

## LA MALA LECHE QUE LAS PARIÓ: CIUDADANÍAS NEOLIBERALES EN LA POESÍA CHILENA DEL SIGLO XXI<sup>1</sup>

*Biviana Hernández*

Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago de Chile, Chile  
bhernandez@docentes.academia.cl

*Francisco Simon*

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, Chile  
fjsimon@uc.cl

### RESUMEN / ABSTRACT

En este artículo analizaremos los textos poéticos *Cobijo* de Felipe Ruiz, [*guión*] de Héctor Hernández y *Cuerpo perforado es una casa* de Gustavo Barrera, bajo el signo de una subjetividad infantil malograda, que se reapropia de uno de los grandes significantes de la tradición literaria chilena, como es la casa, para elaborar desde allí distintas ficciones en torno a los modos en que los niños del Chile actual habitan e internalizan en sus propios cuerpos el conjunto de la historia social que les ha tocado vivir como hijos enfermos y bastardos de la cultura de libre mercado, consolidada en nuestro país durante el proceso de transición a la democracia.

PALABRAS CLAVE: poesía chilena, casa, infancia, violencia, posdictadura.

<sup>1</sup> Este artículo ha sido escrito en el marco del proyecto FONDECYT 1160191 “Llaneros solitarios, fisiatras y sampleadores: artes poéticas, manifiestos y proclamas de la poesía chilena (1950-2015)”, cuya investigadora responsable es Magda Sepúlveda y quienes suscriben, coinvestigadores.

*LA MALA LECHE QUE LAS PARIÓ: NEOLIBERAL CITIZENSHIPS IN THE CHILEAN POETRY OF THE TWENTY-FIRST CENTURY*

*In this article we will analyze the poetic texts *Cobijo* by Felipe Ruiz, [guión] by Héctor Hernández and *Cuerpo perforado es una casa* by Gustavo Barrera, following the idea of a childish and spoiled subjectivity, that reappropriates one of the most important signifiers of Chilean literary tradition, such as the house, to elaborate from that place different fictions concerning the ways in which Chilean children today inhabit and internalize in their own bodies the whole social history that they have had to experience as children of the ill and bastard offspring of the free market culture, consolidated in our country during the process of democratic transition.*

KEYWORDS: *Chilean poetry, House, Childhood, Violence, Posdictatorship.*

Recepción: 08/03/2017

Aprobación: 12/07/2017

## PARA COMENZAR...

En enero de 1979 se creó en nuestro país el Servicio Nacional de Menores (Sename) con el objeto de resguardar, por una parte, los derechos de niños y adolescentes vulnerados en su entorno familiar; y por otra, prestar alternativas de reinserción social para aquellos jóvenes que se hallasen en problemas con la ley. Sin embargo, y a casi cuatro décadas desde su puesta en funcionamiento, hoy esta institución hace ruido en los medios de comunicación debido a la publicación de hechos y datos que han escandalizado a la opinión pública. Según el *Informe anual* (2016) del Instituto Nacional de Derechos Humanos, entre los años 2005 y 2016 fueron 243 jóvenes quienes fallecieron internados en residencias del Sename. Luego, a esto se suman deficiencias administrativas, denuncias de maltrato, condiciones insalubres de habitabilidad, así como también escasa profesionalización de los funcionarios a cargo. Problemas todos que han puesto en duda la misión de este organismo en tanto protector de la infancia, al mismo tiempo que, desde una perspectiva cultural, han hecho de la infancia vulnerada un lugar de debate con respecto a los desafíos todavía vigentes que restan en el país para consolidar un Estado garante de derechos tras el retorno a la democracia<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> En su texto *Criminal* (2003), el poeta Jaime Pinos inventa la voz de Roberto Martínez Vásquez, apodado por la prensa sensacionalista como “el psicópata de La Dehesa”,

Por otra parte, desde la crítica literaria, podemos decir que los imaginarios de la infancia en la poesía chilena son ricos en la elaboración de figuras y propuestas críticas que desde una perspectiva política vinculan experiencia y narración; realidad y lenguaje, de acuerdo con la convicción de que todo texto literario se encuentra “de algún modo lastrado por la ocasión en que se produjo, por las simples realidades empíricas de las que emergió” (Said 54). Así, por ejemplo, destacamos la lectura de Claudio Guerrero acerca de *La pieza oscura* (1963) de Enrique Lihn, al señalar cómo la infancia configura allí la identidad de un yo “que intenta construirse, encontrar su espacio y crecer” (16), en un mundo asediado por la “deuda con un presente que se vive de modo traumático” (11). La infancia es un tropo que tensiona los mecanismos de mediación entre realidad y lenguaje, formulando una subjetividad que regresa sobre su historia para simbolizar el origen de aquellas ruinas que habita en el presente, pues, como sostiene Giorgio Agamben, la infancia “se constituye ella misma mediante su expropiación efectuada por el lenguaje al producir cada vez al hombre como sujeto” (66), de modo que el devenir infantil en la escritura poética conlleva visitar y reinventar la vida, desde ese momento limítrofe en que un individuo se hace consciente y se representa su propia vulnerabilidad.

En este marco, que busca aproximar discusiones de tipo sociocultural y crítico-literarias en torno a la infancia, el presente trabajo tiene como objetivo analizar la producción de tres poetas vinculados a la promoción novísima del 2000 que han asumido la creación de voces infantiles vulneradas<sup>3</sup>. Nos referimos a los textos *Cobijo* (2005) de Felipe Ruiz, *[guión]* (2008)

---

destacando cómo sus prácticas criminales responden a la precariedad que debió habitar durante su infancia en las residencias del Sename: “si alguna vez me dieron algo / fue la condena de crecer en el encierro. / Desde niño, una cárcel tras otra. / Hogares, las llamaban. / Si alguna vez me dieron algo / fue tan sólo para sacarse las fotos. / Un ejemplo de rehabilitación, decían entonces, / mientras sonreían a la cámara” (14).

<sup>3</sup> El término de poetas “novísimos” fue acuñado por Héctor Hernández para referirse a la promoción de autores que comienzan a publicar sus primeros textos desde el año 2000, entre los que se cuentan, además de él mismo, también otros como Paula Ilabaca, Felipe Ruiz, Gladys González y Pablo Paredes. De acuerdo con Hernández, todos ellos “escriben desde la desobediencia de sus quehaceres hogareños, estudiantiles, familiares y hasta juveniles. Y a pesar de todo siguen con la palabra como resistencia e intervención” (“Panorama”, párr. 1). Es decir, estos poetas recurren a la imaginación doméstica en sus textos para criticar desde ese lugar micropolítico las marcas que el autoritarismo y el neoliberalismo han dejado sobre la cultura chilena contemporánea.

de Héctor Hernández y *Cuerpo perforado es una casa* (2011) de Gustavo Barrera; todos ellos caracterizados por formular la subjetividad de niños huérfanos, psicóticos, abortados o travestidos, habitantes de un espacio doméstico disfuncional y malogrado. Lo que nos interesa examinar son las formas de enunciación utilizadas por estos poetas para simbolizar la infancia y los posibles significantes asociados a la representación infame que hacen de la figura poética y social de la casa. Nos parece que tanto la niñez como la figura de la casa son dos isotopías centrales en la escritura –y el arte poética– producida por estos autores y, por ello, queremos poner en diálogo estos textos con el campo cultural, a fin de leer las tensiones discursivas y los valores ideológicos en disputa desde donde estos poetas están imaginando y reinventando la sociedad chilena contemporánea.

Tanto la enunciación infantil como la figuración abyecta del espacio doméstico son dos dimensiones a través de las cuales se simbolizan, los efectos nocivos que ha ejercido la economía neoliberal y sus tecnologías massmediáticas sobre la articulación de la subjetividad, la familia y la comunidad chilena actual. Las subjetividades infantiles elaboradas por Ruiz, Hernández y Barrera son hijas de un país en el que la justicia social ha sido subsumida por la ley del mercado. De allí que sus escrituras inventen de forma recurrente la voz de niños monstruosos y hambrientos; guaguas feas, malparidas, cuyos hogares son hábitat del vicio y el abuso permanente. Se trata de una estrategia tropológica mediante la cual estos poetas verbalizan el lugar de herida y polémica que mantienen con el Chile de posdictadura, reconfigurando la tensión arraigo-desarraigo de su entorno vital, al posicionarse como habitantes de una casa-ciudad que moviliza el drama social latente de un sujeto precarizado y desplazado a espacios cada vez más reducidos, “bajo la condición de su endeudamiento y la eternización de su rol en la generación de dinero” (Moncada 178). En este escenario, la figura de la casa en la poesía de los 2000 es el signo de una habitabilidad fracasada o, incluso, imposible, donde se materializan las formas psíquicas de construcción de una historia e identidad nacional (Brito 13) correlativa al proceso de malformación que significa poblar una casa-ciudad neoliberal, mediada por el consumismo, la privatización del derecho público y la atomización individualista de la comunidad.

La producción de un tipo de infancia trastornada debido a la destrucción neoliberal del “nido lárlico” constituye un tópico no solo presente en las escrituras de Ruiz, Hernández y Barrera, sino que existe un amplio corpus de producciones poéticas contemporáneas que han optado por representar

la cultura chilena desde este lugar<sup>4</sup>. Por ejemplo, esta situación se reitera en textos como *El baile de los niños* (2005) de Diego Ramírez, *El final de la fiesta* (2005) y *Mi hijo Down* (2008) de Pablo Paredes, *Patria asignada* (2010) de Víctor Munita Fritis o *PAF* (2011) de Tamym Maulén, por mencionar algunos. En todos estos textos resulta isotópica la formulación de una voz enunciativa que, desde la posición del sujeto infante, hace hablar las prácticas de violencia política que se ejercen en nuestro país y que parecen haberse naturalizado como parte del proceso de formación que todo niño debe aprender para convertirse en ciudadano chileno. Por tanto, esperamos que el análisis y las conclusiones propuestas por este trabajo sean relevantes para reflexionar no solo sobre el corpus específico que abordaremos y su vinculación con el entorno social en que se producen, sino que, además, sirvan para pensar sobre problemáticas de mayor alcance cultural, que resultan fundamentales en un sector importante de la poesía chilena editada durante los últimos años.

#### FELIPE RUIZ: “QUÉ POBRE LECHE ME HAS DADO, MAMÁ”

En el caso de Felipe Ruiz (Coronel, 1979), un primer elemento que resulta llamativo es el contrasentido fundamental que existe entre el título de su texto, *Cobijo*, y las condiciones familiares y materiales habitadas por el sujeto de la enunciación. En este texto, se tornan grotescas las viejas alegorías familiares de la nación para representar, en cambio, un mundo regresivo, en el cual las condiciones mínimas de civilización han sido atrofiadas. Contra todo tipo de cobijo y de resguardo familiar, el poeta resuelve crear un espacio doméstico –la casa– trazado por la violencia de las relaciones incestuosas donde todos resultan ser “hijastros de madres / todos padres de nietos” (73). En Ruiz, la casa es imaginada como un vertedero, donde “la miseria es carnicera per se” (22) y donde tanto el sujeto de enunciación como el colectivo que representa a todos los de “su especie”, viven en un constante estado de hacinamiento que ha terminado por deshumanizar las relaciones afectivas allí experimentadas:

padre e hija a una cama  
nos asimos  
nos cansó el hacino [...]

<sup>4</sup> Cf. Guerrero 2017.

el herpes nos pegamos  
 los hongos de las uñas  
 las liendres  
 garrapatas [...]

los hematomas bajo el párpado  
 y el llanto?  
 el llanto despacio  
*que no despierten los vecinos*  
 que no despierte la cría  
 nos cansó el hacino (Ruiz 22)

En los márgenes de este espacio familiar marcado por una genealogía incestuosa, el hablante imagina su propio cuerpo y el de su casa como un cuerpo infecto y ulcerado; un hogar en el que el hacinamiento ha hecho devenir a la familia en un conglomerado de parásitos: hongos, liendres y garrapatas. Por eso, la voz infantil producida por Ruiz no puede sino reconocer su biografía como la historia de un feto abortado: “ya no recuerdo / el nombre que iban a ponerme / antes que me rasgaran / de los pies a la cabeza” (62). A contrapelo de cualquier novela de formación<sup>5</sup>, en *Cobijo* el signo del incesto representa un origen abyecto del que resulta imposible salir, debido al trauma que le conlleva al sujeto habitar una casa donde el sufrimiento y el castigo son sus afectos más recurrentes: “sufrí desde que tengo memoria / hasta sufrir de memoria” (51); “desde pequeño conocí el cinturón y su locura / [...] / sin saber por qué / nos castigaron / hasta cuando santos” (52)<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Diamela Eltit, evocando la novela de formación del niño delincuente en *El río* (1962) de Alfredo Gómez Morel, comenta la situación mediática de Cristóbal Cabrera Morales, conocido como “el Cisarro”, advirtiendo de qué manera el (otro) niño de la historia “es mostrado y producido como objeto por los medios y los poderes fácticos, que en pleno siglo XXI lo usan y exhiben para producir el pánico social: mudo, desconocido, carente de subjetividad [...] “un mal salvaje” que profundiza el terror de la mirada (burguesa) hacia los sectores populares, donde se puede inferir que “hasta los niños son criminales consumados” (265).

<sup>6</sup> La representación de la casa como espacio permanente de la violencia es un tópico también elaborado por Tamym Maulén en *PAF* (2011), donde la voz poética simboliza con ironía cómo los golpes y abusos del padre constituyen el relato elemental a partir del cual se articula su biografía. Así, por ejemplo, el sujeto señala cómo “Yo quiero que mi padre me pegue siempre” (39), mientras añade que “Puro amor familiar, ese el título del cuento / El nombre que mi padre tatuó con una cachetada / En la mejilla izquierda de mi corazón: -PAF” (40).

El niño que habla en la poesía de Ruiz hace “metafísica de la miseria humana” (68), como si las causas y propiedades últimas del ser fuesen, justamente, las de la miseria humana. Desde esta reflexión, el poeta reconstruye el discurso cultural de toda una época, a fin de visibilizar la precarización y vulnerabilidad de la infancia en un contra-lar mercantilizado y opuesto a la imagen del nido protector del hogar, como ocurría en la imaginación utópica del poeta lárco durante los años sesenta<sup>7</sup>. Así se explica que el entorno vital del sujeto poético, en la tensión arraigo-desarraigo, redunde en representaciones de “imágenes precarias”, donde “todos nacen muertos” y donde “nadie es de nadie / nadie de nadie” (73). En Ruiz, como en las otras voces infantiles de los novísimos poetas del 2000, la figura de la casa politiza la unión incestuosa entre economía y deseo, toda vez que el incesto tiene como consecuencia la construcción de la periferia en los límites materiales de una “vivienda de emergencia”, lugar donde se agrupa la masa incivil, “librada a la desafiliación íntegra a la comunidad, sin deseo de pertenencia, pues ya no se sabe bien a qué pertenecer” (Brito 136).

En la escritura de Ruiz, el incesto marca la anomia y la violencia habitadas por el sujeto, que hace coincidir su vivienda de emergencia periférica con la experiencia de muerte intrínseca que le produce reconocerse como parte de una familia que, en sí misma, se encuentra en situación de emergencia. Por tanto, al vincular la habitación de un mundo marginal con la genealogía en el incesto de la que descende, lo que hace este poeta es formular un lugar de enunciación fundado fuera de las narrativas del desarrollo y el progreso transmitidas por el discurso tecnocrático de los poderes fácticos<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Recordemos a Teillier en su manifiesto de 1965, “Los poetas de los lares”: “los poetas de los lares pretenden afirmarse en un mundo bien hecho, sobre todo en el del mundo del orden inmemorial de las aldeas y de los campos, en donde siempre se produce la misma segura rotación de las siembras y cosechas, de sepultación y resurrección, tan similares a la gestación de los dioses [...] y de los poemas [...] De ahí también la nostalgia de los “poetas de los lares”, su búsqueda del reencuentro con una edad de oro, que no se debe confundir sólo con la de la infancia, sino con la del paraíso perdido que alguna vez estuvo sobre la tierra” (54).

<sup>8</sup> La mirada crítica con que Ruiz contrasta el éxito supuesto de la economía neoliberal para la sociedad chilena de posdictadura se reitera en su texto *Fosa común* (2008): “A los nueve años los ciudadanos ya son aptos para comprender / la diferencia entre el trabajo y el placer / por lo que serán conducidos a cantar en las iglesias / y con sus bocas entre abiertas podrán recordar levemente / a qué sabía el paracaídas que los trajo desde el último grito de / rebeldía de sus padres hasta la ciudad de malles y suburbios” (20).

Pero en el universo poético de *Cobijo*, pobreza e incesto no solo son signos de la experiencia familiar del hablante, sino que, además, articulan una alegoría grotesca del estado precultural al que ha devenido la clase popular, la comunidad de sujetos periféricos durante la transición democrática en Chile. Ruiz instala su voz en el espacio de una marginalidad urbana que colinda con el subdesarrollo, pero todavía más, con la sub-humanidad. Así, por ejemplo, compara las soluciones habitacionales subsidiadas por el Estado desde los años noventa para los sectores vulnerables con los que fuesen antes, en plena dictadura, los centros de reclusión y tortura:

en Casas Chile de medio metro por dos  
 como barracas de Villa Grimaldi  
 como tomas de Peñalolén  
 no quedo nada  
 trozos de gelatina  
 en mi entrepierna  
 el párpado que busco luz  
 el pecho compañía  
 nada quedo  
 restos del niño mío  
 entre las uñas  
 restos  
 de un rostro  
 que se parecía al mío (Ruiz 58)

Recurriendo a la voz de una madre lamentándose por la pérdida de sus hijos no nacidos, Ruiz habla de la indignidad padecida por los sujetos populares, primero, durante la dictadura, y más tarde, también con el retorno de la democracia. El cuerpo malherido de esta madre y su habla discordante, carente de sintaxis, son recursos con los que el poeta elabora la historia de tortura, represión y desalojo que aquellos han experimentado durante las últimas décadas en nuestro país. Así, en una trama de hogares rotos y afectos familiares sometidos a la barbarie del incesto, Ruiz ficcionaliza el devenir de toda una comunidad de pobladores a los cuales no les ha quedado nada, nada de dignidad, hacinados como están en sus viviendas de miseria y degradación, sin más posibilidades que el apremio por la sobrevivencia diaria. Situación frente a la cual el sujeto no puede más que exclamar, iracundo: “*cuánta destrucción en los nidos americanos / cuántas patrias arruinadas y marchitas*” (55).

En este escenario, la madre es consciente del origen y destino de su hijo-hermano al utilizar la expresión “mala leche”, cuyo sentido de uso popular se basa en la creencia de que la leche materna influye tanto en la salud como en la personalidad del bebé. En algunas regiones de América Latina, la expresión se usa como sinónimo de “mala suerte”. Se dice así porque el embarazo no deseado se consideraba como un acto desafortunado; de allí su sentido generalizable a cualquier situación en la que sucede algo no planificado. En los versos de Ruiz, la madre sabe que el niño, su hijo, crecerá con la mala leche de su alimento descompuesto y con la “mala suerte” de ser un sujeto popular en el Chile de posdictadura:

bastardillo crecerá con la mala leche  
y el pan frío [...]  
todos patos feos  
todos cisnes de zanjón  
y nunca –escúchame bien hijo –nunca  
las Erinias serán Euménides (Ruiz 64)

El lamento con que la madre prevé el destino de su descendencia y la lección que le enseña al hijo –a saber, que las Erinias nunca serán Euménides–, son marcas de un determinismo social con que Ruiz elabora la situación insalvable de precariedad familiar y política en la que se halla esta familia. En la *Orestíada* de Esquilo, la transformación de las Erinias en Euménides metaforizaba el momento en que se inaugura la justicia conciliatoria frente al modelo vengativo que caracterizaba al derecho predemocrático. De suerte que en el universo simbólico de *Cobijo*, el hecho de que las Erinias, las furias vengadoras, nunca se transformen positivamente, implica la fijación de esta familia en un mundo gobernado todavía por el despotismo. La miseria en que habitan estos sujetos es un signo de la falta de justicia que, en el Chile actual, mantiene todavía a los sectores populares postergados del bienestar que debía haberles traído el retorno de la democracia<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> La representación abyecta con que Ruiz elabora el porvenir político de los niños populares criados tras el retorno de la democracia en Chile coincide con la imaginación de Pablo Paredes, quien simboliza la ciudadanía posdictatorial mediante la creación de un cuerpo infantil horroroso y enfermo. En *El final de fiesta* (2005), el sujeto dice “Gracias por bailar conmigo / y decirme / princesa son las doce y sigue tan linda, / porque yo sé que soy feo [...] que tengo el cuerpo horrible / como un mapa físico de Chile” (47-8). Y también, en *Mi hijo Down* (2008), escribe con ironía cómo “Cuando nacen las criaturas chilenas / las criaturas

Los patos feos, cisnes de zanjón, con que Ruiz metaforiza las huerfanías de los niños sin casa en el Chile neoliberal de los 2000, solo encuentran como destino espacios cargados de podredumbre: “tios de basura”, “orfelinatos” y “perreras” (63), donde estar o pasar la vida. El niño que emplaza la letra poética de *Cobijo* asume la identidad de un ser anómalo, producto de una violación: es el hijo de su abuelo, es decir que su padre es el padre de su madre: “mi padre abuelo/ padre y madre” (21), sabiendo que su madre ha sido, como él, otra víctima del acoso sexual permanente del padre, y que el niño sin cobijo que habla en el lenguaje agónico de la poesía actual, entiende, desde la adultez, los alcances del trauma que implica el hecho de la violación reiterada. Por eso aquí no solo el sujeto, sino que todos los *otros* de “nuestra especie”, “*mis hermanas lesbianas / mis hermanas travestis*” (47), padecen el mismo insoslayable destino del desecho:

mis hermanos fueron  
 piedras  
 Erinias  
 heridas  
 hernias  
 hemorragias de mi madre  
 caían lágrimas amnióticas  
 por todas  
 sus pérdidas

de las contracciones de su piñata  
 salieron mis hermanitos de malva  
 en negro rojo y gris  
 sangrientos  
 muertos  
 antes de vivir (Ruiz 53)

La biografía producida por esta voz infantil destaca cómo ella y todos sus hermanos descienden del mismo cuerpo materno convertido en piñata, es decir, en un cuerpo golpeado, apaleado. Ruiz recurre a un lenguaje brutal, ocupado por imágenes de miembros ulcerados y de niños viscosos y ensangrentados, con los que habla acerca de los efectos que ha producido la marginalización

---

vivas del país / todas nacen como si fueran chinas / todas nacen feas como si fueran chinas ahogándose / todas las personas piensan esto, / ninguna lo dice / porque piensan que un bebé es lo más bello que puede / pararle a la patria” (23).

urbana, económica y política de los pobladores durante la posdictadura. Por eso, este sujeto nombra a sus hermanos no solo como niños abortados, sino que también como detenidos desaparecidos. Él se pregunta: “dónde están? / dónde mis hermanos! / dónde están?” (44), haciendo coincidir su voz con la protesta de las agrupaciones de familiares de detenidos desaparecidos, para mencionar así la pervivencia de la violencia histórica ejercida contra los pobladores. En el mundo elaborado por este poeta la dictadura no se ha acabado aún, sino que continúa ejerciéndose, pero esta vez a partir de las políticas habitacionales de la Concertación que, en vez de recobrar la lucha y resistencia sociales, han terminado por desplazar toda esa memoria popular hacia los confines periféricos de la ciudad.

El fin del ideal político que unía a pobladores y a estudiantes, en aras de un futuro más justo y equitativo, tópico recurrente en la poesía publicada tras el retorno de la democracia (Sepúlveda 56)<sup>10</sup>, encuentra en la subjetivación infantil de Felipe Ruiz la carga simbólica que portan los sentimientos de rabia e indignación del sujeto poblador que aún resiste. Y es que así como Ruiz elabora la derrota, también apuesta por la reivindicación. El hablante aquí no solo es un niño abortado, sino uno que también le reclama a su madre el haberse dejado derrotar: “qué pobre leche / me has dado / mamá” (46), señalando cómo el origen de su reclamo se halla en el abandono total de sus derechos fundamentales: “guagua que no llora no mama / perro que ladra no muerde // pero lloré y no mamá por eso ahora ladro y muerdo de rabia (51). Así, este sujeto polemiza con la ética neoliberal del “cada quien se rasca con sus propias uñas”, al representar sobre sí la precarización que ha conllevado para los pobladores este tipo de socialización individualista y enajenada.

En este sentido, y si bien el lenguaje grotesco con que se expresa el sujeto poético pareciera descreer de cualquier posibilidad de restitución social, en sus últimas estrofas hace pervivir la memoria de los pobladores. La indignación es el arte poética del texto, el deseo que moviliza su palabra: “ENTRE SUPER CARRETERAS Y SEÑALÉTICAS / ENTRE CUBOS Y NÚMEROS / CARTONEA LA POESÍA” (72) dice la voz poética, mientras añade cómo también aquí “DECONSTRUIMOS LOS ANTIGUOS CANTONES

<sup>10</sup> Para Magda Sepúlveda, “la derrota de los pobladores” es un tópico recurrente en la poesía publicada tras el retorno de la democracia, presente “en poetas de la promoción de los 60, como José Ángel Cuevas; de los 70, como Raúl Zurita; o de los 90, como Christian Formoso que dan cuenta del fin de un ideal político que unía a pobladores y estudiantes en pos de un nuevo amanecer” (56).

DE MI PUEBLO / LA LENGUA COA Y MAPUÑOLA / DE FAMILIAS SUBDESARROLLADAS Y SUBARRENDATARIAS” (68). De este modo, Ruiz reconoce en el trabajo poético la posibilidad de recuperar la memoria de los pobladores postergados, pues en la ferocidad de su lenguaje, en el niño abortado que hace actuar su voz, y también en el hacinamiento habitacional que produce la hiperurbanización del entorno, lo que hace el poeta es rebatir y revertir la verdad histórica que cristalizó en el éxito de la transición democrática tras la implantación de sus políticas públicas subsidiarias. Esto es lo que el sujeto enfatiza tipográficamente en la escritura, al destacar en letras mayúsculas el sentido caótico de aquellas políticas de libre mercado que hacen de la ciudad posdictatorial un espectáculo del subdesarrollo social con sus grandes estructuras viales, “carreteras y señales éticas”, que permiten el desplazamiento de las masas proletarias, mas sin modificar su exclusión social ni las diferencias de acceso tanto a la vivienda como a la educación y la cultura (Moncada).

HÉCTOR HERNÁNDEZ: “HOLA, SOY MAMI, ¿QUIERES QUE TE LO META TODO?”

Siguiendo los pasos de Felipe Ruiz, otro poeta que se destaca por elaborar una crítica del Chile neoliberal es Héctor Hernández (Santiago, 1979), quien en su texto *[guión]* (2008)<sup>11</sup> debate los efectos nocivos asociados a la massmediatización de la cultura y al avance de la industria publicitaria sobre la subjetivación contemporánea. Hernández utiliza de trasfondo la escena traumática de una violación como origen del cuerpo enfermo y de la escritura también enferma del poeta (Sepúlveda, *Ciudad* 249). que reescribe, entre otros textos, el “Padre nuestro”, pero alterando el valor religioso de la oración, al corporalizar la figura del padre y permitir que en esa letra desviada el sujeto cuente su historia (Sepúlveda, *Ciudad* 249); una historia que, al igual que en Felipe Ruiz, da cuenta de una genealogía incestuosa que, en este caso,

<sup>11</sup> El texto reúne sus primeros libros: *No!* (2001); *Este libro se llama como el que yo una vez escribí* (2002) y *El barro lírico de los mundos interiores más oscuros que la luz* (2003). A su vez, pertenece al primer tomo de *La divina relevación*, trilogía compuesta por *[guión]*, *[coma]*, *[y punto]*.

ironiza la Ley del Padre mediante la actitud apostrófica del hablante, que lo posiciona como su salvador:

Padre mío  
que estuviste en mi cama  
porque mis sábanas fueron nubes  
y en ellas ondeaba la sangre  
de mi penetrante genealogía  
[h]iciste mi voluntad la tuya  
[m]e diste mi origen cada noche (Hernández 63)

Hernández coincide con Ruiz en representar la voz de un niño abortado, aunque suturando aquel trauma con el travestismo del sujeto en las estrellas pop que mira por la televisión. Se trata de un niño sordomudo que lleva por nombre la letra muda (o “Sordomudaletra”) del nombre del autor textual, H (u Homónimo)<sup>12</sup>— que se dice parte de una comunidad de niños “enfermos terminales en las calles muriendo por televisión”, habitantes de un territorio defectuoso al cual nombra, en femenino, “la Manicomia”, donde el sujeto en plural señala que: “Nos decían las Tres Marías / María Thalía / María Lynda / María Paulina Rubio / estamos en la noche / pudriéndonos de risa” (61). El sujeto crea una ficción territorial sobre la base del correlato cristiano de una “Santísima trinidad” metonímica que, en todas sus multiplicidades, lo convierte en “sobreviviente de diversas catástrofes” (Sepúlveda, *Ciudad*, 250). El enunciante “Hache” de [*guión*] antes que solo metáfora del silencio, es también una transparencia del habla, pues: “Hache es un tránsito que se silencia de hablar desde lo fónico, pero que habla mentalmente” (Rojas Canouet 74).

En esta metaforización colectiva de una identidad anómala, el niño sordomudo de [*guión*] se inventa la siguiente autobiografía:

A mi mamita le dijeron  
que hay que extirpar el cáncer de raíz

<sup>12</sup> Sobre el simbolismo de esta letra en el cuerpo del poema, sostiene Sepúlveda: “[e]n el camino de la memoria y del olvido, la voz debe trazar otro guión para su subjetividad y para ello es necesario reflexionar sobre el alfabeto aprendido. En esta línea, la voz va poetizando sobre la relación entre ciertas letras y su cuerpo. Por ejemplo, H es la letra del nombre y del apellido del autor, Héctor Hernández, cuya sigla HH es usada también en el libro. H es, además la letra muda y, como tal, el nombre del niño sordomudo H. Asimismo H es la inicial de homosexual. Por tanto la opción por esta letra es un significante motivado por alusiones múltiples, todas ellas vinculadas al imbunchamiento de lo propio” (*Ciudad* 249).

y mataron a su hijo izquierdo  
yo me salvé porque era una estrella

Yo no me llamo Walter González Soto  
aparezco en la noche como si fuera de televisión  
me conocen por María Thalía  
mi Síndrome es fatal (Hernández 62-3)

Lo interesante de la identificación de este sujeto con personajes como Paulina Rubio o Thalía es que estos nombres le sirven para producir un simulacro de la violencia original de la que ha emergido. Hernández enuncia el travestismo del sujeto como resultado de aquel aborto que se ha realizado su madre y que bien puede ser leído, desde un punto de vista cultural, como una forma de figurar el desmembramiento político que conlleva el impacto de los massmedia. En efecto, en los versos citados este poeta hace del aborto un ideograma que alude a la retórica quirúrgica del “cáncer marxista” empleada por la Junta Militar y por eso añade que el hijo de izquierda ha sido tachado, restando ahora solo él, el hermano de derecha, que con su travestismo en diva pop performa los guiones promovidos por la maquinaria televisiva neoliberal<sup>13</sup>.

Hernández simboliza los efectos que ha producido la televisión en su habla poética, creando una autobiografía delirante que lo salva de reconocer el trauma de su infancia malherida<sup>14</sup>: “Yo no soy de esos que olvida cosas para recordar porque la casa de mi memoria la sostienen los testimonios de

<sup>13</sup> Otro poeta que representa los efectos del sistema neoliberal sobre la ciudadanía contemporánea es Diego Ramírez, quien en *El baile de los niños* (2005) asocia el éxito de este sistema económico con el fracaso absoluto de la utopía revolucionaria, que en las décadas anteriores alentase la participación política de los jóvenes: “Míreme el consumo descariñado de mis padres / mire lo que ha hecho la publicidad con nuestras formas de caminar, / con nuestras formas de amar en los parques y en las discos / Mire compañero de luchas pasadas / Cómo me duele a mí también la derrota de mi barricada / plástica y bella, al mismo tiempo” (54). En su texto más reciente, *Brian, el nombre de mi país en llamas* (2015), Ramírez insiste en representar a la juventud como un cuerpo político herido, aunque valora esta vez la resistencia de las protestas estudiantiles: “nosotros que llevamos la molotov iluminando / el centro de nuestros corazones, / entendemos la necesidad de encapucharse las manos, / de verle levemente el brillo de los ojos / cuando triza la ciudad, las vitrinas, los hipermercados. / La fascinación de llevar la delincuencia infantil / de la destrucción como gesto de amor” (32).

<sup>14</sup> A propósito, señala Rojas Canouet que la condición delirante y alegórica de la escritura de Hernández es producto del trauma histórico generado por el golpe militar: “ese trauma produce un enmudecimiento (“Historia de la H”). Esta aporía de enmudecerse en el delirio alegórico es el doble juego. Una salida: el delirio, entonces, es una catarsis deconstructiva

la alucinación” (103). Es decir, recurre al delirio esquizo de la pantalla para evitar racionalizar aquel aborto forzado de su madre, del que procede, así como también el dolor provocado por la violación paterna: “MI PADRE LLEGABA A DESPERTARME EN MITAD DE LA NOCHE // Hola / soy mami / ¿quieres que te lo meta todo?” (235)<sup>15</sup>. Como en los versos de Ruiz, aquí también el incesto es el signo de una regresión del sujeto hacia tiempos preculturales, cuando el Padre aún no asumía el estatuto metafórico del derecho o la moral, ejerciéndose su poder de manera barbárica y despótica. Por eso, a través de la violación incestuosa, el sujeto “profanado” de Hernández simboliza la pervivencia del autoritarismo en la sociedad chilena de posdictadura, aunque acusando esta situación ya no en el hacinamiento al que habían sido relegados los pobladores populares, sino que en el abuso suscitado por la industria massmediática. En la representación de la escena incestuosa el poeta elabora la acción de un padre violador, que resulta convergente con las tecnologías de consumo observadas en la pantalla:

Burbuja Bellota y Bombón no son chicas del montón Son las chicas súper poderosas de Norteamérica que vencen a los villanos con astucia y gracia Millones de niños en el mundo las siguen por televisión y compran su mercadotecnia incluso los cereales Natur que venden acá en Chile Cereales que te hacen fuerte saludable y poderoso Aunque a ellas no les importa que también te hagan cancerígeno con los colorantes prohibidos Total ellas están pintadas con acrílico y látex sintético (Hernández 115-6)

Hernández asume la posición enunciativa de un niño que no solo se ha formado bajo el signo del incesto, sino que también bajo las técnicas del consumo neoliberal. Frente al televisor, el sujeto hace coincidir el abuso paterno con la toxicidad de la mercadotecnia, pero no enuncia tales actos como formas

---

de la mudez. Es decir, el pánico (“asombro” de Sordomudoniño) del trauma se contrarresta con la proyección del imaginario (siluetas de sujeto) desde lo delirante” (73).

<sup>15</sup> Del mismo modo que Hernández, en *Patria asignada* (2010) de Víctor Munita Fritis también se reitera la producción de un sujeto infantil que desde su nacimiento ha sido violado, pero que recurre a la televisión como un medio para anestesiarse los daños de los que ha sido objeto. En este texto, Munita escribe cómo “Aún no he nacido / y ya desean penetrarme” (23), mientras añade más tarde que “Yo comía harina tostada con leche y calmaba / las preguntas del hambre viendo tele / la piel estaba llena de gusanos, eso pensaba y en realidad a esa edad no sabía que eran las secreciones torcidas, la miseria y el espanto” (91).

de violencia, y esto es, precisamente, aquello que lo tiene alucinado. Valga decir que en su fantasía televisiva normaliza estos padecimientos como parte de la actuación que debe realizar en tanto telespectador. El guion que este sujeto performa se halla intervenido por la fluidez del discurso publicitario, que oblitera su capacidad de negación frente a los mandatos agresivos de la ley. En otras palabras, el sujeto comprende que su comida lleva cáncer, pero mastica y consume ese daño anestesiado.

Para Slavoj Žižek, uno de los efectos culturales que ha producido el capitalismo global es que, gracias a la repetición incesante que hacen los medios de guerras, catástrofes y de todo tipo de escenas de muerte, tales imágenes son incapaces hoy de ser interpretadas como un Real traumático. Por eso, estos serían los tiempos del sujeto postraumático, “una Cosa enigmática, impenetrable, totalmente ambigua, hasta el punto de que no se puede hacer otra cosa que oscilar entre atribuirle un sufrimiento inmenso o una bendita ignorancia” (311-2). Si prestamos atención a la estructura delirante del hablante poético de Hernández, parece posible sugerir que este es, precisamente, un niño postraumático, formado por aquella escuela incesante de violencia que mira asombrado por las pantallas del televisor. En el espacio familiar manifiesta su deseo por “hacer una casa local sobre una piedra de papel locura” (37). No obstante, lo que se impone por sobre la utopía, la imaginación o el propio delirio, es la impertérrita materialidad de un televisor que metafóricamente actúa como “nuestra mascota preferida”, y a la cual sus miembros dejan recorrer “toda la casa e incluso que se suba a las camas” (83). Por eso, en la familiaridad afectiva que mantiene el sujeto con el aparato televisivo, en esta alucinación donde vive travestido, se vuelven indistinguibles los ejercicios de violencia que desde allí le son transmitidos:

ALGUIEN QUIERE LIMPIAR LA CASA  
 ALGUIEN QUIERE LIMPIAR LA PATRIA  
 ALGUIEN QUIERE LIMPIAR EL CORAZÓN  
 [...]  
 REPITE CONMIGO:

Creo en la limpieza porque  
 Drive MaticProgress  
 es insuperable contra las manchas

Creo en la Limpieza porque  
 Clorox tradicional

desinfecta limpia y blanquea

[...]

DRIVE MATIC PROGRESS EDICIÓN LIMITADA

EL DETERGENTE RACIONAL (Hernández 76)

En estos versos, Hernández recoge dos modelos discursivos, el “Credo” católico y la retórica publicitaria, para elaborar desde aquella intersección de textos culturales el guion instructivo con que trabaja la industria televisiva. De tal modo, señala cómo la publicidad ha intervenido su subjetividad haciéndolo imitar los eslóganes de una manera religiosa pero, al mismo tiempo, racional: al final de la estrofa subraya cómo el consumismo es un discurso racional, que hace uso de un simulacro de lógica para persuadir al consumidor. Sin embargo, a pesar de que aquí el sujeto incorpora el signo amenazante vinculado al discurso que observa por las pantallas, no reconoce cuál es la agencia de poder implicada. “Alguien” quiere limpiarlo a él y a su familia, pero se trata de un poder que el sujeto solo puede enunciar a través del lenguaje despolitizado de la publicidad. Esta retórica ocupa su voz, no puede distanciarse de ella y se convierte, entonces, en una “vida desperdiciada” que conlleva, al decir de Zygmunt Bauman, el devenir de la propia subjetividad en un desecho del mercado neoliberal<sup>16</sup>. Este sujeto dice que desea “rodear a la herida de ficciones / para que también se ficcionalice” (54); valga decir que acude al lenguaje neoliberal para desdibujarse con los significantes vistos en la pantalla, haciéndose parte de un flujo en el que su dolor ya no signifique nada.

<sup>16</sup> Precisamente, en su libro *Vidas desperdiciadas*, Bauman argumenta que “[l]os productos comerciales de consumo encarnan involuntariamente la paradoja suprema de la cultura de los residuos: Primero, es el horroroso espectro de la desechabilidad —de la superfluidad, el abandono, el rechazo, la exclusión, el desperdicio— lo que nos mueve a buscar la seguridad en el abrazo humano. Segundo, de esa expedición es de la que nos desviamos hacia los centros comerciales. Tercero, es la propia desechabilidad, mágicamente reciclada de enfermedad terminal en terapia, lo que allí encontramos y lo que sentimos el impulso de llevarnos a casa” (168).

## GUSTAVO BARRERA: “YO HUBIESE PEDIDO SER DE PLÁSTICO”

En consonancia con la subjetividad postraumática delirante y desechable, elaborada por Héctor Hernández, nos referiremos, por último, a *Cuerpo perforado es una casa* de Gustavo Barrera (Santiago, 1975), un texto que también debate los efectos promovidos por el lenguaje neoliberal a través de la voz de un niño travestido. En este, el poeta inventa la voz de un niño que juega y desea ser como sus muñecas barbies –ícono cultural durante más de medio siglo– y que, tanto como en Ruiz y en Hernández, también se reconoce parte de una escena familiar disfuncional y fragmentada. Este sujeto describe, por una parte, la relación ambivalente que mantiene con su madre, a quien denomina como una figura falsa o postiza: “Mi madre falsa es mi madre biológica // La llamo falsa por usar lentes oscuros / para ocultar los ojos enrojecidos / y por decir que las cosas estaban bien” (63). Y, por otra, se refiere al vínculo que mantiene con su padre, a quien elabora bajo el signo del abandono: “Yo estaba enfermo y mi padre entró en la habitación / con un regalo / era un televisor en colores / El televisor permanecería encendido / el tiempo que yo permaneciera despierto / Desde entonces ya nunca más me sentiría solo” (20). La voz poética de Barrera articula su relato familiar desde la aguda consciencia de soledad que intentan revertir los juguetes de “niño” que le regala el padre ausente: junto con el televisor, una lámpara, un autito y una pelota, todos los cuales crean el simulacro de lo real<sup>17</sup> mediante la fantasía compensatoria de lo humano familiar, fantasía que busca contrarrestar el vacío que asedia a este niño desde el interior de su casa-cuerpo simulacro.

Desde la intimidad “inofensiva-éxtima”<sup>18</sup>, puesta en escena, abierta, expuesta o teatralizada, Barrera construye un cuerpo-memoria perforado –con

<sup>17</sup> Sobre el funcionamiento amnésico y anestésico de la cultura de la imagen en el mundo contemporáneo, especula Barrera en su poema “En Televisión” del libro *Creatur* (2009): “Si usted ha desarrollado el don de la televisión, es posible que conozca los misteriosos acontecimientos que suceden a otras personas en lugares ajenos. Es algo así como un sueño pero más real, algunas imágenes parecen tener vida propia y pueden decir más sobre usted que las observa que sobre ellas mismas en su distancia. Es como si usted habitase dentro de ellas y a la vez ellas fuesen construyendo su destino” (54).

<sup>18</sup> Tamara Kamenszain utiliza el concepto lacaniano de “extimidad” para connotar, en poesía, la paradoja de una intimidad de lo privado que se muestra o exhibe en lo público: “[e]l término [...] significa exponer la propia intimidad en las vitrinas globales de la Web [...] esto es lo que sucede cuando en el arte actual se exhibe lo éxtimo: la pretensión no parece ser la de escandalizar, sino la de tornarlo inofensivo.” (58-9). Las poéticas de la “intimidad

las múltiples alusiones que el significante perforado del epíteto puede sugerir: excavar, traspasar, agujerear, taladrar, horadar, etc. – por la inmediatez de una serie de sucesos que limitan o, bien, destruyen la ingenuidad del niño en su casa-cuerpo simulacro. Junto a la naturalidad de sus pulsiones travestis, aquí nada es lo que parece ser, cuando todos participan, como advierte Roberto Onell, de algo así como una tragedia de títeres en tono menor, “soportable desde la clasificación en objetos animados [...] Personas que no son personas ni cosas que sean cosas [...] Todos son actores.” (párr. 3°). Mediante la creación de sus personajes poéticos –el psicópata, la psicóloga, el esquizofrénico, la poetisa– y el travestismo de su identidad de género, Barrera crea una ficción familiar configurada tanto por la ausencia de cobijo materno, así como también por una función paterna que delega en el aparato massmediático la incorporación del sujeto en el campo cultural.

La operación de travestismo podemos cotejarla en la obsesión del niño por las distintas identidades y los distintos cuerpos-fenotipos de la muñeca Barbie, que actúa como espejo necesario para la introyección de un yo siempre cosificado (Castillo 52)<sup>19</sup>, pues la muñeca le permite al sujeto construir un mundo de fantasía al tiempo que manifestar su deseo de devenir-otro (devenir-mujer o devenir-muñeca), al hacer expreso su anhelo de poseer un cuerpo de plástico que compense la soledad y el desamparo de su entorno más próximo. “No quería que ella y yo siguiéramos siendo tan distintos” (53), exclama.

---

éxtima” que ella analiza en la escritura de los poetas del 90 en Argentina sitúan el tratamiento de lo íntimo como centro: “ahora se trataría de rozar superficialmente la mayor cantidad de contenidos posibles con el solo fin de incluirlos. Eso sería hoy la intimidad: una tarea inclusiva, superficial y, se podría agregar a estas alturas, inofensiva. Es que tampoco gravita acá el peso del escándalo [...] ahora a aquella obscenidad del decir le corresponde una naturalización semántica donde todo es intercambiable” (45).

<sup>19</sup> La condición de simulacro y el carácter travestido de sus personajes poéticos es una preocupación constante en la escritura de Gustavo Barrera. En “Al otro lado del mundo o de un espejo”, de *Adornos en el espacio vacío* (2002), escribía: “El espejo tiene la posibilidad ilimitada de reflejar / los más variados objetos y situaciones, / sin embargo refleja una situación lamentable // El otro lado del mundo imita el otro lado / de otros mundos, progresivamente / hasta imitarlos a todos de una vez // De este modo las ciudades / se reproducen unas a otras y tienden / puentes / especulares e invisibles entre ellas” (31). Del mismo modo, en “Alicia teme por su vida” reescribe al personaje carrolliano según variadas descripciones que asocian la figura femenina a distintas funciones culturales de la mujer; todas ellas representadas por personajes de la cultura massmediática del siglo XX. Así, la describe como “la típica rubia oxigenada hipersexuada”, “Alicia es la típica mujer histórica”, “Alicia es la típica madre bondadosa del supermercado” o “Alicia es el típico andrógino ambiguo” (63).

Y, más tarde, “Yo hubiera pedido ser de plástico” (58), contradiciendo el deseo de Pinocho cuando pidió al hada azul ser un niño de carne y hueso. Recordemos que el títere quería ser humano para volverse hijo de Geppetto, el carpintero que lo había tallado. Sin embargo, a contracorriente de su deseo por ingresar al campo afectivo de la subjetividad humana, en este texto el sujeto privilegia más bien un deseo de devenir-inhumano, explicado en la belleza desafectada de tiempo y espacio de las muñecas sintéticas:

Minutos antes yo disfrutaba de mi imagen  
 maquillada en un espejo enfrentado con otro  
 repetidas infinitas veces            me preguntaba  
 cuál de todos esos rostros  
 semejantes y hermosos sería el verdadero (Barrera 9)

La disposición narcisista, en el juego del reflejo o del doble de sí, revela el conflicto identitario del hablante que, al no saber quién es, inviste su imagen en pos de una identidad especular, pues tal como afirma Kristeva, el narcisismo aparece siempre “como una primera organización identitaria, una primera autonomización” (87). De allí que la muñeca signifique para el sujeto travestido de Barrera una “leve apertura a la inquietud, a la posibilidad de lo imposible”, en circunstancias que, de algún modo, ella insiste “en el ambiguo entre dos de la vida y la muerte: la vida en el mecanismo erótico que se deja entrever; y la muerte en el desmembramiento o, en su defecto, en la disfuncionalidad de las piezas que la constituyen” (Castillo 53)<sup>20</sup>.

