿No habría otro medio, acaso, de reprimir o torcer la salvaje llamada de su instinto que comenzaba a despertar?» (p. 163). «Reprimir», «Torcer», regular, disciplinar «la salvaje llamada» del instinto para que las fuerzas de la dureza no se impongan: clave fundamental de la relación que establece la novela con el otro. Revela esto lo que el orden de los dualismos no permite advertir: la fascinación (indestructible) del narrador por la barbarie que procura expulsar. ¿El elogio del paisaje, la hospitalidad pampera y, con más insistencia todavía, el deseo de «matar al Mocho», que emerge en el último capítulo de la novela, no testimonian notoriamente el carácter indestructible de la alteridad? Daniel Belmar no puede anular la irresistible atracción por las energías descontroladas de la barbarie. ¿No son acaso las mismas potencias salvajes e incontrolables de la barbarie las que se actualizan en *Los túneles morados*, novela que encuentra en la educación y en el aprecio por los otros pasajes liberadores? ¿Cuál es, entonces, la verdadera patria hospitalaria deseada por algunos personajes de *Coirón*? La dimensión en la que se despliegan las fuerzas débiles no está en Quino, tampoco en «los grupos humanos de las ciudades empapadas de envidia, de vanidad y de ambición» (p. 78). La verdadera patria (Chile) aún no existe, es una aspiración, es la utopía que se impone en un escenario donde la esperanza y el porvenir parecen abolidos.

Muerte, tiempo y memoria

Mariano Latorre, en «Carta a Daniel Belmar, novelista de Chile», advierte que Coirón es una novela en la que «predomina el medio sobre los personajes», lo que hace difícil identificar al héroe novelesco. El destacado escritor criollista concluye que la presencia del medio establece el desplazamiento y anulación de la figura del héroe:

> Predomina el medio sobre los personajes, aunque éstos se distingan claramente en su eterno deambular del Neuquén a Chile y de Chile al Neuquén, tras la ola sudorosa de los rebaños.

7
Susan Suleiman (1977) señala que la novela de tesis es una novela realista que se abre al lector cargando con una enseñanza que valida o invalida una determinada doctrina. Para el cumplimiento del efecto deseado, la novela se estructura en torno a procesos de aprendizaje positivo y negativo, los cuales signan ejemplaridad. El aprendizaje ejemplar positivo es el que lleva al «héroe» a la asimilación de los valores que sustentan la novela; el aprendizaje ejemplar negativo conduce al personaje en una dirección opuesta a las conductas que el texto define de antemano como positivas.

8
Espero retomar, quizá en otro artículo, el estudio de este personaje de la novela.

> Es difícil, por esto, precisar al héroe en «Coirón». En mi sentir el héroe no existe (1965, p. 13).

Juan Loveluck, en «*Coirón* de Daniel Belmar», retoma la lectura de Latorre, asignándole al medio la condición de personaje, porque actúa como si fuera humano. La pampa se convierte así en «un elemento activo» que va «delineando el alma de los hombres que la habitan» (1951, p. 492). El verdadero héroe de *Coirón*, por consiguiente, es la pampa: «ella empuja a los pequeños héroes que la recorren y en ella viven, los determina y circunscribe a determinadas acciones. Posee la fuerza del héroe. Actúa como tal. Su inmensidad, hasta cierto punto es medicinal. Y nociva para el hombre» (1951, p. 494).

Mariano Latorre y Juan Loveluck olvidan, sin embargo, la importancia de Rafael, narrador y protagonista del relato. Rafael, que cuenta su historia personal-familiar en la pampa argentina, escribe desde un tiempo y un lugar que difieren del tiempo y del espacio textualizados. Ese otro tiempo y ese otro lugar del cual se enuncia sugieren un salto cualitativo del sujeto, que implica el acceso a una especie de soberanía sobre los instintos. La consagración del héroe requiere, sin embargo, que el lector llene el lugar vacío que se abre entre el asesinato del Mocho y el presente de la narración. Sólo así es posible imaginar los esfuerzos del héroe, que le permitieron controlar el desorden instintivo y asumir la condición de heredero de los sueños de sus hermanos muertos.

Coirón, desde esta perspectiva, puede leerse como relato de la atracción y el repudio por los deseos y acciones que dominan en «la infinita llanura hundida en los confines» (p. 105). La fascinación y el rechazo por la vida instintiva constituyen la materia misma de la confesión del narrador. Predomina por ello en la infancia de Rafael la irresistible atracción de la pampa:

> La pampa se tragaba los acontecimientos. Nada persistía sobre ella. Había que vivir, y vivir olvidándose de ayer. Esperando los días, gastándolos, rompiéndolos, buscando el anhelo en el frío y silencioso corazón del tiempo (p. 58).
>
> Pero mi infancia no reparaba en la monotonía. Poseía sus propios países, sus territorios de maravilla en donde el tiempo no existía, en donde una dorada bruma velaba la realidad y la fantasía desbocaba sus ansiosos potros de cristal.
>
> Además, la pampa era mi patria. No conocía nada, sino la inmensidad verde y silenciosa. Nada, sino la infinita llanura hundida en los confines, y el cielo desplomando sus muros impalpables detrás de los tristes horizontes socavados (p. 99).

La monotonía de la pampa ilimitada, que convierte «al hombre en un ente primario, vegetativo, sin ambiciones ni filosofías» (p. 105), produce la sensación de la inexistencia del tiempo. La ilusión de habitar fuera del tiempo expulsa del relato de la infancia la conciencia de la finitud y el sufrimiento, a la vez que activa una fantasía desbocada que transfigura la pampa en la única patria posible. La admiración que Rafael siente por su hermano Adolfo cifra, como ya lo he señalado, la inclinación hacia lo instintivo: «yo lo admiraba. Cuando fuera grande, querría ser como él. Mi madre no podía comprenderlo, pues había huido más allá de las fronteras de su ternura» (p. 26), «admiré una vez más la apostura de mi hermano, inclinado hacia adelante para aminorar la resistencia al viento, procurando acortar la distancia que lo separaba de la avestruz» (p. 66).

Rafael es una figura fronteriza que está siendo constantemente seducida por las fuerzas de la dureza y las fuerzas de la fragilidad. La madre, «regazo de consuelo» (p. 194), despliega, así lo he sugerido, la diferencia más notoria en un contexto signado por el imperio de la «obscura violencia»: «era grato para mí sentir su suave caricia. Me invadía algo dulce. Algo tibio, un poderoso río de ternura que arrastraba mi confusa pesadumbre» (p. 145). La suavidad, la dulzura y la ternura son las fuerzas débiles que consuelan a Rafael cuando la pesadumbre lo domina; unidas crean el hilo de Ariadna, necesario para enfrentar la muerte y encontrar la salida del laberinto de los instintos. El proyecto de la madre de retornar a Chile, que termina siendo un proyecto familiar, implica la búsqueda de una salida. Adrián, el joven poeta enamorado, que funda en el regreso a Chile la esperanza de su reencuentro con Magdalena, sabe que «hay que huir de la pampa [porque]… La pampa absorbe…, destruye el pensamiento.» (p. 118). Ese saber terrible sobre la primera patria de Rafael advendrá sólo a partir de la irrupción del acontecimiento de la muerte. El asesinato de Adrián y el trágico accidente de Rubén, su «compañero dócil» (p. 132), no establecen, con todo, el triunfo de las fuerzas de la violen-

cia y la crueldad, sino que permiten visibilizar los verdaderos rostros de las potencias oscurecidas por el despliegue de la ilusión romántica predominante en la infancia del narrador. La conciencia de la finitud y la emergencia del sufrimiento desmoronan todas las fantasías y adhesiones de la infancia, convirtiendo la «patria de ensueño y de dulzura» en un lugar peligroso. Detalles, en apariencia irrelevantes, ayudan al lector a identificar el proceso de distanciamiento del héroe novelesco: el alivio que experimenta Rafael cuando la golondrina escapa del gato; el mote de «perros» asignado a los «galancetes» de la mujer de Muerza; la captura del avestruz, signada como ejercicio cruel; la contienda-espectáculo entre el toro y el puma; el vómito que le sobreviene a Rafael después de que el indio derrotado devora «la amarillenta membrana que cubría las tripas desgarradas» (p. 95).

Huir del desorden de la pampa significa fugarse de la confusión violenta que genera el imperio de los deseos incontrolados. Implica, del mismo modo, el descubrimiento y valoración de las fuerzas de la fragilidad:

> Si alguna vez algo me sugirió en forma definitiva la idea de la muerte, fue sin duda el sonido de esas espuelas sacudidas en el vacío, tañidas sin ritmo, despojadas de la pulsación vital que les imprimiera en otro tiempo la voluntad ordenadora de su dueño ahora extinguido (p. 129).
> ¡Ay, pequeño Rubén!... Su muerte, más que la de Adrián, significó la culminación de mi infancia. Detrás quedaron los recuerdos, los planos blancos, esa patria de ensueño y de dulzura perdida para siempre. Desde entonces, un impulso tenaz me acercó a mi madre, ansiando incorporar a mi vida sus estoicos elementos de resignación ante lo inevitable, y su poderosa facultad de lucha frente al porvenir: dulce gota de esperanza temblando en el fondo del aciago destino (p. 137).

Las escenas que clausuran la infancia del protagonista revelan problemas de máximo interés, sin los cuales parece imposible continuar reflexionando sobre la significación del repudio a las fuerzas de la dureza. La muerte de Adrián genera la disolución de la voluntad ordenadora; la muerte del pequeño Rubén, el deseo de encuentro con la madre y, por consiguiente, la exaltación de su estoicismo, ternura, capacidad de resistencia y confianza en el porvenir. La voluntad ordenadora, verdadera «pulsación vital», entra en tensión con la ausencia de voluntad característica de los personajes regidos por la pampa[9].

Biessy, *La muerte del gaucho matrero*, 1886, óleo sobre tela, Museo de la Plata, Prov. de Buenos Aires.

En su aspecto tal vez más interesante la voluntad ordenadora se vincula con la memoria. Recuérdese que uno de los rasgos de la madre es su «su prodigiosa memoria [que] salvaba las lagunas que la vida de la pampa socavara en nuestras mentes» (pp. 61-62). El deseo de encuentro con la madre, desde esta perspectiva, trae como correlato el descubrimiento de la importancia de la memoria como un arma para resistir los trabajos de la muerte y del olvido. La evocación de los hermanos muertos es significativa en lo que respecta al lugar que ocupa la memoria en la novela de Belmar:

> Todo reflejaba desolación y abandono. Todo. Mas una tenue esperanza encendióse en mi corazón. Mientras yo viviera, nunca morirían mis hermanos. Nunca, el recuerdo de sus rostros, el de sus nombres. Quizás si pasados muchos años se asomaran de nuevo a la vida por las pupilas inocentes de un niño de nuestra casta, y las fuerzas perennes de sus almas encontraren, otra vez, la vasija humana en que latir… (p. 171).

El sonido de las espuelas sacudidas en el vacío marca la presencia de la muerte en los desolados y abandonados paisajes de la pampa, donde la hipertrofia del presente impone el olvido de los anónimos hombres que la habitan. Las vidas de los difuntos parecieran perderse hasta convertirse en coironales. La ausencia de memoria es, pues, el signo definitivo de la barbarie. Hay, sin embargo, una forma específica de resistencia contra la desmemoria y el olvido. Esa forma de resistencia se le revela a Rafael como una potencia consoladora, la que, unida a las fortalezas familiares, posibilita, por una parte, soportar el terror inherente al acontecimiento de la muerte del otro y, por otra, construir la fábula de la continuidad allí donde pareciera imponerse la pura discontinuidad de la muerte. Los hermanos muertos pervivirán en la medida en que el testigo de sus vidas recuerde sus rostros y sus nombres: «Mientras yo viviera, nunca morirían mis hermanos. Nunca, el recuerdo de sus rostros, el de sus nombres». El diálogo entre los muertos y los vivos es

9 Transcribo sólo un fragmento que me permite ejemplificar lo propuesto: «José Bravo era un hombre sin suerte, o, mejor dicho, sin voluntad» (p. 75).

tal vez el secreto que alienta en la narrativa del escritor de la Generación del 38. Jean Baudrillard, en *El intercambio simbólico y la muerte*, destaca como uno de los rasgos más perversos de occidente la fractura del encuentro simbólico con los muertos, quienes «no son seres protagonistas, compañeros dignos del intercambio y se los hace verlos muy bien al proscribirlos cada vez más lejos del grupo de los vivos, de la intimidad doméstica al cementerio […], arrojados cada vez más lejos del centro hacia la periferia, y finalmente a ninguna parte, como en las ciudades nuevas o en las metrópolis contemporáneas, donde nada ha sido previsto para los muertos, que están ahí, diferentes pero vivos y compañeros de los vivos en múltiples intercambios (1992, p. 145). El narrador puede tolerar la muerte de sus hermanos y la vergüenza inmanente a su condición de superviviente mediante un compromiso ético fundamental, el cual se elucida en considerar a los difuntos como «diferentes pero vivos y compañeros de los vivos en múltiples intercambios». ¿Puede de otro modo soportar el narrador el enigma insoluble que subyace tras las elecciones realizadas por la muerte: el pequeño Rubén y Adrián? ¿No es acaso para que la muerte muera que el superviviente escucha las voces de los muertos, dibuja sus semblantes y los atesora en el cofre de la memoria? El escritor es más que el «historiador fidedigno de su tiempo», es una morada abierta a la escucha de los espectros del ayer. Transcribo un fragmento de *Sonata (Carta de un adolescente)*:

> Cuando pienso en el tiempo, recuerdo aquel surtidor cercado por el corro doliente de los sauces.
> Sí. El tiempo es una parábola de cosas destruidas, una sal que se fuga, una sal amarga y ardiente que no reconstruye sus perdidos cristales. Y, sin embargo, siempre hay alguien mirándonos desde el fondo de su inexistencia, unos ojos misteriosos, radiantes.
> Son los ojos de los muertos.
> Su mirada tiembla, se desdibuja hasta esfumarse, y renace, exactamente como esas trémulas imágenes que se agitan, perennes, en el fondo de los ríos.
> ¿Cómo olvidar entonces? ¿Cómo? (Belmar, 1955, p. 35).

Esta imagen del tiempo difiere de la imagen que domina en el relato de la infancia feliz de Rafael. El tiempo no es puro presente detenido en la monotonía de la pampa; por el contrario, es «una parábola de cosas destruidas, una sal que se fuga, una sal amarga y ardiente que no reconstruye sus perdidos cristales». La muerte del otro pareciera constituirse en un acontecimiento que produce la irrupción de la imagen del tiempo destructor. La pérdida de la inocencia y la dolorosa conciencia de la finitud, por lo tanto, inventan el tiempo en las ficciones novelescas de Belmar. Todo se encamina vertiginosamente hacia el desorden, la destrucción y el olvido. Esa es la terrible certidumbre que gobierna a los personajes que han experimentado el derrumbe de sus ilusiones y advertido los trabajos de la violenta y cruel realidad. Nada está, sin embargo, del todo aniquilado. Las cuencas vacías de los muertos aún tienen ojos «misteriosos, radiantes», con los que interpelan a los vivos para que asuman la responsabilidad de continuar soñando con «esas trémulas imágenes que se agitan, perennes, en el fondo de los ríos». El pensamiento ético de Emmanuel Levinas dialoga indudablemente con este aspecto de la escritura de Belmar: «el otro me individúa en la responsabilidad que tengo de él. La muerte del otro que muere me afecta en mi identidad misma de yo responsable […] hecha de indecible responsabilidad. Es ésta mi afección por la muerte del otro, mi relación con su muerte. Ésta es, en mi relación, mi deferencia hacia alguien que ya no responde más, una culpabilidad ya –una culpabilidad de superviviente–» (cit. en Derrida, 1998, 17). La responsabilidad infinita ante el otro que muere cristaliza en memoria y escritura. Sólo de ese modo el superviviente puede tolerar la culpa y la vergüenza de continuar vivo.

El escritor que presiente la mirada de «los ojos de los muertos» y está siempre a la escucha de las imprevisibles voces del pasado, por otro lado, se convierte en heredero. Escribir es así hurgar en el cofre de la memoria, para traer otra vez a la vida las voces y los semblantes de los muertos; para responder por uno mismo, pero también por los que vivieron y vivirán; para preservar los dones legados y proyectarlos de un modo distinto al incierto porvenir. Descubrimiento fascinante que nos permite insistir en lo previamente planteado: escribir es retomar un diálogo siempre abierto con los muertos. Ese diálogo es portador de la memoria de nuestra propia fragilidad en la medida en que encierra la obligación de recibir responsablemente «lo que es más grande y más viejo y más poderoso y más duradero que [nosotros]» (Derrida, 2003, p. 13). El reco-

nocimiento de la propia fragilidad y la aceptación del rol de legatario[10] hacen posibles la comunión con las fuerzas débiles y la fábula del futuro. No hay conocimiento, ni medios de orientación posibles, sin el diálogo misterioso con los difuntos, sin la certidumbre de la propia finitud y sin la transfiguración del escritor legatario en sujeto infinitamente responsable ante los muertos.

Ha aumentado, es cierto, el número de volúmenes de la biblioteca universal, mediante la fiebre revisionista y los adelantos de la tecnociencia, pero no ha aumentado el número de herederos. El incremento de las posibilidades de acceso a la información no ha generado la recuperación del tiempo perdido y la reactivación de la memoria. La confianza en el progreso y en el futuro hace mucho ha caído en descrédito y la acumulación de conocimiento ha contribuido a generar «nueva barbarie, neoanalfabetismo y empobrecimiento del lenguaje, nueva pobreza, implacable reconfiguración de la opinión por los medios de comunicación, un espíritu condenado a la miseria y un alma al desuso, cosa que Walter Benjamín y Theodor Adorno no dejaron de destacar» (Lyotard, 1998, p. 70). Algo calla y espera aún en el relato que ha sido leído, entre otras posibilidades, como novela de la tierra (Loveluck, 1951), novela de «los grandes espacios americanos» (Coloane, cit en Martínez, 2009, 82), «novela de frontera» (Varas, 2009, p. 166), novela del exilio y de la decadencia de una familia (Montes y Orlandi, 1963). Tal vez el estudio de las relaciones profundas e inextricables que se establecen entre escritura, muerte y memoria puedan contribuir a interpretar de un modo distinto la obra del escritor que continúa resistiendo el orden aún vigente en el mundo, donde se impone el olvido y la desmemoria.

La estrategia utilizada por Adrián para no olvidar el pasado es la escritura; de esa manera, «trató inconscientemente de aferrarse al pasado, y preservarlo del olvido». Así pervive, en *Coirón*, el sueño del amor. No hace otra cosa Daniel Belmar: escribe para mantener vivo el amor. Su escritura es por ello un refugio similar al «tibio refugio» de la casa familiar evocada en *Coirón*. Pero también es el espacio de la memoria, de la responsabilidad ante los difuntos, del heredero, del viaje hacia el encuentro con el otro, de la resistencia a las fuerzas hostiles a la vida y de la «quimera del porvenir». Morada hospitalaria que opone a la dureza del mundo su fragilidad.

10 Resulta ineficaz rememorar, ordenar y archivar el pasado; también guardarle una pasmosa y servil lealtad. El heredero, advierte Derrida (2003), es siempre fiel e infiel a la herencia recibida. No habrá recuperación (activa) del pasado sin desplazar, interpretar y criticar la herencia. Escribir ficciones tiene que ver, sin duda, con dicha forma de recuperación.

Bibliografía

Baudrillard, Jean (1992), *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Baudrillard, J. y Guillaume, M. (2000), *Figuras de la alteridad*, México, Taurus.

Belmar, Daniel (1953), *Coirón (Tierra de los horizontes sumergidos)*, Santiago de Chile, Zig-Zag.

– (1955), *Sonata (Carta de una adolescente)*, Santiago de Chile, Zig-Zag.

– (1963), *Los túneles morados*, Santiago de Chile, Zig-Zag.

Bloch, Ernst (2004), *El principio esperanza*, Madrid, Trota.

Canetti, Elías (1994), *La conciencia de las palabras*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica.

Derrida, J. y Roudinesco, E. (2003). *Y mañana qué…*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

Foucault, Michel (2000a), *Defender la Sociedad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina S. A.

– (2000b), *Vigilar y Castigar*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores.

Henríquez Ureña, Pedro (1954), *Las Corrientes Literarias en la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica.

Latorre, Mariano (1965), «Carta a Daniel Belmar, Novelista de Chile», en Daniel Belmar, *Coirón*, Santiago de Chile, Zig-Zag.

Lefebvre, Alfredo (1963), «Prólogo», en Daniel Belmar, *Los túneles morados*, Santiago de Chile, Zig-Zag.

Loveluck, Juan (1951), «*Coirón* de Daniel Belmar», en *Atenea*: 312, pp. 490-497.

Lyotard, Jean François (1998), *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial.

Martínez Elissetche, Pacián (2009), *Daniel Belmar: rescate y memoria*, Concepción, Artistas del Acero.

Montes y Orlando (1963), *Historia y Antología de la Literatura Chilena*, Santiago de Chile, Editorial del Pacífico.

Sarmiento, Domingo Faustino (1993), «Conflicto y Armonía de las Razas en América», en Leopoldo Zea (compilador), *Fuentes de la Cultura latinoamericana*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

Suleiman, Susan (1977), «Le Récit Examplaire», en *Poétique*, n° 37.
Triviños, Gilberto (s/f), «Notas inéditas».
Varas, José Miguel (2009), «Los escritores chilenos olvidados son muchos» (entrevista), en Pacián Martínez Elissetche, *Daniel Belmar: rescate y memoria*, Concepción, Artistas del Acero.

Fecha de recepción: 21/07/2011
Fecha de aprobación: 22/10/2011

América sin nombre, nº 16 (2011) 151-159
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

LA CONTRAUTOPÍA PORNOGRÁFICA EN *LA MISTERIOSA DESAPARICIÓN DE LA MARQUESITA DE LORIA*

MARÍA LUISA MARTÍNEZ M.
Universidad de Concepción, Chile
marmartinez@udec.cl

María Luisa Martínez M.
Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción, Chile. Sus líneas de investigación prioritarias abordan el estudio de las relaciones entre literatura y utopía, así como literatura e imaginación pornográfica. Su tesis doctoral, que fue destacada por la Red Universitaria Cruz del Sur y obtuvo el primer lugar en el concurso Tesis Doctorales (Universidad de Concepción, 2010) examina dichas relaciones en el marco de la escritura narrativa de Mario Vargas Llosa. Ha publicado artículos en revistas especializadas y próximamente aparecerá su libro titulado *La trampa de los sueños. La narrativa de Mario Vargas Llosa.* Es profesora del Departamento de Español de la Universidad de Concepción.

RESUMEN

La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria (1980) se presenta como relato excitante que deviene novela fantástica a partir de la postergación de lo erótico y se resuelve como una contrautopía pornográfica.

Palabras clave: José Donoso, narrativa chilena, utopía, heterotopía.

ABSTRACT

The mysterious disappearance of the marquesita of Loria (1980) is presented as an exciting tale that becomes a fantasy novel when the erotic is postponed and is resolved as a pornographic counter-utopia.

Keywords: José Donoso, chilean narrative, utopia, heterotopia.

El deseo, el juego erótico y la pasión sexual son algunos de los elementos presentes en *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, novela de José Donoso[1] publicada en 1980. La presencia de tales ingredientes ha hecho que una parte de la crítica vea en ella un texto erótico que continúa con la exposición de una simbología propia de la escritura donosiana y que consiste en la irrupción de los perros (dobles de los protagonistas) como fuerza esencial que trasciende lo sexual y que, finalmente, actúan como mediadores entre Eros y Tanatos. Otras perspectivas críticas han comprendido este elemento erótico como telón de fondo para una narración que se resuelve como novela de denuncia social y como texto que nos conduce desde un género paraliterario, el erótico, hasta otro literario por excelencia, el fantástico. Estos elementos se conjugan, sin duda, en *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* y resaltan la ambigüedad de la novela.

El texto se abre con la presentación de Blanca Arias, hija de un diplomático hispanoamericano, «de aquellos que tras una gestión tan breve como vacía en Madrid no dejaban otro rastro de su paso por la Villa y Corte que una bonita hija casada con un título» (1997, p. 11)[2], y su encumbramiento social, tras el matrimonio con Paquito Loria y la prematura muerte de este último, como la joven marquesita viuda de Loria. La narración sigue luego el aprendizaje del placer de Blanca Arias, búsqueda insatisfecha hasta ese momento debido a la impotencia de Paquito, y la determinación de la protagonista para que «desde su espléndida viudez, protegida por las rejas de las ventanas de su palacete, oteara el horizonte con el fin de elegir acertadamente aquello que más placer podía procurarle» (p.

1
José Donoso (1924-1996), destacado escritor y periodista chileno, es uno de los miembros más importantes de la generación del '50 y una de las principales figuras del boom latinoamericano. Se radicó en España entre los años 1967 y 1981, país en el que se autoexilió en rechazo al Gobierno Militar de Augusto Pinochet. Su obra se caracteriza por mostrar la decadencia de la clase alta chilena, a la que pertenecía, y por un magistral desarrollo de las técnicas narrativas. Entre sus novelas principales se encuentran *Coronación* (1957), *El lugar sin límites* (1965), *El obsceno pájaro de la noche* (1970), *Casa de campo* (1978) y *El jardín de al lado* (1981). Fue distinguido con el Premio Municipal de Santiago (1965) y con el Premio Nacional de Literatura (1990), entre otros.

2
Las citas de *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* van acompañadas sólo del número de página (ver referencias bibliográficas).

Cubierta *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria.*

12). La marquesita, cansada de prolegómenos masturbatorios e inconducentes, resuelve su vida, de ahí en adelante, como experimentación y aprendizaje sexual:

> Las escenas que estructuran el libro presentan *in crescendo* prácticas sexuales de todo tipo, que van desde los tocamientos de la infancia, la masturbación propia y recíproca, el voyeurismo y la gerontofilia, a la coprolalia, el sexo oral y anal, la violación, el fetichismo, el travestismo, la zoofilia, el troilismo y el amor homosexual en su vertiente lésbica (Noguerol, 1997, p. 232).

Hasta ese momento, la novela se nos ofrece como relato excitante, pero ninguno de los amantes de Blanca —ni Paquito, ni Mamerto Sosa, ni Almanza, ni Archibaldo Arenas, ni Tere Castillo, ni Casilda o Mario— logra satisfacer las expectativas de la protagonista. La marquesita descubre efectivamente el placer, pero éste es sólo un espejismo de plenitud. Los relatos excitantes se constituyen en gran medida a partir de la recepción del texto, determinándose en función del comportamiento del lector. *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* debe considerarse, en ese sentido, a partir de la intención narrativa que determina al lector implícito[3]. El lector de la novela de Donoso será un lector de literatura excitante desde el momento en que acepta las primeras páginas del texto e incluso su título, ya que la palabra *marquesita* posee reminiscencias perversas que remiten a clichés de la literatura excitante y que preorientan la lectura: «La protagonista es una transfiguración de las aristócratas modernistas» (Noguerol, 1997, p. 234). Rita Gnutzmann señala respecto del carácter apelativo de los textos que «para ser capaz de encontrar al "lector implícito" tenemos que fijarnos en el narrador [ya que es él quien ordena el texto o, en términos de Iser, ofrece la "preorientación" textual]» (1991, p. 9) y, en ese sentido, *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* se organiza, en un principio, como relato excitante dirigido a lectores de ese género. Sin embargo, la búsqueda de satisfacción sexual de la protagonista es reemplazada por una intención mucho más profunda, de orden existencial, que altera el horizonte de expectativas de la lectura. Blanca, hastiada de su vida protegida y previsible, incluso en sus excesos y transgresiones, sucumbe finalmente a la fascinación que ejerce sobre ella la llegada de Luna, el perro de ojos gris-limón que eclipsa sus deseos anteriores, desmantela su vida y otorga una nueva dirección al relato. El erotismo predominante en la primera parte de la narración va cediendo paso, paulatinamente, a elementos que desvirtúan la lectura inicial del texto y lo hacen ingresar definitivamente en el género fantástico. Lo excitante y lo fantástico se conjugan en un relato dominado por la indeterminación, pero capaz de normalizar a partir de ciertos indicios. La novela termina con el paseo de Blanca y Luna por el Retiro en una noche lluviosa; Mario, el chofer, intenta impedir que la marquesita se baje del auto, apelando a la lluvia y al peligro que suponen figuras de gitanos que él ha visto agazapadas detrás de los árboles. El forcejeo entre ambos culmina con la violación consentida en el asiento trasero del Isotta Fraschini y con la posterior resolución de Blanca de «seguir al perro que parecía ofrecerle algo más» (p. 160) en la espesura de la noche, en la que es devorada por una figura monstruosa que surge de las sombras. La marquesita desaparece sin dejar rastros, a excepción de unos pocos objetos personales: la Baby Browning con empuñadura de nácar, la hebilla de plata de su cloche negra, un zapato francés y el Patek Philippe. Mario, el chofer de la marquesita, da esta versión a la policía, quien lo condena por un supuesto crimen pasional y la novela se cierra en el aparente misterio.

Iser plantea que el texto literario toma elementos del mundo vital y los hace participar de una ficción: «Las situaciones del mundo vital son siempre reales y los textos literarios son, por el contrario, fictivos; por ello, sólo se pueden cimentar en el proceso de la lectura, pero no en el mundo» (1993, p. 103). El lector, siguiendo a Iser, actualiza el texto y, para referirse a lo que éste transmite, proyecta el mundo narrado a su propia experiencia. De esta tensión entre la experiencia propia con la experiencia potencial que el texto sugiere surgen dos reacciones extremas: una en la que el relato se presenta como trivial, porque ambas experiencias coinciden, y otra en la que éste se nos ofrece como fantástico, porque la experiencia potencial contradice nuestro mundo. Sin embargo, la indeterminación del texto es posible normalizarla respondiendo a su carácter apelativo y llenando sus espacios vacíos. De esta manera, dado que los hechos narrados en *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* no son reductibles a

3
El lector implícito es, en términos de Iser, «el esbozo del rol del lector en el texto» (1987, p. 69). Éste determina la recepción que el lector real hace del relato. Si el lector implícito y el lector real coinciden en los sentidos sugeridos por el texto, las expectativas de este último se satisfacen y se acepta la visión de mundo planteada en la novela.

objetos reales y concretos, el lector debe ubicarlos dentro del género fantástico[4], valerse de los indicios excitantes que la novela ofrece y relacionar éstos con los componentes utópicos del texto. Carolin Fischer señala que la protagonista de un relato excitante se libera de las convenciones sociales y, cuando eso sucede, no persigue un propósito procreador como sería de esperar: «An diesem Punkt werden zwei Orientierungen der erregenden Literatur deutlich: Provokation und Utopie» (1997, p. 18). La liberación de Blanca Arias corresponde a este segundo tipo de orientación, la utópica, que culmina en un proceso de disolución del yo, el que se efectúa a través de su desaparición simbólica.

Los textos de imaginación pornográfica, siguiendo la terminología de Susan Sontag, se rigen por una obsesión sexual que adquiere proporciones utópicas o, más precisamente, la imaginación pornográfica se origina a partir de un supuesto utópico, un volcamiento exclusivo en el placer, en el vaciamiento individual a partir de la experiencia erótica y en una búsqueda exclusiva del goce sexual. La fantasía pornográfica se libera de limitaciones físicas, religiosas o morales que puedan perturbar esa búsqueda y los excesos narrados se despliegan en un lugar utópico y atemporal, que es el ambiente de novelas de imaginación pornográfica como *Historia de O* de Pauline Réage, *Historia del ojo* de Bataille, o los textos del marqués de Sade, «el paisaje onírico y ahistórico donde se sitúa la acción, el tiempo congelado de manera peculiar donde se ejecutan los actos» (Sontag, 1997, p. 72). Es ahí donde los personajes, liberados de las ataduras de las convenciones sociales, se rebelan contra toda normativa que intente aprisionarlos y se entregan con agitación frenética al horror. El clima emocional que acompaña a esta liberación neutraliza los afectos y emociones y enfrenta a los personajes a la nada, que es una anticipación sensual de la muerte. Ese estado de agonía es equivalente a un proceso de vaciamiento personal, como señala Sontag: «En la medida en que un fuerte sentimiento sexual implica un grado obsesivo de atención, también abarca experiencias en las cuales el individuo puede

Donoso con García Márquez y Vargas Llosa.

sentir que está perdiendo su *yo*» (1997, p. 90). Esa angustia existencial se experimenta como disolución, aspecto claramente identificable en la novela de Donoso.

La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria es un texto autorreferencial, en el que el efecto excitante del relato es tematizado en el interior de la novela. Blanca Arias, la protagonista femenina[5], se inicia en un gradual conocimiento del deseo, primero a través de la observación, y luego a través de la acción. La actitud voyeurista al inicio de su recorrido sensual es una invitación al lector para que participe de la solución propuesta frente al deseo. Los personajes, al inicio de la novela, acuden a la ópera y presentan una sucesión de actitudes voyeuristas y masturbatorias que incitan al lector a imitar el modelo sugerido. Blanca observa a Elsa y Lohengrin a orillas del lago y, provocada tanto por la pasión de la escena representada como por los roces de Paquito, simula una masturbación a su amante haciendo un tubo con el programa. Paquito, a su vez, observa este simulacro y se ve impelido a imitar este acto masturbatorio en sí mismo:

> Comprendiendo la sugerencia del programa enhiesto, con la mano libre se buscó a sí mismo, soñando que la caricia que Blanca le prodigaba al programa se la estaba prodigando a él, para así alcanzar un éxtasis de amor paralelo al de Elsa y Lohengrin a orillas del río Brabante (p. 23).

Luego Almanza, otro *voyeur*, «un claro ejemplo de la función que cumple el mirón en el texto erótico, verdadero catalizador del deseo del lector, al que proporciona una satisfacción adicional» (Noguerol, 1997, p. 238),

4
Todorov plantea que el problema medular de lo fantástico, género que oscila entre lo maravilloso y lo desconocido, es el siguiente: «In a world which is indeed our world, the one we know, a world without devils, sylphides or vampires, there occurs an event which cannot be explained by the laws of this same familiar world. The person who experiences the event must opt for one of two possible solutions: either he is the victim of an illusion of the senses, a product of the imagination –and laws of the world then remain what they are; or else the event has indeed taken place, it is an integral part of reality– but then this reality is controlled by laws unknown to us. Either the devil is an illusion, an imaginary being; or else he really exists, precisely like other living beings –with this reservation, that we encounter him infrequently» (1975, p. 25). Al final de un texto, el lector debe optar por una solución que permita explicar los fenómenos descritos. Se entra en el terreno de lo extraño si las leyes de la realidad permanecen inmutables; se entra en el terreno de lo maravilloso si, por el contrario, las leyes de esta realidad deben ser consideradas para explicar estos fenómenos. De esta manera, el género fantástico está en la frontera entre ambos géneros. *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* transita estos mundos, especialmente el mundo de lo desconocido, porque los hechos narrados son inquietantes, perturbadores y extraordinarios y despiertan en el lector, por momentos, una reacción cercana al miedo.

5
Carolin Fischer señala en su texto *Gärten der Lust* que una mujer es protagonista en un relato excitante, porque la fantasía de un hombre heterosexual siente mayor interés en una mujer que lo libere del rol tradicional de seductor para convertirlo en objeto de su deseo, mientras que las lectoras pueden sentirse identificadas con la protagonista. La novela de Donoso posee un narrador heterodiegético, omnisciente, que alcanza incluso a los monólogos interiores de la protagonista. Hay inclusión de pasajes en estilo indirecto libre, por ejemplo cuando Almanza insulta a Blanca y sus palabras cumplen la función de ser un ingrediente de violencia que actúa como acicate sexual: «puta, cursi, entrometida, creía que él no se daba cuenta, basta ya de pretensiones, si las ganas se le notaban en el olor que se sentía desde lejos» (p. 76). También hay uso del diálogo en momentos de pasión como una forma de apelación directa a los destinatarios para, así, invalidar sus objeciones.

imita a Blanca y Paquito, y se masturba recordando el pasado, cuando él protagonizó una situación análoga con Casilda en el mismo palco:

> No había perdido ni un gesto, ni un movimiento, ni un segundo del tierno devaneo de esos dos palomos… embelesado, rejuvenecido por el ritmo sutil, pero enloquecedor de los jóvenes, que se iba haciendo más y más frenético a medida que las sudorosas exigencias de amor crecían en escena, el conde se unió a la exquisita Blanca, a Paquito, a la música que los transportaba en su sensualidad declamatoria, que él iba siguiendo y compartiendo (p. 23).

Finalmente, el lector es invitado a formar parte en esta cadena de autosatisfacción a partir de la presentación de un deseo que busca excitar.

La marquesita de Loria tropieza en su búsqueda sexual con Archibaldo Arenas, «pésimo pintor; se ha hecho su fama pintando a las señoras ricachonas más flacas de lo que son y sus perlas más gordas» (p. 132), quien, sin embargo, seduce a la marquesita con sus ojos enigmáticos que cambian significativamente de color en diferentes momentos de la narración. En el primer encuentro por el Retiro, el pintor tiene los ojos negros, pero la segunda vez son de color gris, igual que Luna, el perro que fascina a Blanca. Pearson señala que «los ojos de los personajes y del perro indican, en cierto modo, el desdoblamiento que ocurre en la novela» (1982, p. 13). La identificación entre Archibaldo Arenas y Luna es notoria: «Este personaje es identificado desde el primer momento con la animalidad de su perro Luna, figura que a partir de ahora cobra un progresivo protagonismo en la novela» (Noguerol, 1997, p. 237). El encuentro con el pintor y su perro excitan tanto a Blanca, que debe escapar de ellos; la huida, sin embargo, es infructuosa, porque Archibaldo Arenas le envía el perro a la marquesita –o eso cree ella– como emisario de un mensaje misterioso que preanuncia el encuentro sexual entre ambos. La búsqueda del goce sexual de Blanca con diferentes amantes, primero Paquito, después Mamerto Sosa, luego Almanza y posteriormente Archibaldo Arenas es satisfactoria, pero sólo en apariencia. La convención del matrimonio con Paquito había matado la espontaneidad sexual, probable causa de su impotencia; aún así, la marquesita logra sacar el mayor provecho posible a sus simulaciones del acto sexual. La relación con el notario también resulta placentera, a pesar de su edad y la pequeñez de sus atributos: «Apareció diminuto aunque, era evidente, asombrosamente eficaz para su edad, el pequeño pero agresivo cuerno indomable, justa la medida, ni más ni menos, de lo que ella en ese momento necesitaba[6]» (p. 53). Blanca adquiere experiencia y recibe placer de Almanza:

> Él, entonces, esta vez, la fue penetrando suavemente, como tan bien sabía –incluso pareciendo no tener intenciones de hacerlo– hasta una profundidad de su persona que la marquesita viuda de Loria ni siquiera sospechaba poseer, durante un tiempo que se prolongó anochecido, caliente y húmedo, hasta lo que a ambos les pareció una versión perfectamente satisfactoria del infinito (p. 77).

Tanto el notario como el conde son sustitutos del deseo que Blanca anticipa de su encuentro con Archibaldo Arenas, quien parece representar la respuesta total a los deseos de la marquesita. Mamerto Sosa y Almanza son sustitutos del pintor, la necesaria iniciación antes de «ese largo placer que jamás se volvería a repetir igual» (p. 108), pero finalmente todos los amantes de Blanca son insatisfactorios. Todo ha sido un engaño, a pesar de la satisfacción obtenida. La *performance* sexual de Almanza es sólo una representación del placer, un espejismo de infinito, pero al menos está dedicada exclusivamente a ella y a la satisfacción de sus sentidos, generosidad de la que Archibaldo carece y esta razón justifica la sustitución de unos por otros: «La imaginación pornográfica tiende a convertir a una persona en intercambiable con otra y a todas las personas intercambiables con objetos» (Sontag, 1997, p. 82). Luna suplanta a todos los amantes previos y posteriores a su llegada; así, Tere Castillo, Casilda y Mario tampoco lograrán retener a Blanca. El perro se presenta como la verdadera liberación de las ataduras que pudieran ligar todavía a la marquesita a un mundo de significaciones dominantes: «Pero el objeto del deseo en verdad no será el hombre, sino el can. O será el can –con sus ojos gris-limón como el agua del estanque al atardecer, como la luna– la simbolización o el agente del deseo desenfrenado» (Valenzuela, 1997, p. 1006). El objeto del deseo de Blanca se desplaza por un camino sin retorno desde el amante de turno, finalmente circunstancial y fugaz, hacia la obsesión permanente por el perro y el lector espera la concretización de la

6
Solotorevsky señala las connotaciones etimológicas del nombre del notario: «el contraste entre la edad avanzada del personaje y su eficacia sexual, provoca un efecto humorístico, el cual resulta acrecentado por cuanto en el nivel fónico dicho antropónimo evocaría la imagen del niño [mam=mamar] y del muerto [erto]» (1997, p. 86).

unión zoofílica que cumpliría sus expectativas de lectura. Sin embargo, nunca se produce la esperada unión sexual entre Blanca y Luna, y la novela se desvía de la orientación textual excitante para ingresar definitivamente en el terreno de lo fantástico, como señala Solotorevsky al referirse a la frustración de lo erótico dentro de la novela: «Como posible culminación del erotismo, la llegada del perro –Luna– haría esperar la unión sexual entre él y Blanca, pero, precisamente entonces, el texto burlará las expectativas del lector, desviándose diegética y genéricamente» (1997, p. 87).

Luna no es propiamente un doble de los protagonistas, más bien es uno de sus rostros, vacío e inhumano. Blanca cree al principio que los ojos del perro, dos lunas gemelas, son las dos lunas de su infancia y, al mismo tiempo, anticipan su unión con el pintor, quien ha enviado a Luna como su emisario. Cuando ve por tercera vez a Archibaldo, éste ha recuperado el color negro de sus ojos de la primera vez, porque mandó el color gris-limón del segundo encuentro con el perro. La unión sexual con Archibaldo desconcierta a la marquesita, quien espera ser asaltada por el pintor y que éste «se echara de inmediato sobre ella para devorarla como un lobo» (p. 104), pero no sucede así. La protagonista busca en Archibaldo un cierto hálito siniestro y nocturno, que asocia con la luna de su infancia, presencia fundamental en los pasajes eróticos y fantásticos de la novela. Los retozos masturbatorios de Blanca evocan su niñez, regida por la presencia del astro:

> El juego en la oscuridad de una niñez tropical recobrada frente a esas dos lunas, castas y gemelas que la observaban –una luna muy baja, allá en el cielo junto al horizonte; otra luna reflejada en el caluroso mar del nocturno caribeño, dos lunas que eran una sola (p. 90).

La luna ejerce una fuerza sexual que se conjuga con un misterioso efecto sedante: «Las mestizas de su niñez, en las noches de miedo, le señalaban las dos lunas idénticas en el horizonte para calmarla» (p. 117). La atracción por la luna explica en parte la atracción ejercida por el misterio de los ojos del pintor, pero cuando Blanca lo despoja de ese aura y comprende que él es alguien común y corriente, un hombre que quiere casarse y tener hijos, un pintor mediocre que imita a Anglada Camarasa, pierde irreversiblemente el interés sexual y espiritual en él, y se centra obsesivamente en el perro, quien sí confirma sus expectativas y búsqueda existencial:

> Allí estaban esos ojos límpidos como dos continentes en blanco, como páginas sin escribir, como senderos jamás transitados, dos honduras gris-oro que no expresaban nada porque sólo eran, en las que la mente de Blanca podía hundirse y disolverse, o encontrar algo que desde este lado de las lunas gemelas ella no alcanzaba a ver (p. 136).

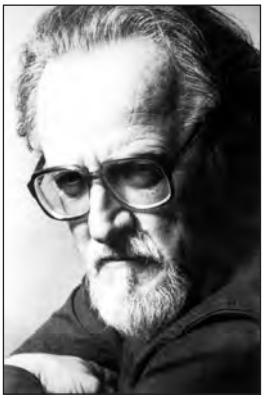
Lo notable radica en que la disolución de Blanca no tiene su origen en un elemento sexual, sino que nace del horror de los ojos de Luna y su promesa implícita.

El cuerpo, según Foucault, es el lugar de todas las utopías y a partir de él se generan todas las fugas. Tres elementos, sin embargo, recuerdan nuestra realidad concreta y acallan esas utopías que el cuerpo proyecta: el cadáver, los espejos y el amor. Este último actúa como vértice que conecta la tríada, porque encierra la ilusión y la promesa de especularidad a través de una exigencia de muerte para salvarnos de nuestra discontinuidad y continuarnos en otro. *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* comprende esa visión foucaultiana del cuerpo, pero amplificada por el exceso en el que un amor torcido desplaza las convenciones amorosas:

> Hacer el amor es sentir su cuerpo que se cierra sobre sí, es finalmente existir fuera de toda utopía, con toda su densidad, entre las manos del otro. Bajo los dedos del otro que te recorren, todas las partes invisibles de tu cuerpo se ponen a existir, contra los labios del otro los tuyos se vuelven sensibles, delante de sus ojos semicerrados tu cara adquiere una certidumbre, hay una mirada finalmente para ver tus párpados cerrados (Foucault, 2010, p. 18).

El concepto amoroso es quebrantado en la novela de Donoso por la exclusión de la unión sexual entre Blanca y Luna. El perro desecha violar a Blanca, lo que en última instancia sería un elemento convencional en textos de carácter pornográfico. La postergación y anulación de esta unión cifra la contrautopía donosiana:

> Durante un segundo creyó –no temió, porque veía esas dos gotas de luna transparente mirándola– que el perro iba a violarla: hubiera sido por lo menos una forma de tranquilidad, comprender un motivo, tener



José Donoso.

> acceso a una explicación, compartir un instinto..., pero no era eso. ¿Qué era...? Y al darse cuenta de que jamás lo sabría, como quien se asoma a un precipicio que no tiene fondo, sintió que la sacudía un feroz escalofrío que culminó en un orgasmo de pavor bajo ese cuerpo al que no podía satisfacer con su sexo capaz de saciar, hasta de matar, a cualquiera (p. 118).

El gran espejo ubicado en la pared frente a la cama para que fuera testigo de los fracasos eróticos de Paquito es reflejo de los convencionalismos que la marquesita rehúye, porque la verdadera transgresión escapa a la búsqueda de la continuidad tradicional. El amor en los relatos excitantes no busca el reflejo en el otro, sino que intenta capturar una pareja utópica y subversiva, que escape de los formalismos y se proyecte en un trazo que los aleje de la imagen reconocible y atroz que otorgan los espejos. Blanca busca su propia satisfacción y Luna se ajusta a ese propósito, «porque ambos eran como la reflexión de la luz reflejada en el otro» (p. 140), y la especularidad se presenta sólo para intensificar o contribuir a la experiencia individual. La fuga de la marquesita es demónica y solitaria y, en última instancia, busca alejarse del propio rostro, no capturar la imagen que se desprende de él, como se percibe en la irreconocible imagen que proyecta en los espejos: «Vio su cuerpo albo manchado de magulladuras y cardenales, estriado de rasguños, los colmillos de la bestia claramente marcados, una especie de santa trágica, tremendista, tenebrista, una mártir horrorosa y sangrienta» (p. 137).

El orgasmo de pavor de Blanca sintetiza la conjunción entre miedo y placer, dolor y pasión, horror y belleza propios de la literatura pornográfica. La marquesita es presa de una búsqueda existencial a través de los sentidos, que excede la búsqueda burguesa de la felicidad y que se orienta hacia una búsqueda ontológica y utópica que se expresa en la atemporalidad del caos en que Luna deja convertida la habitación de Blanca, una utopía situada o heterotopía, en términos de Foucault, quien aclara que las utopías[7] se caracterizan por situarse en un no-lugar. Las heterotopías, en cambio, son contraespacios situados, lugares utópicos claramente definidos, zonas de aislamiento que, entre sus características, poseen la propiedad de estar ligadas a un sistema de apertura y cierre que regula la entrada a ellas. La habitación de Blanca es una heterotopía y la anacronía en que la protagonista comienza a desenvolverse, con el elegante reloj destrozado por el perro, otorga al espacio degradado un carácter insular que se potencia con la fortuna arrebatada, el cuerpo golpeado y las bases de su vida desintegradas. La marquesita es el único personaje que tiene acceso a su habitación desde la llegada de Luna; Blanca, al principio, cuando todavía siente su posición en la vida y su casa como ajenas, teme que alguien censure el caos desplegado por la presencia del perro. Luego, a partir del secreto de Luna y del poder que éste le confiere sobre su vida y sus actos, despliega su dominio en actos aparentemente menores, pero que constituyen su nueva fuerza:

> Cuando Blanca cerró la puerta de su dormitorio con llave, mandó a Hortensia que no intentara entrar en él hasta su regreso. Todo esto sin darle ninguna explicación. Reflexionó sobre las ventajas que tiene el poder: las acciones de los poderosos, se dijo, no son más que acciones puras –no es necesario justificarlas, simplemente son lo que son (p. 92).

Para Bataille, la base de la vida es la continuidad, la unión de dos seres discontinuos que anhelan la continuidad y que portan en sí mismos la nostalgia de una antigua continuidad, fundamento mismo del erotismo. Esta unión incluye, en su complejidad, un elemento de desorden, un elemento violento, algo pesado y siniestro, el deseo de la muerte propia o del otro: «La pasión nos adentra así en el sufrimiento, puesto que es, en el fondo, la búsqueda de un imposible; y es también, superficialmente, siempre la búsqueda de un acuerdo que depende de condiciones aleatorias» (1997, p. 25). La pasión por Luna explica la liberación de Blanca, construida sobre una utopía de los sentidos en un caos donde ambos son soberanos. Blanca se siente atraída por el poder devastador del perro, que nadie más parece advertir, como si sólo existiera dentro de sí misma y no para el mundo exterior, o como si ella fuera sólo el epíteto de Luna: «Así, Blanca sería un mero pero necesario adjetivo para Luna, la fuerza que la impulsa hacia el agujero negro de su autorrepresentación» (Borinsky, 1997, p. 998). El perro será la verdadera pareja de la marquesita, aquélla por quien se dejará arrastrar en una utopía sensual de la disolución cifrada en una satisfacción sexual siempre frustrada, en una postergación de la muerte: «Cuando el perro

7
Las utopías se despliegan en un tiempo ucrónico, un tiempo que resiste y se rebela contra las convenciones temporales. El carácter marginal de estos contraespacios expresa una propiedad disolvente. Estas utopías localizadas rondan la muerte en los textos de imaginación pornográfica y, en ellos, la degradación adquiere otro matiz.

se dio cuenta de que Blanca se disolvía en el primer espasmo de la noche, la soltó» (p. 136).

La novela narra en el capítulo final la leyenda que todavía corre por Madrid de que las parejas que acuden de noche al Retiro son sorprendidas en el momento del amor por un gran perro gris, de ojos gris-limón, que se aparece como una visión del espanto y los obliga a huir. Los indicios de que se trata de Luna están dados no sólo a través de las características físicas que éste comparte con la imagen espectral y legendaria, sino que, además, a través de la intención del perro de frustrar la culminación sexual de los personajes (la primera aparición de Luna en la mansión de Blanca sorprende a la marquesita mientras se masturba y los ladridos impiden que ella alcance el orgasmo). La repetición de la irrealizada violación a manos del perro es la anticipación sensual de la continuidad que ambos alcanzan sólo al final del relato, cuando Mario ve la figura de la protagonista devorada por una bestia feroz. De esta manera, *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* es crónica de una muerte anunciada y esperada, pero que se resuelve como desaparición. El final de de la novela conjuga los elementos eróticos y fantásticos en la violenta unión entre Blanca y Mario. El texto parece sugerir que Luna hace una concesión al permitir la realización sexual de los amantes antes de hacer ingresar a la marquesita en el dominio de lo desconocido. Es interesante observar que Mario, sugerentemente, se abalanza sobre Blanca «acezante como un animal» (p. 159) y la lleva a experimentar un placer violento que «sólo podía permitir que los pálidos ojos de Luna vieran que sentía» (p. 160). Jürgensen señala que, en la literatura pornográfica, la sexualidad es representación de una muerte experimentable y, en ese sentido, sólo la continuidad de Blanca en Luna hará posible su disolución: «Alle Pornografie hat, direkt oder indirekt, mit Auflösung, Hingabe und Tod zu tun. Sie hat die Passion der menschlichen Sterblichkeit zum Inhalt» (1985, p. 13). Luna arrastra a Blanca hacia la muerte, propiedad otorgada por la simbología a los perros: «la primera función mística del perro, universalmente aceptada, es la de psicopompo, guía del hombre en la noche de la muerte, tras haber sido su compañero en el día de la vida» (Chavalier y Cheerbrant, 1995, p. 816). Esta muerte puede ser física, pero fundamentalmente es de su yo. Pérez Blanco señala que la novela de Donoso comparte las constantes propias de los escritores hispanoamericanos, entre ellas la aniquilación simbólica de un grupo, la denuncia de la sociedad chilena frente a su propia identidad y la destrucción de sí misma frente a la llamada del propio ser. Esta lectura da una salida para el misterioso final de la novela: «Si Blanca, símbolo de Hispanoamérica, desaparece y no se encuentra rastro alguno suyo, es porque la descomposición no deja rastro del propio ser» (Pérez Blanco, 1997, p. 400). Atendiendo nuevamente a la simbología y a la onomástica, la luna «simboliza dependencia y el principio femenino (salvo excepciones), así como la periodicidad y la renovación. En este doble aspecto es símbolo de transformación y crecimiento» (Chavalier y Cheerbrant, 1995, p. 658). El verdadero aprendizaje de Blanca no es sexual, sino metafísico, como confirma el final fantástico de la novela. La forma de normalizar el misterio se da a través de la relación de los indicios que el texto ofrece: «La indeterminación, inherente en mayor o menor medida al texto, se manifiesta en las llamadas lagunas (Leerstellen, pasajes vacíos), que incitan al lector a rellenarlas, determinando así de una forma o de otra el sentido de la obra» (Rico, 1983, p. 21). La novela de Donoso se cierra en el misterio no sólo por la desaparición de la marquesita, sino que porque Archibaldo Arenas, bajo una fachada de convencionalismo, casado con Charo, hermana de Blanca, y con muchos niños a su alrededor, está acompañado de Luna, «su gran y fiel perro gris» (p. 195). La literatura fantástica está poblada de «desdoblamientos» en criaturas nocturnas y siniestras y *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* se resuelve como novela perteneciente a ese género. En ese contexto, Archibaldo Arenas es el fenómeno de borde, el jefe de una manada, el anomal en el sentido deleuzeano, quien lleva a Blanca a involucionar y devenir otro. Luna, el perro, es sólo uno de sus fantasmales devenires que desorientan la lectura y desplazan la novela desde el género erótico al fantástico. La continua frustración de la unión erótica entre Blanca y Luna se explica a partir de la distancia que todo devenir establece con un mundo de relaciones significantes. Si Blanca experimenta un devenir a través de su contacto con la multiplicidad que representa el perro (emisario de Archibaldo), entonces es claro por qué no se produce el bestialismo que el lector espera como el corolario pornográ-

fico de la novela. Deleuze y Guattari señalan que el afecto guía los devenires entre multiplicidades, pero este afecto no es del tipo que expresan los seres humanos: «El anomal no es ni individuo ni especie, sólo contiene afectos, y no implica sentimientos familiares o subjetivos, ni caracteres específicos o significativos. Tanto las caricias como las clasificaciones humanas le son extrañas» (2000, p. 250). La unión sexual entre Blanca y Luna está descartada, porque el afecto que los vincula no se despliega en el territorio de lo humano, comúnmente sublimado a través de lo sexual. El gradual desinterés de Blanca por las diversas opciones eróticas que proponen sus amantes, quienes no logran colmar sus expectativas, permiten comprender la novela como una contrautopía pornográfica[8]. La marquesita, al igual que O, la protagonista de la novela de Pauline Réage, busca trascender la propia personalidad, pero no lo hace a través de un proceso de elevación a partir de la propia degradación sexual, como señala Sontag: «O no se identifica sencillamente con su estado de disponibilidad sexual, sino que desea alcanzar la perfección de convertirse en objeto» (1997, p. 85). La realización de Blanca no es sexual, ni tampoco puede hablarse de degradación, a pesar del deterioro físico que experimenta a partir de las marcas que el perro deja en ella y en su entorno. Al contrario, en el caso de la marquesita se produce una involución enriquecedora en términos personales, porque le permite la liberación total de las ataduras sociales a partir de un soñar en sentido contrario y de la heterotopía de su habitación, que se convierte en un reino de destrucción:

> Que su bello cuarto estuviera tan, o más, devastado que sus pobres uñas, la tenía, en cierta medida, sin cuidado: aquí no había pasado nada si ella no se dejaba asediar por el terror. Esta casa, al fin y al cabo, era su casa. Tenía derecho a decidir qué cosas que sucedían en ella sucedían de verdad, y cuáles, callándolas, no sucedían en absoluto (p. 123).

La marquesita no intenta retener la fortuna que Casilda le arrebata en concomitancia con uno de los Mamertos, porque el poder al que aspira traspasa las consideraciones mundanas, sociales y económicas. La nueva fuerza y poder que Blanca ostenta y ejerce es de carácter disolvente a partir del encuentro con el perro y «el vacío de sus ojos amarillos» (p. 146) que la empujan hacia un devenir imperceptible. El movimiento, para Deleuze, mantiene una relación especial con lo imperceptible; el devenir se manifiesta como velocidades y lentitudes que atraviesan umbrales de percepción relativos y, de esa manera, devenir imperceptible implica involucionar, pasar inadvertido, ocultarse, camuflarse, devenir clandestino. La involución de Blanca se expresa fundamentalmente a partir de dos elementos significativos: su estaticidad cada vez mayor (al final de la novela, la marquesita se mantiene indiferente al intento de seducción de Casilda y se encierra en su habitación, donde permanece acodada en la ventana mientras mira lloviznar y escucha los ladridos de Luna) y la simplicidad y sobriedad que adopta al despojarse de todo rasgo accesorio (tras su desaparición, sólo se encuentran los lujosos objetos de los que se desprende definitivamente: el reloj, la hebilla de plata de su sombrero y un zapato francés). El perro, como un emisario del pintor o como uno de sus rostros, comparte la involución de Blanca; incluso parece no existir para nadie, excepto para la marquesita. La novela da múltiples indicios de que Blanca y Luna son una sola entidad, lo que explica que el perro pase inadvertido, que nadie escuche sus ladridos o que sea invisible para los demás personajes. La fuerza maléfica del perro contagia a la protagonista del poder demónico que ostenta al final de la novela, cuando ya ha barrido las convenciones y no pretende salvar las apariencias:

> Bajando la escalera de mármol con su perro gris al lado, sintió que su autoridad sobre los sirvientes era tal que de hecho borraba al perro que la acompañaba, y ellos, obedientes, no lo veían descender escalón tras escalón con su pareja (p. 155).

La traición de la marquesita al mundo de relaciones significantes que gobiernan su esfera la lleva a huir de un rostro reconocible. Deleuze y Guattari señalan «que si el hombre tiene un destino, ése sería el de escapar del rostro, deshacer el rostro y las rostrificaciones, devenir imperceptible, devenir clandestino» (2000, p. 176). El corte de pelo de Blanca contribuye a otorgarle una nueva imagen, irreconocible: «En el lavabo se cortó el pelo con una tijera y una navaja, cruel, ásperamente, hasta quedar con cabeza de pillete» (p. 139). Es una de sus últimas rebeliones y es de gran importancia, porque con ese gesto simbólico rompe las ataduras que la atan

8
La imposibilidad de la utopía en *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* puede relacionarse con el contexto sociopolítico en el que se inserta su publicación. La novela, con un tono aparentemente frívolo y ligero, expone la decadencia propia del mundo narrativo donosiano. La novela se publica un año antes de que el autor vuelva a Chile en pleno Gobierno Militar y, desde esa perspectiva, la historia de la marquesita puede entenderse como metáfora de la desintegrada realidad chilena, devastada por la violencia que se expresó, entre otras cosas, en la gran cantidad de detenidos y desaparecidos. La superficialidad que subyace en el erotismo de la primera parte de la novela es una amarga sátira que esconde, detrás de la máscara fantástica en la que deviene la narración, una realidad terrible.

sensualmente a Archibaldo Arenas, quien le había prohibido que se hiciera un corte a la garçon.

La literatura excitante prolonga el goce a través de la repetición para alcanzar la utopía de los sentidos. *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* prolonga el placer por medio de su postergación y lo conjuga, en una cadena de múltiples devenires que la sexualidad despliega, con el carácter fantástico del relato. El devenir de Blanca, primero animal y luego imperceptible, la acerca a zonas de indiscernibilidad con nuevas entidades y con los nuevos rostros que éstas le ofrecen como liberación y salvación del hastío.

Bibliografía

Bataille, Georges (1997), *El erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores.

Borinsky, Alicia (1997), «José Donoso: el otro coloquio de los perros, en Luis Gómez Canseco, Pablo Zambrano Carballo y Laura Alonso (editores), *El sexo en la literatura*, España, Servicio de publicaciones de la Universidad de Huelva, pp. 903-1004.

Chevalier, J.; Cheerbrant, A. (1995), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.

Deleuze, G.; Guattari, F. (2000), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos.

Donoso, José (1997), *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, Santiago de Chile, Alfaguara.

Fischer, Carolin (1997), *Gärten der Lust*, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler.

Foucault, Michel (2010), *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Gnutzmann, Rita (1991), «Teoría y práctica del lector implícito», en *Revista de literatura*, LIII: 105, pp. 5-17.

Iser, Wolfgang (1993), «La estructura apelativa de los textos», en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto*, México, UNAM, pp. 99-119.

– (1987), *El Acto de Leer*, Madrid, Taurus Ediciones.

Jürgensen, Manfred (1985), *Beschwörung und Erlösung*, Bern-Frankfurt am Main, New York, Peter Lang Verlag.

Noguerol Jiménez, Francisca (1997), «De marquesas y zoofilia», en Luis Gómez Canseco, Pablo Zambrano Carballo y Laura Alonso (editores), *El sexo en la literatura*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Huelva, pp. 231-246.

Pearson, Lon (1982), «Perros y símbolos en la narrativa de José Donoso», en *Signos*, XIII: 18, pp. 4-15.

Pérez Blanco, Lucrecio (1997), «Acercamiento a una novela de denuncia social: *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*», en Luis Gómez Canseco, Pablo Zambrano Carballo y Laura Alonso (editores), *El sexo en la literatura*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Huelva, pp. 399-410.

Rico, Joaquín (1983), «La teoría de la recepción literaria», en *Arbor*, CXVI: 455, pp. 15-33.

Solotorevsky, Myrna (1997), «*La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* o la frustración de lo erótico», en Luis Gómez Canseco, Pablo Zambrano Carballo y Laura Alonso (editores), *El sexo en la literatura*, España, Servicio de publicaciones de la Universidad de Huelva, pp. 81-103.

Sontag, Susan (1997), «La imaginación pornográfica», en *Estilos radicales*, Madrid, Santillana (Taurus), pp. 57-109.

Todorov, Tzvetan (1975), *The fantastic: a structural approach to a literary genre*, New York, Cornell University Press.

Valenzuela, Luisa (1997), «De la Manuela a la marquesita avanza el escritor custodiado (o no) por los perros del deseo», en *El sexo en la literatura*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Huelva, pp. 1005-1008.

Fecha de recepción: 29/07/2011
Fecha de aprobación: 19/10/2011

América sin nombre, nº 16 (2011) 160-170
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Adrián Carreras Rabasco
Lector AECID en la Universidad de Jordania (Ammán), realizó sus estudios universitarios en la Universidad de Alicante y obtuvo la suficiencia investigadora en la misma universidad. Actualmente imparte clases de Lengua y Literatura Española en Ammán a la vez que realiza la tesis sobre las representaciones antiheroicas en la literatura hispanoamericana del siglo XX.