Como la subjetividad performativa de Hernández, que deliraba al travestirse en una diva pop, la voz infantil producida por Barrera se traviste en una figura Barbie que lo salva de experimentar la carencia de afectos familiares. “Espejito, espejito”, este sujeto recurre entonces a la fantasía de un narciso fragmentado en la multiplicidad de caretas asumida por la muñeca Barbie, y en cuyo delirio él encuentra su propia belleza, esto es, su insensibilidad

<sup>20</sup> Para Simone de Beauvoir, la muñeca encarna la máxima expresión del narcisismo femenino debido al vínculo que establece entre cuerpo y artificio, un vínculo que manifiesta un tipo de amor que recrea la dualidad entre sujeto y objeto amoroso por medio de la paradójica relación entre el yo y su reflejo: “la muñeca representa el cuerpo en su totalidad y, por otro lado, es una cosa pasiva. En su virtud, la niña se sentirá animada a alienarse en su persona toda entera y a considerar a ésta como un dato inerte. Mientras el niño se busca en el pene en tanto sujeto autónomo, la niña mima a su muñeca y la adorna como sueña que adornen y la mimen a ella” (219).

plástica ante la situación de abandono que emplaza tanto su espacio doméstico y cultural. Así, la puesta en escena del travestismo, en tanto que invención o ficción homoerótica, hace de la identidad de género una ficción cosmética que releva la identificación del sujeto con un objeto estereotipo como es la Barbie, la que se vuelve objeto de estudio en el contexto de un juego de roles, donde otro personaje de la historia familiar, “la psicóloga”, le pide al sujeto llevar “sus disfraces”, sus “vestidos de princesa” (73), para analizar sus patologías travestis:

La psicóloga me preguntó si podía llevar mis disfraces      Era eso  
Quería averiguar sobre los vestidos de princesa [...]  
Grité                      golpeé la mesa  
Y luego mentí acerca de todo (Barrera 73)

Las escenas fragmentadas de la historia familiar de este niño con síndrome Barbie, van revelando un deseo de travestismo que encarna la identificación de lo humano con lo artificial y que el sujeto afirma para sí en sus encuentros rituales con las muñecas, pero que niega frente a los demás, cuando su mundo de fantasía le pertenece solo a él, siendo no solo su protagonista sino también su custodio frente a los límites de lo real que él mismo establece. Así, por ejemplo, en el epígrafe que abre los poemas-episodios de la última sección de este poemario, se lee: “*pajarillos de jaula me van pareciendo a mí misma mis sueños*” (59), sintagma que, semiotizado en femenino (“a mí misma”), anuncia la posibilidad de concretar una autoimagen travesti por medio de la mezcla de características femeninas y masculinas: “La mitad derecha era la mitad del rostro de un hombre / La mitad izquierda era la mitad del rostro de una mujer” (65). Con estos versos, el sujeto se refiere al modo en que su rostro-mascarada ejecuta el acto de performar los significantes de una alquimia del cuerpo, que, en lugar de separar las identidades biopolíticamente asignadas como masculinas o femeninas, las reúne y pervierte. Por eso, al recordar la pedagogía escolar de la autoridad, la violencia y el miedo, el sujeto recuerda que “Mis compañeros de colegio me llamaban Barón Assler / A veces me golpeaban / Otras veces huían” (65), haciendo referencia al personaje de Barón Ashler o Barón Ashura, que en la serie de manga japonés, *Mazinger Z*, posee un rostro mitad de hombre y mitad de mujer. Otro ícono cultural, de naturaleza televisiva, que el hablante actualiza como parte de los códigos de aprendizaje de la masculinidad hegemónica con que polemizan sus patologías travestis.

Pero el ingreso del sujeto dentro de su fantasía Barbie se halla interrumpido por la amenaza de una realidad constante e inevitable que desmorona su delirio; esto es, la diferencia cultural y étnica que distingue su cuerpo del de las muñecas. De esta manera, nos indica cómo “Deseaba que Crystal Barbie tuviera el cabello negro // Sus ojos eran azules y sobre ellos había trazos lila / sus labios estaban pintados de fucsia y yo/ no quería que ella y yo siguiéramos siendo tan distintos” (53). El sujeto poético reconoce en los rasgos caucásicos de la Barbie norteamericana una distancia insalvable con respecto a su propio cuerpo mestizo, lo que motiva un efecto de repudio que intenta compensar por medio de su travestismo:

Tuve una sensación en el pecho  
me decía que esa ropa que llevaba puesta  
no me pertenecía

Que eran las vestimentas de un hombre

Sentí asco y las cambié  
pero el desagrado era el mismo

Mi cuerpo estaba distinto  
Me costaba respirar

Sentí tanto asco que no pude comer nada  
Por fortuna no había nada que comer (Barrera 43)

El acto de travestismo del sujeto busca borrar las diferencias que existen con el cuerpo de la muñeca, pero se trata de un esfuerzo que le resulta vano, dado que su simulacro siempre limita con su sexo masculino y con su fisonomía mestiza. Fuera de su fantasía Barbie, experimenta un desarraigo que se manifiesta como asco y clausura de sus funciones vitales: no puede respirar ni comer; su imagen ante el espejo le resulta traumática y por eso la impugna y expulsa de su vista violentamente. Este sujeto no se puede simbolizar como otra cosa que no sea una réplica exacta del modelo Barbie que ocupa su deseo y, por tanto, al desencontrarse con una imagen de sí que no se corresponde con ella (cuando Narciso ha sido traicionado por su propio mortal reflejo), se produce la crisis que el delirio le ofrece suturar.

Por otra parte, en el juego travesti que la voz poética mantiene con sus muñecas se produce la disgregación de la identidad de los sujetos una vez que esta se asocia al valor de cambio de los productos de consumo; pero, además,

otro efecto problematizado son las formas de socialización transmitidas por la pulsión acumulativa que moviliza el deseo neoliberal. Se trata de un problema representado a partir de la narración que este sujeto realiza de un episodio particular relativo a su fantasía Barbie. En este, señala cómo en una ocasión él tiñe el pelo de su muñeca para que lo tenga negro como él, pero el experimento fracasa y le arruina toda su cara. Motivo por el que organiza un funeral, al que acuden incluso las muñecas “de plástico liviano que eran parte de la servidumbre” (51). Sin embargo, luego de unos días de deliberación, comenta:

Decidí robar la cabeza de la Crystal Barbie de una vecina

Su madre era asistente social y había traído desde un hogar  
de menores a una huérfana para que fuera su sirvienta

La sirvienta estaba sola y me abrió la puerta        entré  
dije que no creía que estuviera sola y que debía dejarme  
pasar y recorrer la casa para verificar que decía la verdad [...]

Crystal Barbie recuperó el vestido        la estola y las joyas  
la explicación que quiso dar ella a los demás  
era que había estado fuera  
para realizarse un procedimiento de cirugía estética (Barrera 57)

En la dinámica delirante de la identificación plena con la muñeca, Barrera representa la investidura criminal asociada a la expansión del mercado neoliberal, expresada en la dicotomía entre el amo y el siervo con que imagina su relación con la vecina. La escena de este sujeto, ocupando la propiedad ajena y desconociendo la dignidad del otro, le da actualidad a una de las características que empuja el desarrollo de la economía en el contexto cultural contemporáneo, esto es, la “acumulación por desposesión” con que David Harvey se refiere a la producción de la riqueza neoliberal. Para Harvey, el neoliberalismo no es tanto una tecnología que genere nuevas riquezas como sí un aparato de redistribución basado en la apropiación ilegítima de la propiedad ajena<sup>21</sup>. Por tanto, al recurrir al robo como un medio para recuperar

<sup>21</sup> En palabras de Harvey, la “acumulación por desposesión” se efectúa a través de prácticas como “la mercantilización y privatización de la tierra y la expulsión forzosa de poblaciones campesinas [...]; la conversión de formas diversas de derechos de propiedad

a la Barbie muerta, lo que hace Barrera es dar cuenta de la introyección en el sujeto de la ética neoliberal y de sus prácticas de desposesión del capital. A pesar de que este sujeto reconoce la pobreza de la vecina, no genera un vínculo solidario con ella, sino que imagina esta situación como una oportunidad para estafar. Por ello, no deja de resultar sugerente que el poeta decida poner la práctica del robo en el habla de un sujeto infantil, pues allí se elabora un aprendizaje temprano del lenguaje neoliberal, imbricado en esa industria de juguetes transnacionales, que nos enseñan desde pequeños a convertirnos en consumidores consumados, y quizás también, en pequeños ladrones.

### PARA CONCLUIR...

Las subjetividades infantiles producidas por la poesía de los 2000 coinciden en decirse hijos de una mala leche que, en vez de alimentarlos, los ha malnutrido y precarizado. Mala leche que actúa como metáfora de las condiciones neoliberales de libre mercado (desigualdad social, hacinamiento, explotación laboral, criminalización de la infancia, entre otras), que revelan las nuevas formas de redistribución de la violencia histórica que ha recaído sobre los sectores más vulnerables, según los intereses productivos y programáticos que estos poetas le asignan a los poderes dominantes de la clase política en Chile hoy.

En los textos de Felipe Ruiz, Héctor Hernández y Gustavo Barrera, los niños son sujetos enfermos: psicóticos, violentos, abortados o travestidos; significantes todos de un cáncer social que polemiza con los discursos en torno al desarrollo supuesto que ha traído para nuestro país su introducción dentro de la economía global de mercado. Y es que, a contrapelo del exitismo tecnocrático, estos textos proyectan en el cuerpo herido y anémico de los niños del nuevo milenio el devenir de una ciudadanía que aún no consigue sus plenos derechos democráticos. Aquí, los niños habitan campamentos (viviendas de

---

(comunal, colectiva, estatal, etc.) en derechos exclusivos de propiedad privada [...]; la mercantilización de la fuerza de trabajo y la eliminación de modos de producción y de consumo alternativos (autóctonos); procesos coloniales, neocoloniales e imperiales de apropiación de activos (los recursos naturales entre ellos); y por último, la usura, el endeudamiento de la nación y, lo que es más devastador, el uso del sistema de crédito como un medio drástico de acumulación por desposesión” (175).

emergencia) situados en los extramuros de la ciudad, se alimentan de comida chatarra y aprenden desde pequeños a jugar al consumo y a la segregación de clase. Se trata de imágenes que manifiestan, en todos los casos, una crítica mordaz a los alcances sociopolíticos de ese capitalismo salvaje que se impuso en el país bajo la administración de los gobiernos de la Concertación y sus políticas públicas de subsidio y asistencia social.

En los textos que hemos revisado, el lugar enunciativo de la infancia es una estrategia por medio de la cual los poetas representan la hegemonía del mercado sobre el campo cultural, en las voces de niños nacidos y criados bajo la hegemonía simbólica del neoliberalismo, cuyo poder cuestionan a través de la reiteración de significantes asociados al hambre, la violencia y la enfermedad. Es por esto que, al leer las voces infantiles creadas por la poesía de los últimos años, se repite y hace constante la producción de una estructura familiar fundada sobre la base de una violencia que coincide con la proyección de un espacio urbano trazado por casas misérrimas situadas en los sectores periféricos de la ciudad.

Los sujetos poéticos creados por Ruiz, Hernández y Barrera no se afilian a la retórica reconciliatoria utilizada por los gobiernos de la Concertación para referirse al proceso de transición democrática, sino que, más bien, hablan la lengua de una sociedad cuyo desarrollo está interrumpido y malformado. Estos poetas ficcionalizan las voces de niños vulnerados que han emergido del alcoholismo y del incesto, para representar, desde este origen anómalo, a la nación chilena como una madre abolida, de la que no han bebido más que mala leche.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- Barrera, Gustavo. *Cuerpo perforado es una casa*. Santiago: La Calabaza del Diablo, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Creatur*. Santiago: RIL, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Adornos en el espacio vacío*. Santiago: Aguilar / El Mercurio, 2002.
- Bauman, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Debolsillo, 2013.
- Brito, Eugenia. *Ficciones del muro: Brunet, Donoso, Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 2014.
- Castillo, Alejandra. *Imagen, cuerpo*. Buenos Aires: La Cebra, 2015.

- Eltit, Diamela. *Réplicas. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Planeta, 2016.
- Guerrero, Claudio. “La infancia como espacio fantasmal en la poesía de Enrique Lihn”. *Acta literaria* 40 (2010): 9-28.
- \_\_\_\_\_. *Qué será de los niños que fuimos. Imaginarios de infancia en la poesía chilena*. Valparaíso: Inubicalistas, 2017.
- Harvey, David. *Breve historia del neoliberalismo*. Trad. Ana Varela Mateos. Madrid: Akal, 2007.
- Hernández, Héctor. *[guión]*. Santiago: Lom, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Panorama subjetivísimo de la novísima poesía chilénísima”. *Letras* s.5. 2004. Recuperado de: <http://www.letras.mysite.com/hhm140704.htm>
- Instituto Nacional de Derechos Humanos. *Situación de los Derechos Humanos en Chile. Informe Anual 2016*. Santiago: INDH, 2016.
- Kamenzain, Tamara. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2013.
- Maulén, Tamym. *PAF*. Buenos Aires: PorNos, 2011.
- Moncada, Felipe. *Territorios invisibles. Imaginarios de la poesía en provincia*. Valparaíso: Ediciones Inubicalistas, 2016.
- Munita Fritis, Víctor. *Patria asignada*. Santiago: Cuarto Propio, 2010.
- Onell, Roberto. “Poemas que confirman la tendencia. *La casa de Trotsky*, de Cristián Gómez Olivares y *Cuerpo perforado es una casa*, de Gustavo Barrera Calderón”. *Revista de Libros de El Mercurio*, Domingo 16 de Noviembre de 2015.
- Paredes, Pablo. *Mi hijo Down*. Buenos Aires: Black & Bermelho, 2008.
- \_\_\_\_\_. “El final de fiesta”. *Frio en la noche latina. Antología*. Santiago: Contrabando del bando en contra, 2005.
- Pinos, Jaime. *Criminal*. Santiago: La Calabaza del Diablo, 2003.
- Ramírez, Diego. *El baile de los niños*. Santiago: Ediciones del Temple, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Brian, el país de mi nombre en llamas*. Santiago: Ceibo, 2015.
- Rojas Canouet, Gonzalo. “La nueva palabra en su lugar: flujos e intentos profanatorios, el devenir ficcional”. *Alpha* 39 (2014): 69-78.
- Ruiz, Felipe. *Cobijo*. Santiago: Lom, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Fosa común*. Santiago: Fuga, 2009.
- Said, Edward. *El mundo, el texto, el crítico*. Buenos Aires: Debate, 2004.
- Sepúlveda, Magda. *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.
- \_\_\_\_\_. “La derrota de los pobladores: Cuevas, Zurita, Formoso”. *Alpha* 33 (2011): 55-69.
- Teillier, Jorge. “Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena”. *Boletín de la Universidad de Chile* 56 (1965): 48-62.
- Žižek, Slavoj. *Viviendo en el final de los tiempos*. Madrid: Akal, 2012.

## SIETE NOVELAS DE BLEST GANA: UNA VISIÓN DE CONJUNTO<sup>1</sup>

*Laura Janina Hosiasson*  
Universidad de São Paulo, São Paulo, Brasil  
lhosiass@uol.com.br

### RESUMEN / ABSTRACT

Lo que me propongo aquí es darle continuidad a una hipótesis ya anteriormente formulada por algunos lectores de Blest Gana. Se trata de la necesidad de un estudio capaz de relacionar toda la producción con los libros consagrados, en una integración de la obra como un todo, de manera orgánica, dentro de una visión general. En este caso, tomo las siete novelas que el autor publicó entre 1860 y 1864 para mostrar algunas de las redes que es posible establecer entre ellas.

PALABRAS CLAVE: novela chilena, literatura del siglo XIX, Alberto Blest Gana, realismo literario.

### *SEVEN NOVELS BY BLEST GANA: A VIEW OF THE WORK AS A WHOLE*

*My purpose is to give continuity to an argument previously suggested by some readers of Blest Gana. The general idea is associated with the need of a study capable of establishing a link between all of the renowned books, as a way of integrating them in the work as a whole in an organic way and with a general vision. In this case, I take the seven novels which the author published between 1860 and 1864 to show some of the relationships that can be established between them.*

KEYWORDS: *Chilean Novel, Nineteenth-Century Literature, Alberto Blest Gana, Literary Realism.*

Recepción: 01/05/2017

Aprobación: 28/07/2017

<sup>1</sup> Este ensayo forma parte de un proyecto más amplio en elaboración, en el que me detengo en el análisis de las crónicas y donde pretendo abarcar toda la producción del escritor.

Pienso que en función de la lectura que propongo en este ensayo se puede considerar la obra en dos grandes tiempos. El primero abarca su labor como novelista, pero también como cronista y dramaturgo (publicó una pieza de teatro), entre 1853 y 1864, año a partir del cual el escritor se silenciaría por casi treinta años, cediéndole lugar al diplomático que pasaría a residir desde entonces en el extranjero. El segundo periodo va desde 1897, cuando al jubilarse del Servicio de Relaciones Exteriores, retomaría su pluma en París, donde publicaría otras cuatro novelas hasta 1912.

En los cinco años que median entre 1860 a 1864, dentro de lo que podríamos llamar los años finales del primer momento, Blest Gana dejó de escribir crónicas y se dedicó intensamente a la composición de siete novelas de extensiones variadas: *La aritmética en el amor* (1860), *El pago de las deudas* (1861), *La venganza* (1862), *Mariluán* (1862), *Martín Rivas* (1862), *El ideal de un calavera* (1863) y *La flor de la higuera* (1864). No pretendo entrar directamente en las razones de naturaleza diversa, en parte ideológica que provocaron la reiterada reducción a *La aritmética en el amor*, *Martín Rivas* y *El ideal de un calavera*, que configuraron la gran trilogía blestganiana de esa fase<sup>2</sup>. Lo que quiero es mostrar cómo en el recorte aquí propuesto, las siete novelas generadas en un periodo de enorme actividad productiva adquieren mayor envergadura, apreciadas en su conjunto. Al ser leídas de manera transversal, se advierte con más fuerza el impulso balzaquiano que las anima y del cual también se alejan, dibujando una modulación paradójica que deja ver la unidad subterránea más compleja y desafiante que las nortea.

Asimismo, gracias a esa mirada, es posible examinar de modo más sistemático las matrices románticas que presentan un vínculo problemático y contradictorio con la intención realista del novelista chileno.

Lo que me propongo aquí es darle continuidad a un punto de vista ya anteriormente sugerido por algunos lectores que se dieron cuenta de la necesidad de un estudio capaz de relacionar toda la producción, incluidas las crónicas y las novelas de los años iniciales, con los libros consagrados, en una integración de la obra como un todo, de manera orgánica, en una visión general. Conviene, en este sentido, registrar las palabras de Jorge Román-

<sup>2</sup> De seguro, el primer premio nacional de literatura idealizado por José Victorino Lastarria y Manuel Amunátegui, adjudicado a *La aritmética* en 1861, así como el tono general edificante de *Martín Rivas* y los minuciosos cuadros de costumbres en *El ideal*, contribuyeron en esa preferencia.

Lagunas, autor de la última bibliografía blestganiana general, ya que ellas traducen, en líneas generales, la propuesta de lo que pretendo desarrollar en esta oportunidad:

La casi totalidad de la crítica ha enfocado no más de cinco de las diecisiete novelas que Blest Gana publicó. Las obras anteriores a *La Aritmética en el amor* se señalan como tanteos o esbozos de novela, y en ésta se ve el inicio del género en Chile y el punto de partida de la serie novelística del autor. Las otras cuatro que cuentan ya con un aparato crítico apreciable son *Martín Rivas*, *Durante la Reconquista*, *El loco Estero* y *El ideal de un calavera*, en ese orden. De las doce restantes, hay relativamente pocas reediciones disponibles y hay ciertas novelas, como *Juan de Aria*, que son casi totalmente desconocidas. Resulta evidente que muchos de los autores de estudios de conjunto sobre el novelista las han dejado de lado, contentándose con repetir los juicios de Silva Castro, Díaz Arrieta o Amunátegui Solar. Una revisión efectiva de estas obras –y con métodos vigentes– podría resultar del mayor provecho (607).

A pesar de algunas imprecisiones, como la de que Blest Gana habría publicado diecisiete novelas –sabemos hoy que fueron dieciocho–, pienso que la situación descrita por Román-Lagunas en su estudio de 1980 sigue presentando las mismas carencias en la actualidad. Se hace necesario leer y releer la obra entera, incorporar las novelas que, en función de criterios de índole variada, fueron siendo sistemáticamente descartadas del podio consagrado.

Más allá de lo que pueden sugerir los contenidos críticos expuestos de modo bastante sucinto por el escritor en sus únicos dos ensayos programáticos, *De los trabajos* (1859) y *La literatura chilena* (1861), creo que a esta altura es posible encontrar una matriz común para el conjunto, leído en su totalidad, a partir de la articulación de sus partes, pensando cada novela como componente de un proyecto mayor. Desde esta perspectiva, surge en el horizonte una trama básica fundamental oriunda de un proyecto común que va moldeándose a cada paso, expuesto a cambios y organizado a partir de diversas posibilidades de ejecución formal según el punto de vista que va siendo adoptado.

Las divisiones de la vasta producción en dos o en tres periodos, propuestas por algunos críticos (Alone, Silva Castro, Concha, entre otros) obedecen a juicios estéticos de variada índole y a un criterio cronológico que resulta de poca ayuda para la comprensión de lo que podríamos tratar de delinear como una poética. Guillermo Araya también notó una continuidad dentro de las

opciones estéticas de Blest Gana, a pesar del “receso” de treinta años. Sin embargo, como el resto, atribuye pesos y medidas de valor, repitiendo el lugar común según el cual se destacan unas cinco o seis novelas y se descartan todas las demás por “menos valiosas o mediocres” (Araya, “Historia” 33).

El todo y las partes de la obra poseen una evidente identidad literaria. Prácticamente en todas las narrativas nos encontramos con altos y bajos, con tensiones y distensiones que dejan traslucir, a veces, los descaminos de una composición irregular pero que aun así es de una consistencia admirable que nos representa incluso en sus titubeos, defectos y aciertos más persistentes, a lo largo de un periodo decisivo de la formación histórica de Chile como nación moderna. En su interior respira el punto de vista particular del letrado Blest Gana sobre la herencia cultural chilena en sus primeros tiempos, sus usos, costumbres, modos de ser y de vivir en el campo, en la ciudad, dentro de todas las esferas de la vida social. Ese manantial de temas y motivos de la vida chilena del siglo XIX brota a lo largo de las dieciocho novelas. Tanto es así que cada crítico ha escogido sus “mejores novelas”: Para Alone, los criterios variaron, puesto que en 1940 consideraba que *Durante la reconquista* era, “sin disputa, la obra maestra” (Alone, *Don Alberto* 140) y treinta años después resultaba que *El loco Estero* podía ser “acaso lo mejor que produjo como gracia y viveza tan típicamente chilena” (Alone, Crítica 1). Para Silva Castro, en 1934, *Durante la Reconquista* era “su mejor novela” (Silva Castro, “Durante” 5-52), pero ya en 1955 había cambiado de opinión y colocaba “...sin vacilar en primer término, *El loco Estero*, la más característica de todas ellas” y dejaba en cuarto lugar a *Martín Rivas* (Silva Castro, *Alberto* 336). Para Poblete Varas<sup>3</sup>, Guillermo Araya<sup>4</sup> y Jaime Concha<sup>5</sup>, la selección será otra, distinta de las anteriores y apoyada en criterios bastante lábiles.

<sup>3</sup> “Abelardo Manríquez es el personaje mejor dibujado” (152); “Las mejores novelas de su primera época: *La aritmética en el amor*, *Martín Rivas* y *El ideal de un calavera* (102).

<sup>4</sup> “...sus novelas importantes o valiosas son seis: *La aritmética en el amor*, *Martín Rivas*, *El ideal de un calavera*, *Durante la reconquista*, *Los trasplantados* y *El loco Estero*” (Araya, “Historia” 33).

<sup>5</sup> “la que más me encantó y me sigue pareciendo inolvidable (la releo a menudo) es *El Ideal de un Calavera*. ¿Por qué? No lo sé en absoluto. Tal vez mi debilidad por esa obra derive de la muerte y ejecución de Portales que allí conocí por primera vez, y que dejaba una mancha sangrienta en el origen de nuestro destino histórico como país”. Palabras en la Universidad Alberto Hurtado el 11 de abril de 2012, por ocasión del lanzamiento de su libro *Leer a contraluz*. En [www.letrasenlinea.cl](http://www.letrasenlinea.cl).

Con el pasar del tiempo y con la distancia que nos separa de las circunstancias en que el autor concibió su labor, fueron perdiendo fuerza la función formadora de la literatura, la misión del escritor nacional, el interés por lo local, la valorización de lo pintoresco y la caracterización de una especificidad chilena. En su lugar, otros aspectos han adquirido relevancia como, por ejemplo, lo que podríamos denominar un “sistema interno” de funcionamiento de esa narrativa que, a su vez, nos remite directamente a una visión abarcadora del Chile del siglo XIX. El modelo balzaquiano de una obra total cobra aquí aún más importancia para una lectura en perspectiva. En este sentido, es también muy significativo el camino que ha realizado Jaime Concha. Desde los años setenta hasta su libro de 2011, pasando por el prólogo de la edición Ayacucho, de 1977, su interés se centró en la lectura de *Martín Rivas*. Pero en ensayo reciente, afirma que “Blest Gana merece que se lo conozca mejor y que se exploren los repliegues de su obra que no calzan con la imagen más bien fija y convencional que de él se tiene” (Concha, *Identidad* 3). En el mencionado artículo irá a dejar de lado las más revisadas, *Martín Rivas* y *Durante la reconquista*, para dedicarse con mayor cuidado a una de las primeras novelas, *El primer amor*, de 1858 y a *El ideal de un calavera*, de 1863.

La cuestión es que, al tomar la obra desde esta perspectiva, es posible observar hasta qué punto el novelista experimentaba formalmente como su modelo francés, Balzac, al adoptar variantes con relación a la factura, a los puntos de vista, a la posición de los narradores, al cambiar significativamente la relación de cada uno de ellos con la trama general. En efecto, a partir de la primera novela se van a ir alternando en la configuración del universo ficcional los diferentes tipos de narradores (narrador protagonista, narrador testigo, narrador omnisciente intruso, narradores más o menos neutros, en tercera persona, con incursiones en el discurso indirecto libre), combinados con el uso frecuente de narraciones enmarcadas. Esos ensayos formales iban mucho en dirección a aquello que también había seducido a Balzac: el vaivén sobre las mismas obsesiones, el retorno a los mismo temas y tipos humanos, adoptando diferentes perspectivas. Experimentaba, por ejemplo, con las posibilidades estructurantes de la novela epistolar tan en boga desde el siglo XVIII. *Un drama en el campo*, de 1859, abre y cierra con una carta; la fórmula aparecerá también en *Martín Rivas*, de 1862, con algunos matices y variantes; *El pago de las deudas*, de 1861, avanza durante varios capítulos mediante un intercambio epistolar que propicia la rica alternancia de puntos de vista. En *El ideal de un calavera*, de 1863, el procedimiento va a servir,

entre otras cosas, para caracterizar jocosamente los escollos ortográficos de Inés Arboleda, la musa romántica del protagonista. Vale la pena verificar el modo como es retratada aquí, con delicada ironía, la situación de las mujeres en la sociedad patriarcal decimonónica que –salvo en contadas excepciones– rozaban el completo analfabetismo<sup>6</sup>:

Como las personas de su sexo en general, la hermosa joven temía más descubrir su falta de cultura en una carta mal escrita, que el compromiso que esa carta podría originar a su buena reputación. Muchos amantes han maldecido el recato de una querida, sin figurarse que sus verdaderos enemigos han sido las reglas de ortografía. Inés, empero, tenía la decisión de las coquetas que prefieren dar un paso aventurado a perder un adorador interesante. Esta fuerza de voluntad le sugirió la idea de vencer los escollos ortográficos a costa de paciencia, y con tal fin decidió no emplear, en caso de duda, más que palabras sacadas de algún libro (Blest Gana, *El ideal* 131).

Ya ha sido dicho que uno de los ejes temáticos de esta producción es el amor. Alone lo explicitó con todas sus palabras: “ninguna otra cuerda de su registro vibra con tan persistente y vigorosa insistencia” (Alone, *Don Alberto* 239). De hecho, Doris Sommer se basa en esa premisa para realizar su provechosa lectura alegórica de *Martín Rivas* ((204-220). Sucede que una mirada más amplia sobre sus novelas permite verificar la omnipresencia de la aventura amorosa contrapuesta casi siempre a una dinámica adversa: la del dinero, y la forma como ese conflicto principal se resuelve en cada oportunidad va a depender de los diferentes protagonistas. Algunos se dejan seducir por el brillo fatuo del vil metal, como Fortunato Esperanzano de *La Aritmética en el amor*; otros se mantienen refractarios, como Abelardo Manríquez de *El ideal de un calavera*, o arrepentidos, como Luciano de *El pago de las deudas*. Las soluciones pueden variar desde el final feliz a la tragedia, pero la tónica del dinero –la más evidente del realismo– es la que veremos repitiéndose a lo largo de toda la producción, desde *Una escena social* (1853) hasta *Gladys Fairfield* (1912). El desenlace, sabemos, no es un detalle menor y justamente con él me parece posible abrir una puerta decisiva para la comprensión del heterogéneo conjunto y de los modos de recepción de la obra.

<sup>6</sup> Es necesario destacar que el escritor se había manifestado en favor de la educación para las mujeres en una crónica de 1859, titulada “Contrastes: lo de antes y lo de ahora”: 178.

Si tomamos las siete novelas publicadas entre 1860 y 1864, constataremos la impresionante variedad de soluciones compositivas, lograda a partir de un núcleo temático similar. Vale registrar que, salvo *La aritmética en el amor y Martín Rivas*, las demás cinco novelas se encaminan hacia finales trágicos. En este sentido, no deja de ser significativo que la primera de las dos haya recibido el primer premio de literatura de la Universidad de Chile, en 1861 y que la segunda se haya transformado en la novela chilena más emblemática de todo el siglo XIX, y la más reeditada y traducida a otros idiomas. El destino menor de las otras cinco tampoco fue uniforme, tres de ellas fueron completamente olvidadas: *El pago de las deudas* (1861), *La venganza* (1862) y *La flor de la higuera* (1864). Ya *El ideal de un calavera* (1863) ha merecido algunas reediciones y cierta atención de la crítica (Gotschlich y Poblete Varas) y, por fin, *Mariluán* (1862) ha salido de su casi absoluto ostracismo gracias al interés reciente y creciente de los estudios culturales<sup>7</sup>.

Es decir que de un lado tenemos dos novelas solares con dos jóvenes arribistas sociales, Fortunato y Martín (este último más escrupuloso que el primero), ambos con una trayectoria victoriosa que les propiciará la adquisición de una excelente posición económico-social y el matrimonio con la mujer amada. Ya del otro lado, se nos presenta un abanico más complejo de cinco protagonistas cuyos caminos conducen irremediabilmente hacia un final trágico. Entre ellos también encontramos al arribista social que busca resolver sus problemas pecuniarios a través de un matrimonio adecuado. Pero aquí (en *El pago de las deudas*) Luciano no tendrá la suerte y el buen tino de Martín ni la absoluta y pueril falta de consciencia moral que caracteriza a Fortunato Esperanzano. Luciano es un calavera que se debate sin tregua con los remordimientos por sus actos impensados y anti-éticos. Mientras Fortunato se deja asesorar por Anastasio Bermúdez, el amigo inescrupuloso —en una relación muy similar a la del pérfido Vautrin con su discípulo Rastignac en *Le père Goriot*—, el pobre Luciano deberá enfrentarse a los antagonismos morales de su mundo interior:

Había abandonado a su mujer rompiendo los sagrados vínculos que a ella le unían, i destrozado, acaso para siempre, un corazón al que solo debía amor i reconocimiento. Había pisoteado sus deberes, despreciado el fallo social, acallado su gratitud i destruido la paz de

<sup>7</sup> Destaco los estudios pioneros de John Ballard (1981), así como los de Amado Lascar (2003) y de Gilberto Triviños (2004).

dos familias, vencido por un amor culpable i con la única esperanza de que ese amor sofocaría la voz de sus remordimientos (sic). (Blest Gana, El pago 244).

En 1862 surgen tres personajes completamente diferentes entre ellos: la peruana vengadora Juana Mendoza (única mujer protagonista en Blest Gana), el irrepreensible Martín Rivas y el heroico araucano Fermín Mariluán. El hecho de que el joven novelista chileno publicara tres historias de naturaleza tan distinta en un mismo año torna manifiesto el movimiento de búsqueda, de impulso ensayístico que mencionábamos antes. Los subtítulos que las tres novelas ostentaban en un primer momento, al ser publicadas como folletines en el diario *La voz de Chile*, evidencian ese deseo de experimentación: la primera se llamó *La venganza: tradición limeña*; la segunda, *Martín Rivas*, llevó el subtítulo *novela de costumbres político-sociales* hasta la edición de 1925; y la tercera apareció como *Mariluán: crónica contemporánea*. Esos subtítulos que fueron suprimidos seguramente por criterios editoriales posteriores a la muerte del escritor pueden ser leídos como las tesis que sostienen cada uno de los tres proyectos.

En realidad, este pequeño núcleo de tres novelas contemporáneas, publicadas el mismo año, representa un ejemplo perfecto de lo que defiende con relación a la pertinencia de esta lectura. En vez de reducir la producción de 1862 a *Martín Rivas*, esa aproximación con las otras dos novelitas (el diminutivo lo utilizo en referencia al tamaño) permite examinar la reaparición y reelaboración de temas y de tipos. También es posible comprender así la forma como novelas muy diferentes se complementan entre ellas y de qué modo sus puntos de vista, procedimientos y desarrollos narrativos funcionan como contrapuntos entre unas y otras. Así se abren posibilidades de comprensión de un universo narrativo más complejo, contradictorio, ambiguo y de ningún modo homogéneo.

Aunque sea cual sea el tratamiento y las direcciones que el argumento adopte, la tensión entre las relaciones amorosas y los intereses económicos está siempre en situación central; por otro lado, los protagonistas, así como los ambientes, situaciones y momentos históricos son muy diferentes, lo cual propicia andamios y desenlaces específicos en cada realización.

*La venganza* que salió a la luz en marzo de 1862 está ambientada en el siglo XVIII, en una Lima colonial y narrada mediante el uso de un vocabulario y formas del español peninsular que buscan aproximarse a la capital del virreino. Es un relato breve, una novela corta que explora dentro de ese

contexto el motivo romántico de *la belle dame sans merci* (Praz 347-516) encarnado en la protagonista, la bella criolla Juana Mendoza, mujer fuerte, independiente y decidida, en nada parecida al extenso elenco de personajes femeninos que pueblan las novelas anteriores y las de este período. A su altura estará solamente Luisa Bustos, veinte y siete años más tarde, en *Durante la Reconquista*. Pero Juana Mendoza, desde un ángulo más personal, es aún más intrépida y temeraria: abandona al padre tras el amor de un hombre que poco después la va a abandonar a su propia suerte por un matrimonio de conveniencia. La narración se desarrolla dentro de una atmósfera de rasgos góticos, reforzada por el tema de la mujer fatal que, por venganza, asesina a sus pretendientes:

–¿Y quién es ella? –preguntó éste.

–Una mujer rodeada de un profundo misterio –dijo uno.

–Que nadie se atreva a visitar –añadió otro.

–Vive Dios, señores –exclamó él marqués–, que me place cuanto estoy escuchando. ¿Y por qué tal misterio? ¿Y por qué no se atreva nadie a visitarla?

–Corren extrañas voces sobre Juana –contestó un joven, a quien el marqués había dirigido su vista mientras hacía las preguntas anteriores.

–¿Y qué dicen esas voces?

Los jóvenes se acercaron al centro que ocupaba el marqués, y uno de ellos le dirigió la palabra; pero no como antes en voz alta, sino en tono confidencial y misterioso.

–En Lima no ha habido más que dos hombres –dijo– que hayan manifestado públicamente su pasión a Juana y en el espacio de pocos meses los dos han desaparecido.

–¡Bah, será bruja! –exclamó riéndose el marqués.

–Bruja o no –repuso el otro muy serio–, lo cierto es que esos dos jóvenes, que perseguían con amores a Juana, han desaparecido de Lima, y todas las pesquisas de sus familias para descubrirles han sido inútiles hasta hoy (Blest Gana, *La Venganza* 5-6).

No es posible dejar de notar a estas alturas que no hay nada aquí de compromiso con una literatura nacional, por lo menos en los términos en que el autor lo había descrito un año antes, en su discurso programático de 1861. ¿Lapsus del novelista? Me parece que no, si prestamos atención a la expansión del interés de este realista decimonónico por contextos que alargan las fronteras hacia un tejido más complejo sobre el cual se iría forjando lo nacional. En

este sentido, no sería tampoco aleatorio afirmar que tanto esta pequeña narrativa como después el caudaloso *Durante la Reconquista*, articulan pares románticos entre españoles e hispanoamericanos que irán definiendo las diferencias entre ambos. La relación amorosa aparece aquí formulada como símbolo del enfrentamiento histórico entre dos épocas y dos culturas, lo que ayuda a contrastar el decadentismo español con el ímpetu idealista, liberal y revolucionario de los hispanoamericanos, según la visión romántica.

La segunda novela de 1862, *Martín Rivas*, lo consagraría como el gran escritor del siglo XIX chileno, ofuscando desde su primera aparición todo el resto de la producción<sup>8</sup>. Es verdad que las expectativas del público lector tuvieron mucho que ver con el estrepitoso triunfo, como ya lo señaló Juan Poblete. *Martín Rivas* cuyos capítulos fueron apareciendo entre mayo y julio de ese año, llegaba para transformar en materia literaria a la “naciente modernidad urbana chilena” (44), otorgándole visibilidad al mismo nivel de los asuntos europeos. Este público lector estaba compuesto en su gran mayoría por los mismos letrados que aplaudían el libro en el cual se veían reflejados como en un espejo. Por otro lado, en esa predilección entra en juego un factor determinante no menos significativo y en esto también se separa de sus hermanas gemelas, las dos otras novelas de ese año: *Martín Rivas* y su ideario liberal-conservador representa una visión solar de los destinos de la burguesía chilena. Aunque a partir de un ángulo bastante irónico y distanciado, representa la fórmula político social que podría dar resultados positivos. Las tres décadas de gobiernos liberales estaban comenzando en 1861, con la elección de José Joaquín Pérez, y el final feliz de la novela funcionaba como confirmación de la ecuación ideológica que la alentaba. Esta es la lectura que propone Doris Sommer. El joven protagonista criollo, aspirante a abogado, recién llegado de la provincia a la capital, va a conquistar tras no pocas vicisitudes, su lugar al sol en el seno de la burguesía adinerada de Santiago, al lado de la bella heredera de la familia Encina. Ya hemos visto en otro lugar (Hosiasson, “Contradicciones” 240-245) que esa trayectoria implica un sentido circular al religar el capital producido en el campo con su ostentación en la ciudad. Se trata aquí de la recuperación de una posición de derecho

<sup>8</sup> El éxito inmediato de la novela queda consignado en carta de ese año, en la que él mismo anotaba: “...*Martín Rivas*. Sensación en el público, coro de felicitaciones, artículos lisonjeros, quejas de mujeres cuando se interrumpe su publicación, cartas de elogios, todo llueve sobre el autor como una lluvia de flores” (Blest Gana, *Epistolario 1*, 28).

adquirido. Por otro lado, releendo la novela dentro de la perspectiva aquí propuesta, Martín podría ser considerado como la versión más seria y más responsable de Fortunato y de Luciano, los protagonistas de *La aritmética en el amor* y *El pago de las deudas*. Las tres novelas parecen formular la misma pregunta balzaquiana sobre cómo se triunfa en la ciudad grande, a la cual responden al unísono: “lo que tú debes procurar es darte a conocer, frecuentar la alta sociedad, donde encontrarás poderosas protecciones.”, (Blest Gana, *La aritmética* 106) En cada una de ellas, el esquema encuentra soluciones diferentes, pero se trata evidentemente de algo que Blest Gana venía trabajando a partir de sus primeras publicaciones<sup>9</sup> y cuya persistencia resulta ser más fuerte que la de la función nacional, cuando consideramos el espectro general de la obra, desde una perspectiva actual. Con o sin color local, con o sin episodios de la historia nacional, la cuestión del dinero mantiene siempre su primacía en el esquema realista, lo cual hace gravitar en su órbita al motivo amoroso. El amor pobre no tiene futuro en ningún contexto. La observación de Roberto Schwarz cuando lee “Le père Goriot” sirve aquí como guante: “las señales de pobreza son una ignominia, un fracaso en el mundo moderno y capitalista” (172). Lo que aterroriza a todo el elenco de personajes, es la perspectiva de caer en la pobreza o de no lograr salir de ella. Su novela *Los desposados*, publicada en 1855 y ambientada en la París de las barricadas de 1848, ya ensayaba posibilidades trágicas y patéticas de esa constatación que iría sedimentándose a lo largo de los años, en sus demás producciones.

Nada más lejano de *Martín Rivas* que el destino que tuvo *Mariluán*, otra de las novelas olvidadas, como la llamó John Ballard (2-9). Fue publicada algunos meses después (entre octubre y noviembre) y ambientada en 1833, en Los Ángeles, ciudad austral en la región de la frontera con la nación mapuche. La narrativa abre estableciendo un linaje explícito con *La Araucana*, de donde va a extraer las virtudes del protagonista, Fermín Mariluán, hijo de un cacique y educado entre blancos:

La indómita energía de la raza inmortalizada por los cantos de Ercilla brillaba en los ojos de Fermín Mariluán. En un pecho espacioso y levantado, latía su altivo corazón, cuya viril entereza daba a sus negros

<sup>9</sup> Lo encontramos también en torno a tres protagonistas de su producción de 1858: el poeta Fernando Reinoso de *El primer Amor*; en Camilo Ventours, de *La fascinación*; y en Enrique Saldalla, de *El jefe de la familia* (única pieza de teatro blestganiana).

y pequeños ojos su tranquilo mirar, y a los labios, algo abultados, la fría expresión de orgullo que caracteriza la fisonomía de los araucanos (Blest Gana, *Mariluán* 1).

Las virtudes del indio mítico en el poema de Ercilla se encarnan en el civilizado Fermín, mientras que sus rasgos demoníacos y bárbaros se incorporan en el feroz Peuquilén:

...Peuquilén se había hecho notar por su temeraria osadía: los rasgos de crueldad que le hacían notable en la guerra, lejos de desacreditarle a los ojos de los indios, le revestían de cierto prestigio, que aumenta entre los salvajes el valimiento en razón de los abusos que de la fuerza bruta es capaz de cometer un hombre (Blest Gana, *Mariluán* 36).

Esa ambivalencia en la entrega de la imagen del indio no se da solamente en el plano de esos dos personajes contrapuestos; se encuentra también en la cisión del narrador que oscila desde el enaltecimiento de la raza araucana a la constatación de su intrínseca e indomable barbarie. Tanto es así que Gilberto Triviños pudo constatar en su lúcida, aunque un tanto alucinada lectura aquello que definió como la crítica de tradición moderna sobre *Mariluán*, que ha sido prácticamente unánime en consignar el carácter ambiguo y contradictorio de su argumento (33-57).

John Ballard llega a afirmar que *Mariluán* sería mejor que *Martín Rivas*, por la ejecución más condensada del argumento y por la incorporación de un tema tan pungente como el de los mapuches y su complejo y violento proceso de integración al Estado nacional. Sin ir necesariamente tan lejos, la cuestión es que al considerar que ese mismo año y en el mismo diario *La Voz de Chile*, el escritor publicaba además la novelita peruano-colonial, se hace necesario raciocinar en términos de una tríade de 1862, y no de un binomio. Eso significa evaluar conjuntamente las tres. Con relación a la totalidad, significa pensar en una poética general del autor que va mucho más allá de la tentativa de empeñar su labor literaria en aquello que a la luz de los textos programáticos se entiende por novela comprometida de cuerpo y de alma en el proyecto afirmativo de la construcción nacional. Hay más que eso en esta producción.

Sin adentrarnos en el pormenor de estas cuestiones, podemos pensar en una voluntad integradora más allá de las fronteras nacionales, en una intención proyectiva de su literatura dentro de un ámbito más vasto, en términos

regionales y no estrictamente nacionales<sup>10</sup>. Prueba de esa voluntad serían sus propias palabras: “Busco lectores y aspiro a que mis novelas salven los límites de la patria y hagan conocer mi nombre en el resto de la América” (Blest Gana, *Epistolario 1* 34). En su primera edición, *La venganza* estaba dedicada al amigo y pintor peruano Federico Torrico (1830-1879), a quien atribuye la autoría del argumento. Los primeros párrafos de esta novela corta se abren con la visión de una procesión de Corpus Christi alrededor de la Plaza Mayor de Lima en que el narrador hace un aparte para resaltar que los vecinos del norte son “el único pueblo de la América Española que ha conservado hasta el día costumbres originales” (Blest Gana, *La venganza* 5). Aquí es necesario entender que, hacia 1862, la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana, de 1832, era un pasado medianamente superado y que la Guerra del Pacífico (1879-1883) no estaba aún en el horizonte de lo probable. Las cosas iban a cambiar entre chilenos y peruanos. De hecho, consta que hasta poco antes de su muerte, en 1879 y en vísperas de la guerra, Federico Torrico –además de pintor, también periodista y político– dirigió trabajos de prospección para el abastecimiento de agua en una Iquique todavía peruana por aquellos tiempos...<sup>11</sup>

Si le añadimos a esta narrativa limeña sobre finales del siglo XVIII, una de los años treinta en las fronteras del mundo indígena y otra de mediados del siglo XIX sobre la ascensión burguesa en el mundo del capitalismo moderno santiaguino, tendremos un panorama embrionario de un proceso hispanoamericano. En *Los trasplantados*, de 1904, el narrador va a referirse a sus rastacueros en París no como a chilenos, sino como a “hispanoamericanos”, lo que prueba que el drama del desarraigo cultural seguiría siendo para Blest Gana un problema de “el resto de la América”. Según la lectura propuesta por Doris Sommer que, a mi modo de ver, es tan aguda como sintética y generalizadora, las tres novelas de 1862 podrían ser leídas como tres alegorías de la historia político-social hispanoamericana: *La venganza*, que muestra en clave romántica la trágica resistencia y decurrente sumisión criolla a España, durante la colonia; *Martín Rivas*, como la alegoría de una apuesta sobre la conflictiva conciliación de ideologías antagónicas, a mediados del siglo XIX;

<sup>10</sup> En esta dirección trabaja Jaime Concha en su último ensayo “Identidad” (2016).

<sup>11</sup> Ver Carlos Donoso Rojas, “El puesto de Iquique en tiempos de administración peruana”. *Historia* (Santiago) 36 (2003).

y por fin, *Mariluán*, que representa la imposibilidad del amor interracial y de la convivencia armónica entre indios y blancos. No cabe duda de que el proyecto general crece según esta perspectiva.

Al año siguiente, en 1863, veremos aparecer *El ideal de un calavera*, con un protagonista inclasificable, capaz de descolocar al narrador y poner a prueba los esquemas sociales y económicos que rigen el mundo burgués a su alrededor. El propio autor llegó a definirlo como “un Werther que se habría reído de los escrúpulos de Carlota” (Blest Gana, *Epistolario* 140). El romanticismo realista de esta novela es más rico que el de *Martín Rivas*, en cuanto a la presentación de escenarios diferentes: la vida social en la capital, la familia de la oligarquía rural, el rodeo, la fiesta campestre, el teatro popular, la noche de Navidad y sus pesebres se van alternando en torno a las peripecias de Abelardo Manríquez. Este protagonista vive preso de su idea fija, la obsesión quijotesca por la búsqueda del ideal amoroso, extraído de lecturas y de relecturas de la novela epistolar del siglo XII, *Abelardo y Heloisa*. Aquí la postura anti conservadora (anti pelucona) del novelista se torna más evidente que nunca. El desprecio del personaje y de sus amigos calaveras por los usos e impostaciones de la oligarquía, por las convenciones del matrimonio y de la iglesia, así como por las creencias populares se dejan ver junto a la labia mordaz con que el narrador hace alusión a la gestión de Diego Portales y a su asesinato:

Un hombre, a quien su propia audacia sirvió de escala para subir al poder, que hizo de su voluntad la ley de la República, que confundió con su incansable actividad a los que le rodeaban y que tuvo bastante talento para crearse admiradores entre los que trataba como a esclavos, es el que llena las páginas de la historia de esos años [...] resuena de un confín a otro de la República, desde los tiempos agitados en que el Liberalismo regó las márgenes del Lircay con la sangre de sus mejores hijos hasta la noche en que el Ministro omnipotente tuvo que arrodillarse para recibir la muerte... (Blest Gana, *El ideal* 586-587)

Todo ello contradice de manera frontal la idea generalizada que se hizo de Blest Gana como un escritor paradigmático de un tipo de novela nacional que celebraría alegóricamente la historia eufórica del liberalismo económico y político chileno.

Una lectura de *Martín Rivas* en esos términos se torna por lo menos cuestionable, como ya lo probó Jaime Concha (Concha, *Prólogo*) y como se puede apreciar también a partir de la revisión conjugada de otras novelas

del período que, como *El ideal de un calavera*, muestran una actitud crítica y melancólica con respecto a ciertos episodios de esa misma historia nacional. Los rumbos del liberalismo hispanoamericano no fueron eufóricos, a no ser durante la primera década tras las Independencias. A continuación, fue perdiendo su fuerza y entre el discurso y la práctica se fue instalando un abismo. Contra la anarquía y la temida revuelta de las masas, cedió espacio a las necesarias alianzas con el conservadorismo y éstas fueron minando de a poco el ideario de libertad y de justicia social que había caracterizado al período fundador. La historia del liberalismo hispanoamericano es la de un ciclo desgastante e infausto, en el cual llegó a hacerse difícil “distinguir a un conservador liberal de un liberal conservador”<sup>12</sup>.

Nuestro escritor es receptivo a ese movimiento y da cuenta de esa complejidad por medio de herramientas del romanticismo idealista, por un lado, y del realismo, por otro, para penetrarla a través de sus varios niveles de significado: los hechos históricos, los retratos de grupos sociales, los tipos característicos románticos y pragmáticos y sus interrelaciones cruzadas por el engranaje del dinero que dicta el compás de cada movimiento.

En la última novela del período, *La flor de la higuera*, del año siguiente, tampoco encontramos motivos de celebración. A no ser por una adaptación al cine en un cortometraje de 2010 realizado por Daniel Rebolledo y Alonso Machuca, quedó olvidada y nunca volvió a ser publicada después de la segunda edición, en 1853. La brevísima y trágica historia de este *Romeo y Julieta* en suelo chileno, abre con un narrador personaje que dice estar terminando de escribir uno de los capítulos de *Martín Rivas*, lo cual lo remite, por un lado, a la práctica cervantina de los espejismos de la obra dentro de la obra, y por el otro, permite que el escritor sea, en el plano de la ficción, el depositario de la historia que un amigo le irá a transmitir sobre la pugna familiar que originó la tragedia: “Me estaba contando el curial, mi nuevo amigo, de cómo el cura y el gobernador, por desavenencias políticas, habrían fundado en el pueblo un odio aparecido al de los Montescos y Capuletos...” (Blest Gana, *La flor* 12). La figura del amigo, Marcos, a su vez trae consigo todas las marcas de otro personaje de apoyo, con el mismo nombre, que había figurado en *El primer amor*, de 1858, y que también había hecho una breve aparición en

<sup>12</sup> Remito aquí a los trabajos de José Luis Romero (1981); de Beatriz González Stephan (1987) y de Roberto Gargarella (2005).

*La aritmética en el amor*, de 1860, novela en la cual el motivo de las dos familias en pugna ya se encontraba esbozado:

Allí se reproducía la eterna historia de Montescos y Capuletos, el odio de familia a familia [...] Una división perpetua de privados intereses, una guerra perenne de solapada maledicencia, míseros odios y míseras venganzas, he aquí las causas de la lucha y los medios de acción empleados por las familias Selgas y Ruiplán que componían la mayoría de la población y a las cuales se hallaban ligadas por estrecho o lejano parentesco las demás buenas familias de la ciudad (Blest Gana, *La aritmética* 180)

Esos juegos intertextuales nos dan una clara idea de que el escritor tenía perfecta conciencia sobre la dimensión total de su obra. Por otro lado, la alusión explícita en esta novelita a *The bride of Lammermoor* de Scott y la mención a los Montesco y a los Capuleto shakespearianos se van a cruzar con una leyenda de origen mapuche sobre la flor de la higuera, narrada minuciosamente por uno de los personajes. Ambas atmósferas, la de las tradiciones literarias occidentales y la indígena, impregnan y pulsán en esta narrativa con una fuerza que no ha sido todavía evaluada.

En estas siete novelas entre 1860 y 1864, a pesar de las obvias diferencias de tamaño, de abordaje y de argumento, es posible trazar un par de constantes. La primera, el peso del dinero en el armazón de las redes sociales y, en particular, su injerencia en el destino de los pares románticos y en la transformación del sexo femenino en mercadería. Como ya lo notamos antes, el matrimonio es un negocio y es necesario casarse bien, o sea con alguien con dinero. Dos de los títulos –*La aritmética en el amor* y *El pago de las deudas*– aluden directamente a esto. Aunque nunca se la mencione explícitamente, la sexualidad es un motivo omnipresente y está siempre en estrecha relación con ese nudo temático central. En todas las historias los personajes masculinos disponen de alternativas más o menos variadas para enfrentarse a la vida en sociedad y a sus destinos dentro de ella, dependiendo de si tienen o no posición económica. Es lógico que los ricos podrán pleitear más dividendos que los pobretones, pero ya vimos que incluso para Fortunato Esperanzano y para Martín Rivas –no agraciados por la fortuna de inicio– el asunto termina bien. En cambio, para las mujeres sin fortuna esas alternativas se reducen considerablemente a la administración más o menos inteligente de sus recursos: la juventud y la belleza en la oferta de sus sexos al mejor partido. El narrador será impiedoso con aquellas menos dotadas físicamente,

a las cuales solo una fortuna familiar podrá salvar del tan temido celibato. Ese es el caso de doña Engracia Nuñez, la suegra de Martín Rivas quien, a falta de la gracia que lleva en su nombre (hay muchos toques como éste de ironía en los nombres de los personajes de Blest Gana), tenía una dote de 30.000 pesos con la cual conquistó el corazón de Dámaso Encina.

Por otra parte, los relatos marcan muy bien la diferencia entre mujeres sexualizadas que se encuentran de dos tipos, siempre en situación contrapuesta. El primer grupo, el de las “bien intencionadas”, incluye a Rosa Tudela (*Mariluán*) y a Magdalena (*La flor de la higuera*), que someten sus purezas y castidades a la dura prueba de la fuga con el amado, antes de la aprobación de las nupcias. Se enfrentan así a la culpa y a los remordimientos, como quien se somete al sacrificio. Otra de ellas, Juana Mendoza (*La venganza*), tras la fuga con el amado, será abandonada por otra opción más ventajosa para él. Ella va a transferir entonces su odio a todo el género masculino e irá asesinando a sus seductores, uno tras otro. El segundo grupo es el de las “desfachatadas” que venden sus atractivos físicos al mejor postor, como Julia Valverde (*La aritmética en el amor*), Adelina (*El pago de las deudas*), Adelaida Molina (*Martín Rivas*) y Candelaria Basquiñuelas (*El ideal de un calavera*); pero su desfachatez será castigada por la pobreza o la degradación. En este sentido, la obra blestganiana se mueve dentro del espectro de posibilidades del realismo decimonónico<sup>13</sup>. Solo las jóvenes bellas y ricas podrán darse el lujo de escoger según sus deseos y caprichos, como es el caso de Margarita Mantoverde (*La aritmética en el amor*), Leonor Encina (*Martín Rivas*) e Inés Arboleda (*El ideal de un calavera*), cuyos apellidos botánicos podríamos pensar como alusiones a la frondosa protección de las fortunas paternas. En su ensayo “Blest Gana y el realismo”, Ricardo Latcham consigna que el deseo de las figuras femeninas “no tenía otro horizonte que el amor legal o libre, marchitez de la soltería sin consuelo o el encapsulamiento del claustro” (118). Ya el acto sexual y el deseo erótico aparecen siempre sublimados. Con la única excepción del deseo del bárbaro Peuquilén por la joven Rosa Tudela que es puramente físico, aunque aquí, para describir el apetito de ese “león que, para refrescar su cabeza, agitaba la melena al aire y rugía, y con violenta impaciencia escarbaba el suelo que creía sentir inflamado porque su planta

<sup>13</sup> El carácter conservador del realismo del siglo XIX ha sido ya ampliamente estudiado: Ver, entre otros, Harry Levin (1963); Leo Bersani (1975) y las varias lecturas de Luckács sobre el realismo.

le comunicaba el calor”, el narrador escrupuloso no se atreve a pronunciarlo y explicará que “apenas nos atrevemos a designar con el nombre de amor” (Blest Gana, *Mariluán* 72 y73).

Como ya lo observó Guillermo Araya, el amor en disputa, el triángulo amoroso, es de hecho una constante. El investigador chileno llegó a dibujar gráficos de cada una de las novelas para comprobar esa matriz composicional que organiza las tramas (Araya, “Alberto”186-187). En sí, eso ya era una novedad, ya que Araya fue el único crítico contemporáneo que mostró un panorama general, aunque se trate allí solamente de una ilustración hacia el final del ensayo, para probar su tesis de que la estética del triángulo reúne los temas del amor y del dinero en toda la producción. Araya dejó fuera dos novelas (*La venganza* y *La flor de la higuera*) porque para él no representaban el esquema triangular de las demás. En este sentido, convendría analizar la obra a partir de la teoría sobre el deseo mimético, expuesta por René Girard en su ya clásico libro *Mentira romántica y verdad novelesca*, de 1961. Ella permite verificar de qué modo se ponen en marcha los mecanismos del poder y del dinero inmiscuidos en todos los encuentros y desencuentros amorosos que salpican sus páginas. En *La venganza*, el novio abandona a Juana por otra mujer, más rica. Ese será el motivo propulsor de la trama. A través de la transformación de los demás hombres que la cortejan en “chivos expiatorios”, ella intentará eliminar simbólicamente al “mediador interno”, simultáneamente objeto y obstáculo para la realización de su deseo<sup>14</sup>.

La novela realista, según la ley de la restauración del orden, hará que el argumento se encamine en dirección a una anagnórisis, un reconocimiento de la perversión del esquema. Juana reconocerá al final la morbidez de su impulso destructor y asesino. Ya en *La flor de la higuera*, el triángulo mimético se torna más complejo porque involucra un litigio económico que opone a las familias de los amantes. Como entre los Montesco y los Capuleto del “teatro de la envidia” (Girard, *Shakespeare*), el deseo de poder y la ambición se cruzan con el deseo amoroso. Tenemos allí la triangulación motivada por el

<sup>14</sup> Recapitulando groseramente los presupuestos de la teoría de Girard, todo deseo es mimético, es decir que está determinado por el deseo de otro, un mediador al cual se desea imitar. El caso emblemático de Don Quijote presenta un mediador (Amadís de Gaula), externo al mundo del protagonista, por lo tanto el deseo mimético de la caballería y de la conquista de la Dama no se enfrenta directamente al de su mediador. En este caso, en cambio, todos los elementos del triángulo están dentro de la trama interna, lo cual la encamina hacia el conflicto trágico.

mediador interno del dinero (en este caso, un litigio limítrofe de propiedades contiguas) que transforma a los amantes en chivos expiatorios que deberán ser sacrificados como en la pieza de Shakespeare, para que ocurra la restauración de la paz entre los litigantes.

Solo para cerrar este aparte que merecería por cierto ser profundizado<sup>15</sup>, quiero volver al motivo del amor-deseo del temible Peuquilén, cuyo blanco es Rosa Tudela. Si admitimos con Girard que todo deseo es mimético y mediado, estamos de acuerdo en que adquirirá nuevos matices también en el caso del sentimiento de ese araucano feroz. Su atracción fatal y desmedida por la joven blanca está pautaada por el estímulo de un modelo que quiere imitar: el de Fermín Mariluán, el indio civilizado. O sea que, por detrás del deseo del bárbaro indígena en esa novela, está el impulso mimético como un deseo de aculturación, parecido al del propio Fermín. Sucede que, en el contexto del siglo XIX, ese deseo era de realización imposible, así como también era imposible la concretización del sueño de paz y de justicia de Fermín. Como sugiere Gilberto Triviños, aquí residiría el valor utópico de la novela: en la formulación de un proyecto de equilibrio racial en medio de su completa imposibilidad de realización (12-18). Por otro lado, y pensando en una dimensión más amplia de esa teoría, la idea de la necesidad de recomponer el triángulo mimético para restaurar un orden se colocaría también en la relación de los intelectuales latinoamericanos que, a la manera de Blest Gana, imitaban a sus modelos europeos y norteamericanos, a lo largo del siglo XIX...

El segundo motivo recurrente en este grupo de siete novelas es la fiesta, la tertulia o la reunión social en donde se congregan los personajes antes o después de la deflagración de los conflictos, para articular los futuros desdoblamientos de los acontecimientos en juego. Aunque ya se ha dicho que la inclusión de las festividades se impone por el imperativo nacionalista de la descripción del suelo patrio, pienso que también es posible concederle al escritor una genuina preocupación por la ejecución y la factura de sus novelas. En este sentido, adquieren especial relevancia sus propias palabras al justificar, en carta al amigo José Antonio Donoso, la inclusión del episodio político de la revolución de 1851 en *Martín Rivas*: "...he tenido mis razones, y como son

<sup>15</sup> Tengo conocimiento, hasta la fecha, de un solo ensayo que realiza una lectura de *Martín Rivas* valiéndose de algunas de las hipótesis de Girard. Se trata de "*Martín Rivas*: Violencia mimética y pensamiento utópico", publicado por Edson Faúndez V., Fernando Ibáñez y María Luisa Martínez en *Estudios Filológicos* 54 (2014): 49-67.

varias, te diré una: para llegar a la escena en que Leonor declara su amor a Martín, necesitaba de circunstancias muy solemnes, porque los coloqué intencionalmente a una gran distancia social desde el principio” (Blest Gana, *Epistolario* 1 29). En otras palabras, el autor no justifica el procedimiento apoyado en las premisas del propio discurso programático de 1861 en defensa de la novela nacional, que ha sido tan ventilado para sostener las interpretaciones de su ficción. El hecho histórico no aparece allí únicamente para darle color local o para incorporar los eventos de la historia patria, sino que por una necesidad intrínseca del desarrollo del argumento y de la adecuación al punto de vista adoptado por el narrador con respecto al tratamiento de la materia ficcional. Es decir, el novelista estaba muy atento a lo que exigía su conciencia de artesano con relación a los vectores internos que debían ser moldeados dentro de una totalidad coherente, para que la forma se realizara según la recta razón, a partir de las pautas estéticas con las cuales comulgaba. Esta es una razón formal y estética que demuestra que Blest Gana no se limitó solo a atender a los imperativos de una concepción de la literatura como misión, vinculados a la necesidad histórica de servir de herramienta para la construcción de la nación moderna.

En el caso de estas siete novelas, las festividades o reuniones sociales abundan y no como meras descripciones de los usos de la época: las tertulias, los almuerzos, las ruedas de jugadores, las fiestas en el campo, las fiestas de gala en Santiago, los bailes, los llamados “picholeos” de las clases populares, las festividades religiosas, como el Corpus Christi en *La venganza* o la fiesta de San Juan en *La flor de la higuera*, los santorales, los rodeos, constituyen todos ellos ocasiones privilegiadas para dinamizar los motivos en juego dentro de la ficción. Son parte constitutiva de la estructuración artística del argumento. Se destacan en esas escenas características esenciales de los protagonistas, su vestuario es puesto en relieve y las actitudes son descritas con minuciosidad de pintor, a servicio del proceso caracterizador y del desarrollo temático. Es el reino del espectáculo que le otorga a la visión de los seres y al ambiente toda su potencia, haciendo alusión a la acertada formulación de Peter Brook, cuando aborda la importancia de las cosas y de los objetos en el universo del realismo decimonónico, en su *Realist Vision*. Las festividades son ocasiones en las cuales el fluir de los acontecimientos se detiene para que entonces la mirada sobre el mundo narrado realice movimientos circulares, dando la impresión de un tiempo simultáneo, el nuevo tiempo que la modernidad mundana introducía con fuerza a mediados del siglo XIX, en las costumbres sociales, encarnadas en los participantes de la historia. En *El ideal de un*

*calavera* hay varios de estos momentos: “Mientras Cayetana y Sinforosa cantaban la vieja canción del *cisne*; mientras Abelardo Manríquez hablaba con Candelaria, el cuadro general que formaban los demás circundantes había tomado poco a poco muy diverso aspecto del que tenía al principiar el canto” (Blest Gana, *El ideal* 187). El adverbio de tiempo reiterado da la impresión de esa simultaneidad de acciones que ponen el tiempo en una marcha plural en varias direcciones.

\*\*\*\*

Verificamos que son muchos más que *Mariluán* los libros olvidados. Eso implica tener que pensar de manera más amplia, y al mismo tiempo más detenida, en los motivos de ese descarte sistemático y rotundo de las piezas componentes de esta totalidad. Dicha reducción no obedece de ninguna manera a criterios puramente estéticos. Podríamos formular dos preguntas a este respecto: una, sobre las razones de esa recepción selectiva; y la otra, sobre cuál podría ser la espina dorsal, la línea de fuerza que organiza el todo y las partes.

Mi impresión es que esa aproximación parcial por parte de los críticos –tanto los de la tradición clásica, como los de la tradición moderna–, determinó una amputación lamentable, cuyos resultados fueron un empobrecimiento de la lectura, el consecuente debilitamiento de la figura del escritor y la reducción de su complejidad y de su valor como pionero dentro del proceso de formación de la novela chilena.

Es cierto que tomarlo por un defensor de la causa indígena o del feminismo serían errores análogos al de esa amputación, motivados por un anacronismo y un nuevo desvío de visión igualmente parcial. No hay que olvidar que el mismo Blest Gana que publicaba *Mariluán* en 1862, trababa una amistad epistolar con el ministro de la guerra en la época, Federico Errázuriz Zañartu quien “...no trepidó en aconsejar una guerra de exterminio” de los indígenas, conforme está registrado en el diario *El Meteoro*, de marzo de 1869. De igual forma, sería un error considerarlo un precursor del feminismo solo porque la heroína de *La venganza* ejecuta a los hombres que la cortejan, en represalia por la violencia a la cual fue sometida en el pasado. El arrepentimiento final de la protagonista, hacia el final de la novela, comprueba que son otros los móviles de su conducta, ligados al universo ideológico y cultural de su tiempo.

El proyecto es, sin embargo, mucho más ambicioso de lo que la crítica ha querido ver. Se trata de un novelista que escribió por “manía”, como él mismo insistió en más de una oportunidad, expresamente en sus crónicas y en sus cartas, o en las entrelíneas de sus narradores y a través de las palabras ambivalentes de sus personajes. Si es verdad que en parte —como no podría dejar de serlo en aquel tiempo— su obra se ajusta al objetivo mayor de la construcción de un proyecto de nación, también es necesario convenir que se dispara en direcciones muy distintas y muy distantes de ese objetivo unívoco. Ya se ha afirmado que su estilo no es limpio, que está repleto de imprecisiones (lo mismo se dijo de Balzac). Pero lo cierto es que la suma de sus libros es la muestra cabal de la obra de un artista sensible de su época, dado a la tarea de pintar el mundo y a los seres a su alrededor como él los percibía, dentro de los límites de su ideología y con innegable empeño narrativo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alone (seudónimo de Hernán Díaz Arrieta). *Don Alberto Blest Gana. Biografía y crítica*. Santiago: Nascimento, 1940.
- \_\_\_\_\_. “Crónica Literaria”. *El Mercurio* de 19 de julio de 1970.
- Araya, Guillermo. “Historia y sociedad en la obra de Blest Gana”. *Revista de crítica latinoamericana*. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar 14 (1981): 29-64.
- \_\_\_\_\_. “Alberto Blest Gana”. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II. Coord. Luis Iñigo Madrigal. Madrid: Cátedra, 1993. 163-191
- Ballard, John. “Marilyn: la novela olvidada del ciclo nacional de Alberto Blest Gana”. *Literatura Chilena, creación y crítica* 18 (1981): 2-9.
- Bersani, Leo. “O realismo e o medo do desejo”. 1975. *Literatura e realidade*. Coord. Todorov, Z. Lisboa: Dom Quixote. 1984. 51-86.
- Blest Gana, Alberto. “Lo de antes y lo de ahora”. 1858. *El jefe de la familia y otras páginas*. Coord. Silva Castro. Santiago: Zig-Zag, 1956.
- \_\_\_\_\_. “De los trabajos literarios en Chile”. *La Semana* 11, junio de 1959.
- \_\_\_\_\_. “La literatura Chilena: algunas consideraciones sobre ella”. 1861. Recuperado de: <http://www.anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/3177/3089>.
- \_\_\_\_\_. *La aritmética en el amor*. 1860. Santiago: Zig-Zag, 1961.
- \_\_\_\_\_. *El pago de las deudas*. 1861. Paris: Ch. Bouret, 1884.
- \_\_\_\_\_. *La venganza*. 1862. Lavergne (TN): Libros Para Kindle, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Martín Rivas*. 1862. Caracas: Ayacucho, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Marilyn*. 1862. Santiago: LOM, 2005.

- \_\_\_\_\_. *El ideal de un calavera*. 1863. Santiago: Andrés Bello, 1999.
- \_\_\_\_\_. *La flor de la higuera*. 1864. Santiago: Zig-Zag, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Los transplantados*. 1904. Santiago: Andrés Bello, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Epistolario*. Coord. José Miguel Barros Franco. Vol. 1 y 2. Santiago: FABG/DIBAM, 2011.
- Brook, Peter. *Realist Vision*. Yale: Yale Univ. Press, 2005.
- Concha, Jaime. Prólogo a *Martín Rivas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977. IX-XXXIX.
- \_\_\_\_\_. *Leer a contraluz: estudios sobre narrativa chilena de Blest Gana a Varas y Bolaño*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2011.
- \_\_\_\_\_. "Identidad, costumbres y experiencia de la nación: tres novelas y un viajero". 2016: 1-18. (En prensa).
- Donoso Rojas, Carlos. "El puesto de Iquique en tiempos de administración peruana". *Historia* (Santiago) 36 (2003): 123-158.
- Gargarella, Roberto. "Le cycle tragique du libéralisme latino-américain (1810-1860)". *Les Cahiers ALHIM* 11(2005): 39-54.
- Girard, René. *Mentira Romántica y Verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Shakespeare. O teatro da inveja*. 1990. Rio de Janeiro: É Realizações, 2010.
- González Stephan, Beatriz. *Historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. Habana: Casa de las Américas, 1987.
- Gotschlich, Guillermo. "Grotesco y tragicomedia en *El ideal de un calavera*". *Revista Chilena de Literatura* 29 (1987): 119-147.
- Hosiasson, Laura Janina. "Contradicciones de un narrador: Martín Rivas". *Hispanismo 2002: Literatura Hispano-americana*. Coord. Adrián Fanjul, Ana Cecilia Olmos y Mario M. González. Org. São Paulo: Humanitas, 2004, III. 240-245.
- \_\_\_\_\_. "Blest Gana, Martín y el calavera". *Revista Chilena de Literatura* 75 (2009): 259-269.
- Lascar, Amado. "Mariluán y el problema de la inserción del mundo indígena al Estado Nacional". *Working Paper Seres* 16, Ñuke Mapuforlaget (2003): 1-43.
- Latcham, Ricardo. "Blest Gana y la novela realista". 1958. *Varia Lección*. Comp. Pedro Lastra y Alfonso Calderón. Santiago: DIBAM, 2000. 105-122.
- Levin, Harry. *The gates of horn. A study of five french realists*. New York: Oxford Univ. Press, 1963.
- Luckács, Georg. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1965.
- Poblete, Juan. *Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos lectores y figuras autoriales*. Santiago: Cuarto Propio, 2003.
- Poblete Varas, Hernán. *Alberto Blest Gana y su obra*. Santiago: Pehuén, 1995.
- \_\_\_\_\_. Prólogo a la edición de *El ideal de un calavera*. Santiago: Andrés Bello, 1999.
- Praz, Mario. "La mujer fatal en el romanticismo". *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. 1939. Barcelona: El Acanalado, 1999. 347-516.
- Rebolledo, Daniel y Alonso Machuca. *La flor fe la higuera*. Cortometraje, GRIP Films, 2010.

- Román-Lagunas, Jorge. "Bibliografía anotada de y sobre Alberto Blest Gana". *Iberoamericana* 112-113 (1980): 605-647.
- Romero, José Luis. *Situaciones e ideologías en Latinoamérica*. México: Unam, 1981.
- Silva Castro, Raúl, "Blest Gana y su novela *Durante la reconquista*. *Revista Chilena de Historia y Geografía*.81 (1934): 5-57.
- \_\_\_\_\_. *Alberto Blest Gana: vida y obra (1930-1920)*. Santiago: Zig-Zag, 1955.
- Sommer, Doris. "Something to celebrate: National Nuptial in Chile and Mexico". *Foundational fictions*. California: Univ. of California, 1993.
- Schwarz, Roberto. "Dinheiro, memória, beleza (O pai Goriot)". *A seréia e o desconfiado*. 1963. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. 167-187.
- Triviños, Gilberto. "Mariluán de Alberto Blest Gana: Panóptico, utopía, alteridad". *Atenea* 490 (2004): 33-57.

## METÁFORA VEGETAL Y MÍSTICA DE LA MATERIA EN EL POEMARIO *GUITARRA NEGRA*: UNA APROXIMACIÓN A LA POESÍA DE LUIS ALBERTO SPINETTA<sup>1</sup>

*Gabriel Meza Alegría*

Universidad de Concepción, Concepción, Chile  
gmeza@udec.cl

### RESUMEN / ABSTRACT

En este artículo se presenta un estudio del poemario *Guitarra negra* (1978) del músico Luis Alberto Spinetta, donde se entregan algunas reflexiones generales en torno a su incursión en el ámbito poético y a su situación en la tradición literaria argentina. El análisis se centra en examinar algunos conceptos fundamentales para concebir una poética del autor, específicamente, las nociones de metáfora vegetal y mística de la materia. Dichos conceptos permiten proponer que la revelación de lo sagrado es el elemento esencial en la poesía del argentino. Además, en función de esta premisa, se establecen relaciones entre su práctica poética con el concepto de postontología propuesto por Wolfgang Janke (1995), en sus planteamientos sobre ontología y postmodernidad.

PALABRAS CLAVE: Luis Alberto Spinetta, poesía, música, espiritualidad, mística.

<sup>1</sup> Este artículo surge de uno de los capítulos de la tesis doctoral “Julio Cortázar, Mario de Andrade, Pedro Aznar y Luis Alberto Spinetta: cuatro propuestas sobre relaciones y desplazamientos entre literatura y música en el contexto de la postmodernidad”, con el cual su autor obtuvo el grado de Doctor en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Concepción, Chile. Año 2016. Además, una versión preliminar de este estudio fue leída en Santiago el 27 de octubre de 2016, bajo el título “Metáfora vegetal y mística de la materia en *Guitarra negra* de Luis Alberto Spinetta: registro de una postontología músico-poética”, en el *XX Congreso Internacional de la Sociedad Chilena de Estudios Literarios*, SOCHEL 2016. Realizado en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, entre los días 25 y 28 de octubre de 2016.

*VEGETABLE AND MYSTIC METAPHOR OF MATTER IN THE POEM COLLECTION GUITARRA  
NEGRA: AN APPROACH TO THE POETRY OF LUIS ALBERTO SPINETTA*

*This article presents a study of the poetry book *Guitarra negra* (1978) by the Argentinian musician Luis Alberto Spinetta, where some general thoughts are expressed about his incursion into the poetic environment and his situation in the Argentinian literary tradition. The analysis focuses on examining some fundamental concepts to conceive a poetic of the author; specifically, the notions of vegetable and mystic metaphor of matter. These concepts allow the argument that the revelation of the sacred is the essential element in Spinetta's poetry. Moreover, following this premise, relations are established between his poetic practice and the concept of Postontology proposed by Wolfgang Janke (1995), in his approaches to ontology and postmodernism.*

*KEYWORDS: Luis Alberto Spinetta, poetry, music, spirituality, mysticism.*

Recepción: 28/04/2017

Aprobación: 13/07/2017

## LUIS ALBERTO SPINETTA: CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE SU PRÁCTICA MUSICAL Y LITERARIA

Luis Alberto Spinetta (1950-2012) es uno de los exponentes más reconocidos de la tradición del rock argentino y uno de los músicos más respetados y admirados de su generación y de la música popular latinoamericana contemporánea. Además de una vasta producción como solista, integró las bandas “Almendra”, “Pescado Rabioso”, “Invisible”, “Spinetta Jade” y “Spinetta y los Socios del Desierto”. En su producción musical, uno de los aspectos que más destaca es la capacidad poética presente en las letras de sus canciones, una sutileza léxica y sintáctica unida a una profundidad semántica singularizan su música y estos elementos le confieren un espesor poético que sobresale dentro del marco referencial de la letra de canción. Esta singularidad en la música de Spinetta se conecta con otra faceta artística del autor y de la cual poco se ha dicho en términos críticos relevantes para su estudio, me refiero a su condición de poeta. En 1978, Luis Alberto Spinetta publica *Guitarra negra*, su única obra poética donde están contenidas gran parte de las ideas estéticas que cruzan su obra musical, y donde se perfila una poesía que puede ser estudiada de manera independiente de sus letras de canciones, pues a pesar de los vínculos temáticos que surgen entre ambas escrituras, su poesía ostenta plena autonomía en relación con sus letras al ser textos que no dependen de un contexto musical específico ni completan su

sentido en una sonoridad instrumental; no obstante, existe un vacío crítico en torno a ella, pues su estudio no ha cruzado con plenitud las fronteras de los medios de prensa especializados en música o de las publicaciones de carácter biografista. No se observan aún estudios críticos desde el ámbito literario que instalen a *Guitarra Negra* en algún momento de la tradición literaria argentina o que hayan delimitado la poética del autor. Como referencias previas se encuentra el texto “Luis Alberto Spinetta: la música de las esferas”, de Belén Iannuzzi, incluido en el libro *Poéticas del rock*, Volumen I (2007), editado por Oscar Conde, que aborda el valor poético de la letrística de Spinetta; y son de gran valor los estudios del académico argentino Jorge Monteleone en cuanto a la influencia de la literatura en la música de Spinetta y al contexto del rock argentino en el cual se desarrolla su obra, dentro de los cuales destaca el artículo “Spinetta/Artaud. Verano del setenta y tres”, publicado en *Controversias de lo moderno: la secularización en la historia cultural latinoamericana* (2010), editado por Enrique Foffani. Además de las fuentes biográficas fundamentales para el estudio de la obra del músico como: *Spinetta: crónica e iluminaciones* (1988) de Eduardo Berti y *Martropía. Conversaciones con Spinetta* (2006) de Juan Carlos Diez.

En cuanto a estudios que aborden de manera específica el poemario *Guitarra Negra*, destaca el artículo “Arremete viajero” de Jorge Hardmeier publicado en el número 12 de la revista de arte, literatura y pensamiento *Boca de Sapo* (2012), que recorre el poemario en función de la letrística de Spinetta entregando significativas claves de lectura en torno a la textualización de la figura de Dios, el alma y el cuerpo, el símbolo del viaje, el ciclo de la muerte y el renacimiento, la revelación de lo sagrado en la naturaleza y la función de la palabra y la poesía en la experiencia de los hablantes. Por último, cabe destacar, además, el estudio “Guitarra negra, palabras luminosas” de Sandra Gasparini, incluido en el libro *Iniciado del alba. Seis ensayos y un epílogo sobre Luis Alberto Spinetta* (2015), editado por la propia Gasparini, que aborda, principalmente, las huellas surrealistas en la poesía de Spinetta. Según la misma autora explica, su trabajo se centró en “[p]ensar qué genealogías tiene ese poemario [...] desde ya el surrealismo, por supuesto, pero es una apropiación muy personal que hace Spinetta del surrealismo, entonces ver qué conexiones tiene con esa estética, cómo eso abreva en la letrística anterior y en la posterior” (Entrevista radial en *Verano Fatal* 2017).

Para iniciar este estudio se puede indicar que en la obra creativa de Spinetta se observan ciertas recurrencias temáticas entre su poesía y las letras de sus canciones, aunque para su análisis es preciso respetar las distinciones entre

ambas escrituras, principalmente, porque la letra de canción es un texto que en su génesis está sujeto a una estructura rítmico-melódica que la determina. Al respecto, Jorge Monteleone indica: “Combinada con la música y el canto, en la letra de rock, el ritmo no está representado por el acento o la rima del poema, sino por el golpe (beat) y su expansión periódica en las bases rítmicas” (Rock, párr. 5). Y, posteriormente, especifica el vínculo entre letra de rock y poesía: “Aunque la letra de rock no es literatura, su efecto es, sin embargo, poético” (Rock, párr. 5). Para el estudioso, la letra de canción no depende de una naturaleza poética sino rítmica, pues el carácter poético del texto se expande a través del ritmo hacia lo corpóreo funcionando como una expansión del sentido poético:

El rock produce un tipo de subjetividad que la literatura no agota: la prolonga y modifica. De allí que leer la letra de rock como un poema minusválido es una simplificación. Todo el cuerpo, como figura imaginaria, está comprometido en su realización extática. Allí donde la palabra ritma, el rock finaliza en un cuerpo que le da su acento silábico (Figuras, párr. 2).

Monteleone se refiere a la letra de canción, específicamente dentro del marco de la tradición del rock, entendiendo éste como un sistema completo que integra una forma de ejecución musical definida y una representación estética que abarca el pensamiento y la conducta de músicos y oyentes, hecho que define como cultura o pasión *rocker*. Lo más significativo para el autor es el carácter corpóreo que lo define: “El rock es una forma artística que pone el ritmo y las cargas de energía corporal en el centro de una significación nueva. Aquello que Barthes llamó significancia: el sentido en cuanto es producido sensualmente” (Rock, párr. 4). Y, posteriormente, establece una similitud con la poesía: “En el poema, ese elemento de ruptura está dado por los efectos musicales del lenguaje, las repeticiones, los juegos rítmicos, el sin-sentido, la alteración de la sintaxis, los neologismos, etc.” (Rock, párr. 4).

Desde la perspectiva de Monteleone, el rock y la poesía están estrechamente vinculados. El ritmo vendría a ser el elemento primordial de esta vinculación, aunque para el estudioso, en el rock el ritmo deriva en una manifestación corporal que lo define, mientras que en la poesía el ritmo se encuentra sugerido por procedimientos literarios como la sintaxis poética. Esta perspectiva permite entender que la letra de canción añade significaciones sensibles y musicales que implican un análisis propio independiente del análisis poético tradicional, pues el cómo se canta un verso, la intención emotiva de la voz,

la tonalidad, la nota musical específica que contiene cada una de sus partes constituyen elementos fundamentales a considerar al momento de acercarse a un análisis crítico, lo que deja en claro la necesidad de incorporar la audición como aproximación primordial al texto.

En relación con la obra artística de Luis Alberto Spinetta, se puede indicar que el vínculo entre rock y poesía es evidente, en primer término, por el carácter poético que la prensa musical y las publicaciones biografistas le han asignado a Spinetta como músico, segundo, por las influencias literarias que se hallan manifiestas en su obra musical, situación que tiene su máxima expresión en el disco *Artaud* de 1973, dedicado al poeta francés, y, en tercer término, por la relación temática que se observa entre su poesía formal cifrada en *Guitarra negra* y las letras de sus canciones. Esta situación lleva a la interrogante “¿por qué un letrista de la complejidad y originalidad spinettianas dividió sus composiciones verbales en canciones por un lado y poemas por otro?” (Gasparini, *Guitarra* 90). Es posible vislumbrar una respuesta en que las variadas influencias literarias y teóricas con las que Spinetta tomó contacto hayan sugerido límites entre su letrística y su poesía, en cuanto a la profundidad en el desarrollo textual que cada tipo de escritura ofrece.

En las conversaciones con Juan Carlos Diez (2006), el mismo Spinetta refiere su afición a la escritura desde su adolescencia, además de la afición a escribir de su padre: “mi viejo empezó a escribir poesía hace unos treinta años. Por ahí escribía antes de que yo empezara [...] es un poeta muy sensible, con un lenguaje muy llamativo y profundo” (177). En el mismo texto, Spinetta expone su interés por la literatura de Carlos Castaneda, por las teorías de Foucault y George Bataille, por la obra de Antonin Artaud, René Daumal, Rimbaud, Baudelaire, Cocteau, Lautréamont, y se refiere a autores como Sade, Kafka, Blake y Brontë, por lo tanto, Spinetta se muestra como un lector instruido en términos literarios, hecho que influiría en su propia poesía a pesar de la humildad que manifiesta al referirse a su propia praxis escritural: “la escritura es muy grande y hay escritores gigantes. Yo asumo eso desde una posición muy humilde. Hablo de los sentimientos que me ocurren a mí y no lo hago como si fuera un erudito en poesía, o alguien que realmente merece que le presten atención, porque no me he dedicado especialmente a escribir” (375-376). Destaca en esta observación del músico la mención a los sentimientos como pilar fundamental de su poesía, pues podría estar influida por sus lecturas de los poetas decimonónicos como Blake y Lautréamont, entregándonos la posibilidad de rastrear algunas concepciones neorrománticas en su escritura, las cuales convivirían con las

influencias surrealistas provenientes del contacto de su obra con la figura de Antonin Artaud.

En 1973, Spinetta graba el disco dedicado al poeta francés en el cual desarrolla las impresiones causadas por su obra, una manera de conjurar el impacto surgido en el momento de tomar contacto con ella, que se transformó en uno de los discos clásicos de la tradición del rock argentino, respecto de la composición del disco Spinetta explica:

El disco tiene algo de antídoto. Una vez más, creo que yo traté de asirme a las formas poéticas y al impulso que guiaba al autor más que al acontecimiento que él describe. No me interesa mucho el dolor, sino la forma en que uno puede llegar tan profundamente dentro de sí mismo como para encontrarlo de esa manera, que es lo que hizo Artaud. Por lo tanto no me gusta mucho el producto de todo eso, que es el sufrimiento y cómo verlo dentro de uno. Pero sí el hecho de haber corrido el riesgo de escribir increíblemente eso (Diez 290).

Cabe destacar, además, que la singularidad de la obra de Antonin Artaud no solamente está reflejada en las ideas presentes en las canciones del disco de Spinetta, sino también en el disco como objeto: “La tapa de *Artaud* no sólo excedía el tamaño normal, sino que se extendía en una forma de ángulos y líneas curvas, como una especie de paralelepípedo, que quizás evocaba la figura algo abstracta de un pez” (Monteleone, Spinetta 2-3). Y también en la interpretación musical; de ahí que Jorge Monteleone indique: “Hablar de *Artaud* supone, en un mismo acto, escuchar *Artaud*” (Spinetta 5).

## SITUACIÓN DE SPINETTA EN LA TRADICIÓN LITERARIA ARGENTINA

Habiendo revisado algunas influencias literarias de importancia en la obra creativa de Luis Alberto Spinetta, cabe precisar si es posible ubicarlo en algún punto de la tradición literaria argentina. Una periodización general sobre la literatura latinoamericana la entrega Juan Carlos Ghiano, quien indica: “La literatura de América hispánica puede dividirse en dos grandes épocas: la que corresponde a la literatura política de la Independencia y la Organización y la que corresponde a las obras más o menos desinteresadas de los años siguientes” (153). Posteriormente, aplica esta división al contexto literario argentino:

Ambos sectores se distinguen con relativa nitidez en la Argentina. Para el primero –nuestro siglo XIX– el signo decisivo corresponde al Romanticismo social, con predominio casi excluyente de la influencia francesa; para el segundo –nuestro siglo XX– el signo fundamental corresponde al Modernismo, comprendido como síntesis de influencias diversas, donde todavía es fundamental, aunque no exclusiva, la francesa (153).

Dentro del marco de la poesía argentina del siglo XX, Ghiano establece tres épocas sucesivas y coexistentes. La primera, formada en el modernismo y que profundiza en algunos aspectos de dicho movimiento, donde se encontrarían figuras como Alfonsina Storni; la segunda, una generación de poetas que habría reaccionado contra el paradigma poético de Leopoldo Lugones, el cual, según el autor, manifestaba un escaso lirismo; esta generación habría postulado una lírica profundización de las metáforas y una intencionada ampliación de los temas. En este grupo el autor sitúa a figuras como Borges y Girondo; y por último, una tercera etapa que propone una nueva reacción que implica una renovación en sencillez y la búsqueda de la esencialidad poemática, donde figuran autores como Vicente Barbieri.

Considerando periodizaciones aún más específicas, es posible citar la generación del 60 que precede al momento de producción poética de Spinetta, la que bajo algunas perspectivas “se aunó en una denuncia de un orden que se quebraba, en el cuestionamiento de formas poéticas que consideraban gastadas y en la profunda aspiración de una utopía en donde la Belleza, la Justicia y la Verdad pudieran realizarse” (Vázquez y Kuperman 217). Por otra parte, algunas perspectivas teóricas han observado en esta generación un carácter ecléctico a nivel de discursos que se configura como rasgo distintivo: “la mezcla de *discursos literarios* de otro orden (narrativo), y de *discursos no literarios* (informativo, científico, coloquial) con el *discurso poético*, es el rasgo más importante de la poética del 60. El texto se plantea como una instancia de encuentro de otros textos sociales” (Porrúa 116).

En este contexto, no podemos olvidar el desarrollo del surrealismo en Argentina, debido a la asociación que suele establecerse entre esta corriente y la obra de Spinetta en base a la creación del disco *Artaud*. Kira Poblete establece que la praxis surrealista argentina tiene tres períodos: uno de iniciación y búsqueda comprendido entre 1928 y 1949, uno de cristalización y auge entre 1950 y 1957, y un último período de evolución y transformación comprendido entre los años 1958 y 1973, el que coincide con la fecha de lanzamiento del disco de Spinetta. Según Poblete, los escritores surrealistas

en la Argentina “además de buscar la modificación del espíritu del individuo, promovían un cambio de vida, el cambio de la sociedad, cuyos valores e instituciones cuestionaban” (95).

Por último, en un estudio sobre las revistas literarias rosarinas se configura una generación comprendida entre 1965 y 1976, importante de destacar por la alusión directa a Luis Alberto Spinetta como parte de los músicos que ayudaron a construir esta nueva identidad, y por la descripción del clima ideológico y el contexto social de la época:

Esta generación se encuentra inmersa en un mundo donde las ideologías imperantes comenzaban a desmoronarse: Surgían los llamados “hippies” pacifistas como reacción a la aniquilación que se estaba produciendo en la guerra que EE.UU. había creado en Vietnam. Latinoamérica optaba por permanecer en una actitud pacifista. En la Argentina, la juventud se plegaba a la misma defensa de los “hippies”. Existía una confluencia ideológica entre los izquierdistas y los “pelos largos” del momento: las dos tendencias estaban en contra de la guerra aunque de diferente manera. Se postulaban contra el gobierno de Onganía, la proscripción y se encontraban al margen de las instituciones. Acorde a sus necesidades nace para esta generación un nuevo lenguaje donde se reflejaba su propia identidad. Músicos del rock como Spinetta, Lito Nebbia, el grupo Sui Generis, son claros exponentes de esa realidad (Minniti *et al.* 10).

Estos períodos literarios permiten entender el contexto sociopolítico, cultural y estético anterior a la obra de Spinetta, como también el momento en que el argentino inicia su producción desde lo musical a lo literario. Lo musical en 1969 con el primer disco de “Almendra” y, posteriormente, llegando a *Artaud* en 1973, disco que genera un puente entre música y literatura en la producción del autor, para luego desarrollar su obra poética en 1978 con la publicación de *Guitarra negra*. Cabe destacar que estos momentos y generaciones son solo un marco referencial para la producción poética de Spinetta y no constituyen una adhesión estricta a la tradición literaria, pues una periodización que favoreciera la inclusión de Spinetta al canon literario tendría que superar “el desamparo histórico [y crítico] en que se encuentran las literaturas no ortodoxas” (Iniasta 193). Además, desde la distinción entre “periodización cíclica” y “periodización evolutiva” propuesta por Gaspar Pio del Corro (1989), donde cíclica es “la periodización que atiende preferentemente a las ondas de influencia estético-literaria que se suceden

sobre nosotros, en movimiento *horizontal*, es decir, procedentes de vertiente exógena –casi siempre Europa y Norteamérica” (191), y evolutiva es “la que se hace atendiendo con preferencia al movimiento endógeno de la creatividad, movimiento *vertical*, de abajo hacia arriba, procedente desde el seno de la propia comunidad” (191), se puede plantear que la segunda tendría mejor correspondencia con la obra de Spinetta. Esto debido a que es una literatura subyacente originada en un acervo popular y masivo (rock), en distinción a la literatura ortodoxa que se regiría por las formas tradicionales de periodización que se corresponden con la propuesta cíclica.