ROBERTO BOLAÑO, LA MEMORIA ANTIHEROICA DEL EXILIO CHILENO

ADRIÁN CARRERAS RABASCO
Universidad de Jordania
adriancarreras@gmail.com

RESUMEN

Este artículo se centra en la personalidad del escritor chileno Roberto Bolaño y su obra para profundizar en la relación existente entre el autor y Chile, su país de origen. Pese a haber abandonado el país siendo muy joven y a haber residido en otros países a lo largo de su vida, Bolaño nunca perdió el interés por recuperar sus raíces chilenas tanto como lo reflejan las novelas que dedica a la dictadura chilena, *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* sobre todo, así como por reivindicar su propio origen a través de su álter ego literario Arturo Belano. En este artículo se señalarán y analizarán estas relaciones entre Roberto Bolaño y Chile a través de la visión antiheroica que el autor confiere tanto a los ambientes como a los personajes que articulan su narrativa.
Palabras clave: Antihéroe, memoria, exilio, dictadura, patria.

ABSTRACT

This article discusses the personality and the work of the Chilean writer Roberto Bolaño in an attempt to expand on the relationship between the author and his homeland Chile. Even though Bolaño left Chile at an early age and lived in many countries throughout his life, he tried to regain his roots as reflected in the novels about the Chilean dictatorship, *Estrella distante* and *Nocturno de Chile.* The author also attempts to vindicate his own origin in his literary alter-ego Arturo Belano. Thus, this article will highlight and analyse the relation between Roberto Bolaño and Chile through the antiheroic vision given not only to the characters but also to the settings of the narratives.
Key words: Antiheroe, memory, exile, dictatorship, homeland.

Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe,
y era nuestra herencia una red de agujeros.
Anónimo de Tlatelolco, 1528

La herencia. El tesoro que nos dejaron nuestros padres o aquellos que creímos nuestros padres putativos es lamentable. En realidad somos como niños atrapados en la mansión de un pedófilo.
Roberto Bolaño, *Sevilla me mata*, 2003

Casi quinientos años separan el poema anónimo de Tlatelolco, escrito tras la batalla decisiva por la conquista de Tenochtitlán entre el pueblo azteca y los soldados al mando de Hernán Cortés, del texto que Roberto Bolaño escribió para su última aparición pública

en Sevilla. Asombra comprobar cómo, desde la escritura del primero hasta el último, parece trazarse una línea continua que atraviesa cinco siglos donde no parece prevalecer otro sentimiento más allá del desamparo y el horror del pueblo americano, ya sea precolombino ya en la segunda mitad del siglo xx. En las últimas décadas del pasado siglo así como en la primera del xxi, cuando aún no han dejado de sangrar las heridas provocadas por las continuas guerras y los regímenes dictatoriales, el ser humano se ve abocado a un mundo que no comprende y del cual no se siente parte. Entre los escritores que en la última década han dado cuenta de este sentimiento, Roberto Bolaño es uno de los pocos que han sido llamados a ocupar un puesto privilegiado en el Olimpo de los grandes nombres de las letras hispanoamericanas. Pese a la fama que adquirió a raíz de sus obras más premiadas, *Los detectives salvajes* o *2666*, o las polémicas que desató como feroz crítico del canon literario, su trágica muerte prematura en 2003, a los cincuenta años, en pleno despegue de su reconocimiento editorial, así como su narrativa y poesía caracterizadas por el prosaísmo verbal y por personajes oscuros y marginales cuyas vidas transcurren en ambientes propios de la novela negra con tintes poeanos, le han conferido el marbete de escritor maldito. Bolaño forma parte de un grupo de escritores hispanoamericanos que en los últimos años dejaron el continente para afincarse en Cataluña. Pocos fueron los autores connacionales a los que veneró, salvo la gran excepción de Nicanor Parra. Su vida y sus recuerdos parecen llevarnos más a menudo a México o a Blanes, en la costa catalana, donde encontró su más estable residencia. Pero, aunque a primera vista en la biografía del autor chileno se nos presente a sí mismo apátrida y voraz crítico a la hora de mirar hacia su país de origen, en su obra, sobre todo aquella escrita durante su primera época, encontramos múltiples referencias a los acontecimientos políticos de su país que lo mantuvieron lejos de Chile y a los personajes que vivieron desde la sombra las atrocidades cometidas durante la dictadura del general Augusto Pinochet.

Partiendo de esta concepción del mundo según Bolaño, es interesante hacer hincapié en su condición de exiliado ideológico. Su narrativa se funda en el desamparo y la desolación de quienes reconocen la derrota ideológica. A partir del momento en que toda creencia resulta falsa, el individuo se ha de mover en su propia soledad. Se puede decir con Chiara Bolognese que la marginalidad de los personajes del escritor chileno está vinculada al tema del exilio y a la asfixia existencial que les provoca vivir lejos de una patria que les es hostil. Es por ello interesante destacar que el legado literario de Roberto Bolaño se hace eco, una vez más, de las barbaries que azotan el continente hispanoamericano continuando una línea que se iniciaría con los primeros testimonios de la conquista tal como recoge León Portilla en *Los últimos días del sitio de Tenochtitlán* y presenta muy diversas manifestaciones a través de la historia, como podemos comprobar en los diarios de Colón o en los primeros cronistas, *Las Cartas de Relación* de Hernán Cortés, Los *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca o la figura de Lope de Aguirre, así como durante los años contiguos a la Guerra de Independencia como el *Lazarillo de Ciegos Caminantes* (1773) de Alonso Carrió de la Vandera; *El Periquillo Sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi, e incluso los discursos de Simón Bolívar (1815), por citar algunos ejemplos representativos, hasta llegar al siglo xx, donde autores como Julio Cortázar en su *Libro de Manuel* (1973-1974) o Juan Rulfo en *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*.

Entre el abundante corpus literario que Bolaño produjo en su breve carrera, se encuentra un grupo de novelas que constituiría un ciclo narrativo dedicado a Chile y a los años de la dictadura en que destaca el compromiso del autor por el país que lo vio nacer. Estas novelas comparten el ánimo de evocar los acontecimientos que marcaron a aquellos individuos cuya vida se desenvuelve en la periferia, al margen de las decisiones importantes, desde la memoria marcada por el horror. Siguiendo a Chiara Bolognese «el hilo de todas sus creaciones es la evocación de vidas –en su mayoría de jóvenes latinoamericanos– encaminadas hacia el abismo, existencias de personajes que quieren escribir pero nunca logran hacerlo con éxito» (Bolognese, 2009, p. 53). Chile, como México, constituye el escenario en que tuvieron lugar los acontecimientos que cambiaron su concepción del mundo y la de su generación. La escritura se entiende como un intento de mantener vivo el recuerdo de aquellos años y el fracaso se comprende como la incapacidad de la memoria de superar el horror. Tal como dice en su «Discurso de Ca-

Roberto Bolaño.

Roberto Bolaño.

racas», al recibir el Premio Rómulo Gallegos: «A veces la patria de un escritor no es la gente sino su memoria» (Bolaño, 2008b, p. 36). De este modo, tanto los escenarios como el tiempo en que se desarrollan las historias están narrados desde la memoria de sus narradores. En el presente artículo me interesa rescatar aquellos testimonios del horror que Roberto Bolaño recoge en sus novelas dedicadas a la dictadura en Chile. Estas novelas son, sobre todo, *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*. Por otro lado, al hablar del exilio chileno se hace imprescindible acudir al personaje que constituyó el alter ego de su autor, Arturo Belano, personaje para cuya descripción acudiremos a *Los detectives salvajes* y a *Amuleto*, y que nos servirá de mejor ejemplo de exiliado chileno errante.

Chile como la patria hostil

De acuerdo con Patricia Espinosa (2002, p. 128), la visión que se muestra de Chile durante la dictadura viene dada por unos personajes que se ubican en los márgenes de las metrópolis a fin de proyectar un retrato del conflicto existente entre centro y periferia. El enfoque de las historias del autor casi siempre está fundado en una mirada a los extramuros de la metrópolis. Chiara Bolognese ha señalado, con respecto a esto, que las narraciones del escritor chileno «retratan el encuentro, mejor dicho el choque, entre la macrorrealidad de las metrópolis y la microrrealidad de las vidas de los protagonistas» (Bolognese, 2009, p. 74). Sus personajes son testimonio del conflicto entre una realidad hostil y la impotencia de quienes se ven inmersos en un mundo yermo. En estos escenarios se configura su discurso de la marginalidad y el desarraigo, como muestra Diego Soto en *Estrella distante*, quien «aparecía y desaparecía como un fantasma en todos los lugares donde había pelea, en todos los lugares en donde los latinoamericanos, desesperados, generosos, enloquecidos, valientes, aborrecibles, destruían y volvían a destruir la realidad en un intento último abocado al fracaso» (Bolaño, 2009a, p. 66). La mayoría de sus personajes, como ha señalado Chiara Bolognese, vive en lugares caracterizados por «la destrucción y la fealdad; todo es igual, todo se confunde allí donde dominan la pobreza y la marginalidad» (Bolognese, 2009, p. 70). De este modo, habríamos de hablar de una estética dirigida a elaborar un discurso surgido desde la voz del marginado. El sentimiento de desarraigo lleva a estos personajes a una continua e infructífera búsqueda. Asimismo, esta autora afirma que a Roberto Bolaño «le interesa relatar los acontecimientos de las zonas límites [y que] su intención no difiere mucho de cuando describe las metrópolis reales de Hispanoamérica o Europa» (Bolognese, 2009, p. 75). Dentro de este espacio hostil nadie queda libre del sentimiento aciago que suscita cualquier situación o elemento del paisaje, Chile ocupa el puesto de espacio hostil por antonomasia. En un mundo donde dominan el miedo y la opresión, la pasividad impide cualquier intento de mejorar la situación. La dictadura y los múltiples crímenes perpetrados por sus militantes o simplemente un profundo sentimiento de desidia configuran escenarios en los que la vida de los personajes queda continuamente puesta a prueba.

El momento histórico en Hispanoamérica que retrata Bolaño, especialmente en Chile y en México, difícilmente podría ser enfocado, con Gonzalo Aguilar, como un mundo inmerso en el terror, como uno de los rasgos que caracterizan la narrativa de la generación de Roberto Bolaño: «Entre aquellos años de euforia optimista y los actuales, median nada menos que los genocidios y el desvanecimiento de América Latina como alternativa cultural» (Aguilar, G. 2002, p. 148). Estos acontecimientos marcan la manera de enfrentarse al mundo y a la vida de sus personajes, individuos marcados por el horror. De acuerdo con Chiara Bolognese «La dureza de la realidad del Chile y del México de los años sesenta y setenta deja sus rastros en los individuos que la sufrieron y produce modificaciones en sus personalidades» (Bolognese, 2009, p. 143). Este testimonio de la masacre y del horror constituye, pues, el tema principal de muchas de sus «novelas políticas» o «memorias politizadas». Así, en este artículo quiero centrar mi atención en las novelas que dan cuenta de la dictadura militar chilena, las novelas *Nocturno de Chile* y *Estrella distante* sobre todo, y por otro lado, la visión del propio autor a través de su alter ego, el cual desfila por muchas de sus novelas, Arturo Belano. La sentencia «Soñábamos con utopía y nos despertamos gritando» incluida en el «Manifiesto infrarrealista» durante los años mexicanos del escritor chileno resume a la perfección la índole del desastre presentado

en las narraciones. Desde sus comienzos, Roberto Bolaño mostró una firme inclinación a retratar personalidades afiliadas al movimiento nazi, como aparece en el mosaico que conforma *La literatura nazi en América*; *Estrella distante* supone, a nuestro juicio, el primer y más célebre paso, con el permiso de *Los detectives salvajes*, hacia la inclusión del autor en el testimonio del horror en el transcurso de aquellos años.

Si bien las primeras páginas de *Los detectives salvajes* nos describen los años previos al gobierno de Allende como un momento en que se percibía una esperanza para la utopía:

> Hablábamos [...] no sólo de poesía, sino de política [...] de revolución y lucha armada; la lucha armada que nos iba a traer una nueva vida y una nueva época, pero que para la mayoría de nosotros era [...] como la llave que nos abriría la puerta de los sueños, los únicos por los cuales merecía la pena vivir. Y aunque vagamente sabíamos que los sueños a menudo se convierten en pesadillas, eso no importaba. (Bolaño, 2008a, p. 13)

Este sentimiento gira radicalmente hacia la reflexión en torno a las significaciones del Golpe militar, de la dictadura y de la postdictadura. El testimonio viene dado de mano de Arturo B., quien reflexiona que «en la América Latina de los setenta, sólo era eso, una vida triste, llena de pequeñas mezquindades, algunas hechas sin ni siquiera mala intención» (Bolaño, 2009a, p. 68). En este ambiente donde se impone la frustración ante la utopía desaparecida y la caída de los ideales, Carlos Wieder, alias Ruiz-Tangle, encarna un héroe de la dictadura de Augusto Pinochet cuyos actos de sadismo lo llevan a convertir su demencia en su obra de arte. Wieder encarna, como el propio Roberto Bolaño afirmó, «una aproximación […] al mal absoluto» (Bolaño, 2008b, p. 20) tras la fachada de muchacho «encantador» (Bolaño, 2009a, p. 44). Este antihéroe actuará dentro de la dictadura como el héroe nacional a través del cual Roberto Bolaño transmite los ideales sobre los que se funda el gobierno de Augusto Pinochet: la violencia y el sadismo genocida; de ahí que su primer acto de poesía revolucionaria sea el asesinato de las gemelas Garmendia seguido de la escritura con humo desde su avión de los primeros versos del *Génesis*, acto que, como ha visto Celina Manzoni, «se lee como amenaza, crea expectativa, miedo y una mudez que se acentúa cuando al final escribe su propia última palabra: 'APRENDAN'» (Manzoni, 2002, p. 44). Ante ese espectáculo Arturo B. nos da algunas claves del sentimiento imperante en tiempos de la dictadura: «Hasta ese momento nunca había visto tanta tristeza junta» (Bolaño, 2009a, p. 39). Asimismo, pone en el grito desesperado de uno de los asistentes el testimonio de un pueblo: «sólo somos chilenos, señor, dijo, inocentes, inocentes» (Bolaño, 2009a, p. 37). En efecto, como hemos señalado, la tristeza y el desconsuelo se presentan como los sentimientos generalizados en el pueblo chileno durante los años de dictadura. Y este sentimiento se traduce en el mismo personaje al ser presentado como una víctima más del momento histórico; así lo entiende, desde su perspectiva como participante de la represión, el oficial que le acompañó en algunas misiones:

> El teniente de la Fuerza Aérea sólo hizo lo que todos los chilenos tuvieron que hacer o quisieron y no pudieron hacer. En las guerras internas los prisioneros son un estorbo [...] y ¿Quién en el medio del terremoto de la historia, podía culparlo de haberse excedido en el cumplimiento del deber? (Bolaño, 2009a, p. 118)

La historia de Wieder queda vinculada a la del destino de los chilenos, «quienes asombrados la escuchan, entienden que en parte es su historia, […] y en parte es la historia de Chile», según recoge Ezequiel de Rosso (2002, p. 60) en su artículo. Una situación similar la encarna el personaje del Rey que regula la prostitución masculina en la colonia Guerrero en *Amuleto*; este vive en «una pesadilla inconclusa de la que hubiera querido escapar mediante la violencia» (Bolaño, 2009b, p. 85).

Como este, los personajes inmersos en la dictadura asisten a la conversión de la violencia en un espectáculo cotidiano y la realidad se transforma en algo monstruoso y lleno de maldad: «me parece que estamos entrando en el campeonato mundial de la fealdad y la brutalidad» (Bolaño, 2009a, p. 27). Pese a estas palabras, Celina Manzoni (2002, p. 49) ha indicado que cabe destacar la ausencia de un propósito de denuncia en la novela, pues en lugar de un sentimiento de indignación o de rabia, el discurso está narrado desde la frialdad y la resignación de quien es consciente de que ya no hay lugar para los sueños. Tomando el tema del naufragio, símbolo de catástrofes

de índole social así como del desplazamiento de las masas recogido en la literatura desde tiempos remotos, Arturo B. relata un sueño que tuvo:

> En ese instante el galeón comenzaba a hundirse y todos los sobrevivientes nos convertíamos en náufragos. En el mar, flotando agarrado a un tonel de aguardiente, veía a Carlos Wieder. Yo flotaba agarrado a un palo de madera podrida. Comprendía en ese momento, mientras las olas nos alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el *mismo* barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo (Bolaño, 2009a, p. 131).

Chiara Bolognese nos presenta *Estrella distante* como la evocación del tiempo de la dictadura chilena desde el «relato de los hechos más crueles perpetrados por los militares del régimen, de la denuncia de cómo esta violencia desgarradora afectó a toda una generación de jóvenes que tuvieron que elegir entre marcharse del país o aceptar vivir en el silencio del miedo y de la negación» (Bolognese, 2009, p. 147). Haya o no denuncia en esta novela, lo cierto es que el terror del régimen queda narrado desde la perspectiva de quienes lo padecieron, las generaciones más jóvenes.

Y si bien el horror de estos años se narra en *Estrella distante* desde el punto de vista de los sometidos, es decir los chilenos, la dictadura chilena también será tratada desde la visión del poder en *Nocturno de Chile*. En esta novela toma la figura del sacerdote del Opus Dei Sebastián Urrutia Lacroix para hacerse eco del discurso del poder a partir de las reflexiones del anciano en su lecho de muerte. Gonzalo Aguilar sostiene que Sebastián Urrutia Lacroix encarna la figura principal de un relato sobre «los equívocos del amor a la patria» (Aguilar, G. 2002, p. 150). En él queda presente el sentimiento de melancolía más profundo. Al final de su vida el sacerdote rememora los años en que actuó al servicio del gobierno de Augusto Pinochet dándole clases de marxismo y cómo fue testigo de torturas que tenían lugar en la misma casa donde realizaban reuniones literarias. Estos recuerdos provocan en el cura un delirio melancólico que, como también ha señalado Gonzalo Aguilar, no encuentra consuelo «ni en los libros ni en la vida ni en la memoria» (Bolaño, 2009c, p. 131). Ya en los últimos días de su vida, se siente víctima aterrada de una pesadilla muy real. El cura protagonista es un hombre débil, postrado a la voluntad de las fuerzas del régimen de Pinochet. La maldad envuelve la atmósfera de esta novela donde convive el sentimiento común de opresión y la desesperación final del sacerdote, en el límite de la demencia, cuando se hace evidente la imposibilidad de defender el mundo en que ha estado inserto toda su vida.

Como en todas las novelas de Roberto Bolaño, la literatura se sitúa en primer plano ofreciendo, siguiendo a Paula Aguilar, un panorama donde se muestra cómo «la experiencia dictatorial significó un quiebre en la figura del escritor comprometido y de los ideales utopistas» (Aguilar, P., 2008, p. 127) así como la reflexión en torno a las significaciones de la dictadura y la postdictadura. Ciertamente, como también ha señalado esta autora, el nocturno, la melancolía y el crepúsculo aparecen como «símbolos del presente» (Aguilar, P., 2008, p 128). Si *Estrella distante* presenta un mundo en que la literatura y el terror de los crímenes y el sadismo van de la mano, como bien ha señalado Maria Luisa Fischer (2008, pp. 145-162), *Nocturno de Chile* retoma esta dirección, por un lado, al presentarnos la casa de María Canales, lugar donde se realizan las reuniones literarias a la vez que en el sótano de la misma, su marido, Jimmy Thomson, practica la tortura a presos políticos del régimen: «los subversivos pasaban por los sótanos de Jimmy, en donde este los interrogaba, […] En su casa, por regla general, no se mataba a nadie. Sólo se interrogaba, aunque algunos murieron» (Bolaño, 2009c, p. 141). Por otro lado, también nos presenta los retratos fugaces de las principales figuras del régimen chileno en los que encarna la evidencia del fracaso literario en el Chile de aquellos años. El mismo dictador Augusto Pinochet se presenta como una figura de renombre en el panorama crítico de su tiempo: «Leo y escribo. Constantemente. Eso no es algo que se pueda decir de Allende o de Frei o de Alessandri, ¿verdad?» (Bolaño, 2009c, p. 118).

Al margen de la precaria situación literaria retratada, fuera del ambiente próximo al régimen, el mundo exterior se presenta como un lugar decadente totalmente opuesto a ese donde reside el sacerdote. Cuando el padre Urrutia Lacroix sale de la mansión de su contertuliano Farewell, llega a una cabaña en la que residen los peones del literato. Cuando uno de los labriegos se dirige a él, el sacerdote manifiesta su sensación de «miedo y asco»

(Bolaño, 2009c, p. 20). La revelación de estas gentes que consiguen alterar su «equilibrio mental y físico» (Bolaño, 2009c, p. 31) se centra en la descripción de su fealdad: «todos eran feos. Las campesinas eran feas y sus palabras incoherentes. El campesino quieto era feo y su inmovilidad incoherente. Los campesinos eran feos y su singladura en zigzag incoherente» (Bolaño, 2009c, p. 20). Frente a esta fealdad entre el pueblo, Paula Aguilar ha señalado la presentación de un anti-tipo en el niño Canales, hijo de Marina Canales, «cuyos ojos azules 'ven lo que quieren ver' y provocan ganas de llorar en el cura» (Bolaño, 2009c, p. 20). Así pues, el retrato que ofrece Urrutia Lacroix del Chile de su tiempo es el de unas gentes «feas» e «incoherentes» frente a aquellos que permanecen próximos o ajenos a la situación. Será precisamente la imagen de esta gente y del horror de las torturas en el sótano de María Canales, como veremos en el epígrafe siguiente, lo que acabará por desarticular el discurso conformista con el poder del sacerdote.

El retrato del Chile de aquella época se extiende al resto de Hispanoamérica con el cuadro de un pintor guatemalteco titulado *Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer*. De él dice que «algunos barrios parecían olas. Otros barrios parecían negativos de fotografías. No se percibían figuras humanas pero sí, aquí y allá, esqueletos difuminados que podían ser tanto de personas como de animales» (Aguilar, P., 2008, p. 129). Esta imagen se acentúa en el lecho de muerte del sacerdote, en el delirio provocado por la revelación del horror: grupos de niños y jóvenes que «cruzaron el valle y se despeñaron en el abismo» (Bolaño, 2009c, 153), abismo que representa el futuro para las futuras generaciones hispanoamericanas.

Patricia Espinosa ha señalado que el hecho de que Bolaño emplee como narrador de un relato sobre los crímenes de la dictadura a un militante del bando de Augusto Pinochet está motivado «no para enmascarar una denuncia, sino para hacer estallar al poder desde su propia realidad discursiva» (Espinosa, 2002, p. 128).

Tanto la imagen interior como los escenarios exteriores en la obra de Roberto Bolaño quedan configurados por un sentimiento apocalíptico unitario cuyo origen radica en el fracaso que supuso para el continente la germinación de regímenes totalitarios y de

Roberto Bolaño.

crímenes sin sentido. Ciertamente, el núcleo de las narraciones bolañanas constituye un hecho; todas ellas se articulan en torno a algún acontecimiento que marca la existencia de los personajes. Cada suceso adquiere protagonismo en el relato de cada individuo y muestra su índole a través de los diferentes enfoques que los personajes aportan. De esta forma conocemos desde diferentes ángulos los múltiples puntos de vista que un mismo acontecimiento es capaz de generar.

Sus personajes, ya exiliados, ya residentes en Hispanoamérica, yerran por las páginas de sus novelas como parias errabundos en el abismo en que se ha convertido Hispanoamérica para sus habitantes. Todos ellos son portadores de un trauma desatado por un suceso terrible que marca sus vidas y en ocasiones las hunde irremediablemente en la miseria. Se trataría, por tanto, de una «antiépica» articulada a través de un discurso antiheroico. De acuerdo con Ignacio Echevarría, «por la obra de Bolaño transitan –errantes, fantasmales– los náufragos de un continente en el que el exilio es la figura épica de la desolación y la vastedad» (Echevarría, 2002, p. 193). Esta condición de la patria como territorio hostil habría de ser el primer rasgo que caracteriza al antihéroe bolañano. Los países que encontraremos a lo largo de su producción literaria

serán siempre terrenos áridos donde el ser humano agoniza y la única salvación del terror estará en huir, sólo que la búsqueda de la utopía ya no es posible. Como veremos, los personajes de Bolaño jamás habrán de encontrar una Ítaca donde rehacer unas vidas que se mueven más allá del precipicio.

Arturo Belano, el antihéroe del exilo chileno

Poco se ha dicho acerca de la ausencia de los protagonistas bolañanos. Al contrario que los personajes significativos para la cultura o la sociedad, los individuos que retrata representan el sector de la sociedad que sufre los daños colaterales de los grandes acontecimientos históricos. Sus vidas permanecen sumergidas «en la tristeza cotidiana» (Bolaño, 2004, p. 703) donde lo incógnito y el vacío son las únicas opciones posibles: «Ganas de vivir, ganas de hacerle la lucha […] ¿pero hacerle la lucha a qué, a lo inevitable? ¿Luchar *contra* quién? ¿Y para conseguir qué? ¿Más tiempo, una certeza, el vislumbre de algo esencial? Como si hubiera algo esencial en este […] país» (Bolaño, 2004, pp. 703-704). En muchos casos, la narración se dirige a un personaje del que poco sabemos directamente por sí mismo sino sólo por lo que relatan los muy numerosos testimonios que se hacen eco de él. Dentro del amplio mosaico de personalidades recogidas en la obra de Roberto Bolaño, el relato de la vida y de los avatares de Arturo Belano resulta especialmente familiar a quienes están al corriente de la biografía que divulgó sobre sí mismo el escritor chileno. Si en los epígrafes anteriores repasamos algunas ideas comunes a los personajes del ciclo chileno, en las siguientes líneas vamos a centrarnos en el antihéroe Arturo Belano por tratarse probablemente del personaje más representativo de su primera etapa literaria. Entre la biografía del autor y las diferentes peripecias vividas por su personaje en numerosos cuentos así como en las novelas *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* o *Amuleto* (sin contar los datos autobiográficos que reflejan los personajes sudamericanos de *La pista de hielo*, Remo Morán y Gaspar Heredia), la sospecha no puede hacer más que crecer ya desde que se identifica la clara similitud entre los apellidos del personaje, «Belano», y de su autor, «Bolaño». La crítica, asimismo, ha situado el origen del nombre Arturo en el escritor francés Arthur Rimbaud (Martín y Bagué, 2008, pp. 459-460), a quien el autor de *Los detectives salvajes* ya aludía en el manifiesto infrarrealista de 1976: «¡Rimbaud, vuelve a casa!» (Bolaño), donde anima, como el poeta, a «subvertir la realidad cotidiana de la poesía actual» (Bolaño). Los poetas real visceralistas de *Los detectives salvajes* aluden a él como epígono de la poesía que ellos persiguen, «mi generación leyó a Marx y a Rimbaud hasta que se le revolvieron las tripas» (Bolaño, 2008a, p. 528). De hecho, el poeta Arthur Rimbaud y el personaje bolañano, Arturo Belano, comparten el mismo misterioso final; así como la última pista que se tuvo del poeta francés es que encontró su retiro de la poesía con una silenciosa vida en África y Oriente Medio, al poeta real visceralista se le pierde la pista en África, donde dice haber ido «para tener una muerte bonita, una muerte fuera de lo normal» (Bolaño, 2008a, p. 528).

Como es conocido, la suerte de Roberto Bolaño no fue la de su personaje, pues mientras este acabó sus días sumido en el fracaso renegando del mundo, el escritor chileno feneció en el momento en que su carrera literaria comenzaba a despegar. Pese a las semejanzas que puedan identificarse durante la comparación entre la vida del autor y la de su personaje, el carácter creativo y polémico del escritor nos lleva a cuestionarnos cuánto existe de realidad en la biografía de Arturo Belano y cuánto de literatura en la de Roberto Bolaño. El caso más conocido es el referido al golpe de Estado en Chile y al episodio que cuenta: cómo pudo escapar de una muerte segura gracias a que, dos viejos compañeros del colegio que lo custodiaban, lo dejaron escapar antes de la ejecución. Este relato incluido en el cuento «Detectives» de *Llamadas telefónicas*, hace mención a cómo esto le sucedió a Belano del mismo modo que el «Autorretrato» aparecido en *Entre paréntesis* lo cuenta atribuido al escritor. Roberto Bolaño y Arturo Belano comparten realidad y ficción de tal manera que al hablar del «antihéroe chileno» podemos referirnos tanto al escritor como a la creación. Habida cuenta de esto, cabe matizar que Arturo Belano representa la biografía de la juventud del autor. Los avatares antiheroicos de Belano se entienden en tanto que los interpretamos como el conjunto de una visión romántica del mundo que queda frustrada por los acontecimientos de su tiempo.

Auxilio Lacouture, la heroína superviviente de los asesinatos de Tlatelolco que

permaneció escondida en los aseos de la universidad, nos relata la juventud de Arturo Belano en *Los detectives salvajes*: «Yo me hice amiga de esa familia. Una familia de chilenos viajeros que había emigrado a México en 1968» (Bolaño, 2008a, p. 195). Los orígenes del poeta real visceralista se muestran totalmente desmitificados y lejos de una apariencia hostil, ni siquiera se aduce una razón política de la emigración sino que alude a ellos como «viajeros». Belano en particular es descrito como un joven ingenuo que posteriormente sufre la caída de sus ideales. El cambio en el personaje tiene lugar cuando, como todo héroe, emprende el viaje iniciático. Cuenta Lacouture que, a los dieciséis años, el joven Belano decide viajar a Chile para apoyar al Gobierno de Salvador Allende. Lo describe como «el viaje iniciático de todos los pobres muchachos latinoamericanos, recorrer este continente absurdo» (Bolaño, 2008a, p. 195). Como todo héroe tradicional, con su vuelta a la patria encontramos un Arturo Belano cambiado: «Cuando Arturo regresó a México, en enero de 1974, ya era otro. Allende había caído y él había cumplido con su deber […], había cumplido su conciencia, su terrible conciencia de machito latinoamericano, en teoría no tenía nada que reprocharse» (Bolaño, 2008a, p. 195). En *Amuleto*, Auxilio Lacouture continúa la descripción del cambio de personalidad en el personaje:

> Llegó Arturito de Chile y ya era otro […] algo había cambiado o había crecido o había cambiado y crecido al mismo tiempo […] sus amigos lo empezaron a mirar como si fuera otro aunque él fuera el mismo de siempre […] Todos esperaban de alguna manera que él abriera la boca y contara las últimas noticias del Horror (Bolaño, 2009b, p. 69).

Este viaje marca una nueva manera de enfrentarse a la vida; Arturo Belano cambia sus amistades y comienza a reunirse con los poetas marginales que completarán el grupo de los real visceralistas: «fue normal que Arturo se uniera a ellos y se alejara paulatinamente de sus amigos. Ellos eran los niños de la alcantarilla y Arturo siempre había sido un niño de la alcantarilla» (Bolaño, 2008a, p. 70). Existe asimismo la crítica del ideal heroico literario frente al héroe realista que representa Arturo Belano a su regreso:

Infrarrealistas.

> Comenzó a reírse de sus antiguos amigos, a perdonarles la vida, a mirarlo todo como si él fuera el Dante y acabara de volver del Infierno, qué digo el Dante, como si fuera el mismísimo Virgilio […] Comenzó a fumar marihuana, vulgo mota y a trasegar con sustancias que prefiero ni imaginármelas (Bolaño, 2008a, p. 196).

Es interesante analizar el grupo literario marcado por la tendencia del Real visceralismo. En la construcción de este grupo identificamos muchos elementos propios del Romanticismo y de sus sucesores decadentistas. Se trata de un grupo de poetas que vive la literatura como experiencia personal, que como los románticos busca sus modelos en las grande figuras heroicas del pasado. Los héroes de los real visceralistas son Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire y el conde Lautreamont, escritores decadentistas cuya fama trascendió lo estrictamente literario alcanzando el rango de personajes en sí mismos. De este mismo modo, los poetas del real visceralismo son parias apátridas que viven experiencias al límite y Arturo Belano será, junto a Ulises Lima, el máximo representante. Los poetas real visceralistas habrán de acabar sus días en el más absoluto anonimato, sin haber siquiera publicado un poema en alguna antología. A este respecto viene el relato de Lisandro Morales en *Los detectives salvajes*, quien se ve en la ruina tras editar una revista en que publican los real visceralistas:

> Cuando por fin apareció el libro de Arturo Belano, éste ya era un autor fantasma y yo mismo estaba a punto de empezar a ser un editor fantasma. Siempre lo supe. […] Yo sabía que sacando el libro de ese muchacho jugaba con fuego. Me quemé y no me quejo (Bolaño, 2008a, p. 300).