### *GUITARRA NEGRA*: CLAVES PARA UNA POÉTICA DEL AUTOR

*Guitarra negra* tuvo su primera edición a cargo de Ediciones Tres Tiempos en 1978 en la ciudad de Buenos Aires. El poemario recoge cerca de setenta textos divididos en siete secciones. No se observa en los poemas el uso de estructuras tradicionales en estrofa, verso ni rima, su escritura se basa íntegramente en el verso libre y las temáticas varían desde reflexiones subjetivas a descripciones del mundo físico. En el conjunto de textos reunidos en este libro, más de la mitad de ellos son intitulados, hecho que podría guardar relación con la nota inicial del autor donde señala: “propongo que se olvide cada palabra a medida que ella se lea” (13). Postura subversiva frente al procedimiento literario tradicional, pues de esta reflexión se infiere una concepción de la práctica escritural donde la experiencia instantánea y la contemplación se muestran como lo más significativo, y no la posibilidad de registrar o configurar una poética desde la perspectiva del canon, hecho que podría haber determinado el que Spinetta nunca más volviera a publicar posteriormente. Sin embargo, a pesar de esta instantaneidad, existen en *Guitarra negra* algunos ejes temáticos que aparecen como constantes que determinan el conjunto de textos; estos son: 1) las reflexiones en torno al lenguaje poético y la condición de artista, 2) la manifestación de una imaginería mítica a través de la mención a seres sobrenaturales, 3) la conciencia de los hablantes líricos de una realidad metafísica anterior a la existencia material del sujeto, y 4) la mención a la naturaleza y a sus componentes, cargados de un elemento sagrado y trascendente. Este último elemento en el poemario es desarrollado mediante una especial relación simbólica entre lo sagrado y el reino vegetal que es

posible entender como una metáfora vegetal<sup>2</sup> que singulariza la obra poética de Spinetta. Cabe destacar que este especial vínculo con la naturaleza sobrepasa los límites de *Guitarra negra*, pues es uno de los tópicos más recurrentes en las letras de sus canciones y uno de los recursos textuales que le ha dado carácter de poeta en lo musical dentro del rock argentino, canciones como “Todas las hojas son del viento” (Artaud, 1973), “Cisne” (*Para los árboles*, 2003), “Durazno sangrando” (*Durazno sangrando*, 1975) o “Barro tal vez” (*Kamikaze*, 1982), son representativas de esta situación.

Para una mayor comprensión de la idea de metáfora vegetal y de la singular noción de espiritualidad en la obra de Spinetta, he recurrido al concepto de mística de la materia que algunos estudios refieren, principalmente, en alusión a las poesías de Pablo Neruda y Gabriela Mistral. Sin embargo, es preciso hacer antes algunas observaciones conceptuales al respecto sobre las nociones de trascendencia y mística utilizadas en este estudio.

En cuanto a la idea de trascendencia, la estudiosa Cecilia Rubio (2007) la define como “un movimiento del espíritu hacia aquello que excede los límites de nuestra existencia inmanente” (313). Definición que permite asociar el concepto con la espiritualidad y lo sagrado, y que resulta más abarcadora que la presentada por diccionarios filosóficos como el de José Ferrater Mora, donde el concepto es entendido como “estar más allá” de algo, “sobre-salir” o “sobre-pasar” un límite (828-829).

Ahora bien, ¿qué es eso que excede los límites de nuestra existencia inmanente?; pareciera ser que una dimensión más allá de tiempo, espacio y razón, que se caracteriza por lo inefable y misterioso, y que contiene la grandeza de lo sagrado, tal como figura en el concepto de lo “numinoso” propuesto por Rudolf Otto (1965), donde es definido como el aspecto irracional contenido en la cualidad de santo: “entre sus diversos componentes [lo santo] contiene un elemento específico, singular, que se sustrae a la razón [...] y que es *árreton*, inefable; es decir, completamente inaccesible a la

<sup>2</sup> La expresión “metáfora vegetal” la he recogido de los comentarios sobre *Guitarra negra* de Jorge Hardmeier, quien en su artículo “Arremete viajero” (2012) publicado en *Boca de sapo* N° 12, se refiere a la relación de la poesía de Spinetta con el mundo vegetal mediante expresiones como: “simbolismo de las plantas” (71) y “metáfora de las plantas” (71). Además, en una versión anterior del mismo escrito en una nota de weblog de la Biblioteca AUPA, Hardmeier especifica: “‘Guitarra negra’, gran metáfora vegetal. No es extraña la imagen, en un artista como Luis Alberto Spinetta. Las letras de sus canciones han abordado, varias veces, el simbolismo de las plantas” (párr. 6).

comprensión por conceptos” (16). O como lo definiera Maurice Blanchot (1969) mediante el concepto de la noche, espacio más allá de lo inmanente donde habita lo misterioso y trascendente, espacio en el cual todo desaparece, donde se aproximan la ausencia, el silencio y el reposo. Para Blanchot, esta noche es el afuera, la otredad, pues nunca se puede ingresar en ella, solo es posible a través de ella alcanzar lo otro: “La noche es inaccesible porque tener acceso a ella es acceder al afuera, es permanecer fuera de ella y perder para siempre la posibilidad de salir de ella” (154). Estos planteamientos de Otto y Blanchot permiten explicar esa dimensión más allá de lo inmanente a la cual tiende el espíritu y que en este estudio se sugiere está presente en la poesía de Luis Alberto Spinetta.

En cuanto al concepto de mística, el académico Marcelo Garrido (2010) entrega una definición que destaca por su claridad:

A la mística corresponde la mayor intensificación de lo religioso. No es la mística lo propiamente religioso sino más bien lo religioso intensificado. La subjetividad mística es actuante de su propia religiosidad y como tal su necesidad de comunión aspira a grados de intensificación progresiva, a una incorporación definitiva y absoluta de su ser escindido con la unidad absoluta de la supra-presencia (179).

La mística, entonces, es una experiencia de intensificación de lo religioso, experiencia que es progresiva y que comúnmente ha sido descrita en función de un proceso iniciático, en el cual se van superando distintas etapas con el fin de alcanzar una experiencia y un conocimiento trascendentes, que permiten, a su vez, la unión con la divinidad o lo sagrado como estado final. Al respecto, Garrido, siguiendo los planteamientos de San Juan de la Cruz<sup>3</sup> entrega un claro detalle del proceso:

Entendemos el *proceso místico* como un ascenso que va desde lo orgánico, pasando por lo anímico, a lo espiritual. Esto se traduce en

<sup>3</sup> Me refiero a las descripciones de la experiencia mística contenidas en el poema *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, donde el alma pasa por tres estados de ascensión claramente diferenciables para alcanzar la unión con la divinidad. Estas etapas son: Purgativa, Iluminativa y Unitiva, las que dan cuenta de un proceso iniciático donde se trasciende la materia y se orienta la conciencia hacia lo celeste para alcanzar el estado final de “Matrimonio espiritual” planteado por el autor. Véase: San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*. Santiago de Chile: Ercilla, 1984.

un progresivo aniquilamiento de lo físico para acceder a un puro flujo espiritual. Esta aniquilación de lo físico corresponde a *la Purgatio*, luego de la cual el flujo espiritual es iluminado (*iluminatio*). Una vez que el flujo espiritual es iluminado se produce el momento más intenso del proceso: *la Unio mística*, la unión del alma con Dios (183).

Considerando lo expuesto, la idea de mística de la materia revela un desplazamiento específico de la conciencia para encontrar lo sagrado, que es inverso a la visión impuesta por el pensamiento místico tradicional de autores como Santa Teresa o San Juan de la Cruz, pues en este desplazamiento de la conciencia la atención ya no se orienta hacia lo celeste, sino hacia lo terrestre, es decir, a las materias como portadoras de un elemento sagrado. La mayoría de las interpretaciones teóricas sobre qué es y cómo opera el concepto de mística de la materia surgen de las reflexiones de Gabriela Mistral en torno a la poesía de Pablo Neruda, principalmente, sobre el texto *Residencia en la tierra* (1935), pues la poeta en algunos escritos se refiere a esta como una poesía orientada a encontrar lo sagrado en lo telúrico, específicamente en dos de sus recados sobre el poeta: “Recado sobre Pablo Neruda” de 1936 y “Pablo Neruda y su mejor reino” de 1943. Mistral indica: “El lector atropellado llamaría a Neruda un antimístico español. Tengamos cuidado con la palabra mística, que sobajamos demasiado y que nos lleva frecuentemente a juicios primarios. Pudiese ser Neruda un místico de la materia” (Cit. en Scarpa 129).

Para Mistral, Neruda es un poeta que se sumerge en las materias para poder encontrar allí un misterio que conecta con lo sagrado. Y es esta orientación hacia lo profundo lo que aparece como elemento fundamental de una mística de la materia, pues no basta con la contemplación del mundo físico para encontrar la huella de lo divino<sup>4</sup>, en la mística de la materia es necesario romper con la idea de ascensión y volcar la conciencia hacia lo profundo, trascender hacia abajo en un acto de sumersión e ingreso en lo terrestre. Al respecto, las reflexiones de Mistral son claras:

<sup>4</sup> La sola contemplación del mundo físico para alcanzar la huella de lo divino se acerca más al concepto de panteísmo, que lleva implícito la noción de un todo sagrado que se reparte en muchos elementos y en varios casos mantiene una orientación ascensional, es decir, se contemplan los elementos del plano físico para ascender hacia su poder creador. Mientras que la mística de la materia no necesariamente implica la noción de un todo sagrado presente en cada elemento de la materia, ya que cada uno puede contener su propio misterio trascendente. Además, su orientación es exclusivamente de ingreso y descenso.

El poeta, eterno ángel abortado, busca la fiebre para suplirse su elemento original. Ha de haber también unos espíritus angélicos de la profundidad, como quien dice, unos ángeles de caverna o de fondo marino, porque los planos de la frecuentación de Neruda parecen ser más subterráneos que atmosféricos, a pesar de la pasión oceánica del poeta (Cit. en Scarpa 129).

De esta reflexión surge la posibilidad de repensar lo sagrado bajo una nueva perspectiva, pues la conciencia del sujeto no queda exenta de ello al no vincularse con lo celeste, sino más bien, existe la posibilidad de conectar con lo sagrado desde el ingreso en lo profundo de las materias y encontrar el misterio de estos “ángeles de caverna”. Con esto, la poeta concluye sobre Neruda que “entonces su poesía se vuelve una especie de mística de la tierra en un vuelo al revés, que no es ascenso sino bajada hacia lo divino subterráneo” (Cit. en Vargas Saavedra 189).

Esta orientación de la conciencia hacia lo profundo de las materias para conectar con lo sagrado contenida en la idea de mística de la materia permite explicar el simbolismo de las plantas y la noción de metáfora vegetal presente en *Guitarra negra* de Luis Alberto Spinetta, pues se observa en ella una similar aproximación a lo trascendente, donde los hablantes líricos encuentran lo numinoso mediante su conexión con elementos del mundo material como el reino vegetal, los elementos naturales y los animales, especialmente animales y seres mágicos y mitológicos.

Tanto en *Guitarra negra* como en algunos textos de sus canciones, Spinetta hace alusión a un estado más allá de la materia y de la razón, que se caracteriza por ser un estado primordial, en tanto es origen totalizador de la experiencia del ser y origen anhelado por los hablantes líricos. Éstos encuentran en la naturaleza el acceso a tal dimensión a través de un acto de fusión de su condición humana-finita con una naturaleza vegetal-trascendente proveniente del mundo físico, en la cual el sujeto es transfigurado. Ejemplo de esto se encuentra en el siguiente fragmento del poema “Hombre de la tez ilusoria” perteneciente a *Guitarra negra*:

¡Las mañanas que toque se partirán en mí!...  
las lágrimas que venderé por ahí por sus almas  
se reunirán en el alimento de otros seres con sed  
y la columna de aire del idilio de los árboles  
morirá con su prosa de hombre cansado de clamar  
hombre de la tez ilusoria  
exhausto ya de clamar a través de sus ramas (58).

Esta concepción de hombre-árbol presente en la estrofa citada es reiterada en otros textos del poemario, como en el poema que inicia el libro titulado “i”, donde el hablante lírico indica: “mis ramas carecen de rezos con los que al flotar se lea el horizonte” (17), y recuerda, además, expresiones de sus canciones como el verso “esta es mi corteza donde el hacha golpeará” de la canción “Barro tal vez” (*Kamikaze* 1982). Esta situación evidencia cómo se articula la metáfora vegetal que cruza la obra de Spinetta, lo que a su vez permite entender la singular manera del autor de concebir y abordar las problemáticas metafísicas.

En la obra de Spinetta, la relación del sujeto con el reino vegetal, ya sea de manera directa o simbólica, es un rasgo esencial de su concepción espiritual, pues es lo que permite el acceso a lo sagrado y trascendente que algunas veces es cifrado como un origen del ser previo a la materia y otras veces como la trascendencia anhelada del lastre que el sujeto carga. Acceso que es llevado a cabo a través de la vinculación del sujeto con el reino vegetal donde toma forma el concepto de hombre-árbol. Ahora bien, ¿cuál es el lastre que separa al sujeto de esa dimensión sagrada? La lectura y análisis del poemario indican que es su condición humana, en tanto cuerpo, razón y finitud.

Cabe destacar que en la poesía de Spinetta, la materia que es sublimada es solo la que guarda relación con la naturaleza, principalmente, el reino vegetal, pues el tratamiento que en su poesía se le da al cuerpo humano difiere de tal sublimación, ya que éste figura como portador de la finitud y el respectivo asedio del tiempo que los hablantes líricos sufren; ya en sus canciones esto es evidente en versos como: “Si quiero me toco el alma/ pues mi carne ya no es nada” de “Barro tal vez” (*Kamikaze* 1982). Esta situación resulta paradójica al ser el cuerpo humano un elemento más del mundo material en el cual los hablantes líricos igualmente podrían encontrar lo sagrado; sin embargo, en la obra de Spinetta el cuerpo humano, en tanto materialidad, queda fuera de esta concepción, principalmente por ser el elemento que contiene las limitaciones de la condición humana, situación que muestra la necesidad de los sujetos textuales por transfigurarlo en un cuerpo vegetal. Como indica Jorge Hardmeier: “El cuerpo es un problema. El cuerpo es forma, materia, reunión de átomos. El cuerpo es carne: corrompible, finita, mortal” (Arremete 69).

En *Guitarra negra*, el cuerpo humano es definido bajo los límites de su materialidad, primeramente como aparato sensitivo: “cuerpo es el sinfín donde experimentamos cada sensación por separado como granos de arena y cada sensación en su totalidad, como arena” (80). Posteriormente, como una proyección del ser desde un estado primordial hacia la materia: “fascinada

proyección escapada de la muerte [...] de la nada se sugirió su impulso que incumbía a todo lo inexistente” (49). Y, finalmente, como un estado postrero del ser al abordar el plano físico: “yo nacía como un pato salvaje/ pero era sólo consumación de brotes/ era eterno mi corazón/ eterna mi dicha/postrero el cuerpo para criaturarme” (17).

La idea de finitud inherente al cuerpo humano busca ser reemplazada por la existencia plena y atemporal que entrega la condición vegetal-sagrada, de ahí surge la necesidad de la transfiguración al cuerpo vegetal. Situación que también se refleja en canciones como “Barro tal vez” (*Kamikaze* 1982), donde el sujeto textual busca trascender su humanidad a través del sonido musical y la fusión con la naturaleza mediante el simbolismo del barro:

He de fusionar mi resto con el despertar  
aunque se pudra mi boca por callar  
ya lo estoy queriendo  
ya me estoy volviendo canción  
barro tal vez.

De lo expuesto se puede resumir que la textualización de lo inmaterial y la noción de espiritualidad presentes en el poemario *Guitarra negra* de Luis Alberto Spinetta, y en gran parte de su música, pueden ser entendidas, principalmente, bajo el concepto de mística de la materia que algunos teóricos definen en función de la poesía de Pablo Neruda y Gabriela Mistral, puesto que en su poesía se observa un ingreso en la materia por parte de los sujetos textuales con el fin de encontrar lo sagrado y numinoso. Destaca en esta situación que Spinetta elabora una noción de espiritualidad ligada a la materia pero de forma selectiva, puesto que solo la naturaleza es portadora del acceso a lo sagrado. El cuerpo como materialidad es relegado a un estado de finitud que los hablantes rechazan y es desplazado de la “materia sagrada” que lleva a lo trascendente. Además, si bien en la poesía de Spinetta toda la naturaleza es capaz de revelar lo sagrado, el simbolismo de las plantas es el rasgo distintivo de la sublimación del ser en su escritura, fenómeno que también está presente en su música. Esto encuentra su máxima expresión en la fusión del sujeto textual con la naturaleza vegetal del árbol como símbolo de la existencia plena.

Cabe destacar, además, que si bien la conexión entre la materia y lo sagrado es la característica esencial y dominante en la concepción espiritual presente en *Guitarra negra*, esta no es exclusiva, pues también en el poemario

se encuentran algunas desviaciones hacia concepciones propias de la mística tradicional que se caracteriza por la figura ascensional, como la idea panteísta de que a través de la materia se asciende a lo sagrado, donde la figura del ser creador está expresada y contenido en su creación, “es un momento para pensar en Dios/ (comprender que somos parte de una/ totalidad que nos contiene” (18), indica el poema “i”. Además, en algunos textos se encuentran reflexiones donde lo espiritual tiene primacía sobre la materia, como en el poema “iv” que indica:

Ignoro quién era ayer yo mismo  
 quién se atrevió a venir en mí  
 pero sé quién soy ahora  
 y soy un corazón  
 una boca  
 y un espíritu (24).

Estos versos plantean una reflexión donde el ser esencial del hablante lírico se encuentra en lo inmaterial. O las figuraciones de la luz como característica de lo sagrado, “es la hora en la que toda luz se desespera por brillar/ y toda mi sombra se estremece al sentirse sabida” (18), que puede vincularse con la asociación de la sombra con el cuerpo y las pasiones presente en la mística tradicional, sombra que se busca reconocer con el fin de trascenderla hacia la luz del espíritu. Incluso hay textos que recuerdan los planteamientos de la tradición cristiana: “mas le oigo decir innumerables veces:/ ‘yo soy de otro reino/ venid a mí/ venid a mí’ (19), a pesar de las claras negaciones al respecto: “yo ignoraba a los profetas” (17).

Sin embargo, en *Guitarra negra* estas concepciones no se oponen sino que conviven con la noción de espiritualidad vinculada al plano material que en el poemario adquiere un rol predominante mediante las ideas de metáfora vegetal y mística de la materia. Dominancia que queda clara al considerar que para Spinetta prima la conexión de los sujetos textuales con lo sagrado mediante el vínculo y acceso a la materia, principalmente la naturaleza, pues incluso la figura de Dios en el poemario tiene su equivalente vegetal en una flor, sus pétalos y su tallo, como se indica en el siguiente fragmento del poema “Voz de dios”:

Oigo su gemido de papiro  
 de suceso que dice  
 de inabarcable reposo  
 de pensamiento

y le oigo desde aquí  
desde donde sólo soy su desierto  
desde el desierto de su alma  
desde la soledad del silencio  
y desde las voces de la mía

es una flor transparente  
murmurada por sus pétalos  
y vociferada por su tallo  
Sencilla es su mirada que retorna  
todos sus colores son la luz que se ahuyenta  
y su forma que se corroe (19).

Esta problemática metafísica presente en la obra de Spinetta pareciera indicar la necesidad de reestablecer algunas formas de comprensión de la realidad más allá de lo racional, situación que conecta con el concepto de “postontología” que el alemán Wolfgang Janke (1995) propone en sus reflexiones acerca de la postmodernidad. Janke analiza el estado actual de la metafísica y critica el pensamiento que en la modernidad la desplazó. Dicho pensamiento se compone de dos vertientes claramente identificables: por una parte, el desarrollo y auge del positivismo, y la instalación de la idea de verdad en el conocimiento observable y comprobable, propio de la ciencia y la tecnología, y, por otra parte, el surgimiento del nihilismo, con todo el descreimiento que implica de los grandes metarrelatos mítico-sagrados que explicaban la realidad.

Desde esta crítica, el autor plantea una interrogante fundamental: “¿Qué sucedería si los discursos religioso-mitológicos y filosófico-metafísico fuesen exposiciones del mundo de igual linaje que la exploración científica, porque así se ocupen de intenciones cognoscitivas y verdades diversas, éstas son igualmente esenciales que las de las ciencias?” (25-26). En función de esta interrogante, el autor propone el concepto de postontología, que se refiere a un sustrato metafísico renovado que supere los límites del positivismo y el nihilismo y la exacerbada conciencia racionalista que determina la actual interpretación y legitimación de la realidad. Esta nueva ontología postmoderna implicaría retomar el pensamiento mítico, recuperar el valor de lo sagrado como factor determinante del quehacer humano y reestablecer el valor estético-poético de sus manifestaciones.

Estos planteamientos encuentran correspondencia en la poesía de Luis Alberto Spinetta, en tanto ambos autores se aproximan a una revaloración de lo sagrado y los cuestionamientos metafísicos como verdades posibles

para explicar la realidad, Janke desde la reflexión teórica y Spinetta desde el ejercicio estético.

En *Guitarra negra* es posible observar un intento por recuperar un sustrato metafísico que le dé sentido a la existencia de los sujetos textuales, tal como describe Janke, situación que ocurre a través de la vinculación de los hablantes líricos con la revelación de lo sagrado que surge de la naturaleza. Esto se logra mediante la orientación de la conciencia de los hablantes hacia las materias como portadoras del elemento que permite la trascendencia de sus existencias limitadas por su finitud. En este contexto, Spinetta retoma el pensamiento mítico-sagrado señalado por Janke, pues en su obra, además de la importancia de lo espiritual y las reflexiones metafísicas ya mencionadas, se encuentra la mención específica a seres mitológicos y sobrenaturales, tales como ave fénix, duendes y gnomos, situación que viene a completar la importancia que lo mítico tiene en su obra como acceso a nuevas realidades.

A su vez, Spinetta intenta reestablecer el valor de la palabra poética como portadora de un misterio que excede los límites de la razón y que se vincula con sus ideas sobre lo sagrado. El siguiente poema titulado “Lapsos” ilustra esta situación:

Haber descifrado la madeja  
 haber inquietado estos sentimientos  
 prolongado estos lapsos  
 inundado estas ideas y estas palabras  
 es sólo haber pasado por un aire  
 sin reflejos siquiera del código del tiempo

todo este espacio fue eterno  
 ¿verdad antigua poesía  
 anterior lucha  
 lejana canción  
 silueta de los labios del último verso?...

todo este tiempo fueron humores  
 una hilera de cadencias  
 una cuchillada retirada del cuerpo  
 una herida vaciada  
 un leve sueño

y el país entre este signo  
 y aquél último  
 (el último rincón mirado

la recóndita falencia representada)  
es el país de la huella

¡hibridez de un territorio!  
aprimonamiento entre aquella y esta “carne”  
intertapiado de rumores  
entre eslabones y paredes  
de la única poesía

poesía que sangra  
y al detenerse abre la frontera  
y sopla los papeles vacíos  
dice denuncias de ese absoluto dios poético  
dios de la miserable porción de infinito entre estas palabras  
y las que vendrán (88).

Como se aprecia en el poema, existiría un ejercicio de lenguaje que implica descifrarlo, trabajar con ideas y palabras, incluso implica el involucramiento de la naturaleza emotiva del hablante, es un flujo comunicativo, “estas palabras y las que vendrán”. Sin embargo, para el sujeto esta comunicación supone un ejercicio vago de la vastedad que implicaría el concepto de “única poesía”, poesía más abarcadora que un ejercicio de lenguaje en la que subyace una visión trascendentalista del arte. Esta noción de poesía única y trascendente está en sintonía, además, con las lecturas de poetas decimonónicos que en las biografías citadas el músico declara en relación con las ideas de inspiración poética y genio creador, situación que permite rastrear en su escritura ciertos rasgos neorrománticos que conviven con matices surrealistas, como fue mencionado al comienzo de este estudio. Se renueva entonces en el poema citado la visión del arte a través de su sublimación en esta “única poesía”, pero es toda la obra de Luis Alberto Spinetta la que intenta recuperar el pensamiento mítico-sagrado y el pensamiento estético-poético propios de la postontología propuesta por Janke, ya que las temáticas de sus canciones no están exentas de una intensa carga de espiritualidad y sublimación del arte “¡Quién resistirá!/ cuando el arte ataque”<sup>5</sup>. Por ende, no es de extrañar que *Guitarra negra* culmine con la mención a un “verdadero poema” que

<sup>5</sup> Estos versos corresponden a la canción “Cuando el arte ataque”, contenida en el disco *La la la*, de 1986, grabado junto al músico rosarino Fito Páez.

estaría más allá de la poesía convencional: “este verdadero poema/ no ha sido resuelto aún/ pero quiere vivir bajo su forma/ aquí/ como sea” (104).

## CONCLUSIONES

Para finalizar se puede indicar que en la obra creativa de Luis Alberto Spinetta se observan algunas recurrencias temáticas que vinculan su práctica poética con su práctica musical; sin embargo, como revela el estudio del poemario *Guitarra negra*, su poesía puede ser estudiada como una obra literaria autónoma respecto de su música, pues no parece constituir una extensión de esta última, sino por el contrario, las ideas e influencias literarias presentes en su poesía pueden ser consideradas como un sustrato en el cual sus letras de canciones encuentran mayor riqueza textual.

En función de esta autonomía se han planteado reflexiones en torno a su posible ubicación en la tradición literaria argentina mediante algunas propuestas de generaciones y periodizaciones. Esto, con el fin de contextualizar las influencias literarias que el análisis de su poemario ha revelado, específicamente, las ideas y procedimientos que se vinculan al Romanticismo y al surrealismo.

Más allá de cualquier vinculación de la poesía de Spinetta con movimientos y corrientes literarias, *Guitarra negra* muestra algunas claves específicas para su análisis, principalmente una particular noción de espiritualidad y la revelación de lo sagrado como experiencia fundamental en la existencia de los hablantes líricos. Esta situación se ve reflejada en los conceptos de metáfora vegetal y mística de la materia que se han aplicado a su poesía, que dan cuenta de la especial configuración de lo sagrado en el poemario. Para Spinetta, las materias son portadoras de un misterio trascendente, y la naturaleza el principal conector entre este misterio y los sujetos textuales; de ahí la recurrencia de los hablantes que trascienden su existencia humana vinculándose a elementos como el barro o los árboles, pues estos aparecen en la obra poética del argentino como símbolos de la sublimación de la existencia.

Por último, se puede indicar que en la poesía de Spinetta se observa un intento por recuperar el valor de las manifestaciones de lo sagrado y de lo artístico, situación que conecta con el concepto de postontología propuesto por Wolfgang Janke, que se basa en el restablecimiento de la importancia del pensamiento mítico-sagrado y del pensamiento estético-poético. Esta situación permite instalar a la poesía de Spinetta en problemáticas culturales

actuales, como la intermedialidad y los estudios interartísticos que vinculen literatura y música, el estudio de los vínculos entre alta cultura y cultura de masas, o el rol de la espiritualidad y lo sagrado en la poesía latinoamericana contemporánea, lo que da cuenta de su valor y de su vigencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1969.
- De la Cruz, San Juan. *Cántico espiritual*. Santiago de Chile: Ercilla, 1984.
- Diez, Juan Carlos. *Martropía. Conversaciones con Spinetta*. 2006. Buenos Aires: Aguilar, 2012. 1ª edición Electrónica. Libresque, 2012. Recuperado de: <<http://es.slideshare.net/pdfshares/martropia-conversaciones-con-spinetta>> Abril de 2017.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1964.
- Garrido, Marcelo. “Seis ensayos sobre el espacio poético y el espacio reflexivo desde la tradición poética chilena (Raúl Barrientos, Enrique Lihn, Gabriela Mistral) (Gianni Vattimo, Maurice Blanchot, María Zambrano)”. Tesis Doctoral. Universidad de Concepción, 2010.
- Gasparini, Sandra. “Sandra Gasparini habla del libro *Iniciado del alba* a cinco años del fallecimiento de Luis Alberto Spinetta”. Entrevista en el programa radial *Verano Fatal*, a cargo de Cintia Rodil y Jorge Pérez. Radio Universidad Nacional de La Plata. 08 de febrero de 2017. La Plata: Repositorio Institucional de la Universidad Nacional de La Plata, 2017. Recuperado de: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/58656>> Julio de 2017. Audio mp3.
- \_\_\_\_\_. “Guitarra negra, palabras luminosas”. *Iniciado del alba. Seis ensayos y un epílogo sobre Luis Alberto Spinetta*. Comp. Sandra Gasparini. Buenos Aires: Autores de Argentina, 2015.
- Ghiano, Juan Carlos. *Constantes de la literatura argentina*. Buenos Aires: Raigal, 1953.
- Hardmeier, Jorge. “Arremete viajero”. *Boca de sapo* N° 12. Buenos Aires: Boca de sapo, 2012. 66-71. Recuperado de: <<http://www.bocadesapo.com.ar/biblioteca/bds/BdS12.pdf>> Julio de 2017.
- \_\_\_\_\_. “Una lectura de Guitarra negra/Luis Alberto Spinetta: Arremete Viajero” weblog de Biblioteca AUPA. 2012. Web. Julio de 2017.
- <<http://paraunregalodeboda.blogspot.cl/2012/02/jorge-hardmeier-un-articulo-para-la.html>>
- Iniesta, Amalia. “Reflexiones en torno de las posibilidades de una historia integral de la literatura argentina”. *La periodización de la literatura argentina. Problemas, criterios, autores y textos*. Tomo II. Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina, 23-27 de noviembre de 1987. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1989. 191-200.
- Janke, Wolfgang. *Mito y poesía en la crisis Modernidad posmodernidad*. Buenos Aires: La Marca, 1995.
- Minniti, Ana, Marisa Coria y Silvina Siliano. “Las revistas literarias rosarinas (1965-1976)”. *La periodización de la literatura argentina. Problemas, criterios, autores y textos*. Tomo

- III. Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina, 23-27 de noviembre de 1987. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1989. 9-27.
- Monteleone, Jorge. "Rock y Poesía: La Noche de Marsella". *Everba* 1, summer (2002). Recuperado de: <[http://eter.org/everba/summer02/noche\\_jorge.htm](http://eter.org/everba/summer02/noche_jorge.htm)> Abril de 2017.
- \_\_\_\_\_. "Figuras de la pasión *rocker*. Ensayo sobre rock argentino". *Everba* 1 summer (2002). Recuperado de: <[http://eter.org/everba/summer02/figuras\\_jorge.htm](http://eter.org/everba/summer02/figuras_jorge.htm)>. Abril de 2017.
- \_\_\_\_\_. "Spinetta/Artaud. Verano del setenta y tres". *Controversias de lo moderno: la secularización en la historia cultural latinoamericana*. Ed. Enrique Foffani. Buenos Aires: Katatay, 2010. 185-209. Recuperado de: <<http://documents.mx/documents/spinetta-artaud-verano-del-setenta-y-tres-por-jorge-monteleone1doc.html>>. Abril de 2017.
- Otto, Rudolf. *Lo santo*. Madrid: Revista de Occidente, 1965.
- Pio del Corro, Gaspar. "Dos vías de periodización de nuestra literatura". *La periodización de la literatura argentina. Problemas, criterios, autores y textos*. Tomo I. Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina, 23-27 de noviembre de 1987. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1989. 191-202.
- Poblete, Kira. "El Surrealismo argentino y su praxis". *La periodización de la literatura argentina. Problemas, criterios, autores y textos*. Tomo III. Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina, 23-27 de noviembre de 1987. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1989. 93-104.
- Porría, Ana María. "Notas sobre la poética del 60". *La periodización de la literatura argentina. Problemas, criterios, autores y textos*. Tomo III. Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina, 23-27 de noviembre de 1987. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1989. 105-117.
- Rubio, Cecilia. "Las figuras de la trascendencia en la vanguardia chilena: arte hermético, arte espiritual". *Crítica y creatividad. Acercamientos a la literatura chilena y latinoamericana*. Ed. Gilberto Triviño y Dieter Oelker. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción, 2007. 311-333.
- Scarpa, Roque Esteban, comp. *Gabriela piensa en.... Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1978.
- Spinetta, Luis Alberto. *Guitarra negra*. 1978. Buenos Aires: La Marca, 2008.
- \_\_\_\_\_. *La la la*. Grabado junto al músico Fito Páez. EMI Argentina, 1986. CD.
- \_\_\_\_\_. *Kamikaze*. BMG Argentina, 1982. CD.
- Vargas Saavedra, Luis, comp. *Recados para hoy y mañana*. (Textos inéditos). Gabriela Mistral, Tomo I. Santiago de Chile: Ed. Sudamericana, 1999.
- Vásquez, Virginia y Alejandro Kuperman. "Revistas literarias del 60: un aporte para la periodización de la literatura argentina". *La periodización de la literatura argentina. Problemas, criterios, autores y textos*. Tomo II. Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina, 23-27 de noviembre de 1987. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1989. 201-217.

## ADOLFO COUVE: EL DESCABEZADO

*Leonidas Morales T.*

Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile  
lmoralest@vtr.net

### RESUMEN / ABSTRACT

Este artículo se centra en las dos últimas novelas de Adolfo Couve, *La comedia del arte* (1996) y *Cuando pienso en mi falta de cabeza* (*La segunda comedia*), esta última de publicación póstuma (2000). El artículo se propone una lectura alegórica de la conversión en estatua de cera del pintor Camondo, protagonista de ambos relatos, y a continuación de la pérdida de su cabeza. La hipótesis sostiene que la pérdida de la cabeza alegoriza un tiempo cotidiano, el del mundo de Couve, que gira y se repite a sí mismo, cerrado, sin horizonte, es decir, un tiempo “descabezado” (sin “futuro”). Desde esta hipótesis se hace posible construir el sentido coherente de una serie de formas narrativas (que incluyen lenguaje, espacio, tiempo, personajes) y que en su conjunto dan cuenta del modo particular en que la narrativa de Couve se arma y se desarrolla.

PALABRAS CLAVE: tiempo, repetición, alegoría, forma narrativa.

### *ADOLFO COUVE: THE “BEHEADED”*

*This article focuses on the last two novels by Adolfo Couve, La comedia del arte (1996) and Cuando pienso en mi falta de cabeza (La segunda comedia), posthumously published in 2000. The article proposes an allegorical reading of the transformation of the painter Camondo into a wax statue, the protagonist of both novels who later loses his mind. The article argues that the loss of the mind allegorizes a quotidian time, in tune with Couve’s world, which spins and repeats itself, closed, without a horizon, a “beheaded” time (lacking future). This allows the possibility to build a coherent sense of a series of narrative forms (which include language, space, time, characters) and that, taken as a whole, show the particular way in which Couve’s narrative is built and developed.*

*KEYWORDS: Time, repetition, allegory, narrative form.*

Recepción: 08/05/2017

Aprobación: 26/07/2017

## 1

Sabemos que Adolfo Couve (1944-1988), además de narrador fue al mismo tiempo un pintor reconocido, original e intenso como en sus relatos. En él narrativa y pintura, ambas surgidas y desarrolladas, como él mismo lo ha dicho, al margen de tendencias, dominantes o no (Couve 2003), mantienen entre sí una íntima correspondencia y un diálogo de tonos e imágenes primordiales, confirmando así, para quien lo ha leído y ha visto sus cuadros, que ambas parecen levantarse desde las mismas grietas, vacíos o ausencias de un sujeto biográfico.

En 1995, tres años antes de morir, Couve publicó la novela *La comedia del arte*. En su archivo quedaron los manuscritos de otra novela, publicada finalmente en 2002 con el título de *Cuando pienso en mi falta de cabeza (La segunda comedia)*. Su subtítulo entre paréntesis le advierte al lector de algo que para éste será por lo demás manifiesto: que ambas novelas forman un todo, de continuidad narrativa y de sentido. Y así las leeremos aquí. Podríamos subrayar esta continuidad diciendo que estamos frente a una sola novela publicada en dos partes.

En una sucesión de novelas de un mismo narrador, la condición de “última” nunca puede ser irrelevante, el mero suceder de un fin. Por lo pronto, esa condición de última siempre nos obligará a preguntarnos por el “lugar” que esa novela ocupa (desde el punto de vista de su forma, visión y jerarquía estética) dentro del conjunto de novelas del autor. Las respuestas a esa pregunta son desde luego muy diversas. Pero, en general, el lugar que ocupan no representa un lugar que claramente *desborde* las expectativas creadas por las novelas anteriores. En Couve, ese desborde se produce, y también claramente. Más aún, las expectativas en este caso operan justamente al revés: de las dos últimas novelas de Couve, de la forma de la historia narrada, se desprende un sentido que tiene consecuencias iluminadoras sobre el resto de la obra narrativa del autor.

En efecto, *La comedia del arte* y *Cuando pienso en mi falta de cabeza*, dentro del todo unitario que constituyen, no solo se dejan leer sino que exigen ser leídas desde la sorprendente figura simbólica que adopta en ellas el protagonista de la historia, el pintor Camondo: la de un cuerpo convertido primero en estatua de cera y luego *descabezado*. Lo que me propongo hacer aquí es construir la lógica (el sentido) de la metamorfosis del pintor descabezado y de sus peripecias, para desde ella, desde las claves que aporta, hacer evidente otra lógica más amplia: aquella a la que responde la

forma interior de cada uno de los relatos de Couve desde que comienza su publicación en la década de 1960.

Las narraciones de Couve publicadas suman en total 15, incluyendo en ellas las dos compilaciones póstumas, ambas con la palabra “completa” en sus títulos: una del 2003, *Narrativa completa*, y la otra del 2013, *Obras completas*. Sin embargo, para el desarrollo y fundamentación de mi propuesta solo me serán indispensables unas pocas narraciones. Mi corpus incluye, además de las dos novelas últimas, las cuatro reunidas en el libro *El cuarteto de la infancia* (Couve 1996): *El picadero* (1974), *El tren de cuerda* (1976), *La lección de pintura* (1979) y *El pasaje* (1989).

Al margen de que continúe siendo un autor de lecturas más bien minoritarias, la crítica literaria no ha podido pasar por alto una obra narrativa como la de Couve. En su recepción es dominante la crítica literaria periodística, que no suele escapar a algunas limitaciones. La principal: la tendencia al “reduccionismo”, es decir, a simplificar las problemáticas mediante su reducción a temas más o menos “instalados” en los medios. En el caso de Couve, por ejemplo: el tema de la infancia, su condición de pintor-escritor, la “perfección” de su prosa, su repliegue (en una suerte de exilio voluntario) en la ciudad de Cartagena, y, desde luego, su suicidio. Hay sin duda crónicas y entrevistas que se liberan de esta dominante. Pienso en un cronista como César Aira y en las dos entrevistas publicadas póstumamente, la de Claudia Donoso y la de Cristián Warnken. Por su parte, la crítica académica es escasa. Dentro de lo que hay, son inevitables los prólogos de Adriana Valdés a diversas novelas y compilaciones, y, de modo principal, el ensayo de Fernando Pérez Villalón, “Escenas de Adolfo Couve (estudio en cinco miradas)”<sup>1</sup>.

## 2

En cualquier caso, ni en la crítica periodística ni en la académica encontramos un examen de las conexiones de sentido entre su producción anterior y la figura singular en que se encripta la significación profunda de sus dos últimas novelas, es decir la figura del *descabezado*. Por lo pronto, debo reconstruir los detalles principales de su historia. Ésta transcurre en Cartagena y comienza

<sup>1</sup> Los textos a los que me refiero formarán parte de la bibliografía de otro ensayo mío sobre Couve por publicar.

justamente en la novela *La comedia del arte*. Es la historia de un pintor, Camondo, y de su modelo, Marieta. Ambos personajes se nos aparecen ya envejecidos. En una suerte de imagen en el espejo, han llegado a una pensión de Cartagena, la San Julián, administrada por dos hermanas viejas, lugar donde vive asimismo un grupo de mujeres también viejas, antiguas sirvientas cuyos patrones han venido a dejarlas ahí como a una “casa de acogida”. Estas viejas, y el estado del lugar que habitan, son evidentemente “donosianos”: han salido de la novela de José Donoso *El obsceno pájaro de la noche*, es decir, del modelo representado por la Casa de Ejercicios, casa vieja y derruida como sus habitantes, antiguas sirvientas, ahora inútiles, llevadas igualmente por sus patrones a esperar en ella su fin.

Ninguno de los dos, ni el pintor ni su modelo, se resignan a su presente. En un juego referencial con la historia de la pintura y la inflexión que introduce en ella la aparición de la fotografía, la modelo le pone los cuernos al pintor justamente con un fotógrafo de playa, Aosta. Para Camondo, una doble “traición”: a él y, en él, al arte de la pintura. Pero este pintor busca a su vez cómo enfrentar su inquietante presente que es el de su oficio. Lo medita en largas y repetidas caminatas. Finalmente, se resuelve y arma en la playa una escena a la manera de un ritual pagano, paródico desde luego: reúne en el lugar elegido su caballete, su caja de pinturas, el piso plegable y la sombrilla. Se venda los ojos con su propia corbata, levanta los brazos e interpela al dios Apolo, “abjurando” de los talentos artísticos de él recibidos, y haciéndole entrega, en ese acto, de los instrumentos de su oficio, devolviéndoselos porque siente que ha fracasado, que no ha estado a su altura, o que ellos no han estado a la suya. Un viejo vago que pasaba por ahí, apodado el Conejo, creyó que alguien había dejado u olvidado esos útiles de pintor, y se los lleva. Cuando Camondo se quita la venda y ve que no están, asume que Apolo lo ha escuchado y los ha recibido.

La escena anterior introduce una dimensión fantástica-paródica que no desaparecerá en adelante. En efecto, la novela continúa con la venganza de Apolo al desaire sufrido. Llama a la musa del pintor, ahora “desocupada”, y le ordena que vaya a ejecutarla. Ella baja del Olimpo, se disfraza de “mujer barbuda” (personaje ambiguo, común en los circos pero también presente en la pintura: Zurbarán) y consigue de manera astuta llevar a Camondo hasta la torre donde había vivido en la San Julián, casa ahora abandonada. Lo hace beber un brebaje preparado por ella y, como efecto del mismo, sufre una metamorfosis: se convierte en una *estatua de cera*. Se consumaba así la primera parte de la venganza de Apolo.

Marieta, que ha estado esperando al pintor durante dos días, se desespera. Entonces se presenta de nuevo la mujer barbuda y también consigue que Marieta la acompañe. Cuando comienza a resistirse, le presenta una foto de carnet de Camondo y Marieta obedece. Por una entrada secundaria, para que ella no se de cuenta, y poniéndole además en la cabeza una bolsa de plástico, la conduce hasta la San Julián. Entran y suben a la parte alta. Allí la mujer barbuda le saca la bolsa de plástico y deja a Marieta frente a la estatua de Camondo. Tan realistamente estaba hecha que Marieta se arrojó a sus brazos, golpeándolo contra el muro. Asombro, perplejidad fue su reacción. Sin saber qué hacer, decidió *quitarle la cabeza* e irse con ella (con él metónicamente). Así lo hizo (cuando la mujer barbuda había ya desaparecido).

Tomó un taxi. El avance del vehículo mientras ella iba con la cabeza del pintor sobre sus piernas representaba un extraño funeral. Este “funeral” sin embargo tiene antecedentes en la literatura. Si la pensión San Julián remitía a Donoso y a la Casa de Ejercicios, detrás de esta escena de Marieta y la cabeza de Camondo avanzando en un taxis, también reconocemos un referente, una suerte de modelo parodiado. Ahora se trata de Stendhal y de su novela *Rojo y negro*. Sin duda, en esta escena Couve parodia la escena también final de *Rojo y negro*, la novela de Stendhal: después del juicio que lo condena, Julien Sorel es guillotinado y su amante, Matilde, asiste al entierro sentada en un coche cubierto de luto y llevando también, como Marieta, sobre sus piernas la cabeza del cuerpo de Sorel. La escena es ésta: “Matilde siguió a su amante hasta la tumba que él eligiera. Gran número de sacerdotes escoltaban el ataúd y, sin que nadie lo supiera, sola en su coche enlutado, ella llevaba sobre sus rodillas la cabeza del hombre a quien tanto había amado” (Stendhal 675).

### 3

Así es como se introduce en *La comedia del arte* la figura del *descabezado*. La novela póstuma, *Cuando pienso en mi falta de cabeza (La segunda comedia)*, presupone esta figura desde el título mismo. Y más, la novela se abre con un hecho que el lector nunca podría habérselo imaginado: que Camondo (es decir, su estatua descabezada) sigue “vivo”. Lo que la novela comienza narrando son justamente las primeras reacciones y pensamientos de Camondo descabezado, después de abandonar la torre de la San Julián. En mi hipótesis de lectura de la obra de Couve, el descabezado deja a la vista exactamente las claves de su comprensión.

Una breve referencia histórica es aquí necesaria. La sociedad moderna, capitalista o burguesa, desde sus orígenes y su consagración con la Revolución francesa, junto con “racionalizar” el trabajo, la producción económica y, en general, la vida cotidiana (Max Weber), introduce una nueva concepción del *tiempo* y un nuevo concepto de *historia* dominantes. Un concepto fundado en la *linealidad del tiempo*. Esta linealidad, a su vez, sostiene y hace posible un conjunto de nociones correlativas: lo “nuevo”, el “progreso” y el “futuro” (Paul Ricoeur 399-411)<sup>2</sup>. En las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX el “progreso” del capital alcanza niveles tales que la alta burguesía, enriquecida, vive una suerte de epifanía como clase social (mientras los que hacen posible esa riqueza, la clase de los trabajadores, viven sus peores miserias<sup>3</sup>). Su euforia la traduce en un estilo de vida paralelo de gran refinamiento, ostentoso, que define un período histórico al que nos referimos con la frase la “belle époque”, es decir, la “bella época” de la burguesía.

La Primera Guerra Mundial pone fin a la euforia y la hunde en medio de la agitación vanguardista en el arte y revolucionaria en lo social, ambas tras una misma utopía antiburguesa y anticapitalista. En las vanguardias, el sueño de una sociedad donde fuera posible una relación de inclusión e implicación recíproca entre arte y vida cotidiana, y en los movimientos sociales revolucionarios, el sueño de una sociedad donde no haya lugar para la explotación del trabajo y los trabajadores. Pero ya lo sabemos: después de la Segunda Guerra Mundial comienzan a producirse transformaciones en el sistema capitalista que, al cabo de poco más de tres décadas, harán que las opciones sociales y artísticas utópicas pierdan las condiciones históricas de su posibilidad, en beneficio de otras: las que harán posible el imperio del capital y de la mercancía, ahora “globalizados”. El imperio de nuestros días “posmodernos”.