Además, frente al relato de la gente de su entorno, que son los únicos que definen a Arturo Belano y a Ulises Lima como poetas, el resto de testimonios únicamente los conoce por ser camellos, como Alfonso Pérez Camarga: «Belano y Lima no eran revolucionarios. No eran escritores. A veces escribían poesía, pero tampoco creo que fueran poetas. Eran vendedores de droga» (Bolaño, 2008a, p. 196). Pocos años después «ese grupo más bien patético» (Bolaño, 2008a, p. 454) cae en el olvido o, como afirma uno de sus componentes, Rafael Barrios, «sólo sé que en México ya no nos conoce nadie y que los que nos conocen se ríen de nosotros (somos el ejemplo de lo que no se debe hacer) y tal vez no les falte razón» (Bolaño, 2008a, p. 345). En todo este movimiento prevalece una poética del desamparo y del fracaso postulada por el modo de vida de sus escritores; sus máximos representantes son un chileno que ha perdido su patria y un paria mexicano: «Hay una literatura para cuando estás ávido de conocimiento. Y hay una literatura para cuando estás desesperado. Esta última es la que quisieron hacer Ulises Lima y Belano» (Bolaño, 2008a, p. 201). El mismo grupo literario desaparece bajo la marca del fracaso y el olvido. Es significativo a este respecto el relato de Felipe Müller, quien cuenta su vida en Barcelona junto a Arturo Belano y cómo acaban publicando un relato en que ambos renuncian a la poética real visceralista. El motivo, sin embargo, está despojado de profundidad literaria, más bien de razones extraliterarias:

> No abjuramos de nada, no echábamos pestes sobre nuestros compañeros en México, simplemente decíamos que nosotros ya no formábamos parte del grupo. En realidad, estábamos muy ocupados trabajando e intentando sobrevivir (Bolaño, 2008a, p. 255).

Arturo Belano emigra a Europa y pronto se asienta, como su autor, en un pueblo cercano a Barcelona, donde consigue varios trabajos entre los que destaca el de vigilante de un camping (Bolaño, 2008a, p. 196), al igual que el propio autor afirma en su biografía. Destacan los relatos de Mary Watson y de Alain Lebert en *Los detectives salvajes*, donde tanto Arturo Belano como Ulises Lima, pero sobre todo el primero, aparecen como personajes extraños y anónimos. Es interesante el episodio de Mary Watson (pp. 244-259) en el que cuenta la aventura de la joven inglesa por España y cómo conoce al vigilante de un camping en Castelldefels tras el que se oculta el carácter de Belano, aunque en el relato no se revela su nombre. Es especialmente representativo del desplazamiento del personaje a un segundo plano. En el relato de Mary Watson, Arturo Belano representa a un vigilante con el que tiene una aventura pasajera y nada significativa en su vida; como muestra el final del relato: «conocí a otra persona y dejé de pensar en él» (Bolaño, 2008a, p. 345). Como estas, las demás historias amorosas que giran en torno a Arturo Belano están igualmente desprovistas de un aura mitificadora del amor como salvación por representar en su mayoría relatos en los que prima la presencia del sexo sobre la relación sentimental. Es más, durante su última etapa en Barcelona, Belano aparecerá como un escritor marginal, separado de su mujer y con un hijo, arrastrando el trauma por una relación amorosa fallida con una mujer que lo rechazó (Bolaño, 2008a, p. 581).

En su última aparición, Arturo Belano es reportero de un periódico español en África, a donde viaja con la intención de acabar allí sus días. Aquejado por una enfermedad hepática, la misma que su creador Roberto Bolaño padecía desde 1992, sigue cuidadosamente un tratamiento a base de medicamentos. Esto hace pensar a Jacobo Urenda, el narrador de la aventura de Belano en África, que realmente no quería morir: «Su historia era bastante incoherente. Por un lado saqué la conclusión de que la vida no le importaba nada […]. Pero por otro lado, y esto resultaba paradójico, él se cuidaba, se tomaba religiosamente sus pastillas» (Bolaño, 2008a, p. 528). Aunque Arturo Belano cesa en su intención de morir, sin embargo carece de dinero con el que volver a Cataluña y su rastro se pierde finalmente cuando se dirige a cubrir la noticia de una escaramuza entre dos milicias rivales:

> El chileno viaja a Angola y Liberia, dos países destrozados por graves conflictos internos. Esta realidad de imparable lucha causa un cambio muy profundo en él, que, tan sólo veinteañero, había sido apresado por apoyar a Allende. Ahora, cuarentón y con graves problemas de salud, se encuentra otra vez en contacto con la violencia y la muerte, y parece que se involucra conscientemente en esta situación, a fin de acabar con su vida (Bolognese, 2009, p. 149).

Pese a actuar consciente, el relato final de Arturo Belano no es en modo alguno el de un

héroe que se enfrenta decidido a una muerte segura sino de un reportero de prensa temeroso ante el destino absurdo al que se enfrenta:

> La cara de López Lobo estaba impasible. Sabe que ahora va a morir y está tranquilo, pensé. La cara de Belano, por el contrario, parecía la de un demente: en cuestión de segundos era dable ver en ella un miedo espantoso o una alegría feroz. Lo cogí de un brazo e irreflexivamente salí con él a dar un paseo por el exterior (Bolognese, 2009, p. 196).

De algún modo, la grandeza de Arturo Belano reside en el retrato destemplado del destino americano, exiliados de espíritu condenados a errar. Sus viajes no constituyen caminos de iniciación entendidos en su sentido clásico, sino caminos de huida. El regreso a Chile puede entenderse como un viaje de iniciación o como la culminación de un viaje de iniciación que termina con un retorno, solo que el regreso se ve truncado por el violento cambio político del país. En este sentido, se produce un cambio de perspectiva en el que el regreso a México supone una derrota; por lo tanto, el ingreso dentro del grupo de los poetas real visceralistas constituye un asentamiento en la marginalidad de la derrota y del exilio que sufre el personaje al tener que huir del golpe de Estado. Emprende un viaje por Europa del cual jamás regresa ni a México ni a Chile; su condición de exiliado se acentúa con la huida de Barcelona a África para escapar de una vida decadente. Allí, el personaje se ve atrapado en un mundo del cual no puede escapar. Aunque tenaz frente a su enfermedad, finalmente desaparece en medio de una guerra en un país extranjero.

El retrato de Arturo Belano correspondería al de la juventud romántica del autor y, en cierto modo, sería a su vez un reflejo de la vida de este. El triunfo obtenido, según opino, situó a Roberto Bolaño en una nueva posición que tuvo un consecuente cambio en su forma de afrontar la vida. Como vimos en la semblanza, en pocos años pasó de escritor maldito a escritor de fama, de representar una literatura marginal a ubicarse como centro de un canon que él mismo había rehusado.

Tanto el retrato de Arturo Belano como el buen número de sus narraciones dedicadas ya al horror de los latinoamericanos en el exilio de forma general, ya al horror de la dictadura militar chilena, –tanto dentro como fuera del país– presentan a un Bolaño a quien no lo abandonó la preocupación por la tierra que lo vio nacer. Polémico convencido, no dudó en dirigir duras críticas a su país y a sus connacionales. Quizá nunca sea posible esclarecer la realidad sobre su estancia en Chile durante el golpe militar; no obstante, al margen de los hechos, tanto el relato como el esfuerzo del autor por que este formara parte de su propia biografía y su convicción de ser un exiliado son pruebas de que él mismo quiso formar parte de la historia reciente de su país, así como de su continente tanto en la realidad como en la literatura.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2002), «Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía», en Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Argentina, Corregidor, pp. 145-152.

Aguilar, Paula (2008), ««Pobre memoria mía» Literatura y melancolía en el contexto de la posdictadura chilena (Nocturno de Chile de Roberto Bolaño», en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (ed.), pp. 127-143.

Bolaño, Roberto (2004), *2666*, Barcelona, Anagrama.

– (2008a), *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama.

– (2008b), *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama.

– (2009a), *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama.

– (2009b), *Amuleto*, Barcelona, Anagrama.

– (2009c), *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama.

– «Déjenlo todo de Nuevo. Manifiesto Infrarrealista» en www.infrarrealismo.com. (consultado, abril de 2011).

Bolognese, Chiara (2009), *Pista de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, Chile, Margen.

De Rosso, Ezequiel, (2002) «Tres tentativas en torno a un texto de Roberto Bolaño», en Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Argentina, Corregidor, pp. 55-61.

Echevarría, Ignacio (2002), «Una épica de la tristeza», en Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Argentina, Corregidor, pp. 193-195.

Espinosa, Patricia (2002), «Roberto Bolaño: un territorio por armar», en Celina Man-

zoni (ed.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Argentina, Corregidor, pp. 125-132.

Fischer, Maria Luisa (2008), «La memoria de las historias en Estrella distante de Roberto Bolaño», en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (ed.), pp. 145-162.

Manzoni, Celina (ed.) (2002), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Argentina, Corregidor.

– (2002), «Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*», en Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Argentina, Corregidor. pp. 39-50.

Martin-Estudillo, Luis y Bagué Quílez, Luis (2008), «Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea», en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (ed.), pp. 447-471.

Paz Soldán, Edmundo y Faverón Patriau, Gustavo (eds.) (2008), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya.

Fecha de recepción: 21/07/2011
Fecha de aprobación: 19/10/2011

América sin nombre, nº 16 (2011) 171-180
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

EN TORNO A *LOS DETECTIVES SALVAJES* DE ROBERTO BOLAÑO

CARMEN DE MORA
Universidad de Sevilla, España
demora@us.es

Carmen de Mora
Catedrática de literatura hispanoamericana en la Universidad de Sevilla. Es autora de numerosas publicaciones sobre narrativa hispanoamericana contemporánea, relato breve y literatura Colonial. Entre sus libros figuran: *Teoría y práctica del cuento en Cortázar* (1982), *Las siete ciudades de Cíbola. Textos y testimonios sobre la expedición de Vázquez Coronado* (1992), *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo* (2ª ed. 2000) y *Escritura e identidad criollas.* El Carnero, Cautiverio feliz *e* Infortunios de Alonso Ramírez (2010). Es editora de *Nuevas lecturas de* La Florida del Inca (2008) y *Humanismo, mestizaje y escritura en los* Comentarios reales (2010).

RESUMEN

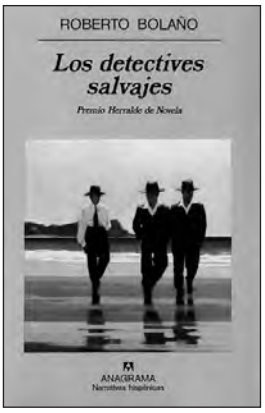
En el presente artículo se examinan algunas cuestiones fundamentales de la obra de Bolaño en general y de *Los detectives salvajes*, en particular: el lugar que ocupa el escritor en la narrativa hispanoamericana de los últimos años; la estructura tripartita de la novela con las peculiaridades espaciales y las alteraciones cronológicas que presenta; la proyección autobiográfica y el mito de la vida artística; y el género policial como «architexto» de la novela. Por último, se profundiza en aspectos compositivos de *Los detectives salvajes* que tienen que ver con las razones que mueven la escritura postdictatorial de Bolaño.

Palabras clave: Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, narrativa chilena última, novela policial.

ABSTRACT

This contribution examines some fundamental aspects of Bolaño's works in general and of *Los detectives salvajes*, especially: the writers' place in current Hispanoamerican narrative; the tripartite structure of the novel with its spatial particularities and chronological alterations; the autobiographical projections and the myth of artistic life; and the detective story as the novel's «architext». Lastly, the article goes more deeply into some compositional aspects which are connected with the motivations of Bolaño's post-dictatorial writing.

Keywords: Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, current Chilean narrative, detective novel.

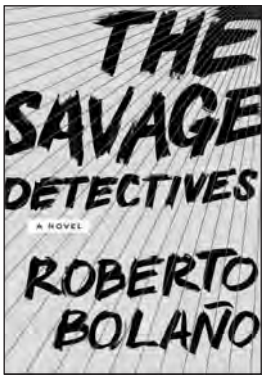


Cubierta *Los detectives salvajes*.

Introducción

Como se sabe, Roberto Bolaño (Los Ángeles, Chile, 1953-Barcelona, 2003) empezó a ser un escritor reconocido y de extraordinario éxito a raíz de la publicación de *Los detectives salvajes* en 1998, obra con la que ganó en España el premio Herralde de novela y con la que obtuvo el Premio Rómulo Gallegos, el más prestigioso que se concede en Hispanoamérica. Consiguió también el del Consejo Nacional del libro y del Círculo de Críticos de Arte de Chile. Antes de publicarla, ya había sacado a la luz otras dos obras importantes: *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, ambas de 1996.

Entre las generaciones más recientes de escritores latinoamericanos, Bolaño se ha convertido en un referente, sobre todo desde que a partir de la década de los noventa su obra llegó a un considerable número de lectores. Este reconocimiento se materializó en el Encuentro de Autores Latinoamericanos promovido por la Editorial Seix Barral –más exactamente, por Adolfo García, director del sello– y celebrado en la sede de la Fundación Lara, que tuvo lugar en Sevilla, en junio de 2003, cuando apenas le quedaban a Bolaño



Edición en inglés de *Los detectives salvajes*.

unos días de vida. Algún episodio de aquel encuentro ha sido recreado por Volpi en su libro de ensayos *Mentiras contagiosas* (2008). En él participaron, además de Bolaño: José María Conget, Jorge Franco, Rodrigo Fresán, Santiago Gamboa, Gonzalo Garcés, Fernando Iwasaki, Mario Mendoza, Ignacio Padilla, Cristina Rivero Garza, Edmundo Paz Soldán, Iván Thays y Jorge Volpi. Las Actas de aquella reunión se publicaron con el título de *Palabra de América* (Editorial Seix Barral y Fundación José Manuel Lara, Barcelona, 2004), prologadas por Guillermo Cabrera Infante, con epílogo de Pere Gimferrer. Al debatir sobre la identidad de la literatura latinoamericana actual y las nuevas generaciones llegaron a la conclusión de que Borges era tal vez el escritor más fecundo e influyente del siglo pasado para las letras hispanas actuales y que el más influyente de la actualidad era Bolaño, el que estaba abriendo caminos nuevos.

La fama y el éxito del escritor chileno han trascendido las fronteras de habla hispana. ¿Cómo se explica el fenómeno Bolaño? ¿Qué factores han determinado que se haya convertido en un escritor de culto a nivel internacional? No cabe duda de que el mundo editorial y los medios han jugado un papel en la canonización del escritor[1].

La lectura que se ha hecho en Estados Unidos de la obra de Bolaño es muy distinta a la europea, según ha explicado Sarah Pollack, profesora de la City University de Nueva York, al examinar el fenómeno Bolaño en el mercado editorial norteamericano en su artículo «Latin America Translated (Again): Roberto Bolaño's *The Savage Detectives* in the United States». La autora encuentra detrás de la construcción del mito Bolaño tanto un operativo de marketing editorial como una redefinición de la imagen de la cultura y la literatura latinoamericanas que se ha difundido entre el público lector. Este fenómeno se produjo cuando Jonathan Galassi, editor jefe de la estadounidense Farrar, Straus & Giroux (FSG), una de las firmas más selectas del mundo editorial neoyorkino, publicó la versión en inglés de *Los detectives salvajes* con el título de *The Savage Detectives*, en 2007. Las obras anteriores a esta se habían publicado en una prestigiosa editorial independiente y minoritaria, New Directions. No obstante, como Pollack demuestra en su ensayo, el éxito de *Los detectives salvajes* en Estados Unidos iba acompañado de una imagen reduccionista de la novela acorde con las expectativas de los lectores americanos: de un lado, la rebeldía idealista de la juventud y la afición por la poesía, identificada con los 70; de otro, las consecuencias morales que se desprenden de llevar tales actitudes hasta sus últimas consecuencias, pues casi todos los personajes desaparecen o terminan de forma trágica (Pollack, 2009, p. 361). También la prestigiosa escritora Susan Sontag contribuyó al éxito de su recepción cuando sentenció: «Bolaño es el más influyente y admirado novelista en lengua española de su generación» (Manzoni, Gras, Brodsky, 2005, p. 72).

Además de los conocimientos enciclopédicos que poseía en lo referente a literatura y cine, las circunstancias personales de Bolaño sin duda jugaron un papel: la vida azarosa que llevó durante años, la experiencia que vivió en la cárcel cuando le sorprendió en Chile[2]. donde se encontraba de paso, el golpe militar, la relación de algunas de sus obras con el subgénero de las novelas de las dictaduras del Cono Sur, la grave enfermedad que padecía y la muerte a los cincuenta años, todo ello ha repercutido en la dimensión internacional de su figura y en la imagen de Bolaño que se ha querido vender en Estados Unidos[3]: la del joven contestatario, idealista y rebelde de los años infrarrealistas; de ahí que la foto del escritor que aparecía en la edición norteamericana fuera una de juventud, con melena y aspecto hippie, y no la del hombre maduro y responsable que era cuando la escribió. En la prensa se le comparó con James Dean, Kurt Cobain, Jim Morrison[4] o Jack Kerouac. Con el añadido de que la crítica, probablemente inducida por el propio Bolaño, ha encontrado en el chileno el digno sucesor de los escritores del Boom, pues tras el agotamiento del realismo mágico, cuyo paradigma está representado por la literatura de García Márquez, los mercados demandaban un producto que ofreciera una imagen nueva de la literatura latinoamericana. Y es ahí donde Bolaño, al menos por ahora, con el «realismo visceral» ha llegado a cubrir un vacío. En efecto, la transformación del infrarrealismo en «realismo visceral» –expresión que evoca y rechaza al mismo tiempo el «relismo mágico»– así como su instalación en Barcelona, sede editorial del «Boom», invitan a pensar que Bolaño era muy consciente del espacio que se estaba disputando en el campo literario latinoamericano.

1
El temido agente literario Andew Wylie, El Chacal, se ha hecho con algunos inéditos de Bolaño, entre ellos, la novela *El Tercer Reich* y *Los sinsabores del verdadero policía*, publicadas en 2010 y 2011 respectivamente.

2
Algunos conocidos suyos han negado tal experiencia y también que estuviera en Chile cuando ocurrió el golpe. Sin duda, el mismo Bolaño fomentó la mitificación de su biografía a sabiendas de que podía resultar un complemento de su literatura con cierto atractivo para los lectores.

3
Entre las leyendas que circulan en Estados Unidos sobre su biografía está la de su adicción a la heroína que supuestamente le habría provocado una enfermedad hepática irreversible.

4
Él escribió con Antoni García Porta *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984).

Los detectives salvajes (1998)

Extensa y muy ambiciosa, es una novela de 609 páginas, que recuerda los grandes proyectos novelísticos de los escritores del «Boom», pero la actitud literaria de Bolaño toma sana distancia de sus precursores latinoamericanos. El título es un oxímoron porque «detective» es un tipo específico de policía, el que practica investigaciones basadas en la deducción, y «salvaje» entre otros significados quiere decir: instintivo, incontrolado, no cultivado, primitivo[5]. «Salvaje», que podría ser sinónimo de «visceral», por tomar una palabra archiutilizada por el propio Bolaño, le resta a «detective» todas las connotaciones de racionalismo y orden que pudiera insinuar. Creo que el título apunta a la idea de una búsqueda desesperada que necesariamente ha de resultar infructuosa e inútil, y que se disuelve en el vacío. La figura heterodoxa del detective o del salvaje resulta una imagen del poeta. El viaje de los protagonistas al desierto de Sonora no es más que una metáfora de la estética nihilista de Bolaño: la literatura, el mundo, nosotros, todo camina hacia la disolución.

En su estructura la novela consta de tres partes que llevan los subtítulos de: Mexicanos perdidos en México (1975), Los detectives salvajes (1976-1996) y Los desiertos de Sonora (1976).

Primera parte

Está narrada por Juan García Madero, el más joven de los real visceralistas, en forma de diario, igual que la tercera parte, su continuación. En cierto modo, García Madero es una especie de alter ego de Bolaño: la utilización de la primera persona y la forma de diario invitan a tomar en cuenta esta hipótesis. Comienza esta parte en noviembre de 1975 y termina el 31 de diciembre de ese mismo año en casa de la familia Font. En las anotaciones, comprendidas en 124 páginas, se refieren episodios de una bohemia mexicana (literatura, alcohol y sexo) que nos trasladan inevitablemente al mundo de las novelas de Cortázar, principalmente *Rayuela*. También aquí hay un grupo de amigos apasionados por la lectura, con aficiones intelectuales y literarias, y vicisitudes amorosas. También ellos padecen la angustia existencial de una generación que no encuentra las respuestas adecuadas a sus inquietudes. Aunque hay diferencias notables: no aparece ningún Horacio Oliveira paralizado por preguntas metafísicas. Los personajes de Bolaño son menos especulativos, se da en ellos un instinto de supervivencia, un vitalismo que los empuja a la aventura y la acción, aunque a la postre todo resulte inútil.

García Madero es un muchacho huérfano de 17 años, estudiante de derecho, que vive con sus tíos y cuya verdadera vocación es la literatura. Está inspirado en Juan Esteban Harrington: productor audiovisual chileno que en la época del infrarrealismo tenía 15 años. Se inscribe en el taller de poesía de Julio César Álamo[6], en la Facultad de Filosofía y Letras, entra en contacto con los militantes de un grupo poético vanguardista, el realismo visceral, cuyos predecesores en los años veinte fueron contemporáneos de los estridentistas, y de ese modo queda integrado en la pandilla. Los verdaderos líderes del grupo son Ulises Lima, en realidad el poeta mexicano Mario Santiago, íntimo amigo de Bolaño, y Arturo Belano, chileno y alter ego del escritor; ambos llevan una vida un tanto misteriosa en esta primera parte, casi nunca están con el grupo, sólo aparecen de vez en cuando, y García Madero sospecha que viven del reparto de marihuana a domicilio.

Los demás personajes son las hermanas María y Angélica Font[7], la fallecida poeta Laura Damián (un verdadero símbolo para el grupo, doble, por tanto, de Cesárea Tinajero, que sería una predecesora suya), la joven prostituta Lupe, Piel Divina[8] y la pintora Catalina O'Hara[9]. De otra generación pero también colaborador del grupo es el padre de las hermanas Font, un arquitecto medio chiflado llamado Joaquín o Quim.[10] Los real visceralistas son iconoclastas que comparten el deseo de transformar la poesía mexicana que se encontraba estancada entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda, «entre la espada y la pared».

Cafés, bares y librerías, la casa de las hermanas Font y varios apartamentos son los lugares de reunión y puntos de encuentro del grupo. A través de los libros que roban, se muestran e intercambian podemos seguir sus preferencias literarias, por ejemplo, el Manifiesto del Movimiento Eléctrico francés (de Michel Bulteau, Matthieu Messagier y Jean-Jacques Faussot, entre otros), escritores como Alain Jouffroy, Sophie Podolski o Raymond Queneau.

Es en esta primera parte donde mejor se proyecta la imagen de la ciudad a través de los itinerarios de la pandilla[11] que practicaba una

Roberto Bolaño.

5
Las dos palabras están presentes también, aunque separadas, en *Los perros románticos*, poemario de textos escritos entre 1980 y 1998.

6
Se trata de Juan Bañuelos, poeta mexicano perteneciente al grupo *La Espiga Amotinada*, integrado por Jaime Augusto Labastida, Eraclio Zepeda, Jaime Augusto Shelley y Oscar Oliva. Este grupo defendía posiciones políticas enmarcadas en las grandes utopías del siglo XX; denunció la pobreza y la marginación de los indígenas de México.

7
Mara Larrosa y Vera Larrosa, en la vida real.

8
Apodo real de Jorge Hernández, actor y realizador de *performances* que trabaja en París.

9
Se trata de Carla Rippey, artista visual norteamericana, fue muy amiga de Bolaño y corresponsal suya hasta poco antes de su muerte.

10
Manolo Larrosa, en la realidad, padre de las hermanas Larrosa.

11
Comentan Idez y Baigorria que la formación del grupo tuvo lugar a raíz de la expulsión de la UNAM, en 1974, por la actitud de rechazo que mantuvieron con el poeta Juan Bañuelos en el taller de poesía de Difusión Cultural de la Universidad que él dictaba: «Lejos de dispersarlos, el rechazo unió aún a los insumisos, que fijaron algunas de sus costumbres más arraigadas, como emprender caminatas interminables por México DF, leer toda la poesía que caía en sus manos y trasnochar recitando y discutiendo sus textos unos con otros». (Cfr. Idez y Baigorria, 2008).

suerte de nomadismo urbano: en bares, como el «Encrucijada Veracruzana», calle Bucareli, donde solían reunirse (17 y ss.); en cafés: el café «Quito»[12] (Habana), un poco más arriba del Encrucijada, otro punto de encuentro (23); en las múltiples librerías y, por último, en las zonas y calles. La mayoría de estos lugares adquieren una connotación artística y literaria similar a la que tenía el Café en las vanguardias, al margen de la literatura institucional y en medio de la vida. Baste recordar el Sanborn's, donde se reunían los Contemporáneos, el Café París, donde se hacía la revista *Letras de México*, y el Europa, punto de encuentro de los estridentistas, situado en la avenida Jalisco, lugar donde se inauguró la primera exposición del estridentismo. A él le dedicó Arqueles Vela *El Café de Nadie*. Bolaño, en *Los detectives salvajes*, le hace un guiño al Europa a través del Encrucijada Veracruzana.

La originalidad de *Los detectives salvajes* en la recreación de la capital mexicana es que, siendo chileno el autor, consigue apresar tan bien la atmósfera de la ciudad que se diría escrita por un nativo: «Estamos ante una de las más brillantes novelas mexicanas» –ha escrito el escritor mexicano Juan Villoro (2002, p. 78.). Bolaño, en efecto, ha captado magistralmente la ciudad de los setenta, un momento histórico que forma parte del período (1950-1980) en que «la capital abandona su organización razonable, se extiende hasta incluir todo el Valle de México y se transforma en megalópolis o cadena de ciudades» (Monsiváis, 1985, p. 16).

El día de la cena de fin de año, de 1976, en casa de los Font, Quim, el padre de María y Angélica, decide que Belano y Lima se lleven hacia el Norte a Lupe, una joven prostituta acosada por el «padrote» (proxeneta) Alberto, quien la explota para vivir a su costa. Para favorecer la huida, pone a disposición de ellos su Ford Impala blanco. García Madero se une a ellos y así termina la primera parte. Mientras que Lupe y García Madero escapan del acoso de Alberto, Ulises y Arturo van, además, tras la pista de Cesárea Tinajero, la mítica fundadora del real visceralismo en los años veinte, que se encontraba en el norte del país, en los parajes desérticos del Estado de Sonora. Esta mujer, después de fundar el grupo, de editar un número, el único, de la revista *Caborca*[13], de mudarse de la capital y de pasar una temporada en compañía de los estridentistas, había desaparecido sin dejar rastro. Mientras ellos huyen de Alberto y siguen la pista de Cesárea Tinajero, a su vez son perseguidos por Alberto. Es lo que se cuenta en la tercera parte[14] con evidentes guiños cinematográficos. Probablemente el más llamativo es el Impala blanco, un modelo de 1958 que aparece en la película *American Graffiti* (1973), dirigida por George Lucas, bajo la producción de Francis Ford Coppola. El film se sitúa en el verano de 1962 en que un grupo de adolescentes pasan sus últimos días juntos antes de marcharse a estudiar a distintas universidades. Rebeldes y provocadores, ante el cambio de vida que les espera, viven al límite esos últimos momentos y disfrutan de la vida en pandilla, fiestas, carreras de coches, los grandes éxitos de rock de los cincuenta, etc.

En cuanto a Cesárea Tinajero, se trata en realidad de Concha Urquiza, una poeta michoacana (1910-1945) que murió muy joven y cuya poesía ha sido relacionada con la mística y el erotismo; aunque su obra conocida es escasa se la ha comparado con los grandes poetas religiosos, como Sor Juana, por su originalidad y profundidad. Murió ahogada en las aguas de Ensenada, Baja California.

Segunda parte

La parte más extensa y ambiciosa, la segunda, de 413 páginas, es la que da título al libro, abarca veinte años y sucede en muchos lugares –México, Nicaragua, Estados Unidos, Israel, Francia, España, Angola, Austria, etc.

12
En realidad se trata del café La Habana: «un reducto de periodistas y escritores en el que podía llegar a verse a Juan Rulfo tomándose el penúltimo tequila con Augusto Monterroso. No sólo era un lugar idóneo para conspiraciones poéticas: veinte años antes Fidel Castro le explicaba en una de esas mesas al Che Guevara cómo liberarían juntos una isla del Caribe haciendo pasar un pocillo de café por el yate Gramma». (Idez y Baigorria, 2008).

13
Amadeo Salvatierra corresponde a Rodolfo Sanabria, pintor estridentista. Poseía el único número que había aparecido de la revista *Caborca* dirigida por Cesárea Tinajero, ejemplar que les enseña a Belano y Lima señalándoles que es «lo único que queda de Cesárea Tinajero» (Bolaño, 1998, p. 20). En lo sucesivo citaré por esta edición). En esa misma revista figura el único poema de Cesárea, un poema hecho de líneas geométricas titulado «Sión». El hecho de que Caborca etimológicamente signifique cerrito o pequeña loma, de que esté situada al noroeste del Estado de Sonora, lugar adonde se fue a vivir Cesárea Tinajero, induce a pensar que su poema «Sión» se refiere a Caborca. Sobre todo porque Caborca es una ciudad famosa por los numerosos petroglifos que posee con diferentes formas como representaciones animales, figuras humanas, grecas, laberintos, figuras geométricas, etc. Es decir que los dibujos representados en el poema guardan cierta afinidad con los motivos de los petroglifos.

14
En 1993, en Blanes, Bolaño escribió el poema largo «Los Neochilenos» dedicado a Rodrigo Lira, el joven poeta chileno que se suicidó durante la dictadura, poema que posteriormente constituyó la segunda parte de *Tres*, un poemario del autor publicado en Barcelona, El Acantilado, 2000. Es un texto que recuerda el viaje a Sonora de Ulises Lima, Arturo Belano, García Madero y Lupe en *Los detectives salvajes*. Aquí se trata también de un viaje hacia el norte desde Santiago de Chile hacia el desierto y de allí a Perú, no en un Impala sino en una camioneta, pero recrea varios de los motivos que aparecen en la novela: la precariedad económica, el tráfico de drogas, los pares («Jetachancho y Caraculo»), el fracaso y el vacío, la compañía de una prostituta que se suma cuando se dirigían hacia Lima, las referencias a los libros que leían, el azar, la superposición temporal: «El viaje comenzó un feliz día de noviembre/ Pero de alguna manera el viaje ya había terminado/Cuando lo empezamos./Todos los tiempos conviven, dijo Pancho Ferri/, el vocalista. O confluyen,/ Vaya uno a saber.» (Bolaño, 2000, p. 55). Los personajes de Bolaño en el poema, en *Los detectives salvajes* y en *Llamadas telefónicas*, entre otros textos, son seres errantes, como los ha definido su amigo Vila Matas: «seres que a mí me parece que vagan en lugares extraños, en unas afueras que no poseen un interior, como astillas a la deriva supervivientes de un todo que nunca ha existido».

El momento axial del que surge esta parte tiene lugar en enero de 1976, cuando Amadeo Salvatierra[15], el último de los estridentistas, compañero de ruta de Maples Arce, List Arzubide, Arqueles Vela, Luis Quintanilla y otros, le refiere a un interlocutor innominado la entrevista que le habían hecho Belano y Lima. Dicha entrevista discurre a lo largo de trece sesiones y en ella se encuentra prefigurada la búsqueda de los «detectives salvajes». Es más, temporalmente, coincide con el mes y el año en que los viajeros del Impala se dirigen a Sonora[16]. Salvatierra conserva el único ejemplar de la revista que publicó la mujer y el único poema que quedaba de su poesía: «Sión«, una línea recta, otra curva, otra quebrada y en cada una un pequeño rectángulo (un pequeño barco)[17]. El poema es una broma, dijeron ellos, es muy fácil de entender. Cesárea, fundadora del movimiento real visceralista, atestiguó el crepúsculo de la Revolución Mexicana y desapareció sin otro legado que su leyenda. Los restantes son testimonios en contrapunto, sobre Lima y Belano, de aproximadamente cincuenta personajes que se habían relacionado con ellos, y están planteados como si fueran respuestas a preguntas formuladas en una entrevista o en un interrogatorio policial. Pero además contienen otras muchas informaciones sustanciosas. Estos personajes están siendo interrogados porque se cree que los dos representantes del real visceralismo estaban desaparecidos, pero hay testimonios que son posteriores y tienen lugar cuando ya los dos se habían marchado a Europa.

Antes de marcharse de México, aunque Lima y Belano lograron su propósito y encontraron a Cesárea Tinajero («La Ítaca de esta Odisea» –como afirma Jorge Edwards) en los desiertos de Sonora, el hallazgo resultó una decepción porque la mujer, transcurrido medio siglo desde su aventura estridentista, se había convertido en una lavandera de pueblo, un personaje derrotado por la vida y enajenado, a quien, además, por una serie de malentendidos, sus propios discípulos la conducen a la muerte. Después de estos hechos, Belano y Lima regresan a la capital. El primero decide irse al extranjero, y antes de marcharse a Europa en 1977 publica una antología *definitiva* de la joven poesía latinoamericana. De allí se irá a África como periodista independiente, conoce al fotógrafo argentino Jacobo Urenda y acabará por perderse de nuevo en la guerra de Liberia, donde Urenda le pierde la pista.

Tercera parte

Titulada «Los Desiertos de Sonora (1976)», consta solo de 150 páginas y en ella García Madero continúa el diario en el punto en que lo dejó en la primera parte. Se narra aquí el desenlace de la huida y búsqueda emprendidas por los cuatro amigos en la línea de *On the Road* (1957), la novela de Jack Kerouac, de carácter autobiográfico, basada en los viajes que Kerouac y sus amigos hicieron por Estados Unidos y México, a través de la mítica carretera 66, entre 1947 y 1950. A Cesárea la localizan finalmente en Villaviciosa, un pueblucho perdido en el desierto, pero al mismo tiempo, Alberto y el policía que lo acompañaba los encuentran a ellos. En la pelea, mueren Alberto y Cesárea, y el policía resulta malherido. Después se separan los cuatro: Ulises y Arturo se marchan en el Camaro hacia el oeste, Lupe y García Madero regresan en el Impala a Villaviciosa y duermen en el cuarto de Cesárea, donde el joven poeta se hace con la herencia intelectual y poética de ella: los cuadernos de tapas negras que había ido reuniendo todos estos años; finalmente, deshacen el camino para regresar al DF. El viaje de García Madero es un viaje iniciático; él, el más joven del grupo, es el destinado a tomar el relevo generacional, a desentrañar en los cuadernos de Cesárea su legado poético y desde ahí, con toda la experiencia de vida y las numerosas lecturas asimiladas seguir avanzando. La novela termina con unas enigmáticas imágenes que el novelista no quiso aclarar.

En la configuración temporal de *Los detectives salvajes* alternan una linealidad apocalíptica que tiende a la disolución del mundo novelesco y un movimiento circular de eterno retorno que sugiere una especie de renovación o renacimiento. La circularidad está sugerida en los saltos temporales con retornos abruptos –el verdadero final está en el segmento 26 de la segunda parte y no en la tercera– y en la trama misma de la novela, basada en las vicisitudes de un grupo poético directamente inspirado en otro anterior que había surgido medio siglo antes. Estos nuevos real visceralistas idean incluso una revista, diseñada por Quim Font, que pretendía imitar a la *Caborca* de los prime-

15
Un procedimiento característico de Bolaño en esta y en otras novelas, especialmente relevante en esta segunda parte es la mezcla de personas reales con personajes ficticios: Carlos Monsiváis, Octavio Paz, Juan Marsé, quien consigue una beca de estudio para la madre enferma de Belano, Maples Arce, Verónica Volkow, bisnieta de Trostky y el poeta francés Michel Bulteau, entre otros. En la entrevista con Monsiváis (1985, pp. 160-1) el blanco de las críticas de los jóvenes es Octavio Paz, quien aparece en otros momentos de la novela, siempre en términos caricaturescos, solo comparables a los que se utiliza para caracterizar a Cesárea Tinajero.

16
Algo nada trivial, puesto que, mientras que en la entrevista salen a relucir los datos obtenidos por los real visceralistas para llevar a cabo el viaje, en la 3ª parte, por la misma fecha, se está realizando el viaje.

17
Sión es, como se sabe, una de las colinas sobre las cuales está edificada Jerusalén. El sionismo, bajo su forma mística, se manifestó durante muchos años en la creencia de que la vuelta a la tierra prometida sería obra de Dios, a través del Mesías. Creo que Bolaño juega aquí con esa tierra mítica que para los real visceralistas era Cesárea Tinajero y que resulta ser un fiasco cuando la encuentran en la tercera parte de la novela. Esto explica que cuando Amadeo Salvatierra, intrigado sin duda por el poema, les pregunta a Lima y Belano qué han sacado en claro del poema, ellos respondan sin dudar: «es una broma, Amadeo, el poema es una broma que encubre algo muy serio» (Bolaño, 1998, p. 376).

ros. El anagrama de la publicación también sugiere el eterno retorno y constituye una cita autorreferencial de la novela[18]: «una serpiente (que tal vez sonreía, pero que más probablemente se retorcía en un espasmo de dolor) se mordía la cola con expresión golosa y sufriente, los ojos clavados como alfileres en el hipotético lector» (Bolaño, 1998, p. 80).

La proyección autobiográfica: los poetas y el mito de la vida artística en Bolaño

Georges Duhamel en *La misión de la literatura* le sugiere a quien quiera ser escritor que viva intensamente la vida y que emprenda un largo viaje sin pensar en ser escritor. Estas palabras podrían servir para aproximarnos al estímulo vital que alienta la escritura del chileno, una creatividad que nace en un ámbito próximo a la experiencia para transformarse artísticamente y trascenderla. José Promis, uno de los mejores exégetas de Bolaño, considera que su literatura busca manifestar un realismo visceral, una visión interior que pugna por exteriorizarse sin claudicar frente a órdenes que no emanen de ella misma, ofreciendo, en este sentido, una construcción de la realidad alternativa y rupturista por naturaleza (Promis, 2003, p. 51). Esta actitud es la que configura *Los detectives salvajes*, novela basada –según es sabido– en una experiencia personal, cuando junto al poeta Mario Santiago Bolaño fundó en México el «infrarrealismo»[19], movimiento dadaísta y anárquico –representado en revistas y editoriales como *Correspondencia Infra*, *Rimbaud vuelve a casa* o *Berthe Trépat*– que se transforma paródicamente en la novela en «real visceralismo». Este movimiento supuso un homenaje y un retorno a los vanguardistas de los años veinte, en particular a los estridentistas mexicanos, con quienes compartía una actitud literaria irreverente y desafiante frente a los cánones. El interés de Bolaño por este grupo data exactamente de 1976 y 1977, años en que publicó tres artículos en *Plural*: «Tres estridentistas en 1976: Arqueles Vela, Maples Arce, List Arzubide»; «El estridentismo» (1976) y «La nueva poesía latinoamericana: ¿Crisis o renacimiento?» (1977). El infrarrealismo representaba principalmente una mirada de admiración desde el presente hacia el período de las vanguardias en Hispanoamérica: «El momento más brillante de la literatura chilena fue cuando estaban vivos Neruda, Pablo de Rokha y Huidobro», declaró en una entrevista. Sin embargo, en otra entrevista con la escritora mexicana Carmen Boullosa la valoración de Bolaño con el movimiento que lideró no deja de ser crítica:

> El infrarrealismo fue una especie de Dadá a la mexicana. En algún momento hubo mucha gente, no sólo poetas, sino pintores y sobre todo vagos y ociosos, que se consideraron a sí mismos como infrarrealistas, pero en realidad el grupo sólo lo integrábamos dos personas, Mario Santiago y yo. Ambos nos vinimos a Europa en 1977. Después de algunas aventuras desastrosas, una noche en la estación de trenes de Port Vendres, en el Rosellón, muy cerca de Perpignan y de la estación de trenes de Perpignan, decidimos que el grupo como tal se había acabado» (Boullosa, 2002, p. 112).

A excepción del primer manifiesto (1976), de los artículos que publicó en la revista *Plural*, en 1976 y 1977, todos pertenecientes a Bolaño, y de las antologías *Pájaros de calor. Ocho poetas infrarrealistas* (1976)[20] y *Muchachos desnudos bajo el arco-iris de fuego. Once jóvenes poetas latinoamericanos* (1979)[21], apenas existen testimonios poéticos ni personales, a pesar de que muchos de ellos sobrevivieron, como los poetas Rubén Medina, Mario Santiago y Bruno Montané.

El retorno que Bolaño lleva a cabo en *Los detectives salvajes* hacia la vanguardia de los años veinte y al infrarrealismo de los 70 implica, salvando las distancias, una identificación con aquellas posiciones estéticas, de ahí que tanto esta novela como algunos de sus cuentos y poemas evoquen la persistencia de los principios «infrarrealistas» de juventud a que aludía Miguel Donoso Pareja en el prólogo de la antología *Muchachos desnudos bajo el arco-iris de fuego.* Los postulados defendidos por el escritor chileno en el primer manifiesto, en efecto, no quedan lejos de las historias ensartadas en *Los detectives salvajes*:

> Un nuevo lirismo, que en América Latina comienza a crecer, a sustentarse en modos que no dejan de maravillarnos. La entrada en materia es ya la entrada en la aventura: el poema como un viaje y el poeta como un héroe develador de héroes. La ternura como un ejercicio de velocidad. Respiración y calor. La experiencia disparada, estructuras que se van devorando a sí mismas, contradicciones locas. (...) DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE/LÁNCENSE A LOS CAMINOS («Déjenlo todo, nuevamente»)

18
Otro detalle autorreferencial bastante irónico sobre la novela tiene lugar cuando, en París, Ulises Lima se cita con Michel Bulteau. En el testimonio de Bulteau sobre aquel encuentro, alude a una historia que le cuenta Lima y que evidentemente alude a la trama de *LDS*: «(...) mientras el mexicano iba desgranando en un inglés por momentos incomprensible una historia que me costaba entender, una historia de poetas perdidos y de revistas perdidas y de obras sobre cuya existencia nadie conocía una palabra, en medio de un paisaje que acaso fuera el de California o el de Arizona o el de alguna región mexicana limítrofe con esos estados, una región imaginaria o real, pero desleída por el sol y en un tiempo pasado, olvidado o que al menos aquí, en París, en la década de los setenta, ya no tenía la menor importancia. Una historia de los extramuros de la civilización, le dije» (Bolaño, 1998, p. 240). En cuanto a la circularidad, está también en las continuas repeticiones con variantes que contiene la novela, por ejemplo, las preguntas de métrica y retórica hechas por García Madero en la tercera parte, mientras viajan en el Impala, evocan las preguntas sobre retórica que este mismo personaje le hacía a Julio César Álamo en el taller de poesía, en la primera parte de la novela. Las pesquisas en Sonora sobre el paradero y destino de Cesárea, mediante preguntas a gente que supuestamente la conocieron, son paralelas a las contenidas en la segunda parte de la novela sobre Belano y Lima. El encuentro de Ulises Lima con Octavio Paz en el Parque Hundido reproduce simbólicamente el encuentro con Cesárea Tinajero en Sonora.

19
El término ya existía en el vocabulario de Mariátegui para referirse a Philippe Soupault., según señala el crítico ecuatoriano Miguel Donoso Pareja en el prólogo de la Antología *Muchachos desnudos bajo el arco-iris de fuego*, de los poetas infrarrealistas, publicada por R. Bolaño en 1979.

20
La antología contenía poemas de Roberto Bolaño, Mario Santiago, Bruno Montané, José Peguero, José Vicente Anaya, Rubén Medina, Cuauhtémoc Méndez y Mara Larrosa.

21
Llevaba prólogo de Miguel Donoso Pareja y epílogo de Pere Gimferrer.

> (…) El riesgo siempre está en otra parte. El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose. Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar, como los guerrilleros, como los ovnis, como los ojos blancos de los prisioneros a cadena perpetua[22].

Los infrarrealistas se acercaron también a dos grupos vanguardistas de los 60 y 70: el ecuatoriano de «Los Tzántzicos» (1960-1969), que practicaron una poesía combativa y revolucionaria, y el peruano «Hora Zero» (1971), cuyo lema era «construir lo nuevo-destruir lo viejo».

Aunque posteriormente Bolaño se inclinara a reducir aquel movimiento «infrarrealista» a una diversión o entretenimiento poético de juventud, es indudable que en esos años se gestaron los rasgos fundamentales de su poética y de su práctica literaria, y ellos constituyen la fuente de la historia contada en *Los detectives salvajes*. Pero, sobre todo, a partir de aquella experiencia el mito del poeta, «aquel que camina hacia el abismo por su propia voluntad», en cuanto individuo marginal que escribe fuera de la ley o contra la ley, y de la vida artística se incorporaron a su obra. En el discurso pronunciado en Caracas, cuando recibió el premio Rómulo Gallegos, reconoció:

> En gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del 50 y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no lo era (Bolaño, 2008, p. 40).

El género policial como «architexto» de la novela

A imitación de Poe, Borges y tantos escritores del siglo XX, Bolaño recurre a la estrategia hermenéutica del policial en la mayoría de sus novelas. Sin embargo, no basta relacionarlo sin más con este género; de un lado, el lector de novelas policiales se encuentra en los libros de Bolaño en una situación de precariedad, buscando afanosamente un sentido en los hechos narrados que el texto se niega a facilitar. A semejanza de las novelas kafkianas, parece que hubiera un enigma a desvelar, un secreto que el texto finge esconder, una inminencia que finalmente no se produce. De otro, entre los personajes de Bolaño la figura dominante del poeta o del escritor es un investigador heterodoxo de lo real, un detective salvaje cuyas búsquedas se disuelven en la nada. Por tanto, sin olvidar la exploración de las vinculaciones entre la literatura y el mal –otro tema recurrente en la obra del chileno susceptible de conectarse con el género negro–, lo policial en Bolaño podría considerarse, desde mi punto de vista, una estrategia de escritura y de lectura que, desvinculada del razonamiento deductivo original, y precisamente por ello mismo, dejaría en evidencia la estética nihilista del escritor. Carlos Franz, uno de los mejores escritores chilenos actuales, refiriéndose a *2666,* traduce el pensamiento nihilista de Bolaño en términos de un pesimismo esencial, de una profunda melancolía: «(…) la literatura, al igual que nosotros, al igual que el mundo, va derecho hacia ese matadero en el desierto que es Santa Teresa. (…). Por tanto toda acción es inútil, ya que la literatura –y con ella los escritores– están destinados solamente a los desiertos (que es como decir a los osarios) de Sonora, es decir, al matadero. Olvido, extinción, desaparición en vida por la falta de lectores –como no sean los lectores otros escritores» (Franz, 2008, pp. 106 y 107).

¿Qué hay detrás de la escritura de Bolaño?

Los detectives salvajes termina con una pregunta «¿Qué hay detrás de la ventana?» y un dibujo con un cuadrado vacío de trazado discontinuo. En retórica, constituye un «dubbio», esto es, una pregunta final dirigida al lector o a un interlocutor interno, una invitación a juzgar o interpretar lo narrado.

Algunas reflexiones pueden contribuir a despejar el enigma. Esta novela, igual que el resto de la narrativa de Bolaño, se inscribe en el llamado posmodernismo cultural. La comparación, siquiera superficial, con *Rayuela* permite apreciar la diferencia de las nuevas producciones literarias con respecto a la narrativa del Boom. En *Rayuela* existía un desmantelamiento de la tradición: de la metafísica tradicional, del género novela, del papel del lector, de las limitaciones del lenguaje, entre otros aspectos. La aspiración de la búsqueda era en *Rayuela* el centro del mandala, el cielo de la rayuela, el kibbuts, el Iggdrassil, la Edad de Oro, el Edén, la Arcadia, etc., metáforas con las que se aludía a una realidad utópica

22
El manifiesto, redactado enteramente por Bolaño, fue publicado en la revista *INFRA* o *Revista Menstrual del movimiento Infrarrealista*. Octubre-Noviembre de 1977. Ciudad de México. Javier Campos cita también como integrantes a José Peguero, Bruno Montané, Rubén Medina, Carlos David Malfavón, Javier Suárez Mejía y Mario Santiago. Para Campos, el manifiesto «no es otra cosa que un reprocesamiento actualizado, en esos 70, de toda la poética surrealista de comienzos del siglo 19 y principios de 20 más la fuerte influencia de dos grupos vanguardistas latinoamericanos de los 60 y 70. Primero era el grupo ecuatoriano llamado «Los Tzántzicos» (1960-1969), nombre tomado de los indígenas reducidores de cabezas de la selva amazónica, «Los Tzántzicos» hicieron una poesía de denuncia combativa y revolucionaria pero se negaron a publicar poemas puesto que serían destinados a satisfacer el gusto de capas sociales élites e insensibles (…). El segundo era el grupo peruano «Hora Zero» que en 1971 se definía como «construir lo nuevo-destruir los viejo». O sea, no había mucha diferencia en ambos grupos realmente –aunque mucho más vanguardista radical eran «Los Tzántzicos»– que luego Bolaño readaptó e incorporó en el manifiesto construyendo una poética reprocesada que él llamó «infrarrealista». De allí que Ulises Lima venga a ser claramente en la novela un poeta cien por cien «tzántzico». En otras palabras, el poeta infrarrealista debía subvertir lo cotidiano a través de una imaginación igualmente subversiva para descubrir mundos nuevos. El poeta debía ser un francotirador, un aventurero. Debía tener otra manera de mirar, opuesta a la mirada complaciente del arte burgués. El poeta debía fijarse en lo diverso del mundo, especialmente en la diversidad de la urbe y asimilarla a su poesía» (Campos, 2006).

Roberto Bolaño.

ansiada por todos. En muchos sentidos Bolaño es un neovanguardista, como Cortázar, que adopta como premisa de su narrativa la transgresión, pero aquellos referentes con que contaba Cortázar ya no asoman en Bolaño sino parodiados, porque aquí la utopía –Cesárea Tinajero– se ha transformado en un personaje grotesco, y el encuentro con ella, en un desencanto parricida. El nivel de la enunciación se sostiene con frecuencia sobre voces que han perdido su seguridad narrativa o sobre un dialogismo discursivo que puede resultar contradictorio. Incluso la presentación, en la primera parte de la novela, de los real visceralistas como un grupo de poetas y artistas con intereses afines, resulta un espejismo, ya que, sin razones explícitas, Ulises Lima lleva a cabo por su cuenta una purga que irrita a los expulsados y genera enemistades que terminarán por disolverlo. Todo en la novela produce una visión caótica y desesperanzada de la realidad que desprende una gran melancolía.

Y, no obstante, esta visión, o, mejor dicho, la voluntad de dar cuenta de esta visión, constituye el fundamento de la escritura y la origina. En las producciones del final del milenio el caos se considera más fecundo que el orden, la incertidumbre se prefiere antes que lo predecible y la fragmentación se considera más real que la unidad. «Entre más nos acercamos al final del siglo XX –afirmó Luz Mary Giraldo– las artes muestran el espíritu errante del vacío y las expresiones lo manifiestan como consigna y espíritu de nuestro tiempo. Los escritores dan testimonio de la pérdida del centro y la prevalencia del vacío» (Giraldo, 2000, p. 36). La inclinación a romper límites, testimoniar la despersonalización y el desarraigo en los espacios urbanos, recurrir a distintos tipos de discursos, recuperar las estéticas del pasado bajo la parodia, desterrar el idealismo ingenuo y el romanticismo engañoso de la vida cotidiana, manifestar el desencanto de las utopías y el mundo acelerado en que nos ha tocado vivir, así como la metaficción o autoconciencia literaria, son rasgos de la estética de Bolaño que comparte con otros muchos escritores del final del milenio.

En cuanto a la composición, conforme se avanza en el proceso narrativo aumenta la resistencia al paradigma de las expectativas (Kermode, 2000, pp. 27 y ss.): además de burlar la inercia propia de la linealidad y la continuidad temporal o la estabilidad espacial, deja sin responder las numerosas preguntas que suscita en el lector. Así, éste no podrá saber en detalle qué fue de los real visceralistas que sobrevivieron, adónde fueron a parar García Madero y Lupe, cuál era el contenido de los cuadernos de Cesárea custodiados tras su muerte por el joven García Madero, qué significado tiene el poema de Cesárea, o las ventanas que cierran la novela, etc.[23]. Tales características ponen de manifiesto que el texto está escrito desde el escepticismo y la desconfianza sobre las posibilidades del arte de narrar.

Ahora bien, existe un trasfondo histórico y político de derrota, representado en la novela por el golpe de estado en Chile y la matanza de la plaza de Tlatelolco que ayuda a entender en parte la crisis que viven los personajes y el vacío de sus vidas. Hechos aquellos que no deben considerarse aislados sino como manifestaciones del horror vivido por varios países latinoamericanos en la segunda mitad del siglo XX. Así, aunque aquellos sucesos no constituyan el centro de la novela, la determinan. La escritura de Bolaño comparte con la de otros escritores latinoamericanos actuales su naturaleza postdictatorial, la aceptación de la derrota como determinación de la escritura literaria en Latinoamérica. En toda su narrativa parece recordar una y otra vez aquella conocida frase de Walter Benjamín «Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie» (Benjamin, 1989, p. 182), y la coloca en la perspectiva de la historia latinoamericana que se inicia hacia fines de los sesenta (con la represión de los estudiantes en el México de 1968) y desemboca en los genocidios de la década del setenta en Chile, Argentina y en otros países. El logro radica en haber sabido incorporar el contexto histórico latinoamericano a sus novelas mediante un proceso de representación simbólica y ficcionalización sin caer en la facilidad de una literatura testimonial.

El mundo de la novela es, por tanto, uno en el que las ilusiones se han derrumbado tanto por los traumas políticos del siglo XX, como por el fracaso de los ideales revolucionarios. Y con ellas también la confianza en el papel de la ficción[24]. Es ese telón de fondo el que ayuda a entender en buena medida la vida sin metas de los personajes: la literatura se convierte para ellos en una tabla de salvación que sin embargo

23
El destino de García Madero –y con él de los cuadernos de Cesárea– y Lupe no se conoce. Ella quería quedarse en Sonora o marcharse a algún lugar de Estados Unidos, pero nada vuelve a decirse de ellos en la novela.

24
Idelber Avelar relaciona directamente la situación de la literatura postdictatorial con la experiencia de la derrota histórica: «La irreductibilidad de la derrota es para Piglia, Santiago, Eltit, Noll y Mercado, el fundamento de la escritura literaria. Todos ellos escriben bajo la conjunción de dos determinaciones fundamentales, el imperativo del duelo y la decadencia del arte de narrar» (Averlar, 2000, p. 34).

no les servirá para mantenerse a flote por mucho tiempo.

Los finales de las tres partes de la novela resultan esclarecedores para la lectura. El final de la primera parte y el final de la tercera no son muy distintos: en el primero, el joven García Madero vuelve la cabeza hacia atrás y mira por la ventanilla mientras el Impala avanza; en el segundo, mientras conduce el Impala le pregunta a Lupe «¿qué hay detrás de la ventana?». Ese mirar hacia atrás mientras se avanza se corresponde con la caracterización que hace Ulises Lima de los real visceralistas, en las primeras páginas de la novela, al afirmar que caminaban hacia atrás: «De espaldas, mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido» (Bolaño, 1998, p. 17). Viene al caso relacionar este *leitmotiv* de unos personajes que avanzan mirando hacia atrás –que representa, en suma, la actitud del escritor en la novela- con el comentario que hace Walter Benjamín de un cuadro de Klee llamado Angelus Novus en su *Tesis de filosofía de la historia*:

> En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendida las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irrefrenablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso (Benjamin, 1989, p. 183).

Kafka, en su *Diario* (28 de enero de 1922) recuerda que para él los hombres no tienen otra elección que ésta: o buscar la Tierra prometida del lado de Canaán, o buscarla del lado de este otro mundo que es el desierto, «ya que no existe para los hombres una tercera región» (Kafka, 1953, p. 394). Bolaño fundió las dos opciones de Kafka y situó la Tierra prometida en el desierto; así lo hizo en dos de sus obras mayores, *Los detectives salvajes* y *2666*.

Bibliografía

Avelar, Idelber (2000), *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago, Editorial Cuarto Propio.

Benjamin, Walter (1989), «Tesis de filosofía de la historia», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara.

Bolaño, Roberto (1998), *Los detectives salvajes,* Barcelona, Anagrama.

– (2000), *Tres,* Barcelona, El acantilado.

– (1977), «Manifiesto algo», *INFRA o Revista Menstrual del movimiento Infrarrealista.* Octubre-Noviembre de 1977. Ciudad de México.

– (2008), «Discurso de Caracas», en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Editorial Candaya.

Boullosa, Carmen (2002), «Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño», en Celina Manzoni (Compilación, prólogo y edición), *Robeto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

Campos, Javier (2006), «El Primer Manifiesto de los Infrarrealistas' de 1976: su contexto y su poética en *Los detectives salvajes*», *Crítica. cl. Revista digital de crítica, ensayo e Historia del arte*. Publicado el 06/12/2006: http://critica.cl/literatura/el-primer_manifiesto-de-los-infrarrealistas-de-1976-su-contexto-y-su-poetica-en-los-detective-salvajes-1. Consultado el 16 de febrero de 2011.

Franz, Carlos (2008), «'Una tristeza insoportable'. Ocho hipótesis sobre la mela-cholé de B», en *Bolaño salvaje*, Barcelona, Editorial Candaya.

Giraldo, Luz Mary Giraldo (2000), «Fin del siglo XX: por un nuevo lenguaje» (1960-1996), en Jaramillo, María Mercedes, Osorio, Betty y Robledo, Ángela I. (compiladores), *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Diseminación, cambios desplazamientos*, vol. 2, Colombia, Ministerio de Cultura.

Idez, Ariel y Baigorria, Osvaldo (2008), «La pandilla salvaje», *Página/12. Radar*, Domingo, 10 de Agosto de 2008. Consultado en Internet el 16 de febrero de 2011: *http://www.pagina12.comar/diario/suplementos/radar/9-4753-2008-08-10.html*

Kafka, Franz (1953), *Diarios 1910-1923*. Compilación de Max Brod. Traducción

Angelus Novus de Paul Klee.

de J.R. Wilcock. Buenos Aires, Emecé Editores, S.A.

Kermode, Frank (2000), *El sentido de un final*, Barcelona, Editorial Gedisa, S.A.

Manzoni, Celina, Gras, Dunia, Brodsky, Roberto (2005), *Jornadas homenaje a Roberto Bolaño (1953-2003): Simposio internacional*, Barcelona, ICCI Casa Amèrica a Catalunya.

Monsiváis, Carlos (1985), «La Ciudad de México: un hacerse entre ruinas», en *El Paseante*, 15-16, Madrid.

Pollack, Sarah (2009), «Latin America Translated (Again): Roberto Bolaño's *The Savage Detectives* in the United Status», *Comparative Literature*, Duke University Press, 61, pp. 346-365.

Promis, José (2003), «Poética de Roberto Bolaño», en Patricia Espinosa H., *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago, Frasis Editores.

Villoro, Juan (2002), «El copiloto del Impala», en Celina Manzoni (compilación, prólogo y edición), *La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

Fecha de recepción: 03/07/2011
Fecha de aprobación: 18/10/2011

América sin nombre, nº 16 (2011) 181-192
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

«MALA ONDA», «LATA» E «IRONÍA» EN *MALA ONDA* DE ALBERTO FUGUET

GRÍNOR ROJO
Universidad de Chile
grinorrojo@hotmail.es

Grínor Rojo
Doctor en filosofía, profesor universitario, ensayista, crítico cultural y literario. Ha enseñado en las universidades de Chile y Austral de Chile; en Estados Unidos, en Argentina, en Brasil, en Costa Rica y en España. Es autor, entre otros libros, de*: Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo* (1972), *Muerte y resurrección del teatro chileno: 1973-1983* (1985), *Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual* (1989), *Poesía chilena del fin de la modernidad* (1993), *Las armas de las letras. Ensayos neoarielistas* (2008), *Discrepancias de Bicentenario* (2010), *Las novelas de la oligarquía chilena* (2011) y *Clásicos latinoamericanos. Para una relectura del canon* (2011, dos volúmenes, siglos XIX y XX). También es autor de varias antologías, ediciones de teatro y crítica, prólogos y unos doscientos artículos aparecidos en revistas y periódicos de América Latina, Estados Unidos y Europa.

RESUMEN

Este trabajo se ocupa de *Mala onda,* la *Bildungsroman* que Alberto Fuguet publicó en los inicios de la transición postdictatorial chilena y que ha merecido los reproches de la derecha y la izquierda críticas. La lectura que aquí se ofrece parte de la elección del autor entre las tres soluciones básicas de que dispone este tipo de relatos para resolver la encrucijada del crecimiento adolescente, y que son la de la no aceptación de lo dado (Manuel Rojas, *Hijo de ladrón*), la de la negociación con lo dado (Alberto Blest Gana, *Martín Rivas*; Antonio Skármeta, *No pasó nada*) y la de la aceptación de lo dado por las buenas o por las malas. Aunque es cierto que la ironía narrativa va a desarmarla en el relato, el protagonista de *Mala onda* va a optar por esta última opción.

Palabras clave: Alberto Fuguet, narrativa chilena última, macondismo, Manuel Rojas, Alberto Blest Gana, Antonio Skármeta.

ABSTRACT

This article discusses *Mala onda,* the *Bildungsroman* published by Alberto Fuguet at the start of the Chilean postdictaorial transition which has received reproaches from the right and criticism from the left. The interpretation offers three basic solutions: unacceptance of the the given (Manuel Rojas, *Hijo de ladrón*), negotiation with the given (Alberto Blest Gana, *Martín Rivas*; Antonio Skármeta, *No pasó nada),* and finally acceptation of the given which is inevitable. The novel *Mala onda* is an example of the last option, however, the ironic tone of the narrative subverts and disarms this option.

Keywords: Alberto Fuguet, current Chilean narrative, *macondism*, Manuel Rojas, Alberto Blest Gana, Antonio Skármeta.

Cubierta de *Mala onda.*

¿Cómo funciona en *Mala onda* (1991), la estimable novela que Alberto Fuguet publicó en 1991, el triángulo (tal vez sería mejor hablar de un cuadrángulo) de perspectivas y discursos que constituye a la novela moderna? Considerando que, aunque con regresiones constantes hacia pasados de mediano o corto plazo, así como con algunas calas en (de) segunda persona, la mayor parte del relato que se nos entrega en *Mala onda* es en tiempo presente y en primera persona, en la voz de un protagonista narrador (uno podría interpretar así la novela como un largo monólogo interior, como una suerte de registro de vida, a la manera de un «diario de vida», que pudo escribirse pero que aquí sólo se piensa y en el momento mismo en que ocurren los sucesos, lo que beneficia a la narración con un suplemento visual importante), considerando todo eso, ¿en qué consiste y cómo se comunica la

Fuguet.

ironía? Con escalpelo de fenomenólogo, Félix Martínez Bonati ha argumentado que en la ficción novelesca la ironía autorial es una «visión *inexplícita* superior a la del narrador», que lo convierte por eso en un narrador relativamente no fidedigno ('unreliable')» y que son los «defectos» de éste los que dan lugar a un «juego irónico de un nivel superior al del discurso». Y agrega Martínez Bonati: «Si tal es el caso, se entrecruzan dos planos: el del discurso ironizado y el de la ironía, que suspende o limita la validez de las afirmaciones básicas del discurso narrativo. Esta ironía constituye un enriquecimiento de la estructura de la obra, pero, sin embargo, no altera el carácter del discurso narrativo. Sólo genera, por decirlo así, otro discurso paralelo, inexplícito, de actitudes intelectuales condescendientes» (Martínez Bonati, 2001, p. 99)[1].

Yo, por mi parte, concuerdo con Martínez e insisto en que no debiera mirarse en menos a la ironía autorial, ya que ella es el elemento que define esencialmente a la novela moderna; su cabal funcionamiento nos obliga, por otra parte, a prestar atención no a dos sino a cuatro perspectivas mayores con sus correspondientes discursos, explícitos dos de ellos e implícitos los otros dos. Más precisamente: pienso que en la novela moderna confluyen otras tres perspectivas de importancia que conviven con aquélla que está ejerciendo hegemonía en el ámbito del mundo narrado. Ellas son: la perspectiva del autor implícito, la del protagonista (que puede también ser el narrador o, al menos, el narrador básico) y la del lector implícito, todos ellos construidos como quienes son a partir de sus actitudes de subordinación o insubordinación de cara a la realidad que los circunda (y de cara a los discursos de la realidad que los circunda, por supuesto)[2].