Obviamente, el lector de las novelas de Couve reconoce siempre en sus personajes unas construcciones literarias manifiestamente modernas. Sin embargo, el *tiempo* de sus historias, tan esencial para comprenderlos, no es exactamente el tiempo *lineal* de la modernidad. Algo singular lo vuelve

<sup>2</sup> También es pertinente señalar que junto al tiempo lineal dominante subsisten asimismo “otros tiempos”, como lo destaca el estudio de Sigfried Kracauer, *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*.

<sup>3</sup> En Chile, Baldomero Lillo ofrece una imagen desoladora de los mineros del carbón en su inolvidable libro de cuentos *Sub-terra* (1904).

anómalo: es un tiempo moderno, pero de alguna manera mutilado. Lo mutilado salta a la vista: es un tiempo a cuya estructura le falta el *futuro*, y el futuro siempre ha sido el supuesto de la linealidad del tiempo. Esta falta de futuro es, en mi lectura de Couve, lo que justamente alegoriza la “falta de cabeza” del pintor Camondo.

Ahora, ¿qué mundo específico es el de Couve? Todos los diversos planos que pueden distinguirse en sus narraciones, espacios o escenarios de las acciones, identidad de los personajes, vestimentas, “atmósferas” y hasta modos del lenguaje, cargan consigo *connotaciones de época*. ¿De qué época? Las connotaciones apuntan en una dirección inequívoca: reconocemos en el de Couve el mundo de la *belle époque*, de la alta y la baja burguesía en su versión chilena, capitalina y provinciana, de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Un mundo que sin saberlo vive en el tiempo de su fin. Desde la perspectiva de un saber de la historia de la sociedad moderna es, obviamente, un lugar común el acontecimiento al que yo mismo me refería antes: que la *belle époque* concluye, en Europa y derivadamente en todas partes, con la Primera Guerra Mundial. Por eso mismo la decisión de Couve de incorporarla a sus relatos tiene un sentido evidente a la luz de nuestra hipótesis de lectura: hace de la “*belle époque*” una *metáfora* del tiempo sin futuro de su propio mundo: del tiempo *descabezado*.

Me parece que una construcción crítica como ésta, junto con permitirnos asignarle un significado coherente a la alegoría del pintor convertido en estatua de cera y al final descabezado, hace posible al mismo tiempo una lectura retroactiva omnicomprendensiva de la producción narrativa de Couve, desde *Alamiro*. Dicho al revés es igualmente cierto: desde el comienzo, las novelas de Couve van reiterando un modo de ser en el tiempo que encuentra en las dos últimas, *La comedia del arte* y *Cuando pienso en mi falta de cabeza*, la alegorización de su sentido como el habitar un tiempo descabezado, sin futuro. Así es el mundo de los personajes de Couve: una eterna reiteración de sí mismo. Más exactamente: una eterna repetición de sí mismo como *ruina* del pasado. El pasado no es más que su presente. O también: un movimiento sin movimiento. Es justamente éste el significado, apenas cifrado en una metáfora, de lo que nos dice el narrador cuando Marieta descubre a Camondo convertido en estatua de cera: “Además, ¿volverse una copia inanimada, fría y perfecta no había sido el constante empeño de Camondo durante toda su vida?” (p. 152). Lo dice el narrador, que lo sabe, pero el lector siente que lo dice como si tradujera una imagen del inconsciente de la misma Marieta.

Un mundo como “copia” reiterada de sí mismo. ¿Una “compulsión a la repetición”? (Freud)<sup>4</sup>.

Hay una operación crítica pendiente en mi análisis, de importancia no menor. La siguiente: si la figura del descabezado es la alegoría de un tiempo sin futuro, no puede dejar de ser también, y simultáneamente, la alegoría de la particular identidad con que se nos presenta la *forma interior* que la narrativa de Couve va dejando a la vista en su desarrollo. Cada una de estas formas debería ser tema de otros ensayos que me gustaría escribir. Por ahora me limito a dar cuenta sumaria de algunas de ellas. Dejo así formulado el imperativo de “verdad” literaria al que responden: todas ellas hacen suyo el tiempo descabezado.

## 5

Una de estas formas, que compromete de manera episódica a varias de sus novelas, se encuentra ejemplarmente en *Una lección de pintura* (Couve 1979): la forma genérica del *cuento de hadas*. En ella las acciones, los personajes y sus identidades se nos aparecen como recortados en un tiempo “otro”, uno donde el narrador no se siente obligado a dar “razón” de lo que cuenta, o, si la da, responde a otra lógica. No debe engañarnos pues el marco “realista” de esta novela, con escenarios de ciudades o pueblos existentes en Chile. En efecto, si bien el narrador sitúa a sus personajes en el “barrio Morandé”, un lugar próximo a la ciudad de Llay Llay, los personajes y sus acciones no son “realistas”. Una característica de los cuentos de hadas es la *indeterminación* del tiempo y del espacio. En *Una lección de pintura* esta indeterminación es la regla. Un día cualquiera, que recuerda el “érase una vez” de los cuentos de hadas, una madre vestida de luto con su hijo recién nacido en brazos llega al barrio Morandé, a una casa “que no colindaba con nada ni con nadie” (p. 11 y s.). Nunca se supo de quién era ni “cómo había conseguido esa casa que por tanto tiempo estuvo desocupada” (p. 13). El propio narrador le informa al lector que la madre y su hijo han ingresado a un espacio de transfiguración: “Así como las almas escogidas al atravesar la puerta del paraíso se transforman en seres traslúcidos y alados, del mismo modo Elvira Medrano, al cruzar de

<sup>4</sup> En un ensayo aparte abordé el problema de la “compulsión a la repetición”.

luto frente a la veintena de casas y boliches de Morandé con un crío en los brazos, se volvió de madre soltera en viuda respetable, y los vecinos sintieron en sus corazones, no el repudio a que obliga lo primero, sino la compasión que despierta lo segundo” (p. 13).

Una vez instalados en su casa, se suceden las indeterminaciones y los indicios de que nos encontramos en un mundo donde lo imposible ocurre. De pronto descubrimos que ese niño al parecer recién nacido o de pocos meses, queda solo en la casa. Mientras ella sale a hacer trámites, lo deja en el interior de un “barril”. Imposible no asociar de inmediato el barril con el motivo de “el héroe en el tonel”, estudiado por Propp en los cuentos maravillosos, y con el sentido general de tránsito o “pasaje” (Propp 357-360)<sup>5</sup>. En el barril, el niño juega con un marinero de trapo o duerme. Sin decirnos cuánto tiempo había pasado, “Una noche (...), al inclinarse para rescatarlo, advirtió que el niño no estaba; tampoco el muñeco” (p. 14). ¿Dónde estaban? En la cocina, “parloteando alegremente”... Y “a medida que el tiempo transcurrió” (no sabemos cuánto), ya el niño ayudaba a su madre “realizando pequeñas tareas como barrer, lavar la loza, ordenar la ropa” (p. 14 y s.). La culminación de esta asombrosa serie de indeterminación se produce “el día” en que el niño, “envuelto en un chal”, sale de su casa, cruza la calle principal de Morandé “tirando resuelto un cochecito con el marinero dentro” (p. 15). Solo a la luz de la lógica del tiempo indeterminado de los cuentos de hadas es posible reducir el asombro del lector a la complicidad de una aceptación de estos pequeños sucesos.

La novela es inagotable en su disponibilidad para ofrecer nuevas sorpresas del mismo orden. Solo quiero llamar la atención sobre una más, sin duda la de mayor visibilidad, la más llamativa de todas porque gira en torno al personaje central del relato, el niño, de nombre Augusto. Se nos aparece un día, provocando expectación en la tertulia de Aguiar, el farmacéutico que reúne en su casa, donde también trabaja la madre de Augusto, a un grupo de amigos interesados en oír y compartir las noticias culturales y las charlas sobre pintura impresionista de Aguiar. Rápidamente el farmacéutico toma al niño bajo su alero, dispuesto a poner a su alcance lo que debe aprender. Augusto se concentra y aprende rápidamente. Aguiar comienza a interesarse por lo que nadie le ha enseñado al niño y sin embargo hace perfectamente: sus

<sup>5</sup> Vladimir Propp, *Las raíces históricas del cuento*. Ver el apartado sobre “El héroe en el tonel”, pp. 357-360.

dibujos. Dibuja una carretela y ante la incredulidad de Aguiar, le dice que él también puede copiar el cuadro de un alquimista colgado del muro. Acepta incrédulo el desafío y le proporciona una caja de acuarela. El niño, después de terminar su copia, se va. Aguiar da vueltas, demorando el momento de ver la hoja dejada sobre el mesón. Finalmente se acerca y mira: “¡Dios mío, este niño es un genio!”, dice (p. 38 y s.). Viaja con él a Santiago, a visitar el museo. Más tarde, luego de que Augusto le hiciera un retrato perfecto solo con betún de zapato y pasta de dientes, tomó la decisión mayor: llamó a Viña del Mar a una profesora de pintura conocida para que aceptara en su curso al joven, y luego a unos primos que vivían allá para que acogieran al alumno. La “lección de pintura” dejó desconcertada a la profesora. Augusto hacía todo bien, perfecto, pero no como resultado de un proceso de aprendizaje, sino porque él *ya sabía* hacerlo. Está claro entonces: Augusto no es un personaje “realista”. Es un personaje del mundo de los cuentos de hadas donde las identidades de cada uno están dadas de una vez para siempre, sin “historia”: se es bruja, hada protectora, o un pintor genial.

También en la novela *El pasaje* (Couve 203) se cruzan constantemente los límites de lo verosímil realista, tanto en los objetos como en los espacios de vida y en la identidad de los personajes. Rogelio, un niño asimismo de edad indeterminada, pero presumible un preadolescente, vive con su madre en una casa junto a otras dentro de un mismo pasaje. Una casa gastada por el uso, más bien vulgar, con la excepción de un pequeño patio de luz interior, junto a la escalera, que recibía una luz tamizada por los vidrios empavonados del techo, dotada de una condición tal que le daba a los objetos que ahí se encontraban (pan, macetas, loza, tiestos) “un peso, una calidad y una presencia casi sagrada”<sup>6</sup>. Esa iluminación “regida desde lo alto” rescataba de la pobreza circundante al mismo Rogelio dotándolo con “la apariencia de un ángel” (p. 229).

No solo el espacio: personajes y objetos repiten el mundo de los cuentos de hadas. A la casa de Rogelio estuvo viniendo por algunos meses una joven tísica a bordar un gran mantel de su madre. Para él, la joven, Sofía, era “hermosa” y la acompañaba mientras tejía. Un día ella le trajo un regalo en una vieja caja de madera barnizada. Ella misma la abrió: “En el fondo, agazapado, un pequeño conejo plegaba sus orejas contra el lomo. Era blanco y temblaba” (p. 230). Rogelio lo sacó y lo llevó al patio de luz, es decir, a un

<sup>6</sup> Cito por *Narrativa completa*, op. cit.

espacio de la misma naturaleza del regalo: maravilloso. Sofía, el hada buena, se fue “como una sombra”. Otra joven, Melania, “sólo un año mayor que él” (¿qué edad tenían?), llegó a vivir con su familia a una casa del mismo pasaje. Entre Melania y Rogelio surge algo así como una atracción mutua, un idilio sin palabras. También Melania llega un día con un “obsequio, envuelto en delicado papel de seda blanco, atado por una hebra de plata”. Después de decirle “Toma”, se va. Rogelio, sorprendido y ansioso, lo abre, “examinando alborozado entre sus manos un hermoso alfiler de corbata que tenía, sobre una barra dorada, un pequeño revólver de nácar” (p. 242). No hace falta convencer a nadie para abrirse a la certeza de que ese conejo y este alfiler no son objetos de este mundo, pero sí del fabuloso de las hadas<sup>7</sup>. Oblicuamente, el regalo, por su refinamiento, evoca la “belle époque”, vivida desde el espacio de una pequeña burguesía pobre.

## 6

Para dar con el camino que conduce a la segunda forma presente en la configuración del mundo narrativo de Couve, resulta revelador en este sentido descubrir la frecuencia con que en distintas novelas se nos aparecen los espejos, sobre todo en las dos últimas. El espejo en que nos miramos nos devuelve nuestra imagen como la de un otro. Cuando es el niño el que por primera vez se mira, y ve otro que es él mismo, estamos frente a la “estadio del espejo” (Lacan, 11-18), cargada de narcisismo, punto de partida del complejo proceso de la construcción del yo, del sujeto como *diferenciación*. Pero la construcción del sujeto también puede fracasar, y la imagen en el espejo puede llegar a ser entonces el símbolo de una *fijación* temprana en la fase del llamado “narcisismo primario” (Freud, p. 235). Es de esa fijación que resulta la forma del *doble*: el otro es yo, yo soy el otro. Una forma descrita por el psicoanálisis<sup>8</sup>, presente asimismo en cuentos de la tradición oral.

<sup>7</sup> Además del libro de Propp ya citado, he tenido en cuenta, al escribir este apartado sobre el cuento de hadas, algunos libros: Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Jack Zipes, *El irresistible cuento de hadas*, Sarah Hirschman, *Gente y cuento. ¿A quién pertenece la literatura?*

<sup>8</sup> Sobre todo, Otto Rank, *El doble*. También sobre el doble, el ensayo de Freud “Lo ominoso”. En *Obras completas*. Vol. XVII, pp. 234-238. En este ensayo hay un comentario de Freud que puede aplicarse perfectamente a Couve. A los significados del doble cabe también

La forma del doble es común en la narrativa de Couve. Desde luego, la estatua de cera no solo es la estatua del pintor Camondo: es su doble. Por eso aquí, más que en ningún otro lugar son tan reveladoras las palabras del narrador de *La comedia del arte*, dichas después de que Marieta le sacara la cabeza a la estatua. Palabras ya citadas pero que ahora adquieren un nuevo significado: “Además, ¿volverse una copia inanimada, fría y perfecta no había sido el constante empeño de Camondo durante su vida?”. Una vida, pues, empeñada en ser obstinadamente una “copia” de sí mismo, es decir, ser su propio doble.

De las novelas de Couve donde la forma del doble es perceptible, *El picadero*<sup>9</sup> es la que lo introduce y desarrolla de manera más sistemática. Los dobles y desdoblamientos hacen un tejido de personajes y sucesos que cubren toda la narración. Es necesario distinguir en esta novela los desdoblamientos de los dobles. Los primeros ocurren por contigüidad: un mismo personaje se vive como uno dividido en dos. Así ocurre con el señor Sousa, que se mueve entre una vida disoluta y otra sometida a las normas de su clase social: “la doble vida del señor Sousa llegó a dividirlo en dos partes iguales (...). Esta situación de equilibrio entre el mundo que se atrevía a exhibir y aquel otro clandestino, hizo creer al señor Sousa que lo poseía todo. Pero como sucede en ese juego en que dos partes tiran de una cuerda para atraerse a la otra, el señor Sousa no pudo, llegado el momento, armonizarlos” (p. 99). Otro caso es el de las dos hermanas, Raquel y Diana, cada una un reflejo invertido de la otra, una portadora de lo que la otra no es: “Las aventuras de Raquel necesitaban de la resonancia que en Blanca alcanzaban, y ésta sentía una secreta alegría de saberse la estabilidad que su hermana no era capaz de lograr. En realidad, Blanca vivía de los acontecimientos de Raquel, y ésta tenía su seguridad en el zurcido cotidiano de su hermana” (p. 82).

Los personajes de esta novela, sus vestimentas, el ambiente en que se mueven y la arquitectura de las casas que habitan evocan claramente el mundo de la “belle époque” y el lujo de una burguesía enriquecida. El relato comienza en un picadero donde un joven, cuyo relato leemos en primera

---

incorporar “todas las posibilidades incumplidas de plasmación del destino, a que la fantasía sigue aferrada, y todas las aspiraciones del yo que no pudieron realizarse a consecuencia de unas circunstancias externas desfavorables, así como todas las decisiones voluntarias sofocadas que han producido la ilusión del libre albedrío” (p. 236).

<sup>9</sup> Esta novela forma parte de *El cuarteto de la infancia*, pero aquí la citaré por *Narrativa completa*.

persona, hace impecablemente sus ejercicios de equitación, vigilado y aplaudido por su padre. De pronto, informada por el padre de las proezas del hijo, hace su aparición en el picadero una dama, de luto, hermosa y bien montada. Es Blanca Diana de Sousa. Ella lo invita a visitarla y a que le enseñe el arte de la equitación. Pronto la relación va atrapándolos a ambos en una secreta complicidad erótica. Un día en que el joven entra sorpresivamente al dormitorio de Diana, la descubre en camisón. Se arroja junto a ella en la cama e inicia un acercamiento cada vez más sensual que se entremezcla con los recuerdos de la madre: “¡No sigas, Angelino!” ¿Angelino se llama el joven equitador? Angelino es el nombre del hijo de Diana, también equitador, muerto no hacía mucho arrastrado por su caballo en una arriesgada demostración de pericia. ¿A quién se dirige Diana? ¿A su hijo, para que no continúe con esa peligrosa demostración? ¿Al joven equitador que en su cama junto a ella también intenta una maniobra peligrosa? A ambos. Estamos aquí frente a la figura del “doble”. El joven equitador es el doble de Angelino, o éste es el doble de aquél. Y Diana, al seguir el juego erótico con él, se pone al borde de un incesto sublimado. El episodio de la cama termina con una advertencia de Diana: “¡Yo te hago daño, esto no puede continuar!”, y con una reflexión reveladora del joven narrador: “Si mis labios hicieron justicia a tanto desvelo e imprimieron en los suyos un beso, fue sólo en sueños. Sueño dentro de otro sueño, hijo dentro de otro ajeno, viejo amor dentro de uno nuevo” (p. 63).

De nuevo estamos ante un tiempo que se vuelve sobre sí mismo: el pasado se repite en el presente, el presente de un pasado, en un movimiento de circularidad donde los personajes viven sus vidas como vidas encapsuladas, sin una verdadera apertura. La única apertura que conocen, y que al final confirma el encierro, es la del yo que se desdobra en mitades contrapuestas que mantienen entre sí una relación de implicación recíproca, o la del yo que es él y al mismo tiempo otro, el doble de otro.

## 7

Hay una tercera forma, en otro plano de las narraciones, visible como el lugar donde transcurren las historias de personajes fundamentales de Couve: un lugar *fictionario*, aun cuando aparezca investido de una identidad aparentemente real. Es el caso de Cartagena, un balneario del litoral central de Chile, espacio urbano escenario de vida de muchos personajes en varias novelas de este narrador, entre ellas las dos novelas últimas. Aquí, por razones temáticas (las

de mi ensayo), pondré el foco en *La comedia del arte*. Tal como en Llay Llay de *La lección de pintura*, el realismo del nombre, igual que el de Cartagena, ubicados sin problemas en el mapa de Chile, es desmentido rápidamente por la índole del mundo narrativo que se despliega en ellos o desde ellos. Un mundo éste cuyo tiempo cotidiano es imposible traducir, sin mediación crítica, desde la lógica o el código del tiempo cotidiano del lector.

Estos lugares ficticios son bien conocidos en la narrativa hispanoamericana. Antes y después de William Faulkner (1897-1962), el novelista estadounidense que introdujo el imaginario Condado de Yoknapatawphak y su capital, Jefferson. En otro ensayo me referí a estos espacios llamándolos “macrofiguras narrativas”<sup>10</sup>. El primero fue Misiones, creado por Horacio Quiroga en su libro de cuentos *Los desterrados* (1926). Le siguieron Santa María, una ciudad ficticia a la que remiten algunas novelas de Juan Carlos Onetti (*La vida breve*, 1956, *El astillero*, 1962, *Juntacadáveres*, 1964). Luego el pueblo fantasma llamado Comala, de la novela *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo. Por cierto, el más conocido de esta clase de lugares es Macondo, de la novela *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez. El más conocido, pero no el último. A la serie hay que agregar Santa Teresa de la novela *2666* de Roberto Bolaño, publicación póstuma (2004). Si bien ficticia, el lector no puede dejar de asociar Santa Teresa con Ciudad Juárez, de México, y su referente implícito, famosa por ser escenario emblemático de los crímenes atroces, sobre todo contra mujeres, perpetrados por los narcotraficantes.

Cartagena se suma pues a esta tradición, de una manera sin duda particular. Una de las constantes que la distingue es el ser una ciudad detenida en el tiempo, o mejor, una ciudad cuyo tiempo cotidiano, el que viven los personajes principales, es un tiempo a todas luces *terminal*: presente como ruina del pasado. Fácil de observar en *La comedia del arte*. Los habitantes de la pensión San Julián, observábamos antes, son en este sentido una metáfora de este tiempo terminal: mujeres viejas, las dueñas y las pensionistas, que habitan ese lugar como el último de sus vidas. Cuando mueren las dueñas, los patrones llegan a rescatar a sus viejas sirvientas para llevarlas a otro lugar de término. La San Julián, confirmando su condición de metáfora, no volverá a ser habitada, y quedará entregada ya a una existencia que hace

<sup>10</sup> Nota de la *Revista Chilena de Literatura*: con el fin de salvaguardar el anonimato de este trabajo, hemos omitido provisionalmente información que refería explícitamente al/a la autor/a del mismo.

visible su propia fantasmagoría. Solo recibirá la visita escondida de la musa disfrazada de mujer barbuda, acompañada del pintor Camondo, llevado allí por la musa para ser convertido en estatua de cera, y la de Marieta, que se llevará la cabeza del pintor.

La San Julián, lugar de vidas terminales. Camondo descabezado en ella, es decir, tiempo descabezado: terminal. Metáfora sobre metáfora: la San Julián, Camondo descabezado son también metáforas de un mundo social y cultural sin continuidad (sin futuro), cerrado sobre sí mismo: el de la “belle époque” (de la alta y la baja burguesía). El juego con ese momento de la historia moderna tiene en la narrativa de Couve una base histórica local que él explota desde una gran intuición literaria, artística, para levantar su propio mundo. En efecto, Cartagena fue, desde las últimas décadas del siglo XIX hasta las primeras del XX, el balneario belle époque de la burguesía chilena, que viajaba a Europa y regresaba con modelos y materiales para construir y decorar sus casas, para vestirse y exhibir el lujo, la riqueza. La Cartagena de Couve, la del presente de sus relatos, no es ya más que su propio recuerdo, el de un tiempo pasado devenido en puro vestigio.

Las metáforas del tiempo terminal no se agotan con el descabezado y la San Julián. A éstas debemos sumar pues las playas de Cartagena, la Chica y la Grande. No son solo los lugares que hacen de Cartagena un balneario. En *La comedia del arte* parecen haberse convertido en espacios de representaciones rituales. Ya habíamos hablado de cómo el pintor Camondo elige la playa para montar su “abjuración” ritualizada y paródica. También la playa es una superficie de borde, orilla donde el movimiento del mar se detiene y sobre la cual arroja cuerpos y desechos. Si el movimiento del mar es el movimiento del tiempo, entonces la playa metaforiza el lugar donde el hombre vive su presente como tiempo terminal. Es decir, el hombre es aquel que ha quedado “varado” en la playa del tiempo, en su presente. Hay una figura en la que podemos leer una representación patética de este significado metafórico. La de una mujer loca que recorre la playa mirando al mar y esperando empecinada que el mar le devuelva a su pareja, víctima de un naufragio. Su locura parece consistir en que no sabe que su espera es vana y que ella misma es otro naufrago. O mejor: ella misma es el naufrago que somos.

La ciudad de Cartagena imaginada por Couve es el espacio donde toma cuerpo y se vuelve más visible la naturaleza de su mundo narrativo como un mundo de tiempo descabezado, terminal. Y aquí es necesario dar cuenta de otro juego de espejos, uno entre ficción y realidad, entre tiempo narrativo y tiempo biográfico. En 1986 se fue a vivir a Cartagena. A la luz de sus novelas,

especialmente las dos últimas, y de cómo murió, puede uno conjeturar que no solo se fue a vivir a Cartagena sino que asumió su historia como si fuera propia. Y de una manera total y radical: allí, en su casa de Cartagena, se suicidó en 1998. Su suicidio: ¿metáfora póstuma de un tiempo terminal, “descabezado”?

## 8

En 1996, a dos años de su muerte, Couve reunió cuatro de sus novelas y las publicó bajo el título de *El cuarteto de la infancia*. Las narraciones incluidas aquí, en muchos aspectos, son de gran importancia para definir el arte de Couve. Pero ahora nos interesa solo el prólogo de la compilación. Es del mismo autor y contiene lo que podría llamarse su “proyecto” de escritura narrativa. Según Couve, su proyecto tiene modelos, nombres que lo encarna. No duda en identificar su proyecto como “realista” y en situarlo en el tiempo como heredero de la “escuela” realista europea, francesa en verdad, del siglo XIX. Cita los nombres de Stendhal, Balzac, Flaubert y otros. No profundiza en las razones de su adhesión, en los principios que podrían estar en juego. Pero sí informa de la génesis de su admiración por los prosistas franceses: sus ancestros franceses. Un gesto difuso además de esnob. Lo que nos importa en todo caso es la filiación que él confiesa y la verdad de la misma.

¿Es “realista” el arte narrativo de Couve? Y si lo es, ¿sobre qué bases lo sería, sobre qué principios? Una manera de abordar estas preguntas, la que aquí adoptaré, consiste en partir de lo que los estudios sobre el realismo francés del XIX han definido como sus principios, junto con las diferencias perceptibles en la obra de sus protagonistas, para luego examinar en qué medida la narrativa de Couve podría insertarse en ese paisaje de principios y diferencias. Esos principios y diferencias los derivaré del libro clásico de Erich Auerbach, *Mimesis: La realidad en la literatura*<sup>11</sup>, y de las páginas que le dedica al análisis de la producción novelesca de Stendhal, Balzac y Flaubert, para Auerbach los “fundadores del realismo moderno” o “contemporáneo”.

En diferentes pasajes de su ensayo Auerbach insiste en que las novelas de Stendhal, Balzac y Flaubert se abren a la realidad social de su momento, a la

<sup>11</sup> Erich Auerbach, *Mimesis: La realidad en la literatura*. México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

vida cotidiana de familias burguesas de clase media o baja, e intentan por esta vía dar cuenta de un presente “histórico”. Balzac “concibe el presente como historia, o sea, el presente como algo que ocurre surgiendo de la historia” (p. 452). Los tres comparten lo que Auerbach considera “los dos signos característicos del realismo moderno”: 1. “se toman muy en serio episodios reales y corrientes de una clase inferior, de la pequeña burguesía de provincia”. 2. “los episodios corrientes son engarzados exacta y profundamente en una determinada época histórico-contemporánea” (p. 457).

La “realidad” cotidiana como materia de las narraciones de estos escritores franceses es pues estrictamente “histórica”, corresponde a un momento, el presente, dentro de la historia de una sociedad moderna. ¿Se repite este principio en Couve? Tajantemente, no. Sí, sus personajes, de clases medias, bajas o altas, parecieran exhibir las marcas de una cotidianeidad, o en todo caso atisbos, pero en cualquier caso no es la cotidianeidad de un presente “histórico”, que viene de una “historia” cuyo movimiento, o proceso, lo trascenderá. El presente en Couve no puede ser sino fantasmagórico: es el presente de una historia detenida en el tiempo. O también: es el presente de su propia historia, o es una historia que coincide con su presente. Es verdad, a veces, tal como en Balzac, el personaje y su espacio de vida (por ejemplo, su habitación, sus relaciones de amistad o familiares) mantienen entre sí una relación de mutua confirmación: son el espejo uno del otro. Simetría que podemos ver en la novela *El pasaje* (la señora Carter, Perla Muro) o en *La lección de pintura* (los dos hermanos a cuya casa es enviado Augusto por su protector). Pero en Couve esta correspondencia no crea ningún presente histórico, ningún momento de continuidad o tránsito del tiempo: es una imagen en estado de flotación, de suspensión temporal. La metáfora de la belle époque evocada en algunas narraciones (*El picadero*, una de ellas) vendría solo a confirmar la discontinuidad temporal, el presente entregado a sí mismo.

Sí hay cierta consonancia, cierta afinidad entre Couve y Flaubert, no desde luego en sus narrativas como un todo, sino en determinados puntos. Siguiendo también el análisis de Auerbach, son aquí especialmente pertinentes algunas observaciones suyas. En una de ellas afirma que con Flaubert “el realismo se hace imparcial, impersonal y objetivo” (p. 452). Destaca en él tanto su absoluta confianza “en la veracidad del lenguaje” (p. 457) como su voluntad de “obligar al lenguaje a entregarle la verdad sobre los objetos que caen bajo su observación” (p. 462). Una tarea cuyo cumplimiento solo tendrá lugar imitando “los procedimientos de la Creación” (p. 458). En su prólogo a *El cuarteto de la infancia*, Couve formula una poética similar. Siempre, dice,

tuvo una meta: “alcanzar una prosa depurada, convincente, clara, distante, impersonal (...), castigar el contenido y el lenguaje, intentar ese engranaje que da como resultado, más que un libro, un verdadero objeto” (p. 8). En sus entrevistas solía repetir esta misma idea. En cuanto a la imitación de los procedimientos de la Creación, es ejemplar en este sentido un gesto del personaje central de su dos últimas novelas, Camondo, pintor de caballete. En *La comedia del arte* lo vemos de regreso de una sesión de pintura con una tela donde pintaba el mar. Miró el mar y miró su pintura y arrojó al viento esta última como si así declarara su fracaso en la imitación de los procedimientos de la Creación. Ya vimos a dónde lo conducirá posteriormente cuando “abjure” de sus talentos ante el dios Apolo.

Pero hay todavía otro lazo con el novelista francés. En la obra de Flaubert, señala Auerbach, “se pone de manifiesto algo así como una amenaza oculta: es una época en la que su sombría falta de perspectivas parece cargarla de materia explosiva” (p. 462). Aun cuando la obra de Couve carezca de manera inmediata de un anclaje “histórico”, cosa que sí tiene la de Flaubert, comparte con la de éste esa “amenaza oculta”. En efecto, el mundo de las novelas de Couve, asentado en un tiempo indeterminado, sin futuro, abierto a lo irreal y fantástico, también carga consigo una soterrada “amenaza”: una pulsión de muerte, una latencia de catástrofe, una inminencia trágica<sup>12</sup>.

## 9

El presente del lector no puede ser nunca ajeno a la seducción que un gran escritor ejerce en él. En el caso de Couve y el interés renovado del lector actual en sus novelas, ¿qué componente de nuestro presente podría de alguna manera estar interviniendo en esa adhesión? Más directamente: ¿qué relación de complicidad habría entre el mundo narrativo de Couve y el mundo de su lector, el nuestro, nuestro mundo “posmoderno”? O también: ¿qué relación entre ese mundo de Couve y la sensibilidad nuestra? No estoy hablando desde luego de simetrías, de imposibles paralelismos. Lo que hay son ciertas

<sup>12</sup> Lo mismo podría afirmarse de la pintura de Couve. Véase el libro de Claudia Campaña, *Adolfo Couve: una lección de pintura*. Santiago, Ediciones Metales Pesados, 2015, pp. 17-102.

correspondencias, ciertas afinidades, ciertos juegos en espejo, signos que operan como zonas de tránsito.

Un primer punto de encuentro pasa por imágenes recurrentes en la narrativa de Couve pero que también forman parte de la identidad de lo moderno, es decir, del capitalismo y su cultura. Me refiero a las imágenes que instalan el espectáculo de la *ruina*. De algunas de ellas ya habíamos hablado: la pensión San Julián y sus viejas, de los primos de Aguiar que reciben al joven pintor Augusto (*La lección de pintura*), los ambientes venidos a menos de *El pasaje*, el propio Camondo y su modelo Marieta en el ocaso de sus vidas y oficios. No es posible reducir el sentido de la ruina aquí a procesos “naturales”, propios de las cosas y del hombre. Dijimos: los personajes de Couve, sin saberlo, viven el presente de un tiempo cotidiano como ruina del pasado. Completamos ahora ese juicio. En realidad, lo que Couve hace no es sino proyectar sobre los personajes y sus ambientes una condición constitutiva del capitalismo y su funcionamiento histórico. El capitalismo vino para producir mercancías (materiales, culturales) y la mercancía no puede renovar su oferta al consumo sino dando “de baja” a la anterior y entregándola al horizonte de su ruina.

Así lo vio tempranamente Benjamin en sus “Tesis de filosofía de la historia”<sup>13</sup>. En la tesis N° 9, reflexiona sobre un cuadro de Paul Klee, *Angelus Novus*. Es el “ángel de la historia” que “ha vuelto el rostro hacia el pasado” y lo que ha visto se traduce en la expresión de pasmo de su rostro y en la rigidez de sus alas. ¿Qué ha visto? “Donde a nosotros se manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies”. Quisiera “detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado”, pero se lo impide un huracán que “le empuja irreteniblemente 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 183). Sin embargo, en el pensamiento de Benjamin había todavía un lugar para el futuro, una esperanza mesiánica en la “redención” de los sometidos. En Couve, ese lugar ya no existe: sus personajes viven pues simplemente en un presente como ruina del pasado, en un tiempo descabezado.

El nuestro, nuestro tiempo cotidiano de la era del consumo posmoderno, gira sobre sí mismo, es decir, sobre su ruina. Esperamos que el mañana confirme el presente, que nos reponga como consumidores de mercancías

<sup>13</sup> Walter Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia”. En *Ensayos escogidos*, pp. 43-52.

y como testigo de su ruina. Más de lo mismo. Nuestra vida cotidiana, igual que la de los personajes de Couve, está habitada por signos que nos hablan de ella misma como un punto terminal, de resolución y cumplimiento de un orden, de un sistema. Signos que hacen posible imaginar un futuro incierto y a ratos apocalíptico, un horizonte poblado de clones y drones, o un horizonte de desastre climático o ecológico. Están por todas partes y son leídos desde distintos órdenes disciplinarios: antropología, sociología, filosofía, historia del arte y de la literatura. En este sentido hay nombres de pensadores contemporáneos que se nos han vuelto familiares: Deleuze, Baudrillard, Agamben, Vattimo, Bauman, Virilio, Augé, etc. El sistema capitalista no puede dejar de responder a su esencia: está diseñado solo para producir y seguir produciendo nuevas mercancías, es decir, acumulando ruinas, destruyendo sin parar la naturaleza, haciendo del hombre cada vez más un no humano. En síntesis: un mundo así, un tiempo cotidiano así, no puede sino sintonizar con el tiempo “descabezado” de Couve.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Erich Auerbach. *Mimesis. La realidad en la literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Benjamin, Walter. “Tesis de filosofía de la historia”. En *Ensayos escogidos*. Traducción de H. A. Murena. Buenos Aires: Editorial Sur, 1967.
- Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Trad. Silvia Furió. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2012.
- Campaña, Claudia. *Adolfo Couve: una lección de pintura*. Santiago, Ediciones Metales Pesados, 2015.
- Couve, Adolfo. *La comedia del arte*. Santiago: Editorial Planeta Chilena, 1995-
- \_\_\_\_\_. *Cuarteto de la infancia*. Buenos Aires: Editorial Seix Barral, 1996.
- \_\_\_\_\_. “Prólogo al *Cuarteto de la infancia* (citado por Couve, *Obras completas*. Santiago: Tajamar Editores, 2013).
- \_\_\_\_\_. *Narrativa completa*. Santiago: Editorial Planeta Chilena, 2003.
- Freud, Sigmund. “Lo ominoso”. *Obras completas*. Vol. XVII. Buenos Aires: Amarrortu Editores, 2009.
- Hirschman, Sara. *Gente y cuento. ¿A quién pertenece la literatura?* Trad. Julio Paredes. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Kracauer, Siegfried. *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Trad. Guadalupe Marando y Agustín D’Ambrosio. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.

- Lacan, Jacques. “El estadio del espejo como formador de la función del yo (“je”)”. *Escritos*. Trad. de Tomás Segovia. México: Siglo XXI Editores, 1971.
- Morales T. Leonidas. *Figuras literarias, rupturas culturales*. Santiago: Pehuén Editores, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Propp, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento*. 1974. Trad. José Martín Arincibia. Madrid: Ediciones Fundamentos, 2008.
- Rank, Otto. *El doble*. Traducción de Floreal Mazía. Buenos Aires: Ediciones Orión, 1976.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. 2004. Trad. Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Stendhal. *Rojo y negro*. Trad. Antonio Vilanova. Bogotá: Pinguin Random House, 2015.
- Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Trad. Luis Legaz. Barcelona: Ediciones Península, 1994 (13ª ed.).
- Zipser, Jack. *El irresistible cuento de hadas*. Trad. Silvia Villegas. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.



## HALLAZGO Y GESTACIÓN DEL YO EN *EL PRIMER LIBRO* Y *ALBRICIA* DE SOLEDAD FARIÑA

*Ana María Riveros Soto*

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, Chile  
ana.riveros@pucv.cl

### RESUMEN / ABSTRACT

Este estudio propone una lectura centrada en la configuración del sujeto poético presente en los poemarios *El Primer Libro* (1985) y *Albricia* (1988) de Soledad Fariña (1943), bajo la comprensión de un yo en proceso continuo de gestación y nacimiento, acción que opera como mecanismo de reconstitución de una subjetividad desarticulada y extraviada en el marco de las condiciones político-culturales impuestas por la dictadura militar chilena durante las décadas de 1970 y 1980. Por medio de la metáfora del viaje y de la búsqueda de un lenguaje nuevo, el sujeto intenta acceder a su estado primigenio en el encuentro con el yo materno y oponerse a la razón dominante, codificando y configurándose en la palabra “otra” a través del cuerpo-texto femenino. No obstante, tal proceso de gestación y hallazgo es intervenido y truncado por el impulso de la modernidad, lo que da paso a un yo malformado, escindido y descentrado, que busca constituirse en otro opuesto al *logos*, pugna que transforma el surgimiento del yo en un acto doloroso –un parto– efectuado desde la herida y la fisura del cuerpo, en el intento por refundar al sujeto a partir de sus fragmentos, huellas y reminiscencias.

PALABRAS CLAVE: sujeto, viaje, gestación, hallazgo, lenguaje.

### *DISCOVERY AND GESTATION OF THE SELF IN *EL PRIMER LIBRO* AND *ALBRICIA** *BY SOLEDAD FARIÑA*

*This study presents an interpretation of the configuration of the poetic subject in the books of poems *El Primer Libro* (1985) and *Albricia* (1988) by Soledad Fariña (1943), which understand a self in a continuous process of gestation and birth. This process serves the purpose of recomposing a disarticulated subjectivity lost in the framework of the political and cultural conditions imposed by the military dictatorship that ruled Chile in the 1970s and 1980s. By using a metaphor of a journey and searching for a new language, the subject attempts to access a primitive stage and find its maternal self in order to confront the dominant power, by codifying and configuring herself through an otherness in a feminine body-text. However,*

*this process of maturation and discovery is intervened and left incomplete by the impulse of modernity, thereby creating a deformed, dissociated and off-centered self, which aims at growing opposed to logos. This conflict turns the upcoming of the new self into a painful event, like giving birth, that stems from the subject's wounded and fractured body, intending to re-establish de self from its fragments, traces and memories.*

KEYWORDS: *Subject, journey, gestation, discovery, language.*

Recepción: 28/02/2017

Aprobación: 11/08/2017

## INTRODUCCIÓN

Los primeros dos poemarios de Soledad Fariña, correspondientes a *El Primer Libro* (1985) y *Albricia* (1988) proponen la lectura de una entidad subjetiva que deviene de un continuo y sucesivo proceso –en ambas obras– de gestación y nacimiento, de inicio y formación, instancia por medio de la cual se busca dar lugar a la reconstitución de un yo desarticulado y extraviado en el contexto de las condiciones político-culturales impuestas por el régimen militar chileno entre los años 1973 y 1990. En este marco, la crítica literaria ha enfatizado el análisis de ambos textos en relación con la metáfora del viaje efectuado por el sujeto lírico a través del cual busca este acceder a su origen, a su estado primigenio en el encuentro con el yo femenino y materno (Ortega 192-193; Olea, *Prólogo* 9-10; Olea, *Albricia, un viaje...* 35; Olea, *Albricia...* s/p; Merino s/p; P. Oyarzún s/p) y, en definitiva, a la posibilidad de reconocimiento de sí mismo en el estadio inaugural. De este modo, el viaje se inicia en *El Primer Libro* mediante la evocación a un proceso de gestación y surgimiento de un yo constitutivo y constituyente del lenguaje mismo que le da origen, esto es el lenguaje poético (Olea, *Deseo y signo...* 169), y propone la continuidad de este trayecto, aunque en dirección inversa, en el segundo poemario, *Albricia*, en tanto en esta obra el sujeto ejecuta un camino de retorno hacia el origen, al germen, al centro uterino y ancestral. En este contexto, María Teresa Adriasola alude al *El Primer Libro* como el “libro de la creación (...) un libro fundador del mundo” (7) mientras que Raquel Olea comprende esta obra como la representación de un “proceso de gestación y nacimiento de una palabra nueva, inédita, que emerge desde la nada, desde antes de toda escritura y todo signo (...) el rito de creación de la escritura” (*Deseo y signo...* 170). Por su parte, Eliana Ortega señala a propósito de *Albricia*:

Soledad Fariña utiliza la aventura mítica, el viaje heroico de la tradición occidental, ella lo transforma, lo revierte, lo recrea (...) todo su viaje es una vuelta al origen-madre y todo su proceso es de re-versión (...) un descenso al origen mismo: al espacio húmedo, uterino, en que la hablante y la otra, yo y tú, se encuentran (192-193).

Bajo esta perspectiva y en el marco de una escritura para la cual la referencia precolombina y andina constituye un componente central de su poética (Bello 65-66), el viaje equivale, en otras palabras, al rito de iniciación o de pasaje mediante el cual el más joven de la tribu, después de sortear una serie de peligros en lo más profundo del bosque, logra acceder a la verdad mítica y sagrada (Eliade 9) en cuanto esta es “verdad propia, inalcanzable para la explicación racional” (Gadamer, *Mito y razón* 15). Dicho recorrido, que implica en Fariña nacimiento y retorno *a la semilla* –como versa Carpentier–, corresponde a una instancia o desplazamiento a través del cual se busca dar cuenta del proceso de conformación de una lengua distinta y fundamentalmente opuesta al discurso propio de la cultura y la razón logocéntrica, entendido este último como “dispositivo estratégico de relaciones de poder” (Foucault, *Estética...* 59); lo anterior, bajo el propósito de contravenir y dislocar las normas propias de la tradición literaria y artístico-cultural dominante en el contexto de la dictadura militar por medio de la creación de un lenguaje poético nuevo, un lenguaje “otro”, contrario al sentido de la represión hegemónica, lo que en definitiva permite comprender el viaje como un proceso permanente de búsqueda y de encuentro, vinculado al hallazgo de otra identidad, aquella genuina y primigenia que subyace en lo más recóndito del yo y que constituye “su centro original” (Chevalier 1066), tal como permiten evocar las lecturas de Olea (*Albricia, un viaje...* 35), Ortega (193), Bellesi (s/p) y Grandón (232).

En Fariña, dicho proceso es representado a través de la metáfora del cuerpo y específicamente del cuerpo femenino, el que como texto se va codificando, construyendo y reconstruyendo por medio de la palabra y la lengua, herramienta primera mediante la cual tiene lugar la conformación de un ser primigenio y el acceso al conocimiento mítico de sí, en tanto este efectúa un recorrido sobre sí mismo –como el trazo de la escritura–, un metarrecorrido a lo largo del cual se busca dar forma al sujeto y posibilitar el encuentro con su verdadero rostro. De este modo, leemos en *Albricia*:

## VIAJO EN MI LENGUA

de arena espantosa  
 dos vocales  
 Viajo y rozan los bordes mi arenilla dormida  
 Adentro más adentro de la cavidad sonora  
 tus vocales las mías  
 en el ronco gemido  
 (...)
   
 Qué sintaxis Qué paisajes que mis ojos no vieron  
 Quieren brotar de esta agua (9)

.....  
 cierro y vuelvo hacia dentro el sol del ojo

mi ánimami alma busco (14)

Desde la crítica (Brito 187; Olea, *Deseo y signo...* 176; Olea, *Albricia, un viaje...* 35; P. Oyarzún, s/p), la noción y configuración del sujeto acontece entendida fundamentalmente como el propósito cúlmine del acto fundacional y gestacional en la escritura de Fariña y, en este marco, el encuentro del yo consigo mismo –esto es el *hallazgo*– no constituye otra cosa que la instancia final bajo la cual el sujeto accede al reconocimiento de su ser original a través del encuentro con lo otro: la “palabra reprimida, (...) esa ‘otra palabra’” (Ortega 194), de naturaleza aborigen, indoamericana. En este sentido y a partir de tales búsquedas planteadas certeramente por la crítica, las que ofician como primera referencia a partir de las cuales se abordan claves fundamentales en torno a esta poesía –la noción del viaje y el retorno al origen, el carácter fundacional, la creación de una palabra poética nueva, las bases precolombinas, entre otros–, la lectura del presente estudio apunta, no obstante, hacia la conceptualización de un yo que se encuentra imposibilitado para materializar a cabalidad lo anterior, esencialmente en razón de dos propósitos centrales: por un lado, la constitución o reconstitución legítima del yo como sujeto; y, por otro –asociado al primero–, el acceso efectivo del yo al conocimiento respecto de sí mismo, su estadio primordial y primigenio; problemáticas cardinales que se manifiestan en Fariña mediante la comprensión de una entidad subjetiva –inquieta y movediza– que intenta permanentemente en ambos poemarios constituirse como tal, pero cuyo proceso es por el contrario intervenido, truncado, abortado, dando paso al surgimiento de un yo malformado, fragmentado y descentrado en conformidad con las restricciones

propias de la subjetividad que impone el contexto posmoderno (Jameson 31) y las arbitrariedades dispuestas por el régimen militar<sup>1</sup>.

## PALABRA PRIMIGENIA Y PARTO: GESTACIÓN DE UN SUJETO MALGRADO

El sujeto en Fariña constituye una entidad conformada a partir de la palabra y los trazos que la producción verbal –y la lectura sucesiva– van generando simultánea y consecutivamente; es, por tanto, el cuerpo del texto, el tejido que se va formando en el acto mismo de escritura. De acuerdo con ello, ambos poemarios se comprenden como espacios mediante los cuales se busca materializar la fundación del yo, tal como lo señala Adriasola (7), en tanto el yo es el mundo, un todo en el dominio escritural del texto.