De aquí arranca la existencia, en la novela moderna, de una trama de vínculos que ratifica una estrecha complicidad entre el autor implícito y el lector implícito, *que son los que saben medir cuáles son las oportunidades y los riesgos que el orden de cosas hegemónico en el mundo les presenta* y que por consiguiente participan en la puesta en ejercicio de una segunda mirada (participan en «un nivel superior al del discurso», es lo que dice Martínez Bonati), mirada ésa en la cual lo que se comparte es un juicio escéptico sobre los actos y/o aspiraciones del protagonista, *quien acerca del orden en cuestión o no sabe medir o lo sabe sólo parcialmente.*

Como es natural, lo anterior involucra recortes necesarios tanto de espacio como de tiempo. En la novela de Alberto Fuguet que yo me propongo comentar en este apartado, el espacio es la capital de Chile, Santiago, y más exactamente todavía, como lo ha señalado con justeza José Leandro Urbina, apenas un «cuarto» de la misma. Escribe este último: «Tres cuartos de ciudad carecen de representación en la novela. El cuarto restante que se privilegia se erige como el único espacio significativo, y en tal grado que la geografía se establece como dictadora de temas, incitadora de acciones y proveeedora de coherencia narrativa» (Urbina, 2000, p. 92). Se refiere Urbina al cuarto oriente de la ciudad capital de Chile, que era y continúa siendo hasta hoy el más próspero. Ahí es donde ocurren la mayoría de las acciones de *Mala onda*, dentro de un perímetro de afanes modernizadores perfectamente discernible, dentro de un área de «nuevos espacios urbanos» (gran atracción despierta en los días que cubre la novela «Providencia con Lyon, Paseo Las Palmas, el epicentro mismo. Es uno de los pocos lugares que se salva. Puros edificios nuevos y locos y cantidad de gente conocida comprando ropa o dando vueltas», 91), que va desde la comuna de Providencia hasta la de Lo Barnechea y dentro del cual se agazapan, con la forma de un abanico que se estuviera abriendo desde la Cordillera de los Andes hacia abajo, las comunas de Las Condes, Vitacura, Lo Curro y La Dehesa. Sin que esto desmienta la validez general del aserto de Urbina, son excepciones en *Mala onda* algunas vistas de Río de Janeiro, en el capítulo que está fechado el 3 de septiembre, el balneario costero de Reñaca, el día 7, los suburbios del sur de la capital y el centro de la misma, el 10, y el cerro San Cristóbal el 14. El tiempo total, dicho sea de paso, el que el autor dejará establecido con una precisión que por cierto no tiene nada de arbitraria, son los doce días que van desde el 3 al 14 de septiembre de 1980[3].

Con lo que queda claro cuál es el marco físico-temporal que sirve de plataforma a las acciones de este relato novelesco, así como cuáles son las categorías de la percepción o las condiciones de perceptualidad de cuanto en él se nos comunica. He ahí el piso-mundo nacional que (re) construye Fuguet y respecto de cuya gravitación se conducen y pronuncian, explícita o implícitamente, las distintas figuras de *Mala onda*: el narrador protagonis-

1
El subrayado es suyo.

2
Podría pensarse también en la perspectiva y discurso del narratario como una variante más. La bibliografía teórica y metodológica más apropiada para el afinamiento de esta y las demás distinciones que indico se encuentra en los escritos de Eco (autor implícito), Jauss (lector implícito) y Prince (narratario).

3
En este sentido y como espero que quede suficientemente demostrado en lo que sigue, la afirmación de Luis E. Cárcamo Huechante según la cual «el contexto político chileno se vuelve secundario» en la novela, «para dar lugar a una trama centrada en una búsqueda juvenil de identidad» o que «en su trayectoria más global, el relato de Fuguet se sitúa a distancia de la situación política del período al adoptar la perspectiva de una subjetividad adolescente y juvenil» (Cárcamo Huechante, 2007, pp.174 y 194), a mí me parece equivocada. Pienso, por el contrario, que la «búsqueda de identidad» del protagonista de no se entiende sin tener en cuenta su contrapunto con el «contexto político chileno» de principios de la década del ochenta.

ta y los personajes secundarios que se mueven en torno suyo, el autor implícito y el lector implícito.

Ahora bien, las significaciones paradigmáticas de este piso-mundo se presentan en la novela que leemos mediante una articulación que a mi juicio puede segmentarse eficientemente en tres círculos concéntricos, dispuestos ellos en una jerarquía de acuerdo con la cual los dos inferiores están conectados con el superior pero sin perder por eso una cuota de espesor propio. Me refiero al círculo de la casa, al del barrio (llamemos así al cuarto oriente de la ciudad que se mencionó hace un momento) y al del país como un todo. El ya citado Urbina, queriendo dar cuenta de las significaciones que el desarrollo de la narración de *Mala onda* irá introduciendo dentro de cada uno de ellos, habla de dos «planos discursivos»: uno nacional, que se deriva del «anclaje premeditado de la novela en la historia reciente» (Urbina, 2000, p. 86), y el otro internacional, que proviene «de una cierta cultura establecida en los Estados Unidos, específicamente de lo que podríamos llamar los discursos de la subcultura adolescente blanca rica de California y Nueva York» (Urbina, 2000, p. 88).

En rigor, lo que este novelista y crítico está identificando en su comentario de la obra de Fuguet es el modo como a través de ella se nos quiere dar y se nos da noticia de la instalación en Chile, por parte de la dictadura militar, a fines de los años setenta y comienzos de los ochenta del siglo XX, de una idea y un programa de país, basado éste en la combinación, que es contradictoria sólo a primera vista, de la represión con la libertad. Represión superlativa de los más para garantizarles de ese modo una libertad también superlativa a los menos. Esto, que como es bien sabido estaba destinado a transformarse en la regla de oro del modelo económico de la dictadura (y de después…, como si el mismo constituyera una mancha de aceite que se expande con el correr de los años por todos los recovecos de la vida nacional), se convirtió además, *mutatis mutandis,* con todas las mediaciones que se le quieran reconocer al aplicárselo a tales o cuales contextos específicos, en la regla de oro de un modelo político, social, cultural e inclusive urbanístico. Hay un episodio en la novela de Fuguet en el que la autoridad y la libertad se confrontan y miden sus fuerzas o, mejor dicho, un episodio en el que la autoridad se percata de hasta dónde llegan sus prerrogativas al colisionar con quienes (o, en este caso puntual, con los hijos de quienes) son los dueños de la libertad y que desde esa libertad, *que es de ellos y nada más que de ellos,* les han conferido a los otros el poder que vicariamente detentan. La policía del régimen detiene a un grupo de muchachos que han acudido hasta la Avenida Kennedy para asistir después del toque de queda a una carrera ilegal de automóviles, como las que aparecen en ciertas películas para *teenagers* de los Estados Unidos (entre ellos se encuentra el protagonista narrador). Trasladados hasta el recinto policial, uno de de los jóvenes, el Nacho, hijo de un oficial de alto rango en la Armada y que también es un beneficiario oscuro de los latrocinios de la dictadura, les hace ver a los carabineros quién es su padre, quién es él y quiénes son sus amigos. La detención se anula en el acto. Al fin, «El paco más sumiso le ofreció al Nacho escoltarnos» (Fuguet, 1991, p. 83).

Pero, ¿en qué consistieron exactamente la represión superlativa y la libertad superlativa de aquellos tiempos nefandos, en cada uno de los círculos que yo nombré más arriba y que *Mala onda* explora con más o menos profundidad? En el más ancho de ellos, que en la novela constituye un trasfondo siempre presente pero muy pocas veces visible, se trataba de afianzar con una mano la permanencia del Estado policial, encargado de reprimir cualquier intento de rebeldía, mientras que con la otra se aliviaba de gravámenes enojosos (de la obligación de pagar salarios justos o de tributar proporcionalmente a la obscenidad de sus ganancias, por ejemplo) a una economía neoliberal, de «libre empresa» y abierta a más no poder a la inversión extranjera.

Dándose impulso el régimen de Pinochet con un *boom* económico fraudulento, cuya irrealidad quedaría a la vista dos años después y que ha sido ficcionalizado por Arturo Fontaine en la novela *Oír su voz,* no otra cosa es lo que se le estaba imponiendo al país durante los doce días de septiembre de 1980 que cubre *Mala onda.* Y eso era algo que se le estaba imponiendo por la vía de un plebiscito no menos fraudulento que el *boom* económico que estaba detrás suyo y al que el gobierno *de facto* había llamado para que en él los ciudadanos votaran «sí» o «no», aprobando de ese modo, «de manera democrática», una nueva carta constitucional (el régimen había tomado

Cubierta de *Mala onda.*

por supuesto todas las providencias que estimó necesarias para que la nueva constitución no fuese rechazada[4]), la que, desde el punto de vista de sus perpetradores, era el instrumento que consolidaría en Chile un Estado de derecho de nuevo tipo. La misión de la nueva carta fue, como se recordará, convertir (y la convirtió, por lo menos formalmente. El plebiscito se llevó a cabo en efecto el día 11 de septiembre de 1980 y en él se aprobó en efecto el documento de marras) a una situación de hecho en una situación de derecho, legitimándose de esa manera al orden impuesto por la fuerza de las armas al derramarse sobre sus brutalidades el agua bendita de la ley.

En el círculo intermedio de los tres que yo distingo en la articulación del espacio de la novela de Fuguet, el que denominé del «barrio», circunscrito como sabemos a un cuarto de la geografía y la población de Santiago -metonimia y metáfora de quienes en la totalidad del país ven sus intereses y creencias representados y/o favorecidos por la dictadura de Pinochet-, el orden de cosas general se metamorfosea en un orden de cosas particular. La libertad económica, que es el principio fundamental que regula las acciones dentro del círculo más amplio, se transforma en este otro ámbito en una conducta privada permisiva, de sesgo «liberal», para la que nada está vedado, aun cuando algunos entre quienes hacen uso de esa libertad sin límites se cuiden de preservar las apariencias.

No cabe duda de que en *Mala onda* el espacio intermedio es el más destacado y en él la libertad de empresa, la que dota de su significación al círculo mayor, se metamorfosea en libertad de consumo, con todos los rasgos que presenta esta tendencia instigada en (por) la cultura del capitalismo tardío, lo que ha sido materia para debates múltiples[5]. Consumo de objetos caros y prestigiosos por parte de quienes tienen la capacidad adquisitiva para transformarse en sus dueños y de los que se espera que incrementen la excepcionalidad de sus compradores. No interesa el valor de uso del objeto, ni siquiera su valor de cambio por sí solo sino en tanto cuanto su alto costo, así como su hallarse de moda entre los consumidores, los nimba a él y a quien lo posee con una aureola de prestigio social. Especialmente interesantes, y Urbina tiene razón cuando lo subraya, son en este sentido los objetos de procedencia estadounidense (recuérdese la frase de Urbina: «subcultura adolescente blanca rica de California y Nueva York»), cine, televisión, avisos publicitarios, discos de música *pop,* vestuario de marcas famosas, alimentos, bebidas, licores, etc., tanto como las actitudes, o sea la imitación abyecta pero al mismo tiempo puerilmente candorosa, de giros lingüísticos y estilos de comportamiento que se asocian con ese mismo origen. Un lugar de prominencia dentro de ello lo ocupa el consumo de drogas, marihuana, anfetaminas, cocaína, entre otras causas porque él es parte del modo de vida que despliegan las celebridades de la cultura mediática de Estados Unidos, sobre todo las celebridades del *rock,* y que es un consumo al que en la novela de Fuguet veremos jerarquizado también según su prestigio social (menor el de los baratos «cogollos» de cáñamo provenientes de la comuna de San Felipe y mayor el de la costosa cocaína importada). Poco interesa que los militares se empeñen, al mismo tiempo, en cantar y obligar a cantar la canción nacional a gritos. Ese nacionalismo castrense no es para los que viven en y circulan por la zona de privilegio que esta novela nos muestra, sino para «los otros».

El círculo más estrecho es por supuesto el de la casa, cubierto por la novela si es que no preferentemente con una dedicación manifiesta. En este espacio el centro del foco narrativo lo constituye, como es lógico, la institución familiar. Podemos darnos cuenta de que el idilio familiar oligárquico del pasado lejano y el burgués del pasado cercano han perdido ambos terrenos durante el período que aquí se considera, y que lo que empieza a instalarse en su lugar, en el interior del territorio doméstico de la burguesía chilena alta y media, es otra cosa. Personajes representativos en este proceso de «reconfiguración de la vida hogareña» del país (o de un sector del país), por obra y gracia de la modernización pinochetista, son el padre de Matías, que no quiere ser el padre de su hijo sino su amigo, su confidente, su cómplice y hasta su compañero de francachelas y consumo de drogas, y una madre que hace la vista gorda frente a ello, así como también frente a muchas otras cosas; que barre la basura (incluyendo la suya propia, es claro) debajo de la alfombra y que por lo tanto tampoco ejerce las funciones protectoras y a menudo salvíficas que la gente buena identifica con la maternidad. Cada uno a su manera, podríamos decir así que el padre y la madre del joven protagonista de *Mala onda*

4
«En el Portal Fernández Concha, frente a un puesto que fabrica harina tostada, un tipo vende la nueva constitución. Es un librito azul, de papel, que dice Faltan aún veinticuatro horas para que se apruebe y ya está impresa. Ni siquiera dice o algo así» (271-272).

5
En Chile, en los libros de Tomás Moulián, por ejemplo. Véase: Moulián (1998). Yo mismo toco el tema en los capítulos VI y VII de mi (2006).

se han «liberado» de la «carga» de sus respectivos estereotipos, de la carga «paterna» y de la carga «materna». No es raro por eso que en la última sección de la novela, el edificio familiar, aquejado ya de un deterioro sin remedio, se venga abajo de una vez por todas. El horror que hizo presa del sacerdote *Opus Dei* José Miguel Ibáñez Langlois (su seudónimo periodístico: Ignacio Valente) cuando leyó la novela por primera vez se aloja ahí. Confesando que sólo llegó hasta la mitad de su lectura, porque «se me hizo insoportable», escribió Ibáñez Langlois: «El autor se especializa en lo más tonto que el alma adolescente pueda albergar, rindiendo un culto desproporcionado a lo más efímero de la moda juvenil del día […] Prefiero los antros de la delincuencia común, del terrorismo político, del lumpen de las ideologías más arrastradas, de las subculturas más bobas, porque incluso en ellas –como lo demuestra una abundante narrativa– puede encontrarse más atisbos de sentido humano, de interés psicológico y psicopatológico, de significado ético y, en buenas cuentas, de humanidad» (Valente, 1992).

Es en relación con el «mundo» que a Ibáñez Langlois le provoca tanto desagrado que *Mala onda* desenvuelve la pequeña y gran odisea de su personaje principal, Matías Vicuña, un muchacho de diecisiete años, al que le faltan sólo «cuatro meses para la mayoría de edad» (113). Hijo de una familia burguesa pudiente, alumno del penúltimo curso de la secundaria en un colegio de élite y a quien la narración acompaña en el tránsito desde su condición de adolescente a la de hombre adulto, el arco de su trayectoria individual será en *Mala onda* correlativo al de una trayectoria general. Así como la población chilena debe decidir en esos días respecto del futuro de su vida colectiva, manifestando su conformidad o su disconformidad respecto de lo obrado hasta entonces por la dictadura, lo mismo debe hacer respecto de su propio futuro Matías Vicuña. Sí o no. Sí, si es que él se conforma con y acata las reglas del juego social vigente en torno suyo. No, si se rebela en su contra. Como puede verse, esto nos deja frente a una novela de aprendizaje con todas o muchas de las características estructurales que nosotros sabemos que son las propias de esa clase de literatura y que en *Mala onda* desemboca en un final pesimista, quizás el más pesimista que el potencial genérico autoriza. Tanto es así que la profesora María Nieves Alonso, en un muy buen artículo sobre Fuguet, ha llegado a plantear que «Matías Vicuña, hijo de la burguesía arribista y trivial, es un anti Martín Rivas y, naturalmente, un anti Aniceto Hevia», puesto que «*Mala onda* es una parodia de las novelas de aprendizaje» (Alonso, 2004, p.12). Todo ello porque Matías Vicuña no le da la espalda al fin al *statu quo,* como sí lo hace el personaje de Rojas, ni tampoco negocia con él algún tipo de «arreglo», como el de Blest Gana, sino que se entrega sin más. Elige volver al redil. Es decir que en su odisea personal elige el «sí» consciente y libremente. No porque lo fuercen a ello, sino porque llegado el momento ésa es, para él, la mejor solución.

Cubierta de *Mala onda*.

Pero conviene que yo precise esto que vengo reflexionando un poco más. En *Mala onda* hay dos expresiones contrapuestas, que se repiten insistentemente y que son las que en última instancia definen el conflicto vital del protagonista. Ellos son la «mala onda» (que no por casualidad sirvió de título a la obra) y la «lata» (esta última con una larga lista de sinónimos: estar «apestado», estar «deprimido», estar «asqueado», estar «cansado», estar «agotado», estar «agobiado», etc.).

He aquí la «mala onda»:

> Algo estaba fallando. Este regreso, regreso que siempre supe iba a ocurrir, me estaba resultando más complejo y menos atractivo de lo que jamás pude imaginar. La gracia de viajar, pensaba, era justamente volver para recordar lo vivido. Pero ahora era distinto. Era como si no pudiera estar acá. Había algo de miedo, un ruido ausente, como cuando uno de estos milicos dispara un arma vacía; algo de asco, de cansancio, una desconfianza que me estaba haciendo daño, que no me dejaba tranquilo. Pero no era sólo eso: era mi familia, quizás; los amigos, la ausencia de minas, la onda, la falta de onda, la mala onda que lo está dominando todo de una manera tan sutil que los hace a todos creer que nada puede estar mejor, sin darse cuenta, sin darnos ni cuenta aunque tratemos (84-85).

Frente a esto, es decir frente a la «mala onda» de «afuera», la respuesta de «adentro», la que genera la conciencia de Matías Vicuña, es la «lata». Por ejemplo, en este pasaje:

> Estoy en la arena, tumbado, raja, pegoteado por el sol primaveral, que me penetra por los poros, sin fuerzas siquiera para meterme al mar y flotar un rato hasta desaparecer. Sigo aburrido, lateado. Incluso pensar me agota. Esto lo tengo más que

> asumido y me preocupa. Pensamiento que me ataca, conversación en la que me enfrasco, opinión que escucho, párrafo que leo, todo me da lo mismo, todo me agobia, es angustiante y me molesta. Estoy aburrido, apestado. No me atrevo a pensar. Pensar me da ideas (154).

Parece banal, pero no lo es en absoluto. Por el contrario, la «lata» del joven personaje de Alberto Fuguet cuenta con precedentes ilustres en la historia de la literatura moderna. Recuérdese solamente que el hastío, el tedio, el *ennui*, es un componente fundamental de la literatura europea decimonónica, aun cuando también sea cierto que su rastreo puede llevarse más atrás, si es que traemos a colación la polvorienta «acidia» (la *accidia* latina, acedia en el español de hoy) medieval. María Nieves Alonso lo ha percibido bien al hablar de «El aburrimiento, la acidia y el hartazgo, la pequeñez, la permutación del proyecto por vacío, la carencia de sentido y/o libertad más allá de los límites de la jaula, el diferimiento obligado, el reemplazo de las grandes metáforas, la trivilización del lenguaje» (Alonso, 2004, p.11), que se actualiza en la conducta del protagonista de *Mala onda.* Con todo, no es que *Mala onda* contenga por eso «los rasgos de una novela de aprendizaje en versión pop-posmoderna» (Alonso, 2004, p.12), como opina Alonso, ya que como ella misma lo señala el *ennui* no es algo nuevo en la historia literaria, al punto de que las manifestaciones decimonónicas a las que yo acabo de aludir fueron investigadas y reflexionadas en profundidad y por algunas de las mejores cabezas críticas del siglo XX. Estoy pensando en el joven George Steiner, en «The Great *Ennui*», el primero de los ensayos de *In Bluebeard's Castle. Some Notes Towards the Redefinition of Culture,* de 1971, donde Steiner más que pensar sobre el hastío en sí mismo reflexiona acerca de sus fundamentos y sus ecos históricoculturales, y en Reinhard Kuhn, en un libro ya clásico, *The Demon of Noontide: Ennui in Western Literature,* que apareció en 1976. De lo que esos dos estudiosos pensaron hace más de treinta años se han derivado después cavilaciones numerosas, muchas de las cuales resultan aplicables a la novela de Fuguet. Kuhn, por lo pronto, define el *ennui* como «un estado de vacío que el alma siente al carecer de interés por la acción, la vida y el mundo (éste u otro), una condición que es consecuencia del encuentro con la nada y cuyo efecto inmediato es la desafección respecto de la realidad» (Kuhn, 1976).

Si la aliviamos de su fidelidad para con un existencialismo ya un tanto mohoso, yo pienso que esta cita de Kuhn va a sernos útil para nuestra lectura de *Mala onda.* El sentimiento que mueve a su protagonista, Matías Vicuña, es, sin lugar a dudas, el que Kuhn investiga. Matías Vicuña está harto, la mala onda de la cotidianeidad social chilena de principios de los años ochenta es aquélla que se le aparece como si fuera un pozo negro, provocando en él una actitud de desapego que se intensifica con su regreso a Chile después del viaje de fin de curso a Brasil: «Cagué. Estoy de vuelta, estoy en Chile» (33). La expectativa de la vuelta a la patria, después de la euforia de la experiencia brasileña, lo enfrenta con la certidumbre de un desafío que él tiene aún pendiente, poniendo en marcha un proceso en el que aventurará el cuestionamiento a ratos, pero frenándolo a muy poco andar:

> Un par de dilemas, serios traumas, decisiones que tomar. ¿Qué hacer? ¿Virarse? ¿Mandar todo a la cresta? ¿Escapar?
>
> ¿Qué pasaría? ¿Pasaría algo? Imagínate. Piénsalo un poco, pongamos las cosas en la balanza.
>
> ¿Qué pasaría? ¿Qué?
>
> Y si te fueras, por ejemplo, si te marcharas sin mirar atrás, asumiendo la soledad, sabiendo que puede ser un error, un grave error, pero que igual te sentirías bien, ¿lo harías? Perderías la seguridad, pero ¿qué significa estar seguro? ¿Alguien lo está? ¿Podrías admitir, sin hacer trampas, que realmente estás seguro?
>
> Hay preguntas que es mejor dejar sin responder, ¿no? (169).

Conviene que yo precise, a estas alturas, que si escogemos como criterio taxonómico las actitudes de aprobación o desaprobación plasmadas en los discursos que emiten los personajes de *Mala onda* frente al orden de cosas dictatorial, el elenco secundario que se mueve alrededor de Vicuña deviene clasificable en dos series de individuos. De un lado están los personajes secundarios aquiescentes, los que, aun cuando no falten en algunos de ellos ciertas dosis de conflicto interior (en la patética tía Loreto, por ejemplo), prefieren que se dé continuidad a lo que existe, cuales-

quiera sean las incomodidades que ello pueda acarrearles. Del lado contrario se ubican los descontentos: una profesora de castellano, la Flora Montenegro, que fue la primera que en el colegio de Matías «habló de política en forma pública. Nunca antes un profesor había siquiera insinuado que no estuviera de acuerdo con el gobierno» (216); una de sus condiscípulas, que es un huracán rebelde, la Ximena Santander; la empleada doméstica de la casa, la Carmen, que no trepida en declarar sus preferencias antiPinochet; su barman favorito, Alejandro Paz; y la «intelectual» entre sus compañeros de curso, la Luisa Velásquez. Todos los integrantes de este segundo grupo se percatan de que Matías es un muchacho dotado de una inteligencia que está por encima de la de sus pares, perciben en él su agudeza y su sensibilidad y, sobre todo, su diferencia respecto de la masa anónima que constituyen los que aceptan cuanto y como se les da sin hacer ni hacerse preguntas («*Tú mismo dirías que estás sobre la media. La Flora Montenegro y la Luisa siempre te lo recalcan, pero quizás sea ése, justamente, el problema»,* 111). Ni Flora, ni Ximena, ni la Carmen, ni Alejandro, ni la Luisa están conformes con el orden de cosas que impera a la sazón en el país, como ya he dicho, aun cuando sus respuestas (y, por consiguiente, las salidas que ofrecen a las tribulaciones de Matías) difieran. La Luisa se limita a mirar, registra y archiva lo que ocurre a su alrededor para lo que podría llegar a ser alguna vez una elaboración literaria; la profesora de castellano discrepa y actúa de acuerdo con ello hasta donde le es posible, estirando la cuerda cuanto más puede antes de que el hacha caiga sobre su cabeza; la Ximena Santander se rebela estrepitosamente y es castigada; la Carmen refunfuña con desencanto y admite que en su barrio, en La Pintana, «la mayoría apoya al culeado del Pinocho» (243); y Paz, quien cree que en Chile está todo perdido y que la única solución es abandonar el país, aguarda a la primera oportunidad disponible para «virarse» e irse a vivir a Estados Unidos. Frente a tales alternativas, Matías piensa y pondera, se inclina a veces hacia un lado y a veces hacia el otro y acaba refugiándose en su *ennui*:

> Votarías NO, lo sabes: pero te faltan cuatro meses… cuatro meses para la mayoría de edad. O casi. Da la mismo, te da absolutamente lo mismo (112-113).

Y, claro está, el aburrimiento no es otra cosa que una estrategia de sustitución y supervivencia que se activa cuando el cambio o la acción por y para el cambio se encuentran bloqueados. Humberto Giannini, el filósofo chileno, va todavía más lejos que yo, cuando separa el «desgano» (que es el aburrimiento de algo o con algo) del aburrimiento profundo y respecto de éste nos recuerda al Vico que medita sobre el «*aborrimiento del vuoto*» o «aburrimiento del vacío», que según Giannini es «algo que cae sobre nosotros, que pasa, y pasando repentinamente asola nuestra temporalidad. Como una transgresión proveniente de nada, de la Nada» y que ocurre «cuando el carácter funcional y tramitador de las cosas y de nuestras acciones entre las cosas, están temporal o territorialmente suspendidas». Nos aburrimos en este otro caso cuando no podemos hacer y hacemos para que el horror que se agazapa por detrás del aburrimiento («aburrimiento… aborrecimiento… *ab horreo*…, horror») no se posesione de nuestras almas (Giannini, 1993, p. 101 *et sqq.*).

Por su parte, también Steiner fue elocuente cuando pidió cartas en este mismo juego. Respondiendo a la nostalgia del conservador Eliot, por un siglo XIX europeo integrado, próspero y culto (en las *Notes Towards a Definition of Culture* de éste), Steiner argumenta que esa integración, esa prosperidad y esa cultura no fueron tales:

> Si prestamos oídos al historiador, particularmente al historiador que milita en el ala radical, rápidamente nos damos cuenta de que el 'imaginario jardín' es en aspectos fundamentales una mera ficción. Se nos da a entender que el revestimiento de elevada civilización encubría profundas fisuras de explotación, que la ética sexual burguesa era una capa que ocultaba una gran zona de turbulenta hipocresía; que los criterios de genuina alfabetización se aplicaban sólo a unos pocos, que el odio entre generaciones y clases era muy profundo, por más que a menudo fuera silencioso; que las condiciones de seguridad del *faubourg* y de los parques se basaban sencillamente en la aislada amenaza mantenida en cuarentena de los barrios bajos. Quien quiera que se tome el trabajo de establecerlo llegará a comprender lo que era un día laboral en una fábrica victoriana, lo que representaba la mortalidad infantil en la región minera del norte de Francia durante las décadas de 1870-1880. Es inevitable reconocer que en Europa la riqueza intelectual y la estabilidad de la clase media y de la clase alta durante el largo verano liberal dependía directamente

Fuguet.

> del dominio económico y, en última instancia, militar de vastas porciones de lo que ahora se conoce como el mundo subdesarrollado o tercer mundo (Steiner, 2006, p. 22).

Todo eso después de la caída de Napoleón, durante una era que habría de durar en Europa hasta el estallido de la primera guerra mundial. En ese tiempo chato, desprovisto de grandeza y pródigo en represiones más y menos odiosas, y que es el que sucede a la «'*grande épopée*' napoleónica», «'el gran *ennui*', que ya en época tan temprana como 1819 Schopenhauer definía como la enfermedad corrosiva de la nueva edad», según escribe Steiner (2006, p. 33), se transforma en una permanencia y hasta es posible que en la máxima de las permanencias que la literatura que se escribe contemporáneamente puede exhibir. Es lo mismo la *«Langeweil»* de Schopenhauer que el *«spleen»* de Baudelaire y que la *«néant»* de Mallarmé. Continúa Steiner con su explicación: «Tengo aquí en cuenta múltiples procesos de frustración, de acumulado *désoeuvrement.* Energías que se deterioran y se convierten en rutina a medida que aumenta la entropía» (Steiner, 2006, p. 25). Y concluye: «Lo que quiero subrayar es el hecho de que un corrosivo *ennui* es un claro elemento de la cultura del siglo XIX, tanto como es el dinámico optimismo de los positivistas y los miembros del partido liberal. Según la impresionante afirmación de Eliot, no eran sólo las almas de las criadas las que estaban desalentadas. En extremos nerviosos cruciales de la vida social e intelectual se percibía una especie de gas de los pantanos, un aburrimiento, un tedio, una densa vacuidad» (Steiner, 2006, p. 26). Por eso, el *ennui* está en todos lados, en Musset y en Gautier, en Coleridge y en Baudelaire, en Stendhal y en Pushkin, en Flaubert (sobre todo en Flaubert, ¡cómo no recordar, a propósito de *Mala onda,* las vacilaciones políticas y amorosas del joven Frédéric Moreau en *L'Education sentimentale*!) y en Mallarmé.

Con todas las diferencias que se desee y que sea factible reclamar para nuestra propia lista de frustraciones, de colapso de las fuerzas vitales, de ausencia de epicidad y todo lo demás, ninguna de las cuales yo desconozco ni desmiento, lo que en Chile se desencadenó a fines de los setenta y comienzos de los ochenta (yo diría que hasta el estallido de las primeras protestas, después de la crisis financiera del 82) fue esa clase de tiempo. Un tiempo de reacumulación capitalista y, por lo tanto, de prosperidad, integración y cultura para unos pocos y (o a costas de) la pobreza, la desintegración y la incultura de todos los demás. La novela de Fuguet pone de manifiesto los efectos de esa política reacumuladora sobre quienes más se beneficiaron de ella y que, como quiera que sea, no siempre lo pasaron tan bien como se podría suponer. En un libro que yo cité anteriormente y cuya lectura de *Mala onda* a mí no me parece la mejor, pero al que en otras de sus páginas considero un libro meritorio, Luis Cárcamo Huechante sostuvo que el neoliberalismo había y ha sido en Chile no únicamente una doctrina económica y una estrategia de acción empresarial y financiera; que sus efectos habían y han penetrado además en el campo de la cultura, si es que al «campo de la cultura» lo entendemos no sólo al modo de Bourdieu, sino también al de los antropólogos y los críticos de la familia de Raymond Williams, como el sitio en donde se gesta y transcurre «lo vivido». Cito a Cárcamo Huechante (2007, p. 17): «La tesis que sostengo es que, en este proceso, el libre mercado se constituye en un discurso cultural que, a partir de un conjunto de intervenciones retóricas e imaginarias, se despliega hegemónicamente en la sociedad: un escenario de intensificada y espectacularizada circulación». La excelencia de la novela que comento en este apartado, sobre lo que como se ha visto a mí no me caben dudas, se debe, en no menor medida, a cómo ella fue capaz de captar y subir al escenario el proceso que Cárcamo Huechante teoriza, cómo fue capaz de mostrar que los discursos y acciones programáticos se convertían en experiencia de vida, que la abstracción económica cuajaba en una materialidad vital densa y pesada.