En este contexto, se reconoce en Fariña la alusión al correlato bíblico relativo al libro del *Génesis* y, por otro lado, a su equivalente en la literatura precolombina, el *Popol Vuh* y su relato inicial en torno a la creación del mundo (Adriasola 9; Ortega 193; Olea, *Deseo y signo...* 170; Olea, *Albricia, un viaje...* 35; Bello 48; Grandón 220), referencias de las cuales deriva precisamente la nominación de *El Primer Libro* a la *opera prima* de la autora, en tanto en ella tiene lugar la evocación al mito, al libro sagrado a través de cuya palabra –palabra sagrada– se posibilita la creación del mundo tal como versa el *Génesis*: “Dijo Dios: «Haya luz», y hubo luz” (4); relato y verbo fundacional que acontece igualmente en el mito maya-quiché, intertexto que en Fariña permite dar cuenta de la ligazón del sujeto con su origen

<sup>1</sup> La necesidad de construcción de un lenguaje poético nuevo en la primera producción de Soledad Fariña, en el marco de las condiciones adversas impuestas por la dictadura militar, ha sido referida tanto por la crítica literaria (Olea, *Albricia...* s/p; Ortega 191; Bellesi s/n; Bello 51), como por la autora. De este modo, Ortega apunta: “... orientación que se plantea como una indagación en el lenguaje; como una palabra que insiste en señalar condiciones de carencia, que se perciben como molestias de la indiferencia social, de las injusticias sociales, de los abusos de prácticas políticas que violan los derechos humanos. Dentro de este contexto, *Albricia* es poesía indagatoria” (191). Por su parte, Fariña ha señalado: “Así, las palabras, la sintaxis que teníamos guardadas quizá desde cuándo, no coincidían con la realidad brutal que vivíamos. Cómo nombrar lo que pasaba. De ahí el silencio y la mudez, las contorsiones de la escritura para expresar lo que sucedía” (Cit. en Barraza Riso s/p).

primigenio, de índole andino, aborigen y latinoamericano (Ortega 193, Bello 48-49, Grandón 218-219):

Entonces vino la Palabra; vino aquí de los Dominadores, de los Poderosos del Cielo, en las tinieblas, en la noche, fue dicha por los Dominadores, los Poderosos del Cielo; hablaron; entonces celebraron consejo, entonces pensaron; se comprendieron, unieron sus palabras, sus sabidurías. Entonces se mostraron, meditaron, en el momento del alba; decidieron (construir) al hombre (...) “Tierra”, dijeron, y en seguida nació (*Popol-Vuh* 13).

En *El Primer Libro*, la palabra fundacional es referida por los colores, el “amarillo oscuro de la tierra” (9) y de la arcilla, el terracota, el ocre, tonos propios de la tierra y del polvo con los cuales se da vida al hombre en el correlato bíblico y es posible en Fariña “pintar el primer libro” (9), en medio del vacío que precede a la creación del mundo: “Todo tranquilo, inmóvil” (9), y la quietud silente bajo la cual predomina la ausencia de todo sonido: “en suspenso, todo tranquilo, todo inmóvil, todo apacible, todo silencioso, todo vacío, en el cielo, en la tierra” (*Popol-Vuh* 12). La palabra, por consiguiente, es la entidad que quebranta, irrumpe y transgrede el silencio y la ausencia original. En Fariña, no obstante, aquel signo es a la vez una pre-palabra, el estadio previo al orden lingüístico, la palabra inicial, aquello pre-nominal que solo puede ser nombrado desde el plano de lo sublime, en los términos de Kristeva (*Poder...* 20)<sup>2</sup>. En *El Primer Libro* la palabra es el color –el color y la tierra– en tanto esta, como herramienta de escritura primigenia, antecede al uso del sistema escritural verbo-simbólico en las primeras edades del hombre y constituye, por ende, un único lenguaje o forma de expresión

<sup>2</sup> A propósito de la figura de la madre mítica en la poesía de Fariña, Grandón alude a la pérdida de una ‘lengua de intuición’, referida por Mistral, propia de la subjetividad femenina, a causa de la represión logocéntrica: “Viene al caso entender esta hermosa comparación como metáfora de la comunicación materna preedípica, a la que se refiere Julia Kristeva al estudiar lo imaginario y lo simbólico; especialmente, sus referencias a una semiótica preverbal y presimbólica, reprimida por el logos y el lenguaje (lo simbólico) (Kristeva 1981), que parece coincidir plenamente con el planteamiento de Mistral recién citado. En efecto, Kristeva otorga especial significación a lo preedípico y lo maternal en la constitución de la subjetividad ‘femenil’ (para usar un neologismo mistraliano), ya que el lugar del lenguaje poético –según la teórica– se relaciona con el retorno de lo reprimido, esto es, del ‘orden de lo preedípico’”. (Grandón 218).

pre-lingüística, creadora de mundos pictóricos regidos también por las reglas de la *mimesis*, “a imagen y semejanza” de Dios, como versa el *Génesis* (6), a imagen y semejanza del mundo circundante. El signo de escritura –la tierra, el color, el signo verbo-pictórico–, en tanto pre-palabra y lenguaje a su vez, palabra mítica, iniciática, constituye entonces el sistema simbólico a través del cual se le otorga vida al sujeto: es la palabra sagrada o el aliento que permite al sujeto poético emerger y tomar forma al tiempo que se dice, traza o esboza a sí mismo, en comunión con sus orígenes y en pos del retorno a los tiempos inmemoriales. Tal acontecimiento solo puede manifestarse en tanto consiste este en un acto sacro, basado en el contacto de la entidad subjetiva con su propio yo, con su propio cuerpo-texto en el estadio inicial, de modo previo a la palabra articulada:

untar los dedos            los brazos ya estás abierto  
 páginas blancas abiertas            no hay recorrido previo  
 tratar de hendir los dedos (El Primer Libro 9)

.....  
 guiña el ojo tornasoles azules intensos  
 nunca vistos (El Primer Libro 13)

El sujeto conformado a través del aparato simbólico que constituye el lenguaje mítico o la palabra primera, consiste, no obstante, en una entidad descentrada, ajena a la institucionalidad logocéntrica y hegemónica, propia de la cultura y del sistema totalitario. El sujeto, por tanto, a quien se le busca dar forma, moldear en barro o arcilla cual sujeto adánico –“Doblado el torso la cuchilla cae / balbucea la grupa / impregna la saliva a la arcillosa / la amasa con los dedos / la mueca la reclama para sus madialunas” (*El Primer Libro* 13)–, intenta durante este proceso constituirse en otro, en un otro distinto, opuesto al contexto dominante, el que, cual *choroyes*, constituye un “registro de interferencias” (Olea, *Deseo y signo...* 171) que condiciona y aniquila al yo. Desde este lineamiento, la emergencia del sujeto constituye una permanente pugna entre la entidad que se gesta y busca nacer –de orden mítica y primigenia– y el entorno que lo reprime, trunca y subyuga, motivo por el cual el acto de creación y nacimiento en Fariña se vuelve en esencia un evento doloroso, un parto, el que se realiza más bien desde la herida, desde la fisura del cuerpo a partir de los vestigios y restos que del mismo van quedando. Es, por tanto, la evocación al acto inaugural, el mito de la creación

a través del cual vuelven a surgir las marcas de un sufrimiento inmemorial<sup>3</sup> y mediante las que se intenta, no obstante, refundar al yo en virtud de las reminiscencias, huellas y deseos, aquellos que de él han logrado pervivir: “El barro cuartea / nuestros lomos / sugiere estrías caminos secos/ arbustos espinosos de ramaje amargo” (*Albricia* 23); “La herida se abre impregnando / el pelaje (...) / se alargan las heridas / tentáculos de luz / hendiendo sus cuchillas / en el iris brillante” (*Albricia* 26-27). Asimismo, se evidencian en *El Primer Libro* los signos propios de la opresión y el desgarramiento que truncan el acto de nacimiento:

– Ha caído la nube gris sobre mi vuelo: eran granizos  
era hielo el que quebró mis alas (9)

.....  
Muge la tierra el ocre el terracota el gris el negro  
abrir la axila, hay una herida inmensa      volcán  
reteniendo los aullidos (11)

.....  
(abrir la zanja roja afilar el cuchillo  
hendir abrir hasta perder la empuñadura) (13)

.....  
(...), pero hay un musgo adherido  
hay una maraña tupida que estorba      detiene  
el deslizar (15)

El proceso de gestación y nacimiento se constituye, por consiguiente, en una “gesta”, una batalla “épica” entre la entidad germinada y el sistema totalitario, impuesto por las circunstancias socio-históricas de la época. La acción misma

<sup>3</sup> En *Historias de las creencias y de las ideas religiosas*, Eliade distingue cuatro tipos de mitos cosmogónicos. El tercero de ellos basa el relato sobre el origen del mundo en el motivo de la división o separación de la unidad primordial, respecto de la cual el autor reconoce tres variantes: “a) separación del cielo y la tierra, es decir, de los progenitores del mundo; b) separación de una masa amorfa original, el «caos»; c) la división en dos de un huevo cosmogónico” (95) (la cursiva es de Eliade). Precisamente, en el marco de la lectura que proponemos en torno a la poesía de Fariña, esta tercera modalidad y, particularmente, sus dos últimas variantes, se condicen con la concepción de un sujeto malformado y truncado, producto del parto desgarrador que implica su origen y emergencia en el contexto hegemónico nacional.

del nacimiento, del parto, mediante la cual la gestación alcanza su estadio culminar y da cuenta de la conformación acabada –bajo supuesto– de un yo que sale a la luz, constituye la afrenta máxima ante la razón hegemónica, una acción temeraria y, a su vez, reprobatoria por la que el mismo yo debe ser desarticulado. De este modo, la primera parte de *El Primer Libro* denominada “*donde volcarse en este paisaje*” (8), en la cual ha tenido lugar el proceso de gestación del sujeto, concluye en su última estrofa con el instante mismo –acometido y forzoso– de nacimiento o surgimiento del sujeto en medio de un dominio –paisaje– eminentemente arbitrario:

rojo a la llama blanca, mugidos subterráneos  
 en esa oscuridad: tomar el gran pincel  
 afilar el cuchillo perder la empuñadura  
 hendir abrir hasta perder  
 no hay recorrido previo  
 había que pintar el primer libro  
 pero cuál pintar cuál primer (19)

El sujeto que emerge a partir de esta pugna y de la hendidura que implica es, en consecuencia, una entidad maltrecha, trunca y malformada, incluso informe, un sujeto a medias que no alcanza a constituirse como tal, a conformarse en entidad íntegra y acabada, en tanto su identidad le ha sido denegada y contradicha durante el proceso del parto, sometida por ende a condiciones de “desubjetivización” (Oyarzún, *Teoría Crítica...* 36). De esta forma, los versos que inauguran la segunda sección del poemario, denominada “*bandada de alas verdes*” (21), inmediatamente consecutivos al nacimiento y emergencia de un yo trunco, malogrado, dan cuenta de los despojos que quedan de la entidad recién parida, a causa del entorno que lo recibe y aprisiona, inhibiendo todo su despliegue y expresión: “¿*Cómo desde este nivel, ha de procurarse sujeto?*”, interroga precisamente Lacan (*Seminario...* 222) a propósito del degarro y la escisión psicoanalítica que implica el parto –en cuanto trance– en función de la huella etimológica que liga a la nociones de *parir* y *separación*.

## LA LENGUA COMO MORDAZA. APARICIÓN Y DESAPARICIÓN DEL YO

La situación de represión a la que es sometido el sujeto desde el instante del parto –y anterior– opera, no obstante, mediante la misma materia que lo moldea y le otorga vida durante el proceso de gestación, en los albores del tiempo, esto es la lengua, el sistema verbo-simbólico, la palabra. Bajo esta línea, la palabra mítica –o primera palabra– en base a la cual se configura el sujeto, se aleja y se acerca, se entrelaza y confunde con la misma materia articulada que posibilita y reprime a la vez la aparición del yo. La lengua constituye entonces una entidad dual: desaparece para hacer emerger el conocimiento cifrado propio del mito y, al mismo tiempo, aparece para dar forma a un sujeto que se gesta a través de la escritura y la palabra. A partir de tal corporeidad –el cuerpo del texto–, la lengua se yergue como el instrumento propio de la cultura y el sistema opresor, en tanto en la materia del lenguaje residen efectivamente las formas de poder (Gadamer, *Verdad...* 199) por medio del cual se reprime, reduce y disecciona al sujeto:

(la lengua)

ASFALTADA

NO MAS

NO MAS melaza negra  
caliente

le horada al cerebro la excavadora

(...)

Y EN QUE LA LENGUA

asfaltada ligosa tararea  
sus últimos gorjeos  
manto de plumas verde-choroy  
nadando en la laguna  
ahí

las fauces de los perros

lo habían empujado

al límite

a las orillas

a los bordes

(*El Primer Libro* 23)

Brito comprende, precisamente, la escritura de Fariña como un intento por “doblar la línea que la cultura la obliga a tomar” (183) a través de la sintaxis y de las convenciones establecidas por el aparato verbo-simbólico, las que ofician a su vez como representantes, en el contexto chileno, de una tradición literaria esencialmente patriarcal. Desde este punto de vista, las acciones de *pintar* y *colorear* constituyen formas que intentan dar cuenta de la necesidad de otro lenguaje, de otros signos en los que pueda tener lugar la expresión poética, distintos al uso convencional de la retórica y de la lengua, y con los que sea posible, en efecto, “construir otra textualidad”, como refiere Olea (*Prólogo...* 10). El lenguaje constituye, en consecuencia, el molde, por una parte, a través del cual se oprime y subyuga al sujeto desde su gestación, en el tiempo anterior, durante y posterior al parto; esto es la horma o matriz que limita y restringe al yo desde su formación en el útero materno, el significante del cual el sujeto poético intenta desasirse: “ataduras profundas” (12), “corteza terrosa” (17), “costra, envoltorio rugoso” (27) en *El Primer Libro*; “cáscara porosa” (10) en *Albricia*.

En esta misma línea, Kristeva concibe el lenguaje como un dispositivo de represión del sujeto poético, en tanto este intenta escapar de las marcas del yo trascendental representado por medio del hablante lingüístico, este último entendido como entidad portadora de la conciencia tética o judicativa, correspondiente al *ego cartesiano* (*El tema...* 258). De este modo, al interior del discurso literario y a diferencia de otros tipos de lenguaje no artísticos, el sujeto poético emerge en la naturaleza del entramado verbal poniendo en tela de juicio al sujeto parlante del lenguaje convencional y su respectiva conciencia tética (250). El yo poético, en su condición de entidad fallida, carente y descentrada, aparece y desaparece en el texto por medio de la figura del sujeto hablante, generando la desarticulación de este último como *ego* trascendental husserliano.

Kristeva recoge, en este sentido, los planteamientos del psicoanálisis freudiano, bajo el cual se comprende al sujeto como una entidad en conflicto y escindida, producto de la dialéctica entre energía pulsional<sup>4</sup> y lenguaje a partir

<sup>4</sup> Kristeva coloca énfasis a su vez en el carácter materno de la pulsión –en base a los presupuestos freudianos– como elemento constitutivo del sujeto y lenguaje poético, el que se encuentra en constante situación de represión, producto del orden simbólico: “Sólo al precio de la represión de la pulsión y de la relación continua con la madre, se constituye el lenguaje como función simbólica. En cambio, será el precio de una reactivación de lo reprimido pulsional, materno, como se sostendrá el sujeto del lenguaje poético, para quien

de la cual tiene lugar la represión y negación del mismo por causa del orden simbólico, dado por el mismo lenguaje y la cultura (262-263). Para Freud, el sujeto o fragmento subjetivo tiende de modo natural hacia lo pulsional, hacia el flujo libre de esta energía; “sujeto de la pulsión y del inconsciente”, en palabras de Oyarzún (*Teoría Crítica...* 32), el que intenta manifestarse en su encuentro o diálogo permanente con su *alter ego*, el “sujeto del lenguaje y la cultura”, entidad esta última que actúa en conformidad con los parámetros establecidos por el orden simbólico, a diferencia del yo pulsional.

Entre ambos polos, simbólico y pulsional, fluye entonces el yo como entidad dual, lo que se reconoce en Fariña mediante la materia que constituye al propio sujeto poético, el lenguaje, en cuyo seno tiene lugar la permanente pugna entre ambas entidades: primigenia y mítica, por un lado; cultural y trascendental, por otro. En ambos poemarios, dicha tensión permanente se hace manifiesta en función del sujeto que intenta emerger y emanciparse de las trabas dispuestas por la hegemonía: “Intento abrir al ritmo de mi abdomen / un hueco a la palabra Se encabritan las olas / de mi cabeza / Aúllo Aúlla / el celador pliegue / de mi memoria” (*Albricia* 10).

De la convergencia de ambos registros, simbólico-cultural y pulsional, surge en Fariña, un excedente indeterminado, “ese ‘otro’ que somos” (Paz 137), una entidad fantasmagórica, informe y huidiza que se diluye en las tramas de la lengua, en tanto la estructura del lenguaje inhibe permanentemente el flujo de deseo y la pulsión del yo fragmentario. El sujeto es entonces concebido como una entidad bisagra, carácter que determina en rigor todo su recorrido, en función del intento permanente e imposible por emerger y salir a la luz libre de obstáculos, proceso cuyo resultado es, en consecuencia, el de un sujeto trunco, inconcluso, malogrado:

Falfa	mi suave		
	la escama cae		
	trepas	la larva	
	el rostro	el paño	la marga huesa

---

la palabra nunca es exclusivamente signo. Si es la prohibición del incesto lo que constituye a su vez al lenguaje como código de comunicación (...), el lenguaje poético sería, por su sujeto, equivalente a un incesto: es en la economía misma de la significación donde el sujeto se apodera de ese territorio arcaico, pulsional y materno, con lo cual impide a la vez que la palabra se convierta simplemente en signo y la madre en un objeto como los otros, prohibido” (*El tema...* 263).

- me dice

(...)

HABLA

DOBLA  
- le digo  
( se dobla )

HABLA (*El Primer Libro*  
31 y 33)

.....

SOY LA SEMILLA OSCURA    APENAS    DELINEADA  
(*Albricia* 33)

Lacan, por su parte, acuña el concepto de “mordaza” (*Escritos I* 260) para referirse al lenguaje, en tanto este es concebido como la cadena de significantes en la que el inconsciente –el sujeto y su deseo– se encuentra reprimido, oculto. Desde esta perspectiva, el lenguaje constituye la dimensión mediante la cual se aprisiona y encubre al yo, pero a su vez es la única vía que permite que el deseo pulsional puede asomarse, manifestarse; en consecuencia, solo es posible articular parte del deseo y del “sujeto del deseo” por medio del “desfiladero de la palabra” (Cit. en Dor 132): la articulación significativa a través de la cual surge y fluye el inconsciente (132).

La teoría lacaniana postula, en este sentido, la concepción de un sujeto escindido y heterogéneo a quien solo es posible aprehender parcialmente por medio de su misma materia de represión, asociando de este modo la energía pulsional al lenguaje, pues a través de la respectiva cadena de significantes el sujeto fluye haciendo emerger la figura del inconsciente reprimido, mediante una lengua “otra” que, en definitiva, es él mismo, quien acontece entonces como entidad carente, fallida, desmembrada. El lenguaje, dominio en el que tiene lugar el advenimiento del inconsciente, constituye una entidad paradójica que reprime, encubre y devela a la vez algunos atisbos propios de la subjetividad que en ella se representa. De este modo, el inconsciente debe reconocerse necesariamente en la estructura de lenguaje (Lacan, *Seminario...* 211), puesto que su búsqueda o rastreo solo puede plantearse desde la materia lingüística, único medio que posibilita su vislumbre y aparición: “*no hay más Sujeto que el ser hablante (el parlêtre)*” (Dor 118).

En Fariña, precisamente, el sujeto no tiene posibilidad de constituirse como tal fuera de los dominios de la lengua. Por una parte, el lenguaje opera como “corteza”, “membrana”, en cuanto impide la emergencia y flujo directo del yo

–“mi rostro carcomido por lenguas” (*Albricia* 14)–; sin embargo, por otra, es también la única *arcilla* capaz de dar forma al sujeto, a la vez que lo constriñe y subyuga permanentemente. De este modo, en Fariña el verbo es “lengua bífida” (*El Primer Libro* 27), puesto que en su propia materia significativa tiene lugar la división del yo: como existencia reprimida y como entidad que busca alcanzar consistencia por medio de la palabra, hecho que no puede cumplirse cabalmente en tanto el yo que se yergue no es más que una figura trunca, informe, inacabada. En Lacan, el deseo del sujeto, su inconsciente, solo puede acontecer a través de la representación simbólica, fenómeno que da cuenta del carácter dual del lenguaje, en cuanto es este materia represiva y portadora, a la vez, del flujo pulsional: “El lenguaje es la condición del inconsciente (...) El inconsciente es la implicación lógica del lenguaje: en efecto, no hay inconsciente sin lenguaje” (Cit. en Dor 118). En Fariña, por consiguiente, es posible reconocer el intento persistente y vano a la vez de emancipación por parte del sujeto del inconsciente, en razón del deseo que fluye permanentemente con el fin de alcanzar y recuperar el estadio primigenio, en el encuentro del yo consigo mismo y su fuente original:

también abre los poros las poras  
 las esporas tiñe las labias

FUCSIAS

ROJAS

BERMELLONAS

terciopela  
 rancia  
 abierta  
 dorada

(...)

ALFA

Alfalfa olorosa  
 brota

enjugo el rostro  
 enjugo el paño (*PL* 21 y 31)

.....

Cada salto una albricia estremeciendo  
 el Anca (*Albricia* 26)

La lengua, no obstante, guarda en sí misma la imposibilidad de tal proceso, puesto que en su misma materia significante se genera la escisión del sujeto en virtud del inconsciente que lo constituye, lo que corresponde en definitiva a otro lenguaje:

El orden significante es, precisamente el que hace que el sujeto llegue a su estructura de división. Esto equivale a decir que el sujeto está dividido por el orden mismo del lenguaje (...) el orden significante es el que causa al sujeto, estructurándolo en un proceso de división que produce el advenimiento del inconsciente (Dor 115 y 118).

Tal escisión da cuenta, en consecuencia, del conflicto permanente sobre el cual se funda la conformación del sujeto en tanto el verbo constituye, en rigor, el lugar de su ausencia, su desaparición, dado que la naturaleza de su materia es meramente simbólica, un hecho de representación. De este modo, el sujeto representado en la cadena significante desaparece como tal al momento en que aparece como metáfora, como símbolo de una entidad en sí misma ausente. El símbolo sustituye al yo, lo desplaza, haciendo uso de un lugar en el que predomina el vacío por causa de su desaparición: “el sujeto sólo figura en su propio discurso a costa de esta misma escisión: desaparece como sujeto y sólo se encontrará representado bajo la forma de un símbolo” (Dor 122). Es así como en Fariña el sujeto adquiere, en definitiva, un sino trágico, puesto que su imposibilidad está determinada por su propia naturaleza fundada en el lenguaje, en tanto el único medio para acceder a él lo constituye finalmente su ausencia y su transformación –tergiversación– en otro, en un otro igualmente escindido y descentrado.

## TRADICIÓN POÉTICA, DUALIDAD Y TRANSGRESIÓN EN EL YO MATERNO

En Fariña, el primer objeto de la otredad al cual recurre el sujeto es la figura de la madre, en su intento por retornar al espacio uterino a fin de reencontrarse con su identidad primera. La madre, la matriz, es entonces aquel “otro” con quien el sujeto desea materializar el encuentro, en oposición al orden logocéntrico contra el cual este se enfrenta; ella constituye, por ende, la pre-palabra o palabra original a partir de la cual se busca dar lugar a la reconstitución del yo. Sujeto y figura materna, yo y otro, matriz y gestación son todos, por tanto, rostros de una misma entidad que en sí misma constituye

el objeto de la permanente búsqueda y el hallazgo, proceso en el que madre e hija confluyen, tal como propone Ortega:

Para establecer plenamente la relación entre palabra-madre y palabra-hija, se hace necesario encontrar (como en el juego infantil), la palabra que nombra el poemario, la albricia (...) Su poemario *Albricia* es el hallazgo de la palabra reprimida, de esa “otra palabra” que nos ofrenda a nosotros (193 y 194).

En Fariña, el encuentro entre madre-hija, madre-sujeto, nos remite a la *albricia*, término cuyo primer antecedente encontramos en la obra *Tala* (1938) de Gabriela Mistral y bajo el cual se evocan sentidos asociados a las nociones de hallazgo, encuentro y revelación. En Fariña, el concepto conlleva a su vez la idea de encuentro del sujeto consigo mismo y con su propio origen –origen poético–, hecho que posibilita el acceso a su verdad sagrada, genuina y primordial. De este modo, tanto en *El Primer Libro* como en *Albricia* tiene lugar un proceso de búsqueda y de exploración que desea culminar en esta *albricia*, en el reencuentro del sujeto con su verdadero rostro. Para Mistral, la *albricia* constituye a su vez un vocablo asociado a los tiempos de la infancia, en la evocación de un juego de la niñez en el que se reproduce la búsqueda incansable y la admiración ante el hallazgo de un tesoro oculto y añorado. La exclamación “albricia” –en singular destaca el texto mistraliano– enunciada por las compañeras de juego, da cuenta entonces de este hallazgo<sup>5</sup>, del descubrimiento asombroso y el encuentro con “lo otro” al fin materializado:

<sup>5</sup> El nombre “*Albricia*” constituyó igualmente un hallazgo que surge a partir de las lecturas que realizaron los poetas Juan Luis Martínez y Cecilia Vicuña del manuscrito de la obra. De este modo, en una entrevista audiovisual, Soledad Fariña relata: “Cuando yo tuve *Albricia*, le dije ‘Juan Luis, y ¿tú me harías el honor de prestarme el sello Archivo para este libro?’. Pero le di el manuscrito, obviamente. ‘Ya –me dijo– lo voy a leer’. (...) Y resulta que aconteció un suceso que fue la muerte de Enrique Lihn (...) Y yo me acuerdo que ahí, a la salida del Parque del Recuerdo estaba Juan Luis y nos fuimos conversando y me dijo ‘Sí, Soledad –me dijo– editálo, usa el sello Archivo. Pero ¿cómo se llama el libro?’ Entonces, yo le digo ‘Es una palabra con a. Al alba, del alba...’. ‘No, no, no –me dijo–. El nombre tiene que estar adentro del libro, búscaselo’ (...) Y estaba la Cecilia Vicuña también, y le digo ‘Cecilia, mira lo que me ha pasado, que Juan Luis me dice que tengo que buscar el nombre adentro. ¿Tú me podrías ayudar?’. Y le pasé el manuscrito. Y la Cecilia me llama en la tarde y me dice ‘El nombre es *Albricia*’ (Fariña, *Sabio*). Registro audiovisual alojado en el sitio <http://juanluismartinez.cl/jlm/sobre-la-obra/entrevistas/>.

Albricia mía: En el juego de las Albricias que yo jugaba en mis niñeces del valle de Elqui, sea porque los chilenos nos evaporamos la s final, sea porque las albricias eran siempre cosa en singular –un objeto escondido que se buscaba– la palabra se volvía una especie de sustantivo colectivo. Tengo aún en el oído los gritos de las buscadoras y nunca he dicho la preciosa palabra sino como la oí entonces a mis camaradas de juego. (...) El sentido de la palabra en la tierra mía es de suerte, hallazgo o regalo. Yo corrí tras la albricia en mi valle de Elqui, gritándola y viéndola en unidad (Mistral 279).

En Mistral, el término acontece revestido de aquella sonoridad mágica asociada al *llamado*, el que se efectúa por medio de la palabra, la evocación que permite en los relatos infantiles y maravillosos acceder a otro mundo, en el encuentro de aquella otra realidad que nos remite a nuestro propio origen, en el contexto del mito<sup>6</sup>. De este modo, acontece la *albricia* como palabra transformadora, en tanto palabra poética, reveladora de una verdad mítica, sagrada, relativa al estadio primordial: “evocación, resurrección y recreación de algo que está en el origen de los tiempos y en el fondo de cada hombre (...), y que siendo de todos es también único y singular” (Paz 66). En Fariña, la palabra poética es precisamente la herramienta mediante la cual se ejecuta la transformación, a través del proceso de gestación y de *viaje de retorno a la semilla* que emprende el sujeto en la convergencia con el vientre materno, tal como se expresa en su segundo poemario: “Me refugia tu valva su envoltura caliente / la fisura en tu ovada estrechándome lenta / tus hebras encubriéndome en ondulada parda (...) / SOY LA SEMILLA OSCURA APENAS DELINEADA” (14).

<sup>6</sup> Respecto al llamado y revelación de aquel otro mundo vinculado con los orígenes del hombre, Octavio Paz apunta: “Todos los días cruzamos la misma calle o el mismo jardín; todas las tardes nuestros ojos tropiezan con el mismo muro rojizo, hecho de ladrillo y tiempo urbano. De pronto, un día cualquiera, la calle da a otro mundo, el jardín acaba de nacer, el muro fatigado se cubre de signos. Nunca los habíamos visto y ahora nos asombra que sean así: tanto y tan abrumadoramente reales (...) No, esto que vemos por primera vez ya lo habíamos visto antes. En algún lugar, en el que acaso nunca hemos estado, ya estaban el muro, la calle, el jardín. Y a la extrañeza sucede la añoranza. Nos parece recordar y quisiéramos volver allá, a ese lugar en donde las cosas son siempre así, bañadas por una luz antiquísima y, al mismo tiempo, acabada de nacer. Nosotros también somos de allá. Un soplo nos golpea la frente. Estamos encantados, suspensos en medio de la tarde inmóvil. Adivinamos que somos de otro mundo. Es la ‘vida anterior’, que regresa” (133-134).

En razón de tal encuentro, converge precisamente en la figura de la madre el carácter dual del sujeto, en tanto ella guarda en su propia unidad las marcas de un otro –el padre y el hijo–, constituye y se transforma en un otro, dando cuenta en sí misma de la naturaleza escindida de toda subjetividad, tal como propone Ricoeur (XIV). En este marco, plantea el autor, todo sujeto se dispone a partir de la dialéctica que se establece entre la *identidad-idem* y la *identidad-ipse*, entre el *sí mismo* y su *otro*, razón por la cual no es posible pensar al sujeto fuera de los dominios de esta alteridad (XIV). Para Ricoeur, el núcleo de la subjetividad es la *ipseidad*, en tanto esta solo puede ser percibida a través de una alteridad que es constitutiva del yo y a partir de la cual se posibilita la configuración de su identidad y la comprensión de esta como *idem* e *ipse* a la vez. Al no coincidir esta con los límites del sujeto respecto del mundo, dispuestos estos por el *cogito* cartesiano –y asociados, por tanto, al conocimiento objetivo y la experiencia sensible–, la alteridad se desprende del yo y trasciende tales lindes, disponiendo en conflicto su relación con la *identidad-idem*, entendida esta como la mismidad, en oposición a lo variable, lo cambiante, lo inestable, propio de la *ipseidad*, la que no obstante está contenida en la anterior, según propone Ricoeur:

Sí mismo como otro sugiere, en principio, que la ipseidad del sí mismo implica la alteridad en un grado tan íntimo que no se puede pensar en una sin la otra, que una pasa más bien por la otra, como se diría en el lenguaje hegeliano. Al «como», quisiéramos aplicarle la significación fuerte, no sólo de una comparación –sí mismo semejante a otro– sino de una implicación: sí mismo en cuanto... otro (XIV).

La identidad materna se encuentra ligada, por consiguiente, a esta alteridad en tanto la madre se configura como tal en razón de un otro, a partir del proceso de gestación y del parto, escisión esta última por medio de la cual se multiplica y diversifica ella en hijos y descendientes. En Fariña, el encuentro y reencuentro del sujeto consigo mismo y su origen da cuenta, por ende, de esta fisura: del quiebre y la articulación que ella misma implica entre el *idem* y el *ipse*, en los términos de Ricoeur (XIV); entre la *función tética* y el *lenguaje poético*, en Kristeva (*El tema...* 261); y entre el *orden del significante* y el *sujeto de deseo*, en el psicoanálisis lacaniano (Dor 131). Lo anterior, en función de la pugna y tensión permanente que se establece a lo largo de ambos poemarios entre un lenguaje poético en el que acontece la figura de un sujeto carente y descentrado, y el sistema hegemónico dominante, correspondiente al régimen dictatorial. En Fariña, se escinde entonces el



*Tala*. Tal fragmento constituye, en el poemario de Fariña, la antesala o vía por medio de la cual se busca insertar esta escritura en el marco de la tradición poético-literaria chilena, particularmente femenina, y de una poética del hallazgo y la albricia, en la que tiene lugar la evocación del llamado como puerta de acceso al reino de la otredad, vale decir, de la verdad mítica, su búsqueda y espera: “Oír, oír, oír / la noche como valva, / ijar de lebrél / o vista acornejada / y temblar y ser fiel / esperando hasta el alba” (Mistral 52).

La presencia mistraliana en Fariña<sup>7</sup> constituye, a su vez, un gesto que permite a esta poesía soslayar la censura de la época, en el contexto de una dictadura política que enalteció e idealizó la imagen de Gabriela Mistral como poetisa y maestra de escuela rural, amante de los niños, con vocación de madre abnegada, dedicada, vinculada a la fe católica. La imagen de Mistral fue, por consiguiente, aprehendida por el régimen totalitario y resignificada en pos de la construcción de una figura femenina congruente con los valores convencionales promulgados por la hegemonía política y conservadora, esto es, el de una mujer dócil, virtuosa, disciplinada, consagrada al bienestar y cuidado de sus hijos y familia, en el contexto de una sociedad eminentemente patriarcal. Liliana Trevizán alude, al respecto, al mito de la maternidad idealizado en la poesía de Mistral, a propósito de las canciones de cuna (120) y poemas vinculados al motivo de la reproducción femenina y la infancia publicados en *Desolación, Tala y Lagar* (122), asociaciones proyectadas finalmente hacia la imagen de la misma poeta, lectura esencialmente restrictiva que ha debido ser revertida en función de otras significativas connotaciones presentes en la escritura mistraliana<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> La referencia a Mistral en la obra de Fariña, específicamente a partir de *Albricia* –y la clara mención al título de este– ha sido atentamente revisada por la crítica: Ortega (192-194), Olea (*Albricia, un viaje...* 35; *Albricia...* s/p), Merino (s/p), Bello (55-56), Grandón (218). En este marco, y a propósito de la producción poética femenina de los ochenta y de la investigación en torno a la premio Nobel, Bello señala: “Es en este contexto de ‘emergencia nacional’, durante la última década de la Dictadura, en que nuevos estudios sobre la obra de Gabriela Mistral y la eclosión de una escena de poesía escrita por mujeres –la de Fariña entre ellas– generan la noción, en un panorama lírico renovado, de una *nueva crítica mistraliana*, la que por primera vez permitió recuperar sentidos que habían sido omitidos o borrados en las apropiaciones de la primera mitad del siglo XX sobre la poeta, una tarea que al decir de Patricio Marchant se declara urgente e ineludible” (60).

<sup>8</sup> El pensamiento político-social mistraliano y el análisis de la figura de la mujer desde los aportes de la crítica feminista constituyen aspectos que han sido abordados actualmente por la crítica literaria, en oposición a la imagen estereotipada de Mistral como mujer ejemplar

En este sentido, la relación de filiación que establece la poesía de Fariña con la obra de Mistral constituye, por una parte, un recurso apropiado para enfrentar las políticas de censura implementadas por el gobierno militar y, por otra, un dispositivo de reposición del sujeto femenino en el marco de la escena literaria y artístico-cultural chilena de la época, en clara respuesta al patriarcado que desde sus inicios ha dominado el campo de la producción literaria nacional, latinoamericana y occidental<sup>9</sup>. La poesía de Fariña acontece entonces como heredera, hija de una tradición poética cuyo principal referente es femenino, legado al cual esta escritura busca a su vez sujetarse, como mecanismo o estrategia para dar consistencia y forma a un yo que, no obstante, se desfigura y desmorona indefectiblemente en el intento por sostenerse a sí

---

regida por los valores familiares, morales, republicanos y católicos, desde una perspectiva eminentemente patriarcal y conservadora. Los trabajos publicados por Olea y Fariña (eds.) (1990) y Rojo (1997) son clarificadores respecto a esta construcción restrictiva y distorsionada que monopolizó la figura de Mistral en el campo cultural y sociopolítico chileno hasta inicios de la década de 1990, y constituyen piedras angulares en el marco de las nuevas lecturas críticas en torno a la escritura mistraliana que comenzaron a levantarse a partir de esta fecha. Un antecedente de lo anterior, no obstante, constituye la carta que Enrique Lihn escribe a Mistral presumiblemente en 1981, en la que se plasma una mirada iluminada en torno a la poeta: “La lectura literal, pero atenta de tus mejores poemas –y no de tus páginas edificantes– sorprendería a más de algún creyente por el ‘amor de la nada’ que se trasluce en tus oraciones (...) en ese muro han abierto una hornacina y puesto, cada cual, una imagen inventada de su santa que se te parece, pero no más que un mármol a un cuerpo y tanto como una figura a una sombra” (Lihn 524).

<sup>9</sup> Tal como anuncia Bello (60), durante los años ochenta la escritura femenina chilena fue adquiriendo paulatinamente realce en nuestro país, alcanzando hacia fines de la década un espacio significativo tanto en el marco de la producción poética nacional como en el de la crítica literaria. Soledad Fariña forma parte de este movimiento del que ella misma da cuenta en su artículo *Inicios de la Crítica Literaria Feminista en Chile*, en el cual se expone que, a raíz de algunas jornadas internacionales –entre ellas el II Encuentro Feminista de América Latina y el Caribe (Lima, 1983) y el I Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana (Santiago de Chile, 1987)–, y ciertos movimientos y manifestaciones que comenzaron a tener lugar al interior del país en oposición al régimen militar, comienza poco a poco a levantarse tanto en el ámbito de la lucha política como en el de la producción artístico-cultural, una nueva comprensión de las mujeres como “sujetos activos” (48). Es así como en el contexto de una escena cultural nacional, heredera de una tradición fundamentalmente patriarcal, el congreso realizado en nuestro país en 1987 fue especialmente significativo en la apertura y valoración de un espacio para el trabajo crítico-literario desarrollado por mujeres. En esta línea, los estudios críticos de Eliana Ortega, Nelly Richard, Soledad Bianchi, Raquel Olea y de las poetisas Soledad Fariña, Eugenia Brito y Elvira Hernández, entre otras, alcanzan una mayor tribuna en el campo literario chileno de la década.

mismo como también por transfigurarse y ocultarse a través de la palabra para no ser reconocido por el sistema opresor. El gesto, en Fariña, constituye en consecuencia un ejercicio de enmascaramiento del sujeto fallido y carente, quien se encubre bajo la referencia mistraliana cual hija pequeña se esconde tras las faldas de su madre, en tanto aquella solo puede evidenciarse a través de su propia alteridad y viceversa, dimensión permanentemente escudriñada por el yo: “desde la esfera hueca / desciende / hasta tu lengua / buscando la cadencia” (*Albricia* 30), “Palpando tu resuello / busco mi raíz / en el bombeo azul de tu garganta” (*Albricia* 31).

El intento por dar lugar a la “conversión de las mujeres en *sujeto*”, en palabras de Kirkwood (209), por medio de la evocación de una voz femenina validada y legitimada en el marco de la tradición poética chilena, constituye el gesto filial en Fariña en el que tiene lugar, no obstante, la ejecución de una fisura subrepticia, de una fractura mediante la cual se busca desestabilizar el orden del lenguaje –la conciencia tética– y, por consiguiente, la estructura logocéntrica que rige el discurso hegemónico, en pos de la recuperación y retorno a los tiempos de los orígenes y la infancia. Lo anterior, en función a su vez del carácter transgresor que, en rigor, el mismo pensamiento mistraliano constituye en términos ideológicos y sociopolíticos<sup>10</sup>, lo que da cuenta, en consecuencia, de la figura de una Mistral en cuanto referente usurpado, deformado por el régimen dictatorial, periodo bajo el cual se enfatizaron en torno a ella valores hegemónicos y patrios (Pizarro 99) que ya la anquilosada crítica literaria había referido –y edificado– décadas atrás.

Asimismo, a partir de las referencias antropológicas a través de las cuales se configura la noción de sujeto en Fariña y en el marco de las filiaciones que esta escritura busca establecer con sus antepasados poéticos en el contexto de la tradición literaria chilena, se reconocen en ambos poemarios claves que se entroncan con la poética del lar promulgada por Jorge Teillier a mediados de la década del sesenta (21), ello en razón de la evocación de los tiempos primordiales asociados a la dimensión del mito y de la recuperación de la

<sup>10</sup> Actualmente, el análisis del pensamiento social de Gabriela Mistral constituye un aspecto clave en los estudios que se han desarrollado en torno a su obra, en los cuales se destaca la preocupación y reflexión crítico-ideológica de la autora en torno a temas y problemáticas vinculadas al mundo indígena, el mestizaje, la tierra e identidad latinoamericana, la mujer, la patria, el campesinado, las políticas públicas y los derechos sociales. En este marco, citamos los trabajos de Olea y Fariña (1990), Rojo (1997), Figueroa, Silva y Vargas (2000), Falabella (2003), Falabella y Domange (2010) y Morales (2011).

infancia y el *paraíso perdido*. En esta línea, el deseo del sujeto por retornar al origen y acceder al encuentro consigo mismo y con sus antecesores, en el marco de una “poesía genealógica” (23), constituye un aspecto central en la poética teillieriana, en función de los antepasados que acompañan al poeta y de su presencia constante en el universo poético que este evoca, lo que se vincula estrechamente a la preocupación por el rescate de los valores más humanos y profundos –valores poéticos– provenientes de los tiempos inmemoriales relativos a la gestación del mundo y del hombre, en tanto estas figuras ancestrales –los abuelos, el padre, la madre– configuran entidades míticas, dado que en ellas se condensa la reminiscencia de una época ligada a los orígenes, a la fundación de los pueblos. La infancia, precisamente, se plantea como una de las dimensiones con las cuales se corresponde el universo mítico en razón de la *edad de oro* teillieriana, asociada esta a los tiempos primordiales, las primeras edades del hombre y de los pueblos y, en consecuencia, al *paraíso perdido* que es necesario recuperar con el fin de acceder a la verdad sagrada –poética– en torno a nosotros mismos: “la infancia es un estado que debemos alcanzar, una recreación de los sentidos para recibir limpiamente las maravillas del mundo” (63), señala Teillier al respecto.

En Fariña, la evocación a los antepasados determinada por la figura de la madre y el retorno a los dominios de la infancia constituyen, en este sentido, vías por medio de las cuales el sujeto busca acceder a la recuperación de sí mismo, en su estadio inaugural y primigenio, lo que acontece en el espacio uterino, en el dominio de la otredad materna de la que el yo ha sido separado –desgarrado– en el instante del parto y a la cual irremediadamente desea retornar. Tal como propone Octavio Paz, el hombre “se realiza o cumple cuando se hace otro. Al hacerse otro se recobra, reconquista su ser original, anterior a la caída o despeno en el mundo, anterior a la escisión en yo y ‘otro’” (180).

Adriasola señala, al respecto, que la alusión a “ALFA” –primer grafema del sistema griego– en los versos finales de *El Primer Libro*, representa la referencia al principio (7), a los albores de la humanidad, el inicio de los tiempos y del lenguaje; es, en este sentido, evocación al lenguaje infantil en razón de las primeras edades de hombre. El término “ALFA” que en el poema se desarma y transforma en “Alfalfa”, “Falfa” (55), “Fabra” (57), cual balbuceo de un niño al comenzar a adquirir la palabra, constituye por consiguiente el signo de la primera edad que se busca recobrar, la vuelta al origen a través de la pérdida y el desmoronamiento del verbo, como también, la recuperación y reconstitución del mismo en función de las reminiscencias etimológicas

respecto de las cuales, a su vez, la lengua va y vuelve constantemente: *alfa* y *fabla*. La palabra, al igual que el yo, se configura por consiguiente en la tensión de un movimiento pendular y permanente, hacia atrás y hacia delante, hacia el origen y el presente, hacia el mito y el *logos*, en tanto ella es la materia misma del cuerpo del sujeto. En este oscilar, las referencias centradas en las raíces de la lengua española correspondientes al griego y latín constituyen, del mismo modo, los primeros intentos de enunciación mediante los cuales busca configurarse paulatinamente el yo, en pos de otorgarse a sí mismo forma y dignidad por medio de la palabra, cual investidura o ropaje que le devala y encubre a la vez. El lenguaje sujeta, en consecuencia, al yo, y lo somete al dictamen o mandato decretado por la fuerza hegemónica asociada a la tradición y la cultura: “HABLA (...) HABLA” (33), concluyen los versos en *El Primer Libro*. Es, por una parte, la voz del opresor que acoge al sujeto en tanto lo recoge o “dobla” (33), lo tuerce y transfigura en otro; y, por otra, desde el otro extremo del péndulo, la voz de la madre quien recibe al hijo al momento de dar a luz, instante en el que se profiere la palabra materna cual ofrenda o aliento que otorga vida al yo, el legado ancestral –sagrado– que se entrega al hijo mortal y que consiste en su única herramienta o instrumento de sobrevivencia.

Los versos de la última sección en *El Primer Libro* finalizan, por consiguiente, en el instante en que se inicia el proceso de adquisición de la palabra por parte del yo, en vías de la configuración o conformación del mismo como sujeto, estadio al que, sin embargo, no se logra acceder completamente en tanto el yo poético constituye un “*sujeto en proceso*” (Kristeva, *El tema...* 262), en razón de la tensión a la cual es sometido y relegado permanentemente por parte del sistema verbo-simbólico. Los versos finales “HABLA / –le digo / (se dobla) / HABLA” (33), con los cuales cierra el poemario, dan cuenta en síntesis de este balbuceo inicial y el silencio posterior –y simultáneo– que rodea la emisión de las últimas palabras del texto, de modo previo al acto de emergencia o aparición inminente –suspendida y final– de un sujeto trunco, escindido y malformado, en función de la pugna permanente que constituyen en sí mismos los procesos de gestación y nacimiento, ambos constitutivos de un solo acto doloroso de enfrentamiento, transmutación y engaño del yo –y viceversa– frente a la fuerza dictatorial y hegemónica:

(...)

La tibia

–dice

–me dice

Fabla

–le digo

Fabla

mi tierno dulce

mi amarga suave

Fabla

abre la cuenca

escarba

brota

la cuenca huesa

la blanca suelta

la suave

DOBLA

HABLA

–le digo

(se dobla)

HABLA (33)

## HALLAZGO ILUSORIO DEL SUJETO POÉTICO

La doble funcionalidad del lenguaje en la constitución del yo, primero, como mecanismo de represión en tanto anclaje de la conciencia tética y el orden simbólico-cultural, y segundo, como única materialidad capaz de dar forma a la entidad subjetiva –parcial y en apariencia–, constituye finalmente la arcilla movediza a partir de la cual emerge el sujeto en balbuceo, signado por una enunciación que, en consecuencia, se vuelve incierta, débil y esquiva. El lenguaje en Fariña constituye, de este modo, la trampa por medio de la cual se pretende materializar un proyecto que no es otra cosa que ilusión, apariencia, desdoblamiento. El sujeto en Fariña “se dobla”, se tuerce, se escurre, a la vez que intenta mascullar el verbo, aprehenderlo, y es, precisamente, en este fraccionamiento, en esta escisión, en donde se alcanza y se pierde, aparece y desaparece, adviene y se ausenta en el eclipse del lenguaje como arguye la teoría lacaniana (Dor 123). Al yo no le es posible, entonces, erigirse como una entidad íntegra, completa, uniforme en tanto su propia naturaleza, dada desde su gestación, la concibe como una figura “apenas delineada” (*Albricia* 33), borrosa, fragmentada, fallida. Su propia materialidad fundada en el

lenguaje escindido da cuenta, por ende, de la imposibilidad del hallazgo o de la posibilidad de un hallazgo que es, en definitiva, ilusorio –mera representación–, pues para su cumplimiento la palabra requiere necesariamente del silencio a partir del cual el sujeto emerge, no obstante, como entidad soluble y ausente.