Matías Vicuña elige al fin, y elige el «sí». Después de un intento frustrado de liberación, inverosímil para él mismo, porque en su fuero interno sabe bien que lo que está llevando a cabo no es más que una comedia, Matías hace las paces con el mundo, *con su mundo*:

> Volví a mi casa, claro. Era lo que debía hacer, fue lo que deseaba. Dudas tuve, las tengo y las tendré pero, más allá de lo plausible, del factor económico y legal, de todo aquello que parece ajeno e inútil pero está mucho más incrustado en mí de lo que estoy dispuesto a creer, sentí que me necesitaban –que me

> necesita, mi padre– y eso siempre es bueno, lo hace a uno olvidar, hasta empieza a perdonar. Pero no es sólo mi padre, soy yo (292).

Poniendo lo del padre a un lado, porque como el propio Matías lo admite al fin de esta cita él es sólo un factor más en su decisión de retorno (y, creo yo, un factor asaz postizo, pese a la sugerencia de continuidad psicológica y de clase), dos circunstancias, una real y la otra ficticia –o, mejor dicho, ambas ficticias, sólo que la segunda por partida doble, ya que se trata de un caso de ficción en la ficción–, colaboran en este acontecimiento. Muy similares, lo que ambas tienen en común es que son circunstancias que concluyen en la derrota o, peor aún, en una neutralización del sujeto de la rebeldía por medio de un método de disciplinamiento análogo. La circunstancia «real», o ficticia de primer grado, dice relación con la suerte foucaultiana que le toca a la levantisca Ximena Santander, quien, a sabiendas de cuales son los riesgos que corre con lo que hace[6], termina perdiendo la batalla, obligada a abortar un hijo que le hubiera gustado tener, prisionera en una clínica psiquiátrica y posteriormente enviada a Miami; la «ficticia», o ficticia de segundo grado, es la que está en las páginas de *The Catcher in the Rye,* un libro que Matías descubre el 9 de septiembre y que será el que precipite su frustrada maniobra emancipatoria. Enamorado de Holden Caulfield, el personaje de J. D. Salinger, en quien reconoce un alma gemela («mi mejor amigo. Había encontrado un doble», 205[7]), no ignora, sin embargo y desde el principio, que «Terminó mal, muy mal. Encerrado en una clínica, como la Ximena Santander» (206).

Son dos ejemplos que a Matías Vicuña se le imponen finalmente y que *a contrario modo* neutralizan la influencia «alternativa» que sobre él pudieron ejercer alguna vez los otros agentes tutelares: Paz, la Luisa, la Carmen y sobre todo la Flora Montenegro. Para Matías, la Ximena y Caulfield son seres inmensamente atractivos, pero sus actuaciones constituyen ejemplos de lo que no se debe hacer, del alto precio que se paga por decir «no». Y hay algo más: la decisión final de decir «sí», por su parte, la del regreso a casa, está conectada también a un intertexto. Llegado el momento de la decisión, Matías «transa» el peligroso modelo Holden Caulfield por el más manejable del rockero Josh Remsen, un personaje que, como Caulfield, carece de domicilio en este mundo (en realidad, lo tiene sólo en la novela que estamos leyendo. Es un intertexto que Fuguet «inventa» *como tal,* es decir que lo inventa *como un intertexto* y en lo que ahora podemos definir como un ficción de tercer grado), pero cuyo testimonio a Matías (y, en cierto modo, también a Fuguet) le sirve para equilibrar la balanza. En el centro de Santiago, lee Matías un artículo sobre Remsen en el *Village Voice*:

> Si Holden Caulfield hubiera nacido veinte años después, seguro se hubiera convertido en Josh Remsen, el primer rockero judío postpunk, antidisco, criado en el exclusivo Upper Side de Manhattan, hoy un héroe del East Village, lugar donde, después de años de vagabundeo compulsivo que lo llevaron desde las plantaciones de marihuana de Jamaica a los bares más duros de Dublín, este chico frágil pero tenso, de veintidós años, que nunca terminó la secundaria pero mete a Joyce sin temor en sus erráticas y embriagadoras letras, ha encontrado algo que por ahora al menos, se atreve a llamar hogar. Por fin.
> Después grito de felicidad, a todo dar. La gente que atosiga el local me queda mirando. Aterrada. Yo me pongo los anteojos oscuros y mi gorra de cazador roja con negro, enrollo mi *Village Voice* y salgo como si nada –como si todo– hubiera pasado.
> ¡Por fin! (266)

El grito de felicidad es el grito del encuentro de Matías con una nueva adscripción identitaria y con una nueva tutela, claro está. Más aún: con la tutela que le ayudará a extricarse de su embrollo finalmente. Cuando poco después Vicuña lee en el *Village Voice* una entrevista al rockero, lo que obtiene de ella, por entre las líneas de un discurso por demás farragoso y confuso, es que «no hay nada peor que no tomar una decisión» (269), que lo principal es la «salvación» (*Ibid.*) y que hay que «estar dispuesto a sacrificarse» para lograrla (*Ibid.*):

> La clave, creo, es imponer reglas propias. Imponer, por así decirlo, la verdad. Lo que es imposible porque la única verdad real, la única que me interesa y me sirve, es la que hace daño. A mí, claro, pero al resto también. Si se consigue todo esto, el suicidio se cierra como posibilidad.
> – Hay redención entonces.
> – Me gustaría pensar que sí. Pero para eso tiene que haber fe. Y eso implica confianza. Y buena música (270).

6
«–Y nos va a ir mal –le respondió la Ximena–. Gente como nosotros nunca sale ganando. El enemigo siempre se encarga de dejar claro quién es el que manda» (177).

7
En una nota periodística que Fuguet escribe el 29 de enero de 2010, a propósito de la muerte de Salinger, ocurrida el día anterior, opina que lo esencial de su legado literario consiste en la «complicidad secreta» del escritor con su lector (uso el singular deliberadamente»): «una complicidad secreta e íntima, casi erótica, definitivamente física, ciento por ciento leal, entre el lector y el autor […] no escribió para el mundo, sino para uno. Sus lectores no eran necesariamente lectores duros, sino jóvenes que estaban aprendiendo a entender el mundo y tratando de entenderse ellos». Y concluye: «Salinger, en vez de darles respuestas, los confundió más y, de paso, los hizo transformarse en quienes son» (Fuguet, 2010).

> Las líneas que cierran la novela regresan sobre este lenguaje sacrificial y redencionista, que recomienda una «decisión» con vistas a la «salvación». Después de reconocer que «Huir, al final de cuentas, es mucho más complicado que quedarse» (295), Matías concluye su discurso así:
> Sobreviví, concluyo. Me salvé.
> Por ahora (*Ibid.*).

«Salvado», aunque no «por fin», como prometía la lectura del *Village Voice* sobre la suerte de Remsen, sino sólo «por ahora», como se le dan las cosas al chileno calculador que Matías es pese a todo. Y hasta aquí el desenlace pareciera estar claro. Mucho más claro de lo que a mí me gusta, a decir verdad. Entre las tres soluciones básicas de que dispone el protagonista de la moderna novela de aprendizaje para resolver la encrucijada de su crecimiento, la de la no aceptación de lo dado (Rojas, *Hijo de ladrón*), la de la negociación con lo dado (Blest Gana, *Martín Rivas*; Skármeta, *No pasó nada*) y la de la aceptación de lo dado por las buenas o por las malas, Matías Vicuña opta (y por las buenas) por esta última. El resultado es que *Mala onda* (y, si se quiere, su autor) queda/n expuesta/os a una crítica que la/los acusará de conformismo, en el mejor de los casos, y en el peor, de complicidad despreocupada y cínica con la política y cultura dictatoriales e incluso con sus peores inhumanidades, crítica ésa que existe y es documentable, pero cuyos firmantes a mí no me interesa nombrar. O bien, como se ha visto en la nota del sacerdote Ibáñez Langlois, una crítica que puede obedecer y obedece a las perspectivas valóricas de la derecha más conservadora de este país, la que se llamará a escándalo por el «libertinaje» de los personajes de *Mala onda,* los que, debido a la espuria combinación de su buena sangre con su mala conducta, le resultan a esa derecha peores que los delincuentes, los terroristas, los ideólogos «más arrastrados» (?) o lo subcultos de diverso pelaje. Creo, por mi parte, que esas lecturas son superficiales ambas y, lo que es más grave, que son erróneas por superficiales.

El problema va a dar de esta manera en el *court* de aquello que yo expuse en las primeras líneas de este ensayo, en el papel que desempeña en la novela de Fuguet la ironía. Ésta, que es un componente esencial de la novela moderna, también se halla presente en *Mala onda* y no tenerla en consideración en el análisis que estoy intentando de la obra sería descuidar lo más enjundioso que ella puede entregarnos. Tal como las he presentado hasta aquí, las perspectivas ideológicas en *Mala onda* serían dos y ambas explícitas: la hegemónica en el mundo con el cual el protagonista de *Mala onda* tiene que enfrentarse y la propia de él (cualquiera que ésta sea). Poner la una junto a la otra ha sido la tarea de Fuguet en la novela, pero no sin que entre líneas se le filtren las «otras miradas». Corresponde, entonces, que yo me ocupe de estas últimas. Me refiero a las perspectivas del autor y el lector implícitos. En este sentido, se trataría de leer ahora lo que en *Mala onda* se encuentra dicho, aunque no directamente. Como observaba en otro contexto Luis Iñigo Madrigal, se trataría de leer ahora en la obra el *ductus subtilis,* ése con el que «se simula en primer plano una opinión con la intención, en segundo plano, de conseguir en el público un efecto contrapuesto a esta opinión» (Íñigo Madrigal, 1999, p. 792).

Resulta, en fin, indispensable darse cuenta de en qué consiste y cómo funciona la ironía en *Mala onda.* Esto, que yo opino que no es obviable para una buena comprensión de su novela, es también, paradójicamente, lo que el propio Fuguet y su socio Sergio Gómez pasaron por alto cuando opusieron el país «McOndo» al supuesto macondismo de *Cien años de soledad* y de su autor (Fuguet y Gómez, 1996). No hay tal. El macondismo de *Cien años de soledad,* si existe, ello sólo vale para el primer plano de la obra maestra de Gabriel García Márquez, una obra cuya estructura profunda debe leerse antes bien a partir de una metodología que destaque eso a lo que apunta la cita de Iñigo Madrigal[8]. Y lo mismo vale para nuestra lectura de *Mala onda,* cuyo conformismo, cuya complicidad con la infamia, si es que ellos existen, quedarían circunscritos también al primer plano del relato. La pregunta es, entonces, ¿cómo avanzar más allá de ese nivel palmario de la lectura? ¿Cómo puede nuestra crítica hacer explícito lo implícito?

Anotaré nada más que cuatro procedimientos que a mi juicio permiten ejecutar este *switch* de planos en el análisis de *Mala onda,* tres de ellos específicos y uno de carácter general. El primer procedimiento específico sacará a relucir las que, al modo de lo que hace Rifaterre con la poesía, yo identificaría como las disonancias (Rifaterre las llama «agramaticalidades») en el texto. Por momentos, estas

8
Véase también Rojo (2007, pp. 337-362).

disonancias emergen en el discurso del propio Matías, como en el comentario que él hace acerca de la disponibilidad pública, anterior a su aprobación, de la Constitución del 80 (véase mi nota veintisiete), o en sus pullas más o menos solapadas al trogloditismo político de sus familiares:

> Mi hermana Francisca, que está en edad de votar, lo hará por el *SÍ*. Ella y todo su curso de poseros están por la *Constitución de la Libertad.* Me dice que ahora Chile es el país de Latinoamérica que más importancia le da a la publicidad [...] Mi vieja dice que fue la peor época de la historia [la época del Presidente Allende], pero yo cacho que ni tanto. Que exagera. De repente es verdad. Pero, por lo menos, es harto más entretenido que lo de ahora (44).

Más disonantes aún son los discursos de algunos personajes a los que ya me he referido: Paz, la Luisa, la Ximena, la Carmen, la Flora Montenegro. Estimados y desestimados por Vicuña, lo que estos personajes están diciendo es otra cosa de lo que asevera el discurso que manda en el mundo narrado y él no puede menos que escucharlos, aunque después eche tierra sobre lo que escuchó.

En cuanto al segundo procedimiento específico que a mí me interesa registrar, con él se potencia un nuevo intertexto en la novela. La escena final de *Mala onda* nos muestra a Matías Vicuña en el cerro San Cristóbal, en bicicleta, en lo que obviamente constituye una cita de y un homenaje a un cuento famoso de Antonio Skármeta, «El ciclista del San Cristóbal». Pero, a diferencia del ciclista de Skármeta, que «sube» el cerro y que lo hace para ganar, esto es, para vencer a la muerte con su vitalidad sudorosa y sesentera, el personaje de Fuguet «baja» el cerro, y lo hace para perder o, mejor dicho, para (de algún modo) perderse él en lo que no es otra cosa que el marasmo autoritario que avasalla la ciudad de Santiago en los años ochenta.

Por último, un tercer procedimiento consiste en el registro de la dimensión metapoética de *Mala onda.* Mencioné antes a la Luisa Velásquez, que es la intelectual del grupo de jóvenes y que escribe o se propone escribir una novela sobre ellos y ellas. En más de un sentido, este personaje es el «centro de conciencia» jamesiano de la novela, una figura compatible con la del autor implícito y por lo tanto con connotaciones metapoéticas evidentes:

> La Luisa siempre ha amenazado con escribir una novela sobre todos nosotros. Según ella, el Chico Sobarzo sería uno de los personajes principales ya que 'representa la decadencia en su más puro estado inconsciente' y ejerce la misma atracción, en determinado sector del curso y del colegio, que ejercía Demian sobre Sinclair, por ejemplo. Yo estoy en absoluto desacuerdo con ella: creo que yo sería un personaje literario mucho más interesante que el Chico Sobarzo, aunque ella lo niegue. Pero como la que se va a pegar la lata de escribirlo todo es ella, no puedo alegar demasiado (79-80).

Quizás menos elaborado de lo que pudo estar, este alarde metapoético de Fuguet, a través de la protonovelista Luisa Velásquez, es rescatable porque también él está descubriendo en *Mala onda* el revés de la trama. Pero ello no para ahí, porque es preciso agregar las aficiones literatosas de que hace ostentación el protagonista, Matías Vicuña, en unas cuantas ocasiones, entre ellas en la cita de arriba al *Demian* de Hesse. Porque el frívolo Vicuña es también (¡oh, sorpresa!) un tipo que lee y, lo que es más significativo, es un tipo que procesa lo que lee. Y ello nos permite a nosotros interpretar sus experiencias como las propias del estadio de preescritura de la novela, un estadio de constitución de una «estructura de conjunto referencial» y que tendría que ser recuperable y escribible en el futuro, cuando las condiciones habrán cambiado y cuando será posible hablar de lo que antes no se pudo hablar (tampoco debiera sernos indiferente la distancia temporal entre los hechos de *Mala onda,* que tienen lugar en 1980, y el año de su publicación, once años después, en 1991, con posterioridad a la desaparición de Pinochet del mapa político chileno. Sugerentemente, esta es casi la misma distancia temporal que media entre los hechos que se cuentan en *Martín Rivas,* que son de 1850, y su publicación, en 1862. El Lukács de *La novela histórica* hubiera tenido más de algo que decir al respecto). Obsérvese, además, que a la voluntad de la Luisa Velásquez de escribir una novela con el Chico Sobarzo como personaje principal, Matías responde que el personaje principal debiera ser él mismo.

Y ahora la ironía novelesca en su sentido más lato o, como la denomina M. H. Abrams, la «ironía estructural»[9]. ¿Cómo no darnos cuenta del grotesco de la presentación del primer plano, del absurdo que reina entre los personajes y acontecimientos que pueblan

9
«el autor, en vez de usar una ironía verbal ocasional, introduce un rasgo estructural que sirve para mantener la duplicidad de significado y evaluación a lo largo de la obra» (Abrams, 1993, p. 98).

Mala onda? ¿Cómo no percatarnos que el padre de Matías Vicuña es un esperpento y la madre otro? ¿Que el retrato de la familia y su entorno, parapetados en el cuarto de ciudad que Urbina denuncia, cegados por sus prejuicios, embrutecidos por su egoísmo, su ignorancia y sus mentiras, conforman una galería valleinclanesca? Y que lo mismo vale para los condiscípulos y camaradas de Vicuña, con sus cabezas repletas de basura trivial, de materia prescindible, de proyectos inanes. El mundo hegemónico de *Mala onda* es, digámoslo resueltamente, un mundo al revés y no tiene ni el menor sentido, sería de una ingenuidad francamente irrisoria, leerlo sólo de un modo recto, quedándonos así en el terreno del «significado ostensible» y que según Abrams es lo que hacen las «autoridades obtusas»[10]. A eso habría que sumar la distancia temporal a que acabo de referirme y que nos obliga a situar al autor y al lector implícitos en un tiempo otro que el de Vicuña, conocedores ambos de un futuro en el que la dictadura se habrá extinguido, lo que crea las condiciones para el juicio de sus crímenes (para *los* juicios en realidad, los muchos juicios a los culpables de tanta y tan inmunda fechoría, que iban a venir a continuación y que aún no se han cerrado).

Con lo que se pone en evidencia, más allá de cualquier duda, que en la novela que leemos se halla inscrita una doble mirada. Si la vuelta a casa de Matías Vicuña en las últimas páginas de *Mala onda* es una vuelta ahí y entonces, y hasta pudiera ser que menos repudiable de lo que a primera vista nos parece, la producción de un texto irónico, que es lo que Alberto Fuguet lleva a cabo diez años después, le permite a éste contar esa historia de cobardía y miseria moral, pero no sin cubrirse las espaldas, poniendo énfasis en la diferencia que existe entre lo mirado abyecto y su propio mirar, una diferencia a la que tanto las reglas del género como el paso del tiempo le habrán otorgado a esas alturas una cuota generosa de rentabilidad.

10
«la ironía por parte de un autor tiende a expresar un cumplido implícito a la inteligencia de los lectores, a los que se invita a asociarse con el autor y la minoría conocedora que no ha sido engañada por el significado ostensible. A ello se debe que muchos ironistas literarios sean mal interpretados y que a veces (como Daniel Defoe y Jonathan Swift en el siglo XVIII) entren en serios problemas con las autoridades obtusas» (Abrams, 1993).

Bibliografía

Abrams, M. H. (1993), *Glossary of Literary Terms*, Fort Worth, Harcourt Brace, Jovanovich College Publishers.

Alonso, María Nieves (2004), «Alberto Fuguet: un (in)digno descendiente de una buena tradición», *Acta Literaria,* 29.

Cárcamo Huechante, Luis E. (2007), *Temas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte,* Santiago de Chile, Cuarto Propio.

Fuguet, Alberto (1991), *Mala onda,* Santiago de Chile, Planeta.

– (2010), «Complicidad secreta», *La Tercera* (29 de enero), 53.

Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio (1996), «Presentación del país McOndo» en Alberto Fuguet y Sergio Gómez, eds. *McOndo*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori.

Giannini, Humberto (1993), *La «reflexión» cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*, 3ª ed. Santiago de Chile, Universitaria.

Iñigo Madrigal, Luis (1999), «Darío en Chile: 'La canción del oro'», *Anales de Literatura Hispanoamericana,* 28.

Kuhn, Reinhard (1976), *The Demon of Noontide: Ennui in Western Literature*, Princeton, Princeton University Press.

Martínez Bonati, Félix (2001), «El sistema del discurso y la evolución de las formas narrativas» en *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*, Santiago de Chile, LOM.

Moulián, Tomás (1998), *El consumo me consume,* Santiago de Chile, LOM.

Rojo, Grínor (2006), *Globalización e identidades nacionales y postnacionales…, ¿de qué estamos hablando?*, Santiago de Chile, LOM.

– (2007), «*Cien años de soledad* cuarenta años después», *Estudios Públicos*, 106 (Otoño).

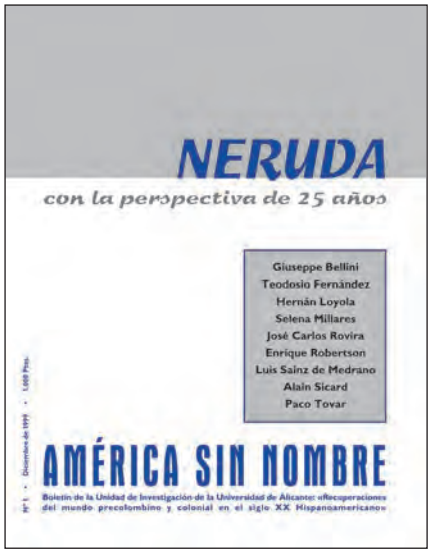
Steiner, George (2006), «El gran *ennui*», *En el Castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura,* tr. Alberto L. Budo, Barcelona, Gedisa.

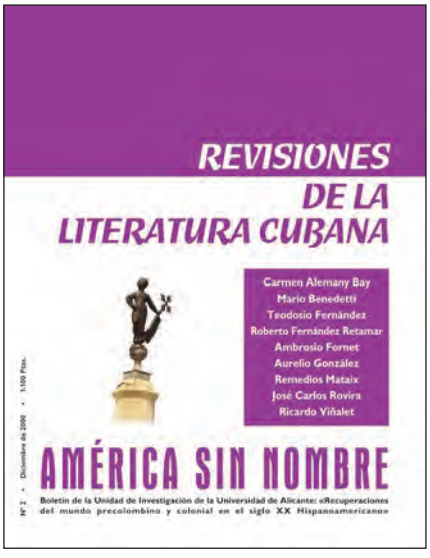
Urbina, José Leandro (2000), «*Mala onda* de Alberto Fuguet: crecer bajo la dictadura» en Verónica Cortínez, ed. *Albricia; la novela chilena del fin de siglo*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.

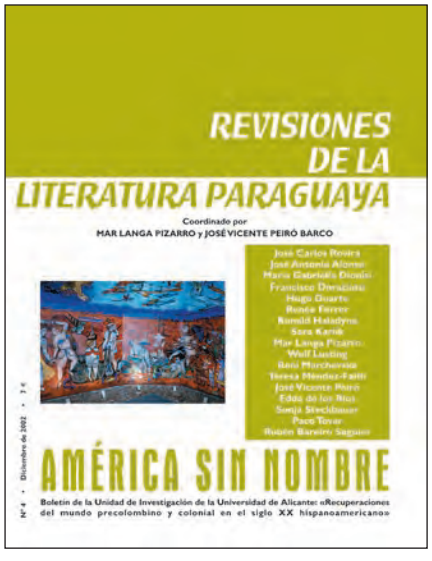
Valente, Ignacio (1992), «Novelas de verano», *Revista de Libros* de *El Mercurio* (1º de marzo), 5.

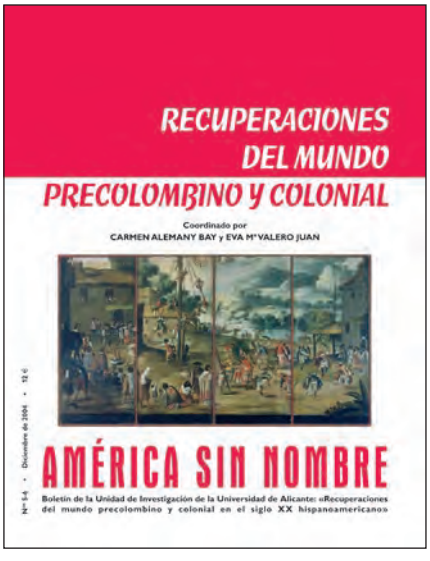
Fecha de recepción: 29/07/2011
Fecha de aprobación: 26/10/2011

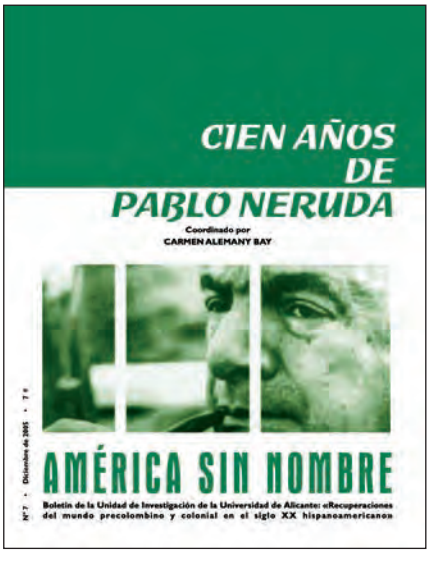
REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE

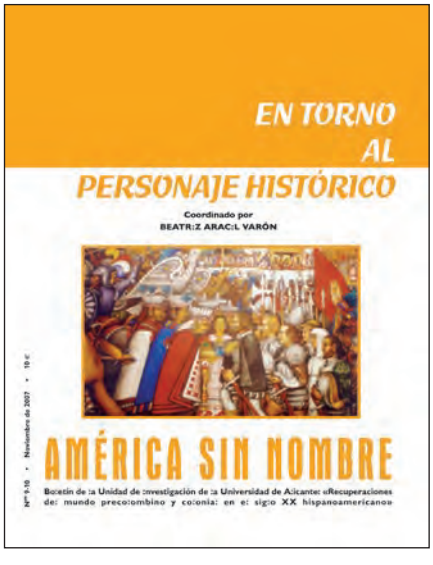




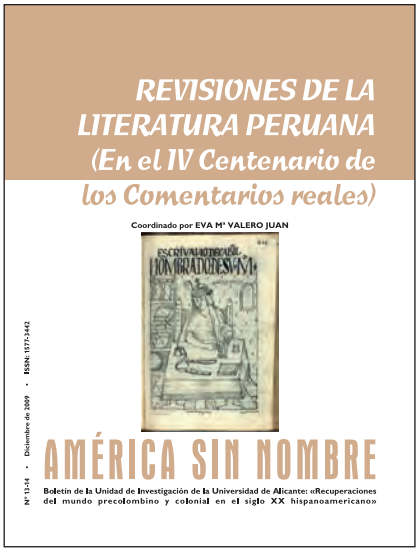


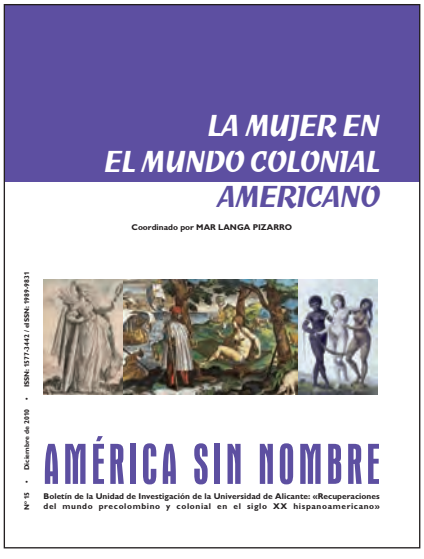




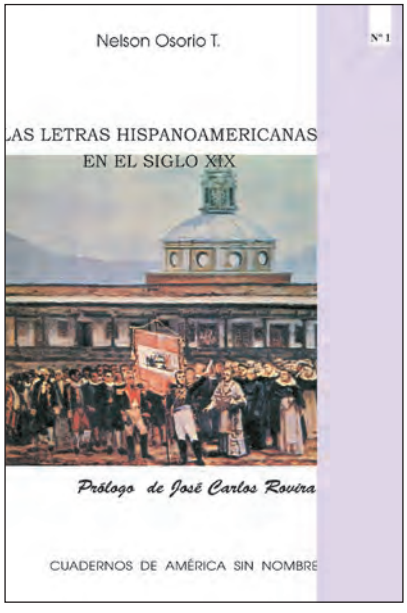


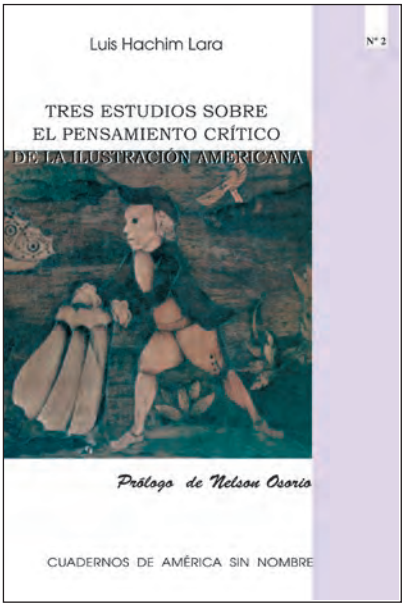
REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE

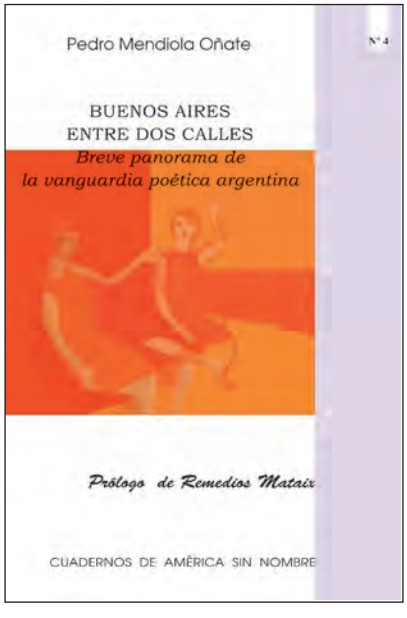


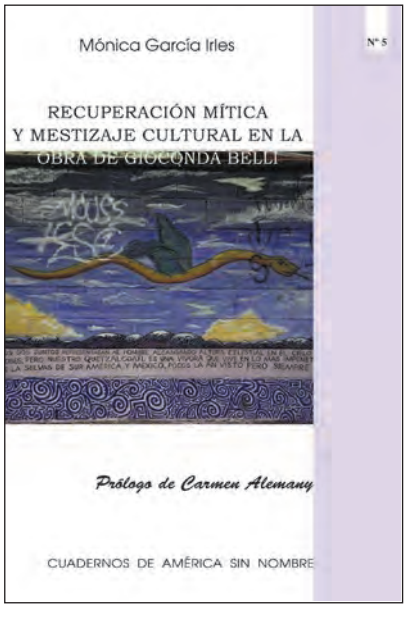


CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

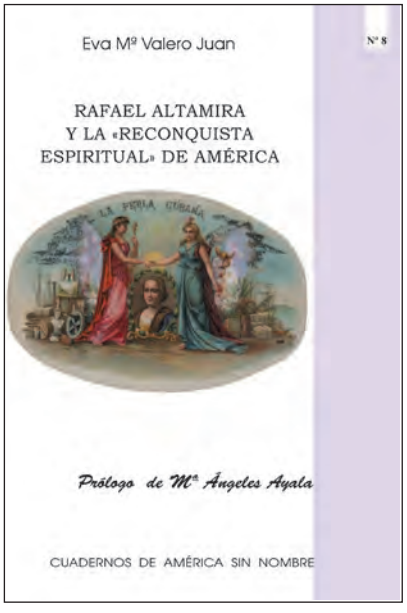


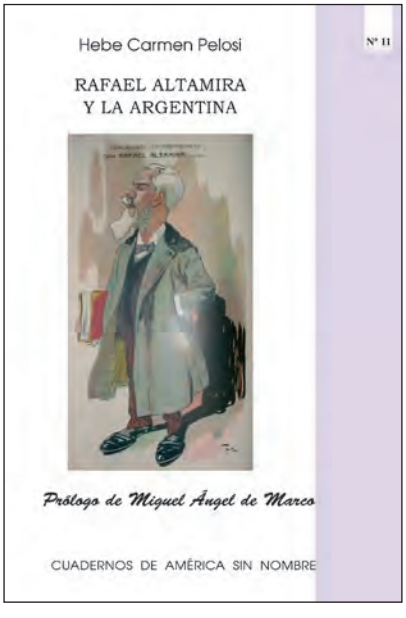


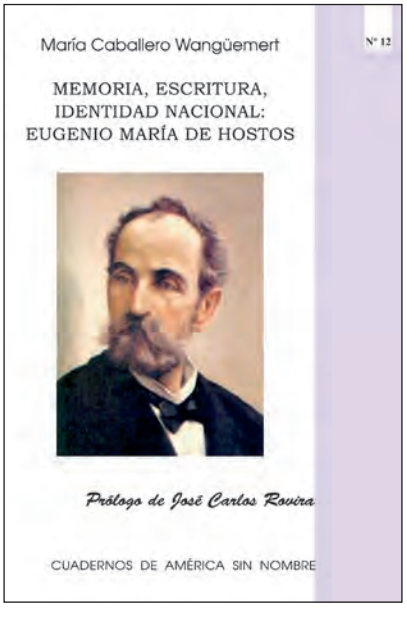




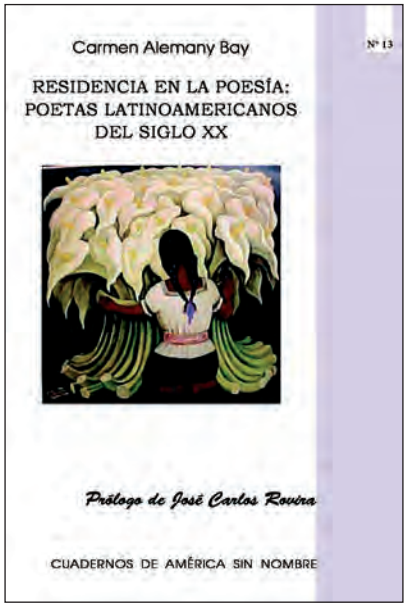
CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