El silencio constituye, en este sentido, el dominio a través del cual se oculta y resguarda la albricia, el conocimiento mítico, aquel misterio o secreto que guarda la palabra poética y que se transforma en “secreción” (Block de Behar 213-214), en un excedente sin forma que surge a partir de la convergencia entre el entramado verbal y aquello que no se dice, aquello que se ubica en el “borde del lenguaje” (Paz 147): zona límite –entre el verbo y su ausencia– en la cual precisamente “ocurre la literatura” (Block de Behar 215). El silencio es concebido, por ende, como aquella alteridad que se despliega a partir del texto y que lo trasciende (216) en conformidad a su propia naturaleza, por tanto, no se muestra, no se deja asir completamente. En Fariña, tal alteridad la constituye en efecto el sujeto al cual se busca “pintar” y moldear, otorgar un cuerpo que es provisto finalmente por la lengua, la que desde su doblez y contorsión se dispone como único mecanismo mediante el cual el yo puede erguirse –y desmoronarse a la vez–, en tanto es ungido de forma y aliento para hacer frente a la entidad opresora:

Había que pintar el primero libro pero cuál pintar  
 cuál primer tomar todos los ocres también  
 el amarillo oscuro de la tierra  
 capas unas sobre otras: arcilla terracota ocre  
 arañar un poco lamer los dedos para formar  
 una pasta ligosa  
 untar los dedos los brazos ya estás abierto  
 páginas blancas abiertas no hay recorrido previo  
 tratar de hendir los dedos (23)

Tal movimiento, no obstante, se ejecuta desde la torcedura, a partir del gesto dislocado por el mismo lenguaje que transforma al sujeto en un corpus malogrado, descentrado y escindido, en consecuencia, inasible, imposibilitado para asistir a su propio encuentro, en el hallazgo ilusorio que se (des)perfila desde su gestación. En su propia *Arte Poética* (Cit. en Calderón, Calderón y Harris 232), Fariña alude precisamente a la imposibilidad de aprehensión del sujeto y, por consiguiente, del fenómeno mítico-poético que constituye él mismo, aquello que se encuentra y se pierde a la vez en el lenguaje:

y ver  
 que apenas dibujada en el aire  
 el aire se encabrita y sale a buscar paisajes  
 otros imposibles de deletrear

Caer en la oscuridad informe de su semilla

y volver a trazarla en la ilusión  
 de su sonrisa oblicua

(...)

Sumergirla

vestirla con el vértigo  
 de no poder nombrarla (232)

En consecuencia, en su condición de sujeto poético, el yo emerge e intenta tomar forma por medio de su materia verbal, no obstante, es este mismo cuerpo y tejido el que interfiere e impide la materialización del encuentro. Si bien el único recorrido que permite el acceso al sujeto es la palabra, su imposibilidad de nominación finalmente prevalece, debido a su carácter huidizo y difuso, inaprehensible, condición que le relega finalmente a la naturaleza del *afuera* referida por Foucault, la que “no puede ofrecerse como una entidad positiva (...) sino únicamente como la ausencia que se retira lo más lejos posible de sí misma y se abisma en la señal que emite para que se avance hacia ella, como si fuera posible alcanzarla” (*El pensamiento...* 34). Bajo dicho signo y circunstancia, determinados por el orden de la lengua, la cultura y el régimen militar, el yo en Fariña constituye, en definitiva, una entidad informe, imprecisa y contrahecha en tanto no consigue acontecer completamente por medio de la palabra, sino por el contrario, esta solo permite vislumbrar los retazos de una figura maltrecha, un sujeto a medias, una especie de *quasimodo* a quien no le es posible revelar su verdadero rostro.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Adriasola, María Teresa. “Lo Sagrado del Primer Libro: el libro de la creación”. *Revista Lar* (1987): 7-10.
- Anónimo. *Popol-Vuh o el Libro del Consejo de los Indios Quichés*. Buenos Aires: Losada, 1996.
- Barraza Riso, Ángela. ‘El Primer Libro’ de Soledad Fariña. Entrevista. *Revista LDDS*, 2011. Recuperado de: <http://www.letras.s5.com/aba120112.html>.

- Bellesi, Diana. "La Vocal de la Tierra. Tres poemas de Soledad Fariña". *Cyber Humanitatis* 16 (2000). Recuperado de: <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/16/escritoras2b.html>.
- Bello, Javier. "Hacia una poética de Soledad Fariña. Prototexto y escritura cifrada en 'La Vocal de la Tierra'". *Revista Chilena de Literatura* 75 (2009): 47-67.
- Biblia Latinoamericana*. Madrid: Ediciones Paulinas, Editorial Verbo Divino, 1972.
- Block de Behar, Lisa. *Una retórica del silencio. Funciones de lector y procedimientos de la lectura literaria*. México: Siglo XXI, 1984.
- Brito, Eugenia. *Campos Minados (Literatura Post-golpe en Chile)*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.
- Calderón, Teresa, Lila Calderón y Tomás Harris. *Veinticinco Años de Poesía Chilena (1979-1995)*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Dor, Joël, *Introducción a la Lectura de Lacan I. El inconsciente estructurado como lenguaje*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- Eliade, Mircea. *Historias de las creencias y de las ideas religiosas. IV. Las religiones en sus textos*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1980
- \_\_\_\_\_. *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós, 2006.
- Falabella Luco, Soledad. *¿Qué será de Chile en el cielo? 'Poema de Chile' de Gabriela Mistral*. Santiago: LOM Ediciones, 2003.
- Falabella Luco, Soledad y Bernardita Domange. "'Poema de Chile', sus manuscritos y la valoración del legado de Gabriela Mistral". *Estudios Filológicos* 46 (2010): 43-57.
- Fariña, Soledad. *El Primer Libro*. Santiago: Ediciones Amaranto, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Albricia*. Santiago: Ediciones Archivo, 1988.
- \_\_\_\_\_. "Sabio". Entrevista en torno a Juan Luis Martínez (documento audiovisual), 2003. Recuperado de: <http://juanluismartinez.cl/jlm/sobre-la-obra/entrevistas/>.
- \_\_\_\_\_. "Inicios de la Crítica Feminista en Chile". *Mapocho* 55 (2004): 45-60.
- Figueroa, Lorena, Keiko Silva y Patricia Vargas. *Tierra, indio, mujer: pensamiento social de Gabriela Mistral*. Santiago: LOM Ediciones, 2000.
- Foucault, Michel. *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*. Volumen III. Barcelona: Ediciones Paidós, 1999.
- \_\_\_\_\_. *El pensamiento de afuera*. Valencia: Pre-textos, 2004.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Mito y razón*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Grandón Laguna, Olga. "Revaloración del mundo primigenio en la poesía de Soledad Fariña". *Literatura y Lingüística* 33 (2016): 217-238.
- Jameson, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imagino Mundi, 1991.
- Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Santiago: FLACSO, 1986.
- Kristeva, Julia. "El tema en cuestión: el lenguaje poético". *La identidad*. Claude Lévi-Strauss. Barcelona: Ediciones Petrel, 1981.
- \_\_\_\_\_. *El poder de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México: Siglo XXI, 2006.

- Lacan, Jacques. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Escritos I*. México: Siglo XXI, 2009.
- Lihn, Enrique. *El circo en llamas*. Santiago: LOM Ediciones, 1997.
- Merino, Roberto. “‘Albricia’ de Soledad Fariña. El viaje de la lengua por los cuerpos”. *APSI*, 295 (1989). Recuperado de: <http://letras.s5.com/sfar120214.html>.
- Mistral, Gabriela. *Tala*. Buenos Aires: Ediciones Sur, 1938.
- Morales, Leonidas. “Gabriela Mistral: Recados de la aldea”. *Revista Chilena de Literatura* 80 (2011): 203-222.
- Olea, Raquel. “Albricia, un viaje hacia la lengua”. *Número Quebrado* 2 (1989): 35. Recuperado de: <http://letras.s5.com/sf050411.html>.
- \_\_\_\_\_. “Prólogo”. *El Primer Libro*. Soledad Fariña. 2º edición. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- \_\_\_\_\_. “Albricia”. Texto de presentación a la reedición de ‘Albricia’ de Soledad Fariña. Editorial Cuneta, 2010. Recuperado de: <http://letras.s5.com/sf280710.html>.
- Olea, Raquel y Soledad Fariña. Ed. *Una palabra cómplice: Encuentro con Gabriela Mistral*. Santiago: Cuarto Propio, 2da edición, 1997.
- Olea, Raquel. “Deseo y signo de otra escritura. La poesía de Soledad Fariña”. *Lengua Víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago: Cuarto Propio. Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada, 1ª edición, 1998.
- Ortega, Eliana. *Lo que se hereda no se hurta. Ensayos de crítica literaria feminista*. Santiago: Cuarto Propio, 1996.
- Oyarzún, Kemy. “Teoría crítica, feminismo y crisis del sujeto”. *Identidades y Sujetos. Para una discusión latinoamericana*. Ed. José Luis Martínez. Santiago: LOM Ediciones, 2002.
- Oyarzún, Pablo. “Palabra incorporada”. Presentación de ‘La Vocal de la Tierra de Soledad’ Fariña, 2012. Recuperado de: <http://letras.s5.com/sfa261112.htm>.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Pizarro, Ana. “Gabriela Mistral en el discurso cultural”. *Una palabra cómplice: Encuentro con Gabriela Mistral*. Ed. Raquel Olea y Soledad Fariña. Santiago: Cuarto Propio, 2da edición, 1997.
- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI, 2003.
- Rojo, Grínor. *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Teillier, Jorge. *Prosas*. Santiago: Editorial Sudamericana, 1999.
- Trevizán, Liliana. “Deshilando el mito de la maternidad”. *Una palabra cómplice: Encuentro con Gabriela Mistral*. Ed. Raquel Olea y Soledad Fariña. Santiago: Cuarto Propio, 2da edición, 1997.



## LITERATURA ANTROPOLÓGICA EN CHILE: UNA MANIFESTACIÓN DE LITERATURA INTERCULTURAL<sup>1</sup>

*Pilar Valenzuela Rettig*

Universidad Autónoma de Chile, Temuco, Chile  
valenzuela.pilar@gmail.com

### RESUMEN / ABSTRACT

La literatura antropológica en Chile corresponde a una literatura interdisciplinaria e intercultural, escrita por antropólogos y arqueólogos chilenos contemporáneos, que buscan en ella una nueva forma de comunicar la experiencia del trabajo de campo y el conocimiento antropológico. En este artículo se presentan las principales conclusiones de una investigación cuyo objetivo fue definir y caracterizar la literatura antropológica como un tipo de literatura intercultural.

**PALABRAS CLAVE:** literatura antropológica, literatura intercultural, interculturalidad, interdisciplinariedad.

### *ANTHROPOLOGICAL LITERATURE IN CHILE: THE MANIFESTATION OF INTERCULTURAL LITERATURE*

*Anthropological literature in Chile is an intercultural and interdisciplinary literature, written by contemporary Chilean anthropologists and archaeologists. They are looking for a new way of communicating their field work and anthropological knowledge. This article presents the main conclusions of a research whose objective was to define and characterize anthropological literature as an intercultural literature.*

**KEYWORDS:** *anthropological literature, intercultural literature, intercultural, interdisciplinarity.*

Recepción: 01/05/2017

Aprobación: 21/07/2017

<sup>1</sup> El presente trabajo se enmarca en el Proyecto FONDECYT Postdoctoral, N°3140616, “Literatura antropológica en Chile: una literatura intercultural”, que contó con el patrocinio del Dr. Hugo Carrasco y la Universidad de La Frontera.

## LITERATURA ANTROPOLÓGICA E INTERCULTURAL EN CHILE

La literatura antropológica en Chile surge, como teoría literaria, en el año 2010, con la publicación del artículo “Literatura antropológica chilena: fundamentos” de Iván Carrasco en *Estudios Filológicos*<sup>2</sup>. En este trabajo, Carrasco determina la existencia de la literatura antropológica a partir de la determinación de un tipo de texto no descrito desde la perspectiva de la teoría, de la crítica ni la historia literaria: un conjunto de textos escritos por antropólogos y arqueólogos, que corresponden a una nueva clase de literatura fronteriza, caracterizada por la mutación disciplinaria<sup>3</sup> (Carrasco, *Literatura antropológica* 9). Define el autor la literatura antropológica en Chile como:

... un tipo de discurso que conlleva las condiciones suficientes para ser leído simultánea o alternativamente como texto literario y/o como etnográfico. . . un conjunto de textos literarios de carácter principalmente etnográfico, escritos por antropólogos y arqueólogos contemporáneos, textos mediacionales en busca de nuevas experiencias y modos de conocimiento, como la intuición creadora del poeta o novelista (. . .) [una literatura que] ha surgido en medio de la escritura antropológica y puede considerarse un sector de la literatura chilena por su parcial analogía temática y estilística con la textualidad literaria moderna y postmoderna, pero al mismo tiempo no ha perdido sus cualidades etnográficas y etnológicas (13-14).

Carrasco sostiene que esta literatura se sustenta tanto en la interdisciplinariedad, como en la interculturalidad. Definiendo éstas como estrategias estructurantes de la literatura de fines del siglo XX y comienzos del XXI, que hacen posible la modificación, ampliación y transformación de los modos de configurar y proponer la lectura de los textos, abarcando las posibilidades inter y transdisciplinarias.

<sup>2</sup> Este artículo formó parte del Proyecto FONDECYT Regular 2010, N°1100344, “Literatura antropológica en Chile”.

<sup>3</sup> La mutación disciplinaria corresponde a la modificación de las reglas, modalidades, materias y procedimientos de conformación de textos de una disciplina artística, científica o filosófica, provocada por el traslado desde otra u otras disciplinas de la misma o distinta condición; dando por resultado la confusión de campos disciplinarios, géneros y tipos discursivos. Por tanto, el tipo de texto producido se caracteriza por la heterogeneidad, confluencia o mezcla de géneros, contenidos y procedimientos de disciplinas distintas que coexisten en él de diferentes modos (Carrasco, *Interdisciplinariedad*).

Dentro de las cualidades propias de la disciplina antropológica, el crítico considera que esta textualidad ha mantenido, dentro del proceso de mutación disciplinaria, las siguientes características propias de la antropología: la reiteración de temáticas como la del otro diverso, la importancia del viaje como modo de encontrar experiencias y conocimiento, la descripción detallada de situaciones de contacto intercultural e interétnico, diversos indicios de la formación profesional de los autores-narradores y la perspectiva o punto de vista del antropólogo (14). Por el otro lado, sostiene que lo literario de la textualidad se refiere principalmente a: “la percepción o concepción de la literatura como experiencia estética de las escrituras y las lecturas, y en cuanto modo de conocimiento de la sociedad, las culturas y las formas de ser y de vivir, [y] en grado menor como testimonio autobiográfico del investigador” (14).

Con este artículo del 2010, Carrasco inicia el proceso de canonización de la textualidad dentro del campo literario, trasladando el objeto de estudio que hasta la fecha se mantenía dentro del campo antropológico bajo la denominación de “antropología poética” o “antropología literaria”<sup>4</sup>. Esto, debido a que el origen de la textualidad se ubica, efectivamente, dentro del campo de la antropología y ciencias sociales chilenas. Miguel Alvarado (*Introducción a la antropología poética*), principal investigador de esta textualidad dentro del campo antropológico, determina que surge dentro del campo antropológico y que, con una intención antropológica, se utiliza el lenguaje literario como recurso expresivo. Es enfático en sostener que esta textualidad surge como un subgénero antropológico, donde la literatura adquiere un carácter instrumental, sosteniendo que “es producto de una transformación de la discursividad antropológica que descubre sus límites y asume la potencialidad de la literatura para ampliar sus posibilidades expresivas” (*La antropología poética chilena* 336).

<sup>4</sup> Miguel Alvarado ha postulado la denominación de “antropología literaria”, estableciendo un conjunto textual que, al igual que la “antropología poética”, inserta en el desarrollo de la textualidad antropológica. Las diferencias en medida en que la “antropología literaria” corresponde a una textualidad latinoamericana, no sólo chilena, que presenta una intencionalidad y un desarrollo más teórico que la “antropología poética”, por cuanto se propone generar conocimiento tras la superación de la distinción sujeto-objeto, mediante una propuesta de acceder a la diversidad a través de una escritura que se constituye a partir de las estrategias de literaturización y analogía estética con la literatura (Valenzuela, *Literatura antropológica* 163).

Alvarado determina como precursores de la textualidad a los antropólogos Andrés Recasens y Carlos Piña<sup>5</sup>; mientras que a Juan Carlos Olivares lo instaura como el iniciador de la corriente con la publicación en 1995 de *El umbral roto. Escritos en antropología poética*. Efectivamente, es en el texto de Olivares donde aparece por primera vez una propuesta metatextual de la antropología poética, provocando una recepción que inicia y posibilita el tránsito desde la recepción antropológica hacia la literatura<sup>6</sup>.

El carácter intercultural de la literatura antropológica se establece en primera instancia por Carrasco en su artículo publicado el 2010, y se profundiza y justifica, a nivel teórico, en el artículo “Literatura antropológica en Chile: ¿Una literatura intercultural?” (Valenzuela) publicado el año 2015 por *Acta Literaria*. En este artículo, se delimita y aclara el concepto de interculturalidad<sup>7</sup>, en base a una concepción histórica y dinámica de “cultura/s”, que considera que estas corresponden a procesos cuyas fronteras se encuentran en continuo tránsito, por lo que no pueden ser consideradas monotradicionales y que, así

<sup>5</sup> Andrés Recasens es considerado por Alvarado (*Introducción a la antropología poética*) como precursor de la corriente a partir de la creación del poema “Balada para niño y perro”. Poema que surge de una experiencia de trabajo etnográfico que realizó como profesor de la Universidad de Chile a un grupo de estudiantes de antropología en 1975. Experiencia que relata en su ponencia “¿Antropología poética o poesía antropológica?”, presentada en el *Primer Encuentro Nacional de Antropología Poética*, en 1988, ciudad de Ancud (sin publicar). El poema, expresa su autor, surge como el discurso adecuado para comunicar la situación observada de un niño vago enfermo sin más compañía que un perro. Por otra parte, Carlos Piña es considerado por Alvarado como precursor de la corriente textual, debido a la publicación, en 1987, del libro *Crónicas de la otra ciudad*, donde presenta narraciones literarias creadas a partir del trabajo etnográfico.

<sup>6</sup> Al respecto, cabe destacar la definición de antropología poética que propone Daniel Quiroz en el libro de Olivares: “Una etnografía poética no es sino crear la descripción del encuentro con la imaginación y rigurosidad que nos exige la poesía. La poesía nos permite transmitir las emociones y sensaciones que nos provoca el encuentro etnográfico” (16). Para conocer la recepción del *Umbral roto* y su tránsito desde la antropología poética hacia la literatura antropológica, confróntese Valenzuela (*Entre antropología*).

<sup>7</sup> La definición de interculturalidad en este artículo se constituye en base a un marco teórico congruente con el artículo “Literatura intercultural chilena: proyectos actuales” de Iván Carrasco, debido a que este es el único estudio que abarca en conjunto las manifestaciones interculturales chilenas, proponiendo una lectura teórica que, hasta el momento, no ha sido refutada ni corregida por otro investigador (a nivel de teoría general, que engloba diversas manifestaciones de literaturas interculturales en Chile). Además de establecer un marco de coherencia intertextual con la propuesta teórica de Carrasco en “Literatura antropológica chilena: fundamentos”.

mismo, se hallan en constante proceso de construcción, al componerse en la permanente interacción de los seres humanos que conforman una comunidad (165). A partir de estas aseveraciones, se entiende por “interculturalidad” una situación concreta que se manifiesta en las “relaciones interculturales”, donde debe darse el reconocimiento mutuo, el intercambio de saberes y experiencias, y la convivencia social; relaciones que se plasman en una “comunicación intercultural interpersonal” que requiere de una competencia comunicativa y un cierto conocimiento de la otra cultura (165-6).

En este trabajo se reconoce que la literatura antropológica puede considerarse una literatura intercultural, por cuanto: en primer lugar, se condice con la definición de “interculturalidad literaria” que presenta Carrasco<sup>8</sup>. Corresponde a este tipo de textualidad en la medida en que se crea como parte de un proceso de construcción y redefinición textual e identitaria a partir de una situación de interculturalidad concreta (sociocultural): en este caso, entre los profesionales (antropólogos y arqueólogos que presentan una cultura social y disciplinaria particular) en contacto intercultural con las personas que forman parte de la “otra cultura” en estudio. En segunda medida, se sostiene que la literatura antropológica puede considerarse una literatura intercultural por presentar las características esenciales<sup>9</sup> de los proyectos de literatura intercultural presentados por Carrasco en el 2005: 1) dar cuenta de una situación intercultural, 2) la doble codificación, 3) la intertextualidad y 4) una enunciación sincrética, intercultural o heterogénea; características que presentan los proyectos de literatura intercultural que Carrasco delimita al 2005<sup>10</sup> y que se identifican como elementos presentes en la teoría de la literatura antropológica en Chile<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Para Carrasco, la “interculturalidad literaria” corresponde a “la relación entre etnias, culturas, lenguas y dialectos producida en textos reconocidos como literarios por la institución literaria chilena, que se modifican y transforman en la compleja situación de interacción o reciprocidad en que se hallan. . .” (Carrasco, *Literatura intercultural* 68).

<sup>9</sup> Se consideran “características esenciales” por determinarse como las características que Carrasco presenta en el artículo del 2005 para definir las literaturas interculturales.

<sup>10</sup> Los proyectos de literatura intercultural que Carrasco determina al 2005 corresponden a: la poesía etnocultural, donde se encuentran los proyectos de escritura de los escritores mestizos de origen europeo, el de los mapuches y de los chilotés; la literatura del exilio, y la de los inmigrantes.

<sup>11</sup> Tómese como principal referencia con respecto a la “teoría de la literatura antropológica en Chile” el artículo de Carrasco del 2010 y la tesis doctoral de Pilar Valenzuela (*El diario de viaje*).

## INTERCULTURALIDAD EN LA LITERATURA ANTROPOLÓGICA

Si bien las características de la literatura intercultural son identificadas y analizadas desde la perspectiva teórica en la literatura antropológica en el trabajo de Valenzuela (*Literatura antropológica*), se requería justificar estas y el carácter intercultural de la textualidad a partir del análisis del corpus: estudio que se presenta a continuación.

El corpus de estudio fue compuesto por 39 textos<sup>12</sup>. Estos corresponden al corpus de la literatura antropológica al año 2015, siendo delimitados por la autoría de antropólogos o arqueólogos contemporáneos (desde el año 1975<sup>13</sup> en adelante) y presentar características que correspondan a saberes, o códigos, antropológicos y literarios. El corpus quedó conformado por 22 libros, siendo dos de ellos compilaciones de textos de antropólogos, de los cuales se analizaron 18 textos (siendo excluidos algunos textos de estas compilaciones por no manifestar un carácter interdisciplinario; es decir, por no presentar acercamiento hacia la literatura). Por tanto, se analizaron textos de 21 autores: Andrés Recasens, Carlos Piña, Daniel Quiroz, Leonor Adán, Patricio Toledo, Francisco Gallardo, Alfredo Gahona, Flora Vilches, Yuri Jeria, Juan Carlos Olivares, Rafael Prieto, Mauricio Massone, Mauricio Osorio, Alexis Rojas, Dagoberto Ramírez, Sonia Montecino, Clemente Riedemann, Yanko González, Ivonne Valenzuela, Claudio Mercado y Pedro Mege. Destacando dentro de los libros: *El umbral roto. Escritos en antropología poética* (1995) de Juan Carlos Olivares, *Atacameños del siglo XX. Registro fotográfico y etnográfico* (1998) de Ivonne Valenzuela, y *Metales Pesados* (1998) de Yanko González Cangas, debido a que han sido analizados de forma particular por su valor estético y metadiscursivo, presentando ponencias y artículos referidos a ellos<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Ver “Anexo: corpus de estudio”.

<sup>13</sup> Año en que Recasens crea el poema “Balada para niño y perro”.

<sup>14</sup> Entre los estudios de estos textos destacan los artículos sobre los textos de Ivonne Valenzuela (*Poesía antropológica* de Carrasco y *Fotografía* de Valenzuela), sobre *El umbral roto* (*Entre antropología* de Valenzuela) y de *Metales Pesados* (*Interdiscipliniedad* de Valenzuela).

El análisis de los textos se realizó a partir de una metodología semiótica<sup>15</sup> y considerando los siguientes objetivos: 1) identificar y analizar los marcos discursivos y los paratextos en relación con la interculturalidad e interdisciplinariedad, 2) identificar y especificar las estrategias discursivas propias de la literatura intercultural presente en los textos y 3) analizar la relación sujeto-informante presente en los textos a partir de los conceptos de otredad e interculturalidad, siendo estos enmarcados en el desarrollo del objetivo general de definir y caracterizar la literatura antropológica como un tipo de literatura intercultural en Chile donde el sujeto antropólogo/arqueólogo presenta una mirada intercultural del trabajo de campo que supera la otredad, dando pie a una experiencia intercultural que requiere de estrategias interdisciplinarias para ser comunicada.

## INTERCULTURALIDAD E INTERDISCIPLINARIEDAD

A partir de la identificación y análisis de los marcos discursivos y paratextos en relación con interdisciplinariedad e interculturalidad, se concluye que la gran mayoría de los textos presenta estos elementos<sup>16</sup>, concluyendo que interculturalidad e interdisciplinariedad<sup>17</sup> se manifiestan, a través de los marcos discursivos y paratextos, como características constituyentes de una propuesta de desarrollo de la antropología. Esta propuesta se funda en la crítica hacia esta disciplina y ciencias sociales tradicionales, para presentarse

<sup>15</sup> A grandes rasgos, la metodología del estudio corresponde a una lectura semiótica, basada en la teoría semiótica de Umberto Eco, principalmente en la lectura semiótica centrada en la intención del texto (*Los límites de la interpretación; Tratado; Seis paseos*).

<sup>16</sup> En cuanto a la identificación de estos elementos de interculturalidad e interdisciplinariedad en el corpus, concluimos que la mitad de los textos (51,2%) presenta marcos discursivos y paratextos que permiten analizarlos en relación con estos conceptos; un porcentaje menor (41%) presenta parcialmente estos elementos de análisis y tan solo 3 textos no los presentan (7,6%).

<sup>17</sup> El concepto de “interdisciplinariedad” se aborda desde la revisión bibliográfica centrada en la situación de América Latina y, principalmente, la teoría desarrollada sobre antropología poética y literaria. A partir de esta investigación se identifica la necesidad de ahondar en la teoría de la complejidad como posibilidad de ampliar el análisis de la textualidad; así como la distinción entre modernidad y posmodernidad en relación con la manifestación de textos interdisciplinarios; temas que quedan presentes como posibilidad de tratar en investigaciones futuras.

como una escritura novedosa, experimental y personalista. Escritura que reconozca el valor de las personas involucradas, tanto investigador como informante, en su particularidad; junto al reconocimiento de la importancia de la experiencia del contacto intercultural entre ambos, como experiencia de vida y forma de conocimiento: situación de interacción que se excluye de la escritura antropológica tradicional, al igual que el autor como sujeto<sup>18</sup>. Por otro lado, la interdisciplinariedad se presenta como propuesta escritural ante la necesidad expresiva que nace de la urgencia de un modo de comunicación que supere los límites impuestos por el discurso científico. Se trata, a través de la amalgama de elementos antropológicos y literarios, de comunicar una situación de trabajo de campo o investigación etnográfica sobre otra cultura, que impacta en la persona del antropólogo o arqueólogo. Impacto que obedece a una disposición integral del sujeto, quien vive la experiencia de contacto y conocimiento del otro involucrándose como ser humano, más allá del rol de científico.

Entre los textos más relevantes en cuanto a marcos discursivos y paratextos en relación con los elementos de interculturalidad e interdisciplinariedad, encontramos *Arqueología y poesía* (1997) de Francisco Gallardo. En este, se presenta el paratexto introductorio de Juan Carlos Rodríguez, que avala la innovación escritural de Gallardo como una necesidad actual de personalizar el discurso científico:

La liturgia de la academia para exaltar a su salvaje exilió la fantasía, el juego, la emoción, el sueño, la noche y el deseo del relato antropológico, enhebrando su construcción en la lógica de la razón, como si la vida, la condenada vida de los antropólogos, pudiese sustraerse al despertar de las propias emociones cada vez que se es asediado por los fragmentos de un pasado, por el rostro presentificado de nuestros contemporáneos, la provocación de los objetos salidos de una excavación o de una casa vestida para todas las ocasiones. Nos ha costado sacudirnos del pánico al vacío y la demanda perenne del ajuste cultural y epistemológico de nuestra época (8).

<sup>18</sup> Se presenta esta lectura de la literatura antropológica como literatura intercultural, desde el personalismo, en la ponencia titulada “Investigar desde y por la persona: literatura antropológica”, presentada en el III Congreso Iberoamericano de Personalismo, organizado por la Universidad Técnica Particular de Loja y la Asociación Iberoamericana de Personalismo, en la ciudad de Loja, Ecuador (julio, 2015).

Rodríguez, en este paratexto, reacciona ante enunciados metatextuales en los cuales Gallardo critica a la ciencia, validando la unión entre ciencia y poesía, imaginación y conocimiento, y la libertad, en base a la certeza de la poética como parte de un lenguaje nuevo. Destacamos, dentro de los enunciados de Gallardo, el siguiente párrafo, donde reflexiona sobre la relación entre ciencia y poesía:

Ninguna ciencia que se considere madura a sí misma, puede pretender renunciar a la poesía que emerge hacia la superficie en los lindes de su práctica, negarla sólo sería un acto de impertinencia hacia la misma realidad que nos consume. La poesía y la ciencia están sometidas a la creación, y nada en este mundo que pertenezca al reino de la novedad está libre de ese hecho insondable que se consume como un arrebató de la imaginación. La imagen poética es una forma de comunicar nuestro entusiasmo ante los hechos de indagación y conocimiento. Sin embargo, el proceso es insondable, pues aunque no sabemos por qué, sabemos que sólo algunos hechos nos conciernen poéticamente. Desde la profundidad oceánica de este misterio ascienden las metáforas y sus imágenes, provocando en el alma (que es algo como el primer aire que respiramos) del que ordena y analiza un sentimiento de libertad infinita, porque la poesía es siempre trasgresión del lenguaje, emergencia de lenguaje nuevo (18).

Con respecto a la interculturalidad, destaca el libro *De todo el universo entero* (1997) de Claudio Mercado y Luis Galdames (Quilama). En este, Mercado, arqueólogo y músico, comparte autoría con Galdames, un pescador y “chino” que participa en las festividades religiosas en la zona circundante a La Serena. Ambos autores participan en la conformación de un texto donde se hacen presente las dos voces: la del que aprende (el arqueólogo que tiene interés en aprender y participar de los rituales) y del que enseña (el chino que logra la inserción y aprendizaje del santiaguino en estas ceremonias), dando lugar a una relación intercultural que José Pérez de Arce, en el “Prólogo” califica mediante la metáfora del “puente”:

Tender puentes entre universos, obsesión de Claudio, alcanza en este libro un gran logro. Entre él, urbano, con su herencia occidental, y Quilama, el pescador, se tiende un puente mágico: a ambos los une el estudio, a Claudio la arqueología, la música, la musicología, a Quilama la Biblia. Quilama habita su fe milenaria con la tremenda experiencia de pescador, Claudio habita el complejo sistema científico occidental.

Pero en ambos está abierta la puerta a la percepción, del arte. Es allí donde ambos se cuelan a otros mundos y nace este libro. Este libro es obra de Claudio, porque él sabe cómo escribir sus verdades, pero también es de Quilama, que habla las mismas verdades con otro idioma. Y ése es el gran mérito de este libro: ser el perfecto puente entre dos universos con la misma ambición de lo inexpresable (10).

## PRESENCIA DE ESTRATEGIAS DISCURSIVAS INTERCULTURALES

En cuanto al objetivo de identificar y especificar las estrategias discursivas propias de la literatura intercultural presente en los textos, se identificaron, en primera instancia, las estrategias discursivas de la literatura intercultural en Chile, como ya se expuso. Estas corresponden a: 1) dar cuenta de una situación intercultural, 2) doble codificación, 3) intertextualidad, 4) enunciación sincrética, intercultural o heterogénea, siendo presentadas en un artículo anterior (Valenzuela, *Literatura antropológica*).

Con respecto a la estrategia de “dar cuenta de una situación intercultural”, la particularidad de la literatura antropológica corresponde a que la situación (como macroestructura semántica) se determina por el contexto del viaje y/o trabajo antropológico, y su enunciación se caracteriza por la interdisciplinariedad (entre el discurso antropológico y literario). Del corpus en estudio, la mayoría presenta esta estrategia<sup>19</sup>, dentro de los cuales destaca *Sueño con menguante* (1999) de Sonia Montecino. Esta es una novela escrita y narrada por una antropóloga que comparte una historia y el espacio de proyección de la voz narrativa, junto a Carmela, una machi. Corresponde a una situación intercultural que se genera a partir del viaje de la joven estudiante de antropología al sur, junto a Florencia Huenuman (mapuche que vive en la capital) para conocer a su familia y el mundo mapuche: en este viaje conoce a la machi, con quien establece un vínculo de amistad y enseñanza. La situación de interculturalidad se justifica, principalmente, en cuanto se presenta una situación de interculturalidad sociocultural entre los personajes de la antropóloga y la autora, situación que también se puede hipotetizar como una experiencia real entre ambas mujeres (como personas

<sup>19</sup> Del corpus, un 48,7% presenta la estrategia de manera clara y destacadas, un 15% de forma parcial y tan solo un 12%, correspondiente a 5 textos, no la presenta.



textualidad interdisciplinaria, no puede distinguirse como “transliteraria”, porque la intertextualidad se presenta hacia lo transliterario como hacia lo literario. Uno de los textos que destaca por su carácter de intertextualidad es *El umbral roto. Escritos en antropología poética* (1995) de Juan Carlos Olivares, donde aparecen citas y referencias literarias a *El reino de este mundo* de Carpentier y *Cien años de soledad* de García Márquez, por ejemplo, y referencias transliterarias a Lévi-Strauss, Foucault, Gusside y Castaneda, entre otras.

Por último, la estrategia de “enunciación sincrética, intercultural o heterogénea”<sup>22</sup> se caracteriza por la presencia de las voces del antropólogo y de los informantes (los “otros”) que también se exhiben como narradores o dialogantes. Así mismo, se cumple cuando el enunciante se presenta como un “sujeto ambiguo”, que se debate entre dos ciencias y dos culturas, yendo y viniendo de una a otra, por ejemplo en *Metales pesados* (1998) de Yanko González o *Antiguas historias del valle Simpson* (2014) de Mauricio Osorio; experimentando ser otro, por ejemplo en *Atacameños del siglo XX. Registro fotográfico y etnográfico* (1998) de Ivonne Valenzuela; y experimentando una situación de inestabilidad que cuestiona su identidad, no solo cultural, sino también profesional, por cuanto ésta puede leerse como una subcultura: la de la literatura antropológica dentro de la cultura científica.

## RELACIÓN SUJETO-INFORMANTE

Con respecto al objetivo de “analizar la relación sujeto-informante presente en los textos a partir de los conceptos de otredad e interculturalidad”, se partió por definir el concepto de otredad como el objeto de estudio de la antropología, que no se refiere a una simple diferenciación, sino que se relaciona con la experiencia de los extraños. Al respecto, Marc Augé en *El sentido de los otros* pone en evidencia la situación que denomina “paradoja fundacional de la antropología”: el hecho de que al antropólogo se le pida que entienda otras culturas desde el interior y el exterior al mismo tiempo, distanciada en la medida en que se reconoce la alteridad entre observador y lo observado, y participativa en cuanto necesita estar dentro de la sociedad para contar con

<sup>22</sup> Dentro del análisis de esta estrategia, los resultados de presencia proporcionales son iguales a la de la categoría anterior. Ver nota al pie n° 18.

la información necesaria para la interpretación de la cultura. En contraste, el carácter intercultural que sostenemos que presentan los textos, considera que la mirada, perspectiva y/o relación del sujeto con su objeto de estudio supera la otredad, en la medida en que supera la paradoja exterioridad-interioridad a través de la interculturalidad. Es a través de esta que el sujeto se contacta con el otro, reconociéndose a partir de sus semejanzas y diferencias, buscando los puntos de encuentro, aprendiendo del otro y/o cuestionándose sus propios parámetros culturales.

Del análisis general del corpus podemos afirmar que la mayoría de los textos presenta una relación sujeto-informante donde se demuestra la superación de la otredad por la interculturalidad<sup>23</sup>. Consideramos que este segmento presenta mayor cantidad de textos con ausencia de esta característica (la relación sujeto-informante), puesto que parte del corpus está compuesto por textos donde se manifiesta un énfasis en la persona del antropólogo (quien está omitido en el discurso científico tradicional), que vive la experiencia de trabajo de campo etnográfico o reflexiona sobre su disciplina, sin exponer la relación con otro: pero este se deduce en el texto como una “proyección”, es decir, como un presencia que ha estado y cuya relación conduce al sujeto antropólogo a buscar un nuevo discurso para referirse a su quehacer profesional.

## CONCLUSIÓN

En conclusión, se justifica la hipótesis presentada: La literatura antropológica en Chile corresponde a un tipo de literatura intercultural en cuanto el sujeto antropólogo/arqueólogo presenta una mirada intercultural de la experiencia de trabajo de campo que supera a la otredad; esta experiencia intercultural se presenta en la medida en que el sujeto se relaciona con el otro desde su integridad, no solo profesionalmente, experimentando una situación intercultural que debido a su fuerza intelectual y sensitiva requiere de estrategias interdisciplinarias, antropológicas y literarias, para comunicarse.

Se justifica a través del análisis del corpus compuesto por 39 textos de 21 antropólogos o arqueólogos chilenos contemporáneos, a partir del desarrollo de los tres objetivos específicos del estudio. En relación con el primer objetivo,

<sup>23</sup> En un 48,7% de los textos se presenta claramente, en un 15,3% parcialmente y en un 35,8% no se presenta este aspecto.

“identificar y analizar los marcos discursivos en relación a la interculturalidad e interdisciplinariedad”, se concluye que tanto interdisciplinariedad como interculturalidad corresponden a elementos constituyentes de la propuesta de escritura de la literatura antropológica. En cuanto al desarrollo del tercer objetivo, “identificar y especificar las estrategias discursivas propias de la literatura intercultural presente en los textos”, se determinan cuatro estrategias propias de la literatura intercultural; en relación con la hipótesis, destaca la estrategia de “dar cuenta de una situación intercultural”, la cual se determina por la particularidad de la situación intercultural que se da en el contexto del viaje y/o trabajo de campo antropológico, en donde entran en contacto las personas del antropólogo o arqueólogo y los informantes, y cuya interculturalidad se manifiesta textualmente a través de la interdisciplinariedad, en la medida en que se requiere de la unión de ambas disciplinas (antropológica y literaria) para dar cuenta de la situación de interculturalidad, situación que implica la participación de los sujetos más allá de sus roles de investigador-informante. Por último, el desarrollo del tercer objetivo, “analizar la relación sujeto-informante presente en los textos a partir de los conceptos de otredad e interculturalidad”, da cuenta de la superación de la otredad por medio de la interculturalidad: esto, considerando que la otredad corresponde a la mirada del científico tradicional, que se distancia de los otros para mantener la mirada objetiva, aun cuando requiere insertarse en la comunidad para entender la cultura ajena; mientras que la interculturalidad no requiere tal distanciamiento, por cuanto el sujeto se relaciona con otros desde su propia cultura, pero abierto a cuestionar sus propios parámetros culturales y disciplinarios, y abierto a involucrarse a nivel de persona, más allá de su rol profesional; involucramiento que se traduce en una escritura que supera los márgenes de la escritura científica/objetiva, para proyectarse en una escritura que también es literaria/subjetiva.

## BIBLIOGRAFÍA

Alvarado, Miguel. “Introducción a la antropología poética chilena”. *Estudios Filológicos* 37 (2002): 169-183.

\_\_\_\_\_. “La antropología poética chilena como textualidad híbrida”. Tesis Doctoral. Universidad Austral de Chile, 2001.

Augé, Marc. *El sentido de los otros*. Barcelona: Paidós, 1996.

Carrasco, Iván. “Poesía antropológica de Ivonne Valenzuela”. *Anales de Literatura Chilena* 17 (2012): 219-236.

- \_\_\_\_\_ “Literatura antropológica chilena: fundamentos”. *Estudios Filológicos* 46 (2010): 9-23.
- \_\_\_\_\_ “Literatura intercultural chilena: proyectos actuales”. *Revista Chilena de Literatura* 66 (2005): 63-84.
- \_\_\_\_\_ “Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual”. *Estudios Filológicos* 37 (2002): 199-210.
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992.
- \_\_\_\_\_ *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1995.
- \_\_\_\_\_ *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1996.
- Olivares, Juan Carlos. *El umbral roto. Escritos en antropología poética*. Santiago de Chile: Fondo Matta / Museo Chileno de Arte Precolombino, 1995.
- Piña, Carlos. *Crónicas de la otra ciudad*. Santiago de Chile: FLACSO, 1987.
- Recasens, Andrés. “¿Antropología poética o poesía antropológica?”. *Primer Encuentro Nacional de Antropología Poética*. Ancud-Chiloé, 1988 (sin publicar).
- Valenzuela, Pilar. “Interdisciplinariedad e interculturalidad en *Metales Pesados* de Yanko González Cangas”. *Acta Literaria* (en prensa).
- \_\_\_\_\_ “Literatura antropológica en Chile: ¿Una literatura intercultural?”. *Estudios Filológicos* 56 (2015): 161-173.
- \_\_\_\_\_ “Fotografía, literatura y antropología en *Atacameños del Siglo XX*”. *Literatura y Lingüística* 32 (2015): 99-116.
- \_\_\_\_\_ “El diario de viaje/campo como literatura antropológica en Chile”. Tesis Doctoral. Universidad Austral de Chile, 2013.
- \_\_\_\_\_ “Entre antropología y literatura: Recepción de *El umbral roto*. Escritos en antropología poética”. *Acta Literaria* 45 (2012): 137-151.

#### ANEXO: CORPUS DE ESTUDIO

- Adán, Leonor. “El etnógrafo invisible”. *Diarios de campo / de viaje*. Ed. Daniel Quiroz. Santiago de Chile: Fondo Matta / Museo Chileno de Arte Precolombino, 2001. 27-32.
- Gahona, Alfredo. “Trabajos dispersos de la altura y la sierra: dejos de collas pirquineros”. *Etnografías mínimas*. Ed. Daniel Quiroz. Santiago de Chile: edición personal (Andros Impresores), 2007. 47-50.
- \_\_\_\_\_ “Viaje inesperado al África: De Chiloé a Nairobi”. *Diarios de campo / de viaje*. Ed. Daniel Quiroz. Santiago de Chile: Fondo Matta / Museo Chileno de Arte Precolombino, 2001. 57-72.
- Gallardo, Francisco. “El camino de las almas y el paraíso wayuu”. *Etnografías mínimas*. Ed. Daniel Quiroz. Santiago de Chile: edición personal (Andros Impresores), 2007. 19-24.
- \_\_\_\_\_ “Notas para una cartografía de la muerte: Toconce 9-16 de junio [diario de campo]”. *Diarios de campo / de viaje*. Ed. Daniel Quiroz. Santiago de Chile: Fondo Matta / Museo Chileno de Arte Precolombino, 2001. 45-56.
- \_\_\_\_\_ *Arqueología y poesía*. Santiago de Chile: LOM, 1997.

- \_\_\_\_\_. *Antropología. Cruzando a través de*. Santiago de Chile: Fondo Matta / Museo Chileno de Arte Precolombino, 1995.
- González, Yanko. *Alto Volta*. Valdivia: Ediciones El Kultrún, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Metales Pesados*. Valdivia: Ediciones El Kultrún, 1998.
- Jeria, Yuri. “Conversaciones en las costas de Arauco”. *Diarios de campo / de viaje*. Ed. Daniel Quiroz. Santiago de Chile: Fondo Matta / Museo Chileno de Arte Precolombino, 2001. 83-90.
- Massone, Mauricio. *El rumbo secreto de las ballenas*. Punta Arenas: Ediciones Universidad de Magallanes, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Santa María. Una isla en el desván del tiempo*. Concepción: Ediciones Escaparate, 2005.
- \_\_\_\_\_. “El otro diario de un arqueólogo [fragmentos]”. *Diarios de campo / de viaje*. Ed. Daniel Quiroz. Santiago de Chile: Fondo Matta / Museo Chileno de Arte Precolombino, 2001. 123-138.
- Mege, Pedro. *La imaginación araucana*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1997.
- Mercado, Claudio y Luis Galdames. *De todo el universo entero*. Santiago de Chile: Fondo Matta / Museo Chileno de Arte Precolombino, 1997.
- Montecino, Sonia y Michèle Sarde. *La mano de Marguerite Yourcenar. Cocina, escritura y biografía. Cuaderno de recetas (1950-1987)*. Santiago de Chile: Catalonia, 2014.
- Montecino, Sonia. *Fuego, hornos y donaciones. Alimentación y cultura en Rapa Nui*. Santiago de Chile: Catalonia, 2009.
- \_\_\_\_\_. *La olla deleitosa. Cocinas mestizas en Chile*. Santiago de Chile: Catalonia, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Sueño con menguante (Biografía de una machi)*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1999.
- \_\_\_\_\_. *La revuelta*. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1988.
- Olivares, Juan Carlos. “Shamanes en la garúa: antropología poética del Jesús Nazareno de Isla Caguach, Arquiépilago de Chiloé”. *Etnografías mínimas*. Ed. Daniel Quiroz. Santiago de Chile: edición personal (Andros Impresores), 2007. 25-32.
- \_\_\_\_\_. “Patagoniatango: Crónica de una expedición a la vastedad [antropólogo en viaje]”. *Diarios de campo / de viaje*. Ed. Daniel Quiroz. Santiago de Chile: Fondo Matta / Museo Chileno de Arte Precolombino, 2001. 91-96.
- \_\_\_\_\_. *El umbral roto. Escritos en antropología poética*. Santiago de Chile: Fondo Matta / Museo Chileno de Arte Precolombino, 1995.
- Osorio, Mauricio. *Antiguas historias del valle Simpson*. Santiago de Chile: Ediciones Ñire Negro, 2014.
- \_\_\_\_\_. “Diarios de Melinka”. *Etnografías mínimas*. Ed. Daniel Quiroz. Santiago de Chile: edición personal (Andros Impresores), 2007. 87-90.
- Piña, Carlos. *Crónicas de la otra ciudad*. Santiago de Chile: FLACSO, 1987.
- Prieto, Rafael. “Posibilidades de olvidar Puerto Edén”. *Diarios de campo / de viaje*. Ed. Daniel Quiroz. Santiago de Chile: Fondo Matta / Museo Chileno de Arte Precolombino, 2001. 105-122.

- Quiroz, Daniel. "Diarios de campo/diario de viaje: la vida es un viaje [a modo de introducción]". *Diarios de campo / de viaje*. Ed. Daniel Quiroz. Santiago de Chile: Fondo Matta / Museo Chileno de Arte Precolombino, 2001. 9-22.
- \_\_\_\_\_. "Olvidada línea del sur y la ruta nacional 40 [sobre trenes y caminos]". *Diarios de campo / de viaje*. Ed. Daniel Quiroz. Santiago de Chile: Fondo Matta / Museo Chileno de Arte Precolombino, 2001. 97-104.
- Ramírez, Dagoberto. "Cuando se diluye el rapport: ¿Una etnografía del fracaso?". *Etnografías mínimas*. Ed. Daniel Quiroz. Santiago de Chile: edición personal (Andros Impresores), 2007. 123-132.
- Recasens, Andrés. *Pueblos de Mar. Relatos etnográficos*. Santiago de Chile: Ediciones Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, 2003.
- \_\_\_\_\_. "Balada para niño y perro". 1975. *Actas Primer Encuentro Nacional de Antropología Poética. Antropología, Representación, Poética*. Ancud: s.e., 1998.
- Riedemann, Clemente. *Karra Maw'n*. Valdivia: Editorial Alborada, 1984.
- Rojas, Alexis. "Relato de un naufragio". *Etnografías mínimas*. Ed. Daniel Quiroz. Santiago de Chile: edición personal (Andros Impresores), 2007. 117-122.
- Toledo, Patricio. "En busca del mapuche profundo". *Etnografías mínimas*. Ed. Daniel Quiroz. Santiago de Chile: edición personal (Andros Impresores), 2007. 57-62.
- \_\_\_\_\_. "La doble ruta antigua: Diario de terreno, Turi, abril-mayo 1993". *Diarios de campo / de viaje*. Ed. Daniel Quiroz. Santiago de Chile: Fondo Matta / Museo Chileno de Arte Precolombino, 2001. 33-44.
- Valenzuela, Ivonne y Juan Pablo Loo. *Gracias por el favor concedido. Las animitas de Evaristo Montt, Elvira Guillén y Juana Guajardo*. Antofagasta: edición particular (Imprenta Ercilla), 2008.
- \_\_\_\_\_. *Atacameños del siglo XX. Registro fotográfico y etnográfico*. Antofagasta: edición particular / FONDART, 1998.
- Vilches, Flora. "Un verano naranja: Historias de Nueva York". *Diarios de campo / de viaje*. Ed. Daniel Quiroz. Santiago de Chile: Fondo Matta / Museo Chileno de Arte Precolombino, 2001. 73-82.



LA INTIMIDAD TRANSGRESORA EN LA FICCIÓN  
DE COSTAMAGNA, FERNÁNDEZ, JEFTANOVIC,  
MATURANA Y MERUANE. ¿PODEMOS HABLAR  
DE UNA NUEVA GENERACIÓN LITERARIA?

*Nan Zheng*

The Graduate Center, CUNY, Nueva York, Estados Unidos  
nzheng@gradcenter.cuny.edu

RESUMEN / ABSTRACT

El presente trabajo, enmarcado primordialmente en el discurso de la intimidad, los estudios sobre el régimen estético del arte de Jacques Rancière y las revisiones de Wendy Brown de las reflexiones de Foucault sobre el neoliberalismo, examina la ficción chilena de las últimas décadas, escrita por Alejandra Costamagna, Nona Fernández, Andrea Jeftanovic, Andrea Maturana y Lina Meruane. La producción literaria de estas autoras disiente de las normas patriarcales y de las establecidas por la racionalidad neoliberal dominada por el *homo oeconomicus*. En este trabajo se analizará la posibilidad de agrupar a las escritoras en una generación literaria de la postdictadura, lo que podría suponer más inconvenientes que ventajas, dado que constituiría un gesto en el que se podrían estar estableciendo particiones entre lo femenino y lo masculino, lo privado y lo público, lo sublime del arte y lo banal de la vida cotidiana.

PALABRAS CLAVE: Chile de la dictadura y la postdictadura, relatos de intimidad, neoliberalismo, generación literaria nueva.

*TRANSGRESSIVE INTIMACY IN THE FICTION OF COSTAMAGNA, FERNÁNDEZ, JEFTANOVIC,  
MATURANA Y MERUANE. CAN WE REFER TO A NEW LITERARY GENERATION?*

*The present work, framed primarily in the discourse of intimacy, Jacques Rancière's theory of the aesthetic regime of art and Wendy Brown's revision of Foucault's reflections on Neoliberalism, examines the Chilean fictions of the last two decades by Alejandra Costamagna, Nona Fernández, Andrea Jeftanovic, Andrea Maturana and Lina Meruane. The literary production of these female writers disagrees with patriarchal norms and those established by the neoliberal rationality dominated by the homo oeconomicus. This article analyzes the possibility of classifying these writers as a new literary generation of the post-dictatorship,*

*which could be more inconvenient than beneficial, since it would represent a gesture which could be establishing divisions between feminine and masculine; private and public; the sublime in art and the banality of everyday life.*

*KEYWORDS: Chile under the dictatorship and during the post-dictatorship, tales of intimacy, neoliberalism, new literary generation.*

Recepción: 29/04/2017

Aprobación: 10/07/2017

## ¿EXISTE UNA NUEVA GENERACIÓN LITERARIA DE ESCRITORAS CHILENAS DE LA POSTDICTADURA?

Después de su regreso a Chile en el año 1998, Roberto Bolaño expresó en “Fragmentos de un regreso al país natal” su apreciación sobre el valor literario de un grupo de escritoras chilenas, que nacieron entre finales de los sesenta y principios de los setenta, vivieron su niñez y adolescencia bajo el régimen militar pinochetista, y emprendieron su carrera literaria alrededor del fin del siglo. Bolaño escribió sobre ellas que estaban “armadas con todos elementos de la buena literatura” y “escriben como demonias”, siendo una generación que “promete comérselo todo” (67-68)<sup>1</sup>. Hoy en día, casi veinte años después de que la figura canónica (y masculina) de Bolaño formulase este primer reconocimiento, las ficciones producidas por este grupo de escritoras, que incluye a Alejandra Costamagna, Nona Fernández, Andrea Jeftanovic, Andrea Maturana y Lina Meruane, son la prueba más contundente de su creatividad y originalidad<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Invitado por la revista *Paula* como jurado del concurso de cuentos en 1998, Bolaño elaboró textos sobre las experiencias e impresiones de su retorno después de 25 años de ausencia y, en febrero del año siguiente, publicó “Fragmentos de un regreso al país natal” en la misma revista. El texto fue luego recopilado en la colección de crónicas *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*.

<sup>2</sup> Las cinco escritoras gozan de un reconocimiento creciente tanto a nivel nacional como internacional. Han obtenido varios premios prominentes en el campo literario: Costamagna ganó el Premio Juegos Literarios Gabriela Mistral en 1996 con la novela *En voz baja*; Jeftanovic obtuvo el mismo premio en 2000 con *Escenario de guerra*; Fernández fue galardonada con el Premio Municipal de Literatura de Santiago 2003 por su primera novela *Mapocho*; a Maturana, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile le otorgó el premio del mejor libro de cuentos publicado en el año 2006, por la colección de cuentos *No decir*; entre los logros de Meruane, se destacan el Premio Anna Seghers de 2011 en Alemania y el XX Premio Sor Juana Inés de la Cruz en México del año 2012.

Desde la primera década del dos mil, se han propuesto abordajes académicos que, con el propósito de agrupar y colocar una etiqueta generacional de la postdictadura, exploran los elementos temáticos y estilísticos comunes que configuran el panorama literario y artístico chileno reciente, al cual pertenecen las cinco escritoras. Ana Ros, en *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production*, escribe sobre una generación de la postdictadura cuyos miembros se ven afectados, sin excepción, por la situación política de los regímenes militares del Cono Sur, y que se empeñan en articular, a través de la escritura, el arte y el cine, los fragmentos de las experiencias traumáticas desde la perspectiva de los hijos de padres activistas y de los *bystanders*, “independientemente de su nivel de comprensión de los acontecimientos actuales, e independientemente de la relación de su familia con la política” (4; traducción propia)<sup>3</sup>. Asimismo, existe un creciente número de entrevistas a las autoras, al igual que reportajes, que las presentan, junto con otros jóvenes escritores coetáneos, como “una destacada generación literaria... (que) (c)omparten una reconstrucción de la memoria entre lo íntimo y lo político”, denominada como “los niños de la represión” (Querol).

Las propias escritoras también han expresado respectivamente opiniones variadas sobre la posibilidad de ser categorizadas como una generación literaria emergente de escritores criados durante la dictadura. Fernández, frente a la pregunta de cómo describiría la generación a la que ella pertenece, contestó “la generación medio guacha”, que es una generación que tiene “conciencia de lo que pasaba, pero sin ser protagonistas porque los protagonistas fueron nuestros padres” (Fernández). Al ser entrevistada, Maturana expresó que, para su generación con una juventud “que quedó como algo «jodida»”, el tema sobre la dictadura es inevitable en comparación con la gente más joven, y que las sensaciones o traumas infligidos durante tal época no cambian simplemente por la modernización del espacio urbano santiaguino (Maturana). La respuesta ofrecida por Costamagna coincide en cierto modo con lo que propuso Ilse Logie para el caso de la literatura argentina con la elaboración del término “los hijos simbólicos”, dado que la escritora comentó que al decir la palabra “hijos” ella se refiere a “niñas y niños que no necesariamente tuvieron padres militantes ni comprometidos con las causas de la izquierda, pero que hoy, en su

<sup>3</sup> Cita original: “...regardless of their degree of understanding of current events, and regardless of their family’s relation to politics”.

aduldez... respiran las resacas del golpe” (Costamagna)<sup>4</sup>. Acerca de la etiqueta “los hijos de la dictadura”, Meruane mantiene una opinión diferente. En una entrevista explicó que con este intento de nombrar una nueva generación de los hijos, se corre el riesgo de imponer un aislamiento generacional “como si (ellos) hubi(eran) sido parte”, respecto a la literatura de la posmemoria como “relatos de segunda mano donde los narradores se hacen cargo como pueden de lo que vieron a medias o intuyeron” (cit. en Querol).

Además, los intentos de definir una nueva generación de narradoras, en algunos casos, conducen a un abordaje generalizador que conlleva el riesgo de descuidar ciertos factores importantes que podrían ser decisivos para el análisis de cada una de las narradoras y ficciones específicas. En la misma entrevista mencionada, Costamagna, al hablar sobre las obras de los hijos simbólicos, opinó:

[...] las maneras de procesar esas experiencias y esos hitos históricos comunes son muy diversas. Porque las biografías de cada cual, las vidas puertas adentro, difieren. Cada uno de esos libros surge de experiencias y sensibilidades singulares dentro de esa macro experiencia común... Son marcas históricas que cada uno procesa a su modo... Eso genera distintos matices y una heterogeneidad de miradas que me parece muy saludable (Costamagna).

Por tanto, cabría preguntarse si es posible hablar de una nueva generación literaria de escritoras chilenas de la postdictadura. Es indispensable, antes de nada, volver a revisar algunos de los métodos generacionales que se han aplicado en las investigaciones literarias, con el motivo de establecer el marco dentro del cual se efectuará el análisis sobre el caso de las cinco escritoras en este artículo. Los conceptos de *generación* sirven constantemente como uno de los instrumentos críticos predominantes de la taxonomía, con el objetivo de definir o autodefinir a escritores que, en la mayoría de los casos, no solo nacen y crecen en la misma era, sino que también están conectados por un interés común y por discursos similares. Especialmente durante los tiempos de crisis y la fase de recuperación posterior, frecuentemente se plantea la noción de

<sup>4</sup> Ilse Logie, en su investigación sobre escritores argentinos que pertenecen a “la generación de los hijos”, indica que esta generación argentina debe abarcar no solo a los hijos de padres desaparecidos, sino también a “todos los hijos simbólicos cuya infancia o adolescencia estuvo marcada por la experiencia dictatorial” (75-76).

generación a grupos crecientes de escritores en cuyas literaturizaciones de la realidad se pueden percibir, en mayor o menor medida, actitudes inquisitivas y desafiantes con el *statu quo* tanto sociopolítico como estético. Al combinar la taxonomía generacional con el reconocimiento de la historicidad, Julius Petersen propuso, en *Filosofía de la ciencia literaria*, que la formación de nuevas generaciones es el “resultado de las luchas entre edades diferentes, entre una juventud que va madurando y haciéndose vieja y un espíritu juvenil que irrumpe pujante” (138). Para Pierre Bourdieu, los intentos de marcar fronteras entre distintas generaciones en el campo artístico se involucran en competiciones por la consagración y la legitimación. Escribe Bourdieu en *Las reglas del arte*:

Las diferencias en función del *nivel de consagración* separan de hecho a *generaciones artísticas*, definidas por el intervalo, a menudo muy corto, apenas de unos años a veces, entre unos estilos y unos estilos de vida que se oponen como lo “nuevo” y lo “viejo”, lo original y lo “superado”, dicotomías decisivas, a menudo vacías, pero suficientes para clasificar y hacer que existan, al menor coste, grupos designados –mejor que definidos– por etiquetas que responden al propósito de producir las diferencias que pretenden enunciar (188; cursivas del autor).

Sin embargo, se mantienen las interacciones dinámicas entre las cinco escritoras con las figuras literarias que las anteceden, y sería imposible confinarlos a todos a fenómenos literarios autosuficientes y apartados, así como trazar una línea rígida entre lo nuevo y lo viejo. La formación estética, que las cinco escritoras adquirieron en los talleres literarios encabezados por Diamela Eltit, Pía Barros y Antonio Skármeta desde los últimos años de la dictadura ha sido muy importante en su desarrollo. En los talleres de Eltit, Jeftanovic y Meruane publicaron sus primeras obras. Estas autoras estaban unidas, junto con otras escritoras jóvenes de aquel entonces, por “preocupaciones como la exploración de la memoria, ciertos efectos teatrales y una atención a la vida psíquica” (Kirkpatrick 63). Costamagna y Maturana se conocieron en el proyecto de talleres literarios para escritores jóvenes *Ergo Sum*, presididos por Pía Barros<sup>5</sup>. Maturana, siguiendo los pasos de la Generación de los 80,

<sup>5</sup> Para conocer más sobre los talleres *Ergo Sum*, véase la entrevista a Pía Barros realizada por Juan Carlos Lertora en el agosto de 1988. Fue recopilada en *Cuando no se puede*

empezó a escribir ficciones eróticas (Cardone 273). Se trata de un erotismo íntimo (como por ejemplo en el cuento “Maletas” en *(Des) encuentros (des) esperados*), a veces incestuoso y/o perverso, como por ejemplo en la novela *El daño*.

Por otro lado, la exploración de un pasado fragmentado, a través de la mirada atenta de las memorias personales, no se limita a las obras literarias producidas por mujeres, sino que también se refina en varias ficciones escritas por escritores coetáneos como Alejandro Zambra (*Formas de volver a casa*) y Diego Zúñiga (*Camanchaca*), cuyos hijos-protagonistas, por medio de una narración de historias filiales en el presente, emprenden un proceso de reevaluación del pasado dictatorial.

## EL POTENCIAL TRANSGRESOR DE LOS RELATOS ÍNTIMOS

Uno de los enfoques frecuentes en los estudios existentes sobre la producción literaria de las cinco escritoras consiste en los contrapuntos recuerdo-olvido, articulación-silencio y confesión-ocultamiento de la verdad, intensificados a lo largo del intrincado proceso de la construcción del pasado, así como de la construcción de la subjetividad. Tales contrapuntos destacan en *El daño* de Maturana y *En voz baja* de Costamagna, sobre niños o jóvenes atormentados por ser incapaces de entender lo que le pasó a su familia durante los años de la dictadura militar. En *En voz baja* destaca como una desmesura de desarticulación que satura el ambiente doméstico, ya que los susurros y los actos de callar a los hijos por parte de los adultos suceden de forma paralela a las circunstancias políticas del Chile bajo la dictadura, caracterizadas por la imposición del silencio, que obstaculiza la búsqueda de la verdad sobre la desaparición de su padre, que realiza Amanda. El dolor para memorizar de Elisa en *El daño* se vuelve obcecado mientras se entrecruzan las escenas, en presente, del viaje por el desierto con su compañera, y los recuerdos recurrentes sobre una infancia torturada.

El esfuerzo de las escritoras por contar historias íntimas de la familia, presentando sus momentos de quiebras y fallas, según Sergio Rojas, sirve como “el médium de su autoconciencia” (239). Lorena Amaro, quien investiga

---

*vivir del cuento* (Ergo Sum, 1989), donde se encuentra también uno de los trabajos tempranos publicados de Maturana, titulado “Armisticio”.

extensamente la imbricación entre la filiación y la ciudadanía en la narrativa de las autoras, propone que hay una doble construcción en la búsqueda de la herencia al explorar los momentos íntimos. Por un lado, buscan y cuestionan la herencia familiar para interrogar al sujeto en sí y el silencio de los padres; por el otro, “entrañan también interrogantes sobre la herencia literaria”, que “cuestionan... no sólo la autoridad paterna, su verdad y su decir, sino que trascienden esa posibilidad hacia formas de crítica de la herencia social, cultural y política nada desdeñables” (Amaro, “Formas de salir de casa” 111). Además, en su presentación de las actas de la conferencia *Estéticas de la intimidad*, y siguiendo al filósofo español José Luis Pardo, Amaro hace un énfasis especial en la necesidad de investigar “el carácter político del tramado subjetivo... y la intimidad del dolor” en el ámbito latinoamericano desde los años ochenta (Amaro, “Presentación” 11). La crítica, indica que el poder transgresor de la forma discursiva del testimonio, que “atraviesa distintos tipos de texto” incluyendo el género de la novela, plantea posibilidades de “alteridad y resistencia” (11).

La dinámica de las relaciones familiares durante el Chile de la dictadura y la postdictadura, presentada por las ficciones de las cinco escritoras, ensambla una memoria colectiva caracterizada por una referencialidad histórica vigorosa, en vez de apoyarse en interpretaciones monolíticas. Por otro lado, los relatos desafían explícitamente al consenso patriarcal sobre los valores familiares y patrios, impuestos por los mecanismos represores del régimen militar y consagrados por el mesianismo militar, a través de una problematización de las relaciones paterno-filiales, con ejemplos como *Cercada* de Meruane y *Escenario de guerra* de Jeftanovic. Estos relatos íntimos desafían los discursos patriarcales que propagan que “la solidaridad familiar sea el primer fundamento del verdadero patriotismo” (*Valores patrios* 11) y que la misión familiar sea “un valioso patrimonio de normas, de conducta moral y de principios” (34). En el prólogo de *Hablan los hijos: discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*, Jeftanovic articula que la narrativa, con el artificio de simular las perspectivas de niños para “denuncia(r) la historia, las injusticias, el autoritarismo, las desviaciones del mercado y más problemáticas sociales y existencialistas..., es siempre una trampa”, que “pasa a ser una máquina con función creadora, que despliega procesos de subjetivación y empuja el lenguaje y el imaginario a límites y zonas insospechadas” (13).

El potencial transgresor de los relatos filiales íntimos entre las esferas público-privada y cotidiano-política, tiene consonancia con lo que Josefina

Ludmer propuso en “Tretas del débil”. Es decir, que se debería “aceptar la esfera privada como campo propio de la palabra de la mujer... (y) desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él” (53). Entre los mecanismos de los relatos de las cinco escritoras chilenas, que desafían al régimen social patriarcal, están el cuento “Agujas del reloj” de Costamagna, donde se abordan temas eróticos y tabúes sexuales, con ejemplos como la relación incestuosa padre-hija; *Mapocho* de Fernández, donde la autora “invierte la noción de romance nacional” con los temas de violación, incesto y orfandad (particularmente en las escenas donde el Indio codicia el cuerpo de su hermana, la Rubia), que “constituyen una alegoría del fracaso de un proyecto nacional fundado en el terror a la diferencia del otro” (Opazo 43-44; cursiva del autor); y “Hojas de afeitar” de Meruane, un cuento sobre un grupo de estudiantes adolescentes de un colegio privado y su ritual de afeitado a escondidas, donde afloran descripciones eróticas sobre las partes del cuerpo femenino.

Por medio de la elaboración de historias familiares “anormales” y “perversas”, en varias obras de estas escritoras se ven registros del disenso que se resisten a la idea de competencia que infiltra la racionalidad neoliberal en la mentalidad individual y social. Los discursos y prácticas de normalización y normativización, promovidos por tal racionalidad durante los años de la dictadura y la postdictadura, no solo han venido transformando las esferas públicas de la sociedad chilena, sino que también infiltran y erosionan de manera sigilosa los espacios privados de la vida familiar. A este respecto, en el libro *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*, Wendy Brown afirma que, al subvencionar el declive del *homo politicus* democrático, la lógica del mercado neoliberal construye y populariza la imagen del *homo oeconomicus*, que es una falsa personificación de la libertad e igualdad y de las ideologías conservadoras sobre la familia: “Todas las conductas son conductas económicas; todas las esferas de la existencia están enmarcadas y medidas por los términos y métricas económicos, e incluso cuando tales esferas no son directamente monetizadas ... somos sólo, y en todas partes, *homo oeconomicus*” (10; traducción propia)<sup>6</sup>. Los estudios de Brown abren

<sup>6</sup> Cita original de Brown: “All conduct is economic conduct; all spheres of existence are framed and measured by economic terms and metrics, even when those spheres are not directly monetized ... we are only and everywhere *homo oeconomicus*”. Las oportunas revisiones y actualizaciones teóricas propuestas por Brown sobre lo que formuló Michel Foucault sobre la racionalidad neoliberal en la serie de seminarios dictados en el Collège

nuevos horizontes a la convocatoria de esfuerzos para salir fuera de los marcos preestablecidos por la lógica de la gobernanza neoliberal, para distinguir las falsas promesas bajo el disfraz de la libertad, y para explorar los mecanismos posibles (en el caso de este trabajo, los relatos íntimos escritos por mujeres) en la defensa de los valores fundamentales de la democracia. Brown expone que, de manera sigilosa, la dominación hegemónica de la racionalidad neoliberal ataca a los elementos básicos de la democracia, incluyendo su vocabulario, principios de justicia, culturas políticas y sobre todas las cosas, los imaginarios democráticos (17). Reduce las nociones de la libertad y la igualdad en “el derecho a la crueldad empresarial ... (que) dio paso a mundos ubicuamente competitivos de ganadores y perdedores” (Brown, “Sacrificial Citizenship” 3; traducción propia)<sup>7</sup>. De acuerdo con la imagen específica y única de lo económico, la racionalidad neoliberal desintegra la ciudadanía democrática –el *homo politicus*– (10), y produce al *homo æconomicus* desdemocratizador y hegemónico, efecto de “la maximización de la competencia ... y una serie de políticas monetarias y sociales favorables a las empresas, e indiferentes ante la pobreza, el desarraigo social, la aniquilación cultural, el agotamiento de los recursos a largo plazo y la destrucción del medio ambiente” (Brown, “Neoliberalism” 38; traducción propia)<sup>8</sup>.

Asimismo, los estudios de Brown sobre la imbricación entre el neoliberalismo y otras racionalidades desdemocratizadoras en los Estados Unidos, ofrecen

---

de France entre 1978 y 1979, publicada con el título de *The Birth of Biopolitics*, resultan interesantes para la investigación sobre el Chile neoliberal en varios sentidos. En sus cursos, Foucault interpretó el neoliberalismo como una racionalidad gubernamental emergente que marca un punto de inflexión en la evolución histórica de las filosofías políticas liberales sobre el rol del gobierno frente al mercado (Flew 44). Foucault ofreció una presentación detallada sobre la genealogía del *homo æconomicus* y su definición del *homo æconomicus* neoliberal como sujeto de interés en el seminario número 11, del 28 de marzo, 1979, en *The Birth of Biopolitics*. Para él, el *homo oeconomicus* neoliberal, caracterizado por la competencia e individualización, era un empresario de sí mismo (226), un “sujeto de interés ... cuya acción tiene, a través de la intensificación del interés, un valor multiplicador y beneficioso” (276; traducción propia). En pocas palabras, los comentarios de Foucault sobre el neoliberalismo en sus seminarios indicaban una actitud no crítica (Flew 59). Por su parte, Brown lo considera en términos puramente negativos, normativos y desdemocratizadores.

<sup>7</sup> Cita original: “...the right to entrepreneurial ruthlessness ... (that) gave way to ubiquitously competitive worlds of winners and losers”.

<sup>8</sup> Cita original: “...maximised competition ... and a range of monetary and social policies favorable to business and indifferent toward poverty, social deracination, cultural decimation, long term resource depletion and environmental destruction”.

una perspectiva valiosa para investigar los tres lados del triángulo del poder en el Chile de la dictadura y la postdictadura: el neoliberalismo, el autoritarismo y el mesianismo militar. En el artículo titulado “American Nightmare: Neoliberalism, Neoconservatism, and De-Democratization”, Brown explora en profundidad la imbricación entre el neoliberalismo y el neoconservadurismo. Propone que ambas ideologías, a pesar de sus divergencias y con el apoyo del cristianismo fundamentalista, convergen en producir sujetos indiferentes hacia los derechos sustantivos de la ciudadanía democrática (690). Además, la idea del sacrificio hace disminuir la brecha o paradoja entre el neoliberalismo y el neoconservadurismo. En “Sacrificial Citizenship: Neoliberalism, Human Capital, and Austerity Politics”, Brown sugiere que la racionalidad neoliberal comparte con algunas ideologías autoritarias (por ejemplo, el fascismo) la evaluación del productivismo y del espíritu de sacrificio “para conseguir un bien mayor en el que todos están integrados, sin que ninguno debiera esperar un beneficio personal” (12; traducción propia)<sup>9</sup>.

En *Av. 10 de julio Huamachuco* de Fernández, destacan el sacrificio del sujeto neoliberal y la alerta contra el ascenso del *homo oeconomicus* al poder, investigados por Brown en dicho artículo. Los dos protagonistas de esta novela, Juan y Greta, intentan escapar de las falsas promesas de felicidad y libertad económicas que promete la lógica del mercado neoliberal. Una lógica que contribuye a la amnesia sobre el pasado de la nación, y programa a su gusto la construcción de una ciudadanía feliz, o mejor dicho, consumidores felices. A ambos protagonistas les es obstaculizado el derecho a vivir con dignidad, por no querer obedecer las rutinas normalizadas por tal racionalidad ni olvidar la violencia de sus pasados. Son aislados, expulsados, *wretched*, como escribe Sara Ahmed en el artículo “Killing Joy: Feminism and the History of Happiness”, donde la autora reflexiona sobre la necesidad de investigar las vidas y sufrimientos de los alborotadores, desgraciados, extraños, disidentes, *joy-killers*, así como de elaborar un archivo de lo infeliz, donde se registren las distintas luchas particulares (573): como las de Juan y Greta, en contra de una noción de la felicidad generalizada y prefigurada por la lógica de la normatividad neoliberal.

<sup>9</sup> Cita original: “...for a greater good into which all are integrated but from which none should expect personal benefit”.

## LO SENSIBLE REDISTRIBUIDO Y LO INTIMO SUBVERSIVO

Los relatos íntimos escritos por estas autoras chilenas demuestran el potencial democratizador para renegociar y desestabilizar las fronteras entre diferentes divisiones de lo sensible (entre lo público y lo privado, lo político y lo estético, y lo femenino y lo masculino), y superan las limitaciones de los métodos generacionales. Asimismo, es indispensable tener presente el potencial transgresor de los relatos íntimos de las escritoras chilenas entre el arte y la vida. En estas obras, las resistencias cotidianas suponen un poder emancipador e igualitario, ya que, como indicó Jacques Rancière en *El desacuerdo: política y filosofía*, ofrecen nuevas oportunidades para renegociar las posibilidades de vidas alternativas, mediante una revisión de los síntomas de la Historia con mayúscula, caracterizada por una amnesia colectiva en los años de la postdictadura. Rancière destaca la capacidad de la política para discernir el potencial emancipador de las luchas y situaciones adversas más cotidianas e insignificantes (Tanke 63), para luego convertirlas en medios eficaces para el alcance de la igualdad y la democracia. En *El desacuerdo* afirma:

Lo que constituye el carácter político de una acción no es su objeto o el lugar donde se ejerce sino únicamente su forma, la que inscribe la verificación de la igualdad en la institución de un litigio, de una comunidad que sólo existe por la división (47).

La igualdad entre el dominante y el dominado, la indiferencia hacia la localización específica de los escenarios de resistencia (sea público o privado), la eliminación de particiones entre disciplinas y discursos, son los puntos de partida de la elaboración de Rancière, en *El malestar en la estética*, de sus teorías sobre la redistribución de lo sensible por el régimen estético de la literatura y el arte, y la paradoja inherente de este régimen. Hay dos determinantes que establecen esta paradoja metapolítica fundamental: la heteronomía y la autonomía de la literatura y el arte. Rancière explica:

La política del arte dentro del régimen estético del arte, o más bien su metapolítica, se encuentra determinada por esta paradoja fundadora: en este régimen, el arte es arte en la medida en que es también no arte, una cosa distinta que el arte ... Existe una contradicción originaria y que actúa de manera incesante. La soledad de la obra lleva consigo una promesa de emancipación. Pero el cumplimiento de la promesa implica la supresión del arte como realidad separada, su transformación en una forma de vida (Rancière, *El malestar* 48-49).

El arte por el arte, el arte por la vida. La literatura que respeta esta relación paradójica entre su autonomía y su heteronomía es capaz de borrar el límite entre el arte y la vida sin perder su identidad esencialmente estética, y de realizar la promesa de vidas alternativas, caracterizada por la igualdad y la democracia, manteniendo la distancia con la realidad social (Tanke 85). Las ficciones de las cinco escritoras sobre las intervenciones modestas y cotidianas, en el espacio íntimo y privado, imparten proposiciones relativas a la emancipación humana, mientras mantienen el carácter distintivo del arte: el arte de escribir.

Los pormenores de resistirse en el espacio íntimo de la vida humana y su potencia subversiva desafían al orden del consenso. Lo argumenta Nora Catelli, en la introducción de *En la era de la intimidad*, afirmando que el espacio íntimo es “una herramienta para la comprensión de las transformaciones históricas” (10), y diciendo que lo indirecto de las flexiones sobre la condición sociopolítica, lo ambiguo entre los escenarios público y privado y entre las dimensiones imaginaria y real, confieren a la narrativa de lo íntimo el potencial peligroso y dinamizador de una “vivencia histórica” (10). Lauren Berlant propone que las relaciones discursivas modernas de la intimidad crean espacios nuevos por medio de la usurpación de lugares o espacios destinados a otros tipos de relación, e incluso, relaciones no propias (“Intimacy” 282), lo que está en consonancia con la redistribución rancieriana de lo sensible. El discurso de lo público íntimo de la femineidad, abordado por Berlant en *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*, desestabiliza las fronteras entre lo privado y lo público. El carácter ambivalente y yuxtapolítico de lo público íntimo genera un modelo estético nuevo: “an aesthetic of attachment”, o una estética de apego/cariño que no se limita a las formas y sentimientos convencionales ni definitivos (“Intimacy” 285). Berlant, siguiendo el estudio de Deleuze y Guattari sobre Kafka y la literatura menor, formula que el discurso de la intimidad menor de los grupos minoritarios, con el ejemplo de la narrativa esclavista estadounidense desde el siglo XIX, “se ha visto obligado a desarrollar una estética de lo extremo, con el motivo de empujar estos espacios a emerger, a través de gestos tanto pequeños como grandes” (285; traducción propia)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Cita original: “ha(s) been forced to develop aesthetics of the extreme to push these spaces into being by way of small and grand gestures”. Véase *Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*, sobre la circulación de la narrativa de la

## CONCLUSIÓN

En el artículo titulado “La ‘generación’ como ideología cultural” sobre el caso de la literatura mexicana, Ignacio Sánchez Prado plantea que “el análisis estético e histórico de las generaciones jóvenes implica un grado de densidades que exceden por mucho el poder explicativo de la generación” (18-19). Este también es el caso de la producción estética de las cinco escritoras chilenas en el presente trabajo. Aislarlas en una generación literaria, imponiendo etiquetas de mujer / postdictadura / nueva, podría suponer más inconvenientes que ventajas, porque no es deseable reducir esta generación a una categoría estética autoevidente, que consista en un gesto por el que se establezcan particiones entre lo femenino y lo masculino, lo privado y lo público, y lo sublime del arte y lo banal de la vida cotidiana.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, Sara. “Killing Joy: Feminism and the History of Happiness”. *Signs* 35/3 (2010): 571-594.
- Amaro, Lorena. “Presentación”. *Estéticas de la intimidad*. Ed. Lorena Amaro et al. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. 9-13.
- \_\_\_\_\_. “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente”. *Literatura y Lingüística* 29 (2013): 109-129.
- Berlant, Lauren G. “Intimacy: A Special Issue”. *Intimacy*, número especial de *Critical Inquiry* 24/2 (1998): 281-288.
- \_\_\_\_\_. *Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*. Durham: Duke University Press Books, 2012.
- \_\_\_\_\_. *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham: Duke University Press, 2008.
- Bolaño, Roberto. “Fragmentos de un regreso al país natal”. *Entre paréntesis: Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Ed. Ignacio Echeverría. Barcelona: Anagrama, 2013. 59-70.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Brown, Wendy. “American Nightmare: Neoliberalism, Neoconservatism, and De-Democratization.” *Political Theory* 34/6 (2006): 690-714.

---

intimidad menor en el espacio público, que convierte las preocupaciones privadas y corporales en contra-discursos a la estructura dominante del poder.

- \_\_\_\_\_. "Neoliberalism and the End of Liberal Democracy". *Edgework: Critical Essays on Knowledge and Politics*. New Jersey: Princeton University Press, 2005. 37-59.
- \_\_\_\_\_. "Sacrificial Citizenship: Neoliberalism, Human Capital, and Austerity Politics." *Constellations* 23/1 (2016): 3-14.
- \_\_\_\_\_. *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*. New York: Zone Books, 2015.
- Cardone, Resha Sophia. "Acting up and Carrying on: Women Writers of Chile, 1945-2006". Tesis doctoral. University of Kansas, 2006.
- Catelli, Nora. "Introducción: en la era de la intimidad". *En la era de la intimidad. Seguido de: El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007. 9-28.
- Costamagna, Alejandra. "Había una vez una pájaro (o las voces de Alejandra Costamagna)". Entrevista por Lorena Amaro. *60 Watts*. 2-septiembre 2013. Recuperado de: <http://60watts.cl/2013/09/entrevista-alejandra-costamagna/>
- De Querol, Ricardo. "Los niños de la represión chilena llenan los silencios". *El País*. 7-Julio 2015. Recuperado de: [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/09/babelia/1433843677\\_532023.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/09/babelia/1433843677_532023.html)
- Fernández, Nona. "Nona Fernández: vengo de una generación medio guacha". Entrevista por Pedro Pablo Guerrero. *El Mercurio*. 12-agosto 2012. Recuperado de: <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id=%7B8792e430-e2f4-45ee-b96b-2575147b4884%7D>
- Flew, Terry. "Michel Foucault's *The Birth of Biopolitics* and Contemporary Neo-liberalism Debates". *Thesis Eleven* 108/1 (2012): 44-65.
- Foucault, Michel. *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France 1978-79*. Ed. Michel Senellart, trad. Graham Bruchell, New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Jeftanovic, Andrea. "Prólogo". *Hablan los hijos: discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011. 1-19.
- Kirkpatrick, Gwen. "El 'hambre de ciudad' de Diamela Eltit: forjando un lenguaje del Sur". *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. Ed. Bernardita Llanos M. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2006. 33-68.
- Logie, Ilse. "Más allá del 'Paradigma de la memoria': la autoficción en la reciente producción postdictatorial Argentina. El caso de 76 (Félix Bruzzone)". *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos* 3/1 (2015): 75-89.
- Ludmer, Josefina. "Tretas del débil". *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Ed. Patricio Elena González y Eliana Ortega. Río Piedras: Huracán, 1985. 47-54.
- Maturana, Andrea. "La palabra tiene algo de magia negra y blanca: entrevista a Andrea Maturana." Entrevista por Vania Barraza Toledo. *Grafemas Boletín Electrónico de la AILCFH*. Febrero 2007. Recuperado de: [http://people.wku.edu/inma.pertusa/encuentros/grafemas/febrero\\_07/vania.html](http://people.wku.edu/inma.pertusa/encuentros/grafemas/febrero_07/vania.html)
- Opazo, Cristián. "*Mapocho*, de Nona Fernández: la inversión del romance nacional". *Revista Chilena de Literatura* 64 (2004): 29-45.
- Petersen, Julius. "Las generaciones literarias". *Filosofía de la ciencia literaria*. Trad. Carlos Silva. México: Fondo de Cultura Económica, 1946. 137-193.
- Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Trad. Miguel Petrecca et al. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.

- \_\_\_\_\_. *El desacuerdo: política y filosofía*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996.
- Rojas, Sergio. "Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena". *Revista Chilena de Literatura* 89 (2015): 231-256.
- Ros, Ana. *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Sánchez Prado, Ignacio. "La 'generación' como ideología cultural: el Fonca y la institucionalización de la 'narrativa joven' en México". *Explicación de Textos Literarios* 36/1-2 (2007): 8-20.
- Secretaría de la Mujer de Chile. "Valores patrios y valores familiares", *Cuadernos de Difusión* 7, 1982.
- Tanke, Joseph J. *Jacques Rancière: An Introduction. Philosophy, Politics, Aesthetics*. London: Continuum, 2011.



### **III. NOTAS**



## NOVELAS CHILENAS DE LA DICTADURA Y LA POSTDICTADURA: TRAYECTORIAS DE LECTURA PROPUESTAS POR GRÍNOR ROJO

*M. Teresa Johansson M.*

Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, Chile  
mtjohans@uahurtado.cl

En el libro *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena* (LOM, 2016), Grínor Rojo propone leer conjuntamente un ciclo de novelas que “comparten un horizonte histórico circunscribible a un tiempo de cuatro decenios” (12) y que diagrama, por lo tanto, un campo al interior de la literatura chilena contemporánea. Afirma Rojo que tal horizonte histórico no está clausurado dada su pervivencia en el marco constitucional que rige actualmente al país. Afirma también que la lista de sus títulos suma casi dos centenas e indica con precisión el número: 179 novelas, en un juego retórico que podría parodiar la inclinación de la transición sociopolítica neoliberal por las cifras. Más allá de la exactitud numérica, se nos presenta así, de antemano, la envergadura de la producción en estudio.

Estamos pues ante un ciclo narrativo que expone la representación artística de un referente complejo; animado, tal como lo propone el autor, por una estética representacional realista. Porque más allá de enfatizar la dicotomía entre realismo y neovanguardia, Rojo utiliza el calificativo de realista “asignándole un significado que no pone el énfasis en la fidelidad de la mimesis sino en la representación verosímil de unos espacios, unos personajes y unos acontecimientos que se vinculan de modo estético con la dictadura y la postdictadura chilena” (27). Interesa en su lectura el orden de la representación y obviamente, no el del reflejo y las operaciones de distanciamiento desrealizador, sin por ello abolir la pregunta por lo real. Bajo este prisma, convergen las perspectivas literarias, históricas y sociopolíticas, las aproximaciones estéticas e ideológicas y las nociones de campo y de canon que otorgan un sustrato a las operaciones epistémicas implicadas en esta investigación. Si bien podemos señalar que el interés del autor por el periodo en cuestión tenía un antecedente en su libro *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983*<sup>1</sup>, no cabe duda de que los dos volúmenes de *Las novelas de la dictadura y*

<sup>1</sup> Rojo, Grínor (1984) *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973 - 1983*. Madrid: Ediciones Michay, 1984.

*la postdictadura chilena* compendian el estudio más extenso y pormenorizado sobre la producción narrativa chilena de este periodo y constituyen un hito en su vastísima trayectoria intelectual.

La tesis de este libro es explícita desde el inicio: estamos situados ante un horizonte histórico nacional definido como una tercera modernización, que implica asimismo un cambio en el campo de la narrativa<sup>2</sup>. Producida en condiciones de una transformación económica, política y cultural, las novelas de este estudio piensan al sujeto y la sociedad bajo las duras condiciones del neoliberalismo, la represión dictatorial, el sufrimiento social y las revoluciones de los medios y de nuevas tecnologías. A lo largo de este proceso de modernización, la novela chilena elabora imágenes de realidad, repertorio de formas, tópicos y figuras retóricas particulares que van constituyendo una trama articulada y compleja que proyecta temporalidades heterogéneas en la que se superponen diversos “espíritus de época” y “formas de vida”. Rojo describe las redes y las interrelaciones entre los textos que integran este corpus novelístico a partir de distintos enfoques formales y temáticos: novelas del golpe y sus consecuencias, novelas del dictador, novelas de las víctimas, novelas neopoliciales, paródicas, alegóricas, novelas del exilio, del retorno y el desexilio, de las reivindicaciones de género, novelas de la tortura y la colaboración, novelas de carácter autobiográfico, etc. Las distintas perspectivas permiten producir relaciones explosivas entre textos disímiles en términos estéticos. A manera de ejemplo, remito al capítulo “Sobredimensionamiento mimético” dedicado al tratamiento de los acontecimientos históricos en el que Rojo correlaciona libros como *El paso de los gansos* de Fernando Alegría, *El arte de callar* de Roberto Brodsky, *EL caso P* de José Gai y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel.

*Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena* se compone de dos tomos, el primero de los cuales se abre con la presentación del corpus de investigación y se cierra con la selección de un canon de 34 novelas. En este tomo se trabaja con varios niveles de análisis superpuestos, los que podrían reunirse en los siguientes núcleos integrativos. Un primer núcleo expone las características y los presupuestos genéricos inscritos en la definición de la novela chilena contemporánea desde dos perspectivas. Por una parte, se discute las posibilidades y límites de la inscripción de lo social y lo documental bajo títulos elocuentes como “Novelas Luckacsianas... más o menos”, “Romanticismo de la decepción” y “Sobredimensionamiento mimético”. Por otra, se buscan en estas novelas las tendencias contemporáneas del género, los tropos preponderantes y las modalidades discursivas impactadas por la cultura de masas o por la imagen técnica. Estas discusiones se presentan en capítulos tales como “Vanguardias”, “Parodia, ironía y sátira”, “Ciencia ficción *made* en Chile” y “*Ars allegorica*”, en los que se propone varias configuraciones

<sup>2</sup> Al término del primer tomo, Rojo especifica que con la Unidad Popular se cerró el periodo de la segunda modernidad chilena y que la dictadura abre una nueva fase, económica, política y cultural, de carácter neoliberal (235). El autor denomina tercera modernidad a este período histórico coherente cuya continuidad radica en una organización política basada en la constitución dictatorial.

posibles para el corpus según sus distintas modalidades discursivas. Entre estas, podemos destacar: 1. La que establece una marcada relación entre la figura de la parodia y la amplia gama de neopoliciales; 2. La que propone una articulación de las escrituras de vanguardia en torno al realismo fantástico, lo grotesco, esperpéntico u onírico; y 3. Aquella que reinscribe la pertinencia de las novelas alegóricas analógicas para pensar los espacios y los tipos nacionales.

Un segundo núcleo permite aunar la acuciosa presentación de las condiciones de producción de las obras en el vasto periodo en estudio con la representación de acontecimiento y motivos, lo que implica necesariamente referir las condiciones biográficas de sus autores. Así, en los capítulos, “Censura y autocensura” o “Exilio, desexilio y reexilio” o el más cercano “Revista de los estados en la sociedad neoliberal”, que dialoga con el único ensayo de autora titulado “Eltit”, se elabora una trama de distintas posiciones críticas de autoría. Cabe señalar que tampoco le es ajeno a este estudio el contexto de producción temporal de las segundas generaciones, el que es analizado bajo el provocativo rótulo de “Estética por sustracción o acerca del perturbado tiempo de los niños”<sup>3</sup>.

Un tercer núcleo puede constituirse a partir de la identificación de tópicos esenciales elaborados en varias novelas, entre ellos, “La tortura”, nombre del capítulo que aborda la representación novelística de la víctima en la situación de violencia extrema o bien el que tematiza “La resistencia”. Parte del capítulo sobre el exilio también podría ser deportado a esta categoría. Empezamos a visualizar entonces la movilidad de las piezas y la resistencia a la rígida determinación de sus posiciones. Cabe avizorar que el corpus que integra a los narradores consagrados junto a los novísimos del nuevo milenio, en un gesto inclusivo, se manifiesta rebelde ante un exceso de clasificación<sup>4</sup>.

El segundo volumen antologa una selección de quince ensayos críticos relativos a las obras escogidas como parte del canon propuesto. El prólogo, fechado el 18 de septiembre del 2015, quizá con algún ánimo refundacional o independentista, nos propone una reafirmación de la especificidad de lo literario y de la función de la literatura como “una forma de conocimiento que deviene a menudo superior, más rica y profunda, que la de los géneros referenciales”. Los ensayos han sido en este caso organizados mediante una progresión en los años de publicación de las obras, las que van desde 1978 al 2012.

<sup>3</sup> En este capítulo, el autor identifica un “repliegue minimalista, contraépico y antitremendista” (127) distanciado de los grandes relatos históricos, en una serie de novelas producidas por autores que nacieron o fueron niños en dictadura (Costamagna, Maturana, Gumucio, Jeftanovic, Pérez, Bisama, Zambra, Zúñiga, Sanhueza, Becerra, Trabucco Zerán, Eltesch, entre otros).

<sup>4</sup> Al respecto, cabe señalar que varios estudios sobre esta temática han seguido perspectivas generacionales. Cf. Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997 y el más actual: Ros, Ana. *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

Develemos en parte el misterio sobre los nombres escogidos: 1978, *Los convidados de piedra* de Jorge Edwards, crónica generacional de la oligarquía desestabilizada por el golpe; 1981, *El jardín de al lado* de José