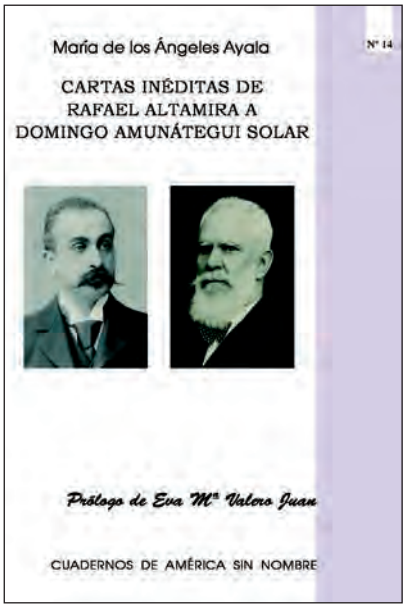


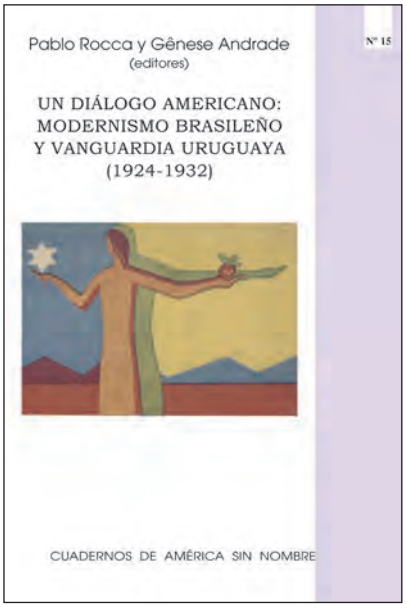


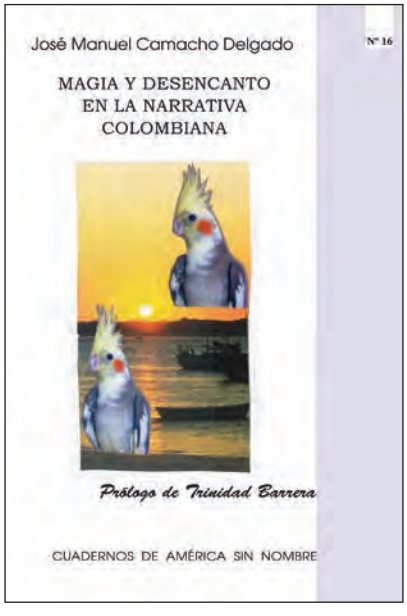


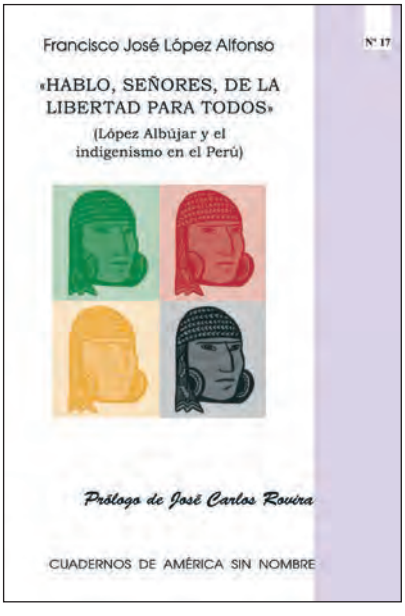
CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

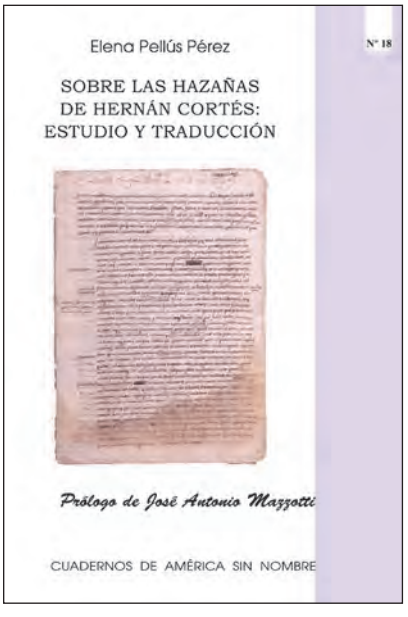




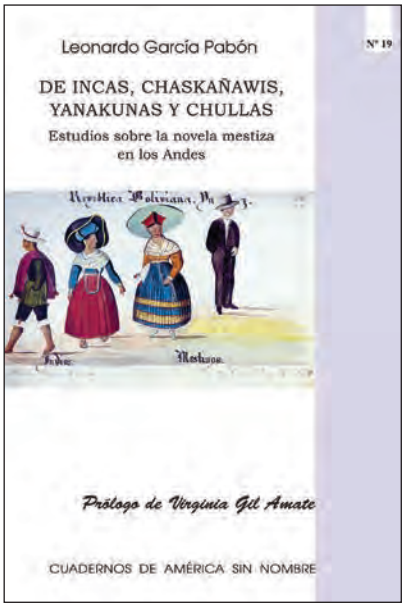


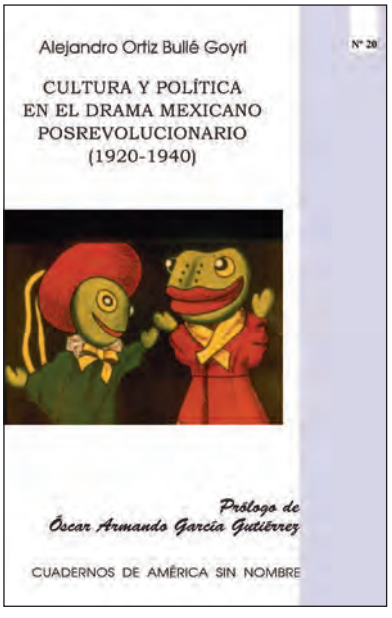


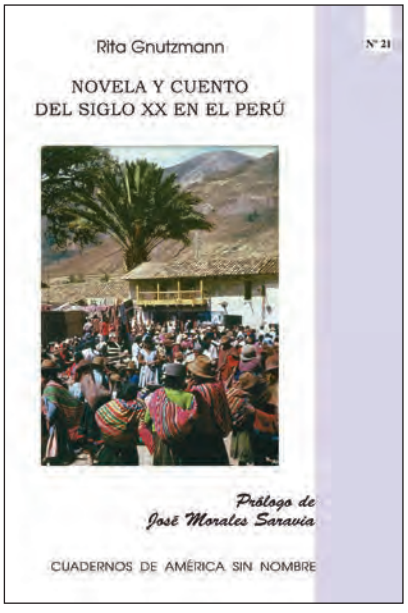


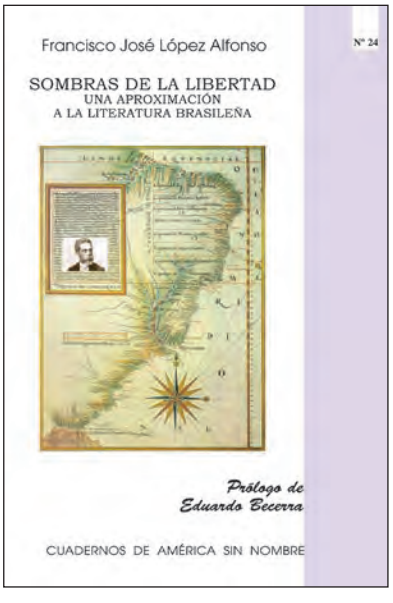


CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

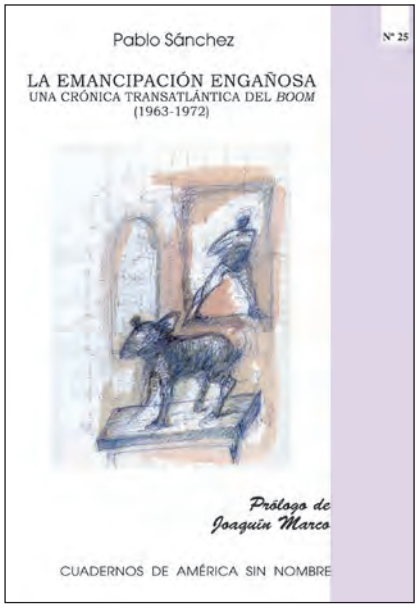


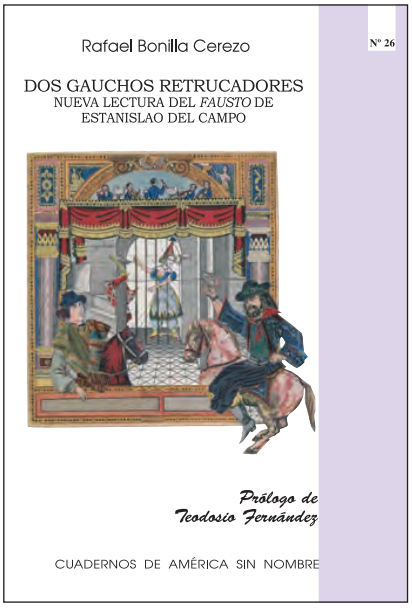


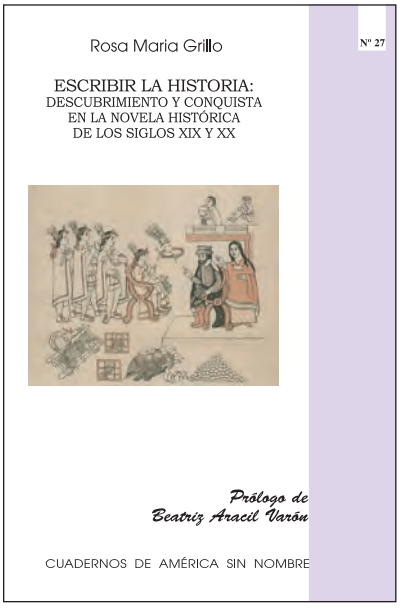


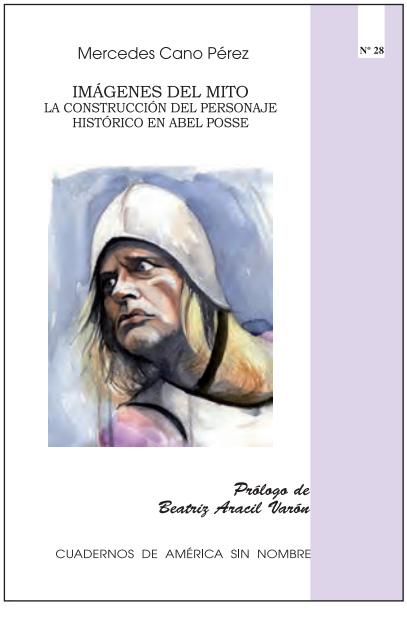


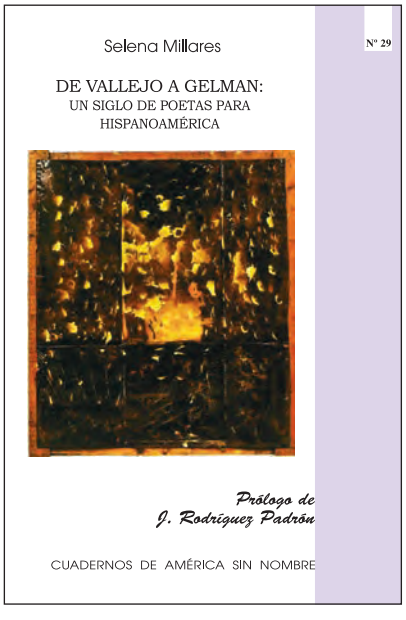
CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE











maESL

Máster en Estudios Literarios

Programa Oficial de Postgrado adaptado al Espacio Europeo de Educación Superior

Dpto. de Filología Española, Ling. General, Tª de la Literatura

Dpto. de Filología Catalana

Dpto. de Filología Inglesa

Dpto. de Filologías Integradas (Filología Árabe y Filología Francesa)

Dpto. de Prehistoria, Arqueología, Hª Antigua, Fil. Griega y Fil. Latina

www.maesl.ua.es

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Espacio Europeo de Educación Superior

Anales de Literatura Española

Nº 23, 2011 (SERIE MONOGRÁFICA, NÚM. 13)

«Cantad, hermosas»

Escritoras ilustradas y románticas

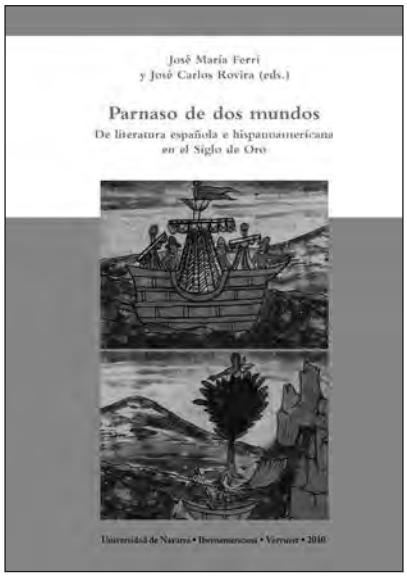
Edición de Helena Establier Pérez

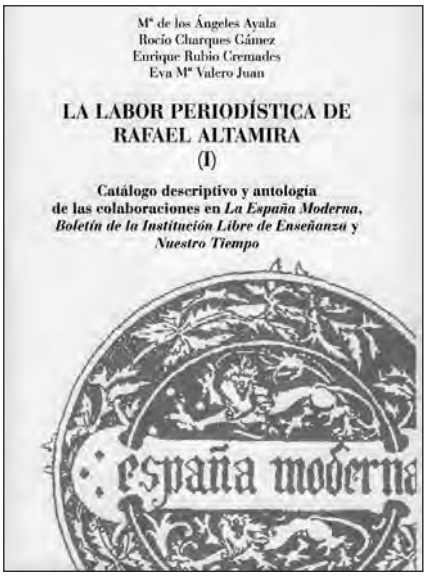
María Angeles Egea Hombre o mujer, cuestión de apariencia. Un caso de travestismo en el teatro del siglo XVIII · María Jesús García Garrosa La otra voz de María Rosa de Gálvez: las traducciones de una dramaturga neoclásica · Frédérique Morand Influencias medievales y originalidad en la literatura gaditana de finales del setecientos: el caso de la gaditana María Gertrudis de Hore · Helena Establier Pérez *Las esclavas amazonas* (1805) de María Rosa de Gálvez en la comedia popular de entresiglos · Emilio Palacios Fernández Bibliografía general de escritoras españolas del siglo XVIII · Elizabeth Franklin Lewis La caridad de una mujer: modernización y ambivalencia sentimental en la escritura femenina decimononica · Marieta Cantos Casenave Escritura y mujer 1808-1838: los casos de Frasquita Larrea, Mª Manuela López de Ulloa y Vicenta Maturana de Gutiérrez · Rebeca Haidt Sobre la dificultad de ser Carolina Coronado: contemplación y praxis fenomenológica · Ermitas Penas Varela Juana de Vega desde la literatura del yo · María del Carmen Simón Palmer En busca del mecenazgo real: autoras románticas y Palacio · Rosalía Fernández Cabezón Una voz femenina en el teatro de mediados del XIX: la comedia de Gertrudis Gómez de Avellaneda · Angeles Ezama Gil Los relatos de viaje de Gertrudis Gómez de Avellaneda · Rocío Charques Gámez *Sab* y el juego de las miradas · María de los Angeles Ayala *El testamento de D. Juan I*, novela histórica de una escritora olvidada: Teresa Arróniz y Bosch · Dolores Thión Soriano-Mollá Joaquina García Balmaseda: una escritora isabelina al servicio de la mujer

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA,
LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

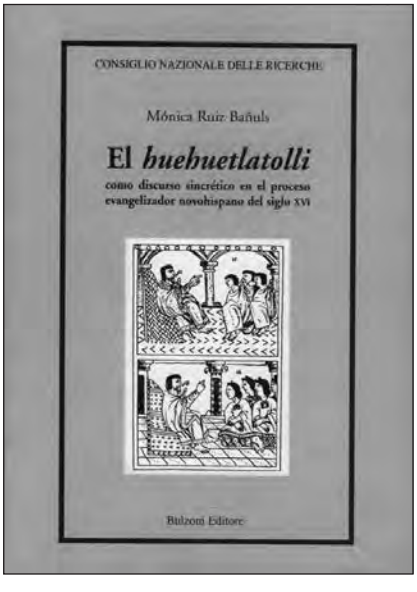
Universidad de Alicante

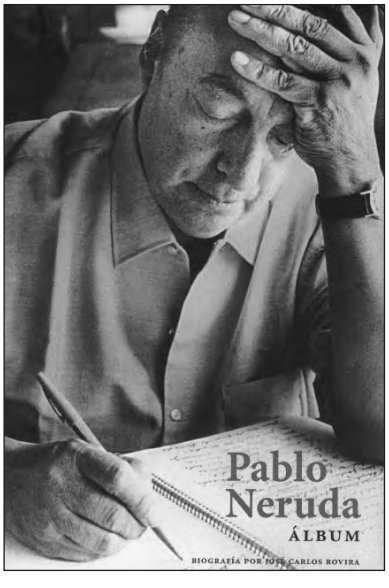

José María Ferri
y José Carlos Rovira (eds.)
Parnaso de dos mundos
De literatura española e hispanoamericana
en el Siglo de Oro
Universidad de Navarra • Iberoamericana • Vervuert • 2010


Mª de los Ángeles Ayala
Rocío Charques Gámez
Enrique Rubio Cremades
Eva Mª Valero Juan
LA LABOR PERIODÍSTICA DE
RAFAEL ALTAMIRA
(I)
Catálogo descriptivo y antología
de las colaboraciones en La España Moderna,
Boletín de la Institución Libre de Enseñanza y
Nuestro Tiempo
España moderna

CARMEN ALEMANY BAY
LA NARRATIVA DE LA ALTERIDAD EN AMERICA LATINA
(desde los tiempos del boom)

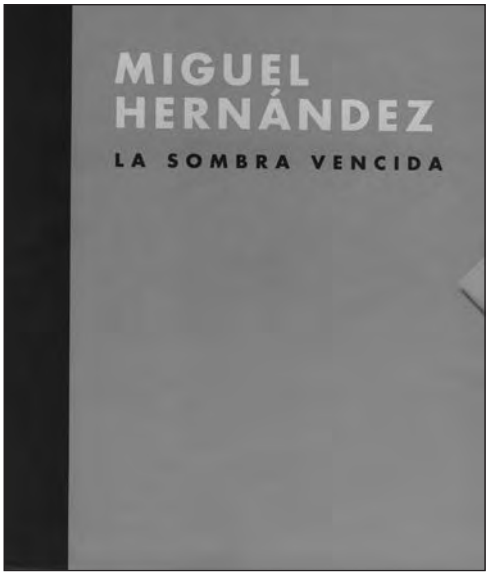
Centro Internacional de Estudios
sobre Romanticismo Hispánico "Ermanno Caldera"
Romanticismo 9
El eros romántico
Actas del IX Congreso
(Salazzo, 17-19 de Febrero de 2005)
Il Capitello del Sole

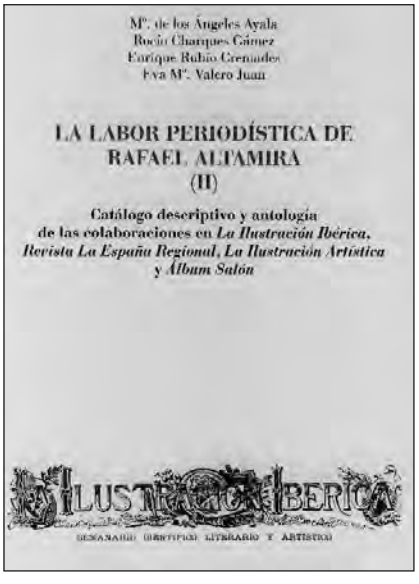

CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE
Mónica Ruiz Bañuls
El huehuetlatolli
como discurso sincrético en el proceso
evangelizador novohispano del siglo XVI
Bulzoni Editore


Pablo
Neruda
ÁLBUM
BIOGRAFÍA POR JOSÉ CARLOS ROVIRA

Centro Internacional de Estudios
sobre Romanticismo Hispánico "Ermanno Caldera"
Romanticismo 10
Romanticismo y exilio
Il Capitello del Sole

Eva Mª Valero Juan
Tras las huellas del Quijote
en la América virreinal
Estudio y edición de textos


MIGUEL
HERNÁNDEZ
LA SOMBRA VENCIDA


Mª. de los Ángeles Ayala
Rocío Charques Gámez
Enrique Rubio Cremades
Eva Mª. Valero Juan
LA LABOR PERIODÍSTICA DE
RAFAEL ALTAMIRA
(II)
Catálogo descriptivo y antología
de las colaboraciones en La Ilustración Ibérica,
Revista La España Regional, La Ilustración Artística
y Álbum Salón
ILUSTRACIÓN IBÉRICA

COLABORACIONES

COLABORACIONES EN LA REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE

Los números de la revista son anuales y contienen generalmente la publicación de un tema monográfico que es anunciado, para cada dos números próximos, en la cubierta posterior de la revista. Frecuentemente, cada número responde a una actividad de la Unidad de Investigación, por lo que los colaboradores son invitados para la misma por el Director o la persona que vaya a coordinar su publicación. Sin embargo, es posible contribuir con colaboraciones externas que se ajusten al tema, haciéndolas llegar con la suficiente antelación para ser evaluadas por el comité editorial y evaluadores externos de manera anónima. En caso de que el artículo no sea aceptado, se informará por correo electrónico. Las colaboraciones solicitadas expresamente también serán sujetas a revisión por el comité editorial y evaluadas por dos colaboradores externos. En ambos casos, los autores deben garantizar que se trata de trabajos originales y que no están postulados para su publicación en otras revistas.

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE LOS TEXTOS

El texto del artículo se enviará por correo electrónico en archivo adjunto presentado en Microsoft Word o Word Perfect. La extensión máxima de los textos, que deben ser originales, será de 15 páginas, incluidas las notas y referencias bibliográficas.

Junto al texto se enviarán:

- las imágenes que se desee incorporar a la publicación (un máximo de seis) en formato jpg y un tamaño mínimo de 500 píxeles en su lado mayor. En un documento Word se relacionará cada foto con su correspondiente pie de foto. También se debe indicar el lugar del texto donde se debe insertar. En caso de que el peso informático de las imágenes lo requiera, se deberá hacer llegar un CD con dichas imágenes.
- el breve currículo (máximo 7 líneas) que se quiera incluir en la publicación. En él se debe incluir la afiliación profesional completa o centro de trabajo actual y dirección de correo electrónico.
- el título del artículo, un resumen de un máximo de 10 líneas y una serie de palabras clave o descriptores, todo ello en español y en inglés.

Dirección de envío: rovi@ua.es y para envío postal del CD: América sin nombre/ Departamento de Filología Española/ Apdo. 99/ Universidad de Alicante/ 03080 Alicante.

La fecha límite de entrega de originales es el 30 de julio de cada año, ajustándose al tema anunciado en la cubierta posterior del último número.

1. Formato de página y de párrafo

El tamaño de papel seleccionado será DIN A4 y la fuente Times New Roman 12 puntos, que es la que ofrece el procesador por defecto.

Las páginas irán sin numerar y sin encabezados, con interlineado sencillo y justificación completa del texto, y sólo se utilizará sangría (doble) para la reproducción de citas textuales extensas.

Se debe activar en el programa la opción destinada al control de líneas viudas y huérfanas para evitar que la primera o la última línea de un párrafo quede aislada al principio o final de una página.

Se debe evitar el uso de negritas y del subrayado. En lugar de este último se usa la cursiva.

2. Formato para notas a pie de página

En líneas generales, la revista intenta reducir al máximo las notas al pie. Las referencias bibliográficas se proporcionarán dentro del texto (ver apartado 3), por lo que las notas al pie quedan reservadas para información que complemente o amplíe algún aspecto del artículo.

La numeración será continua y automática, siendo la primera nota que aparezca la número 1.
La fuente seleccionada deberá ser Times New Roman de 9 puntos.
En el cuerpo del texto, la llamada a nota se situará siempre antes de los signos de puntuación.
El interlineado también será sencillo e igualmente se justificará el texto de la nota de forma completa.
También para las notas se activará el programa de líneas viudas y huérfanas.

3. Presentación de las citas y referencias bibliográficas

Las citas de referencia en el texto y la lista final de referencias bibliográficas se deben presentar según el formato A.P.A.

a) Cuando el apellido del autor forma parte del discurso, se incluye solamente el año de publicación de la obra entre paréntesis y la página. Si se hace referencia a la obra completa se elimina la página.
Ejemplo: Mendiola (2001, p. 45) compara las relaciones…

b) Cuando el apellido y el año no forman parte del discurso, se ponen ambos elementos entre paréntesis separados por comas, así como la página.
Ejemplo: La comparación de las relaciones (Mendiola, 2001, p. 45) se inicia…

c) Si hay más de una obra de un solo autor aparecida el mismo año, se citará con una letra en secuencia tras el año.
Ejemplo: Mendiola, 2001a, Mendiola, 2001b, etc.

Al final del artículo se ofrecerá, ordenadas alfabéticamente, las referencias bibliográficas de todas las obras citadas (sólo las citadas) con el siguiente formato:

a) Monografías:
Apellidos, Nombre (año de publicación), *Título en cursiva*, Lugar de edición, Editorial.
Ejemplo: Henríquez Ureña, Pedro (1949), *Las corrientes literarias de la América Hispánica*, México, F.C.E.

b) Partes o capítulos de monografías:
Apellidos, Nombre (año de publicación), «Título del capítulo entrecomillado», en Nombre Apellidos del responsable del libro, *Título en cursiva*, Lugar de edición, Editorial, páginas del libro en el que se encuentra el capítulo.
Ejemplo: Rama, Ángel (1974), «Origen de un novelista y de una generación literaria», en Helmy F. Giacoman (ed.), *Homenaje a Juan Carlos Onetti*, Nueva York, Las Américas, pp. 13-51.

c) Artículos en publicaciones en serie:
Apellidos, Nombre (año), «Título del artículo entrecomillado», *Título de la publicación en cursiva*, volumen:número, pp.
Ejemplo: Sánchez del Barrio, Antonio (1987), «Algunas noticias sobre el tiempo de Pasión tradicional: El caso concreto de Medina del Campo», *Revista de Folklore*, 7:83, pp. 169-175.

Las citas textuales breves (menos de 40 palabras) irán entrecomilladas dentro del texto. Las citas textuales largas se pondrán en párrafo aparte, sin comillas y con doble sangría del lado izquierdo. La primera línea de la cita textual no lleva ninguna sangría adicional.

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN / SUSCRIPTION FORM

Nombre / Name: _____
DNI / ID: _____
Institución y dirección / Institution and Adress: _____
Código Postal y ciudad / Zip Code and City: _____
Teléfono / Phone: _____ Correo electrónico / E-mail: _____

Deseo suscribirme a la revista *América sin nombre* a partir del número _____ .
Please enter my suscription to *América sin nombre* beginning with volumen _____ .

Derechos de suscripción: tres números (ordinarios o extraordinarios) de *América sin nombre* que le serán remitidos por correo a la dirección arriba indicada.
Precio: 30 euros
Forma de pago:

- ❑ Contra reembolso de cada ejemplar (11 euros)
- ❑ Por talón nominativo, dirigido a Dpto. de Filología española, Universidad de Alicante. Apdo. de Correos 99 - E 03080 Alicante (España)

BOLETÍN DE PEDIDO / ORDER FORM

Deseo recibir las publicaciones siguientes: / Please send me the following puplications:

Revista / Journal: *América sin nombre*
Volúmenes nº / Volumen num _____ Ejemplares / Copies: _____

Anejo / Monograph: *Cuadernos de América sin nombre*
ISBN: _____ Ejemplares / Copies _____

Nombre / Name: _____
DNI / ID: _____
Institución y dirección / Institution and Adress: _____
Código Postal y ciudad / Zip Code and City: _____
Teléfono / Phone: _____ Correo electrónico / E-mail: _____

Precio: 11 euros por ejemplar de *América sin nombre*
10 euros por ejemplar de *Cuadernos de América sin nombre*
Forma de pago:

- ❑ Contra reembolso de cada ejemplar
- ❑ Por talón nominativo, dirigido a Dpto. de Filología española, Universidad de Alicante. Apdo. de Correos 99 - E 03080 Alicante (España)

PETICIÓN DE INTERCAMBIO / EXCHANGE REQUEST

Institución / Institution: _____

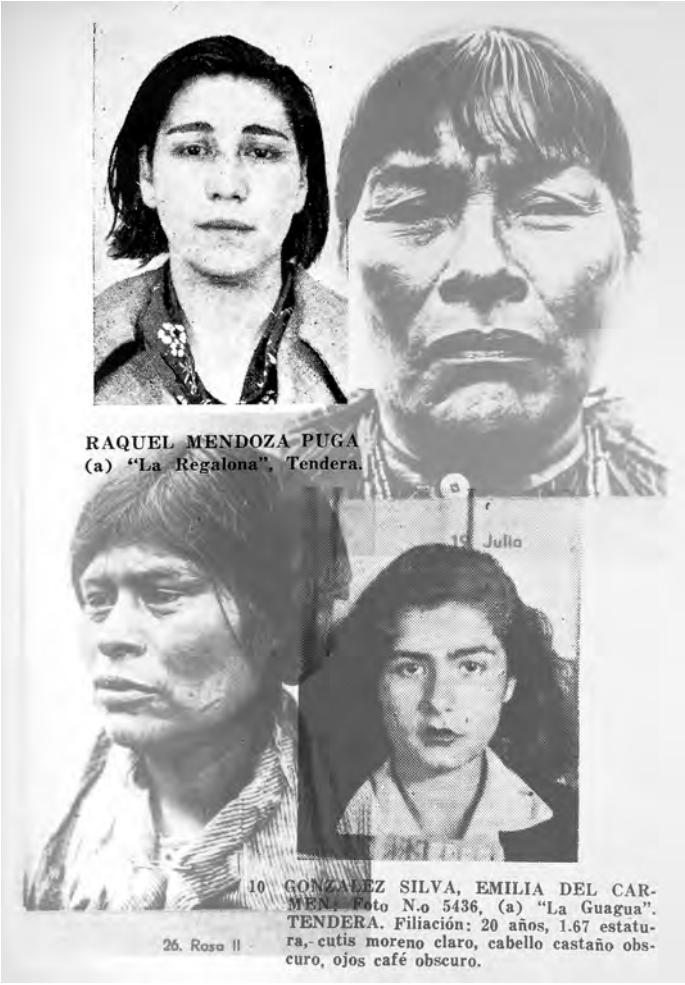
Dirección postal / Adress: _____
Teléfono / Phone: _____ Correo electrónico / E-mail: _____

Estamos interesados en recibir su revista / We would like to receive your Academic Title
América sin nombre
en intercambio por nuestra revista / in exchange for our Academic Journal
_____

(Por favor adjunte su ISSN así como otra información sobre su/s Revista/s o Serie/s: periodicidad, contenido...)
(Please enclose its ISSN as well as other informatio about your/s Academic Title/s: frequency, contents...)

Nuestra dirección de intercambio / Our exchange Adress: Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, Universidad de Alicante, Apdo. 99, E-03080 Alicante.

Dirección de intercambio / Exchange adress: _____



«Pinturas Aeropostales», Eugenio Dittborn

PRÓXIMOS NÚMEROS:

— 2012, Nº 17: Cien años de José María Arguedas, coordinado por Eva Valero Juan.
— 2013, Nº 18: Incertidumbres e inquietudes: la América hispánica en el siglo XVIII, coordinado por Virginia Gil Amate.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante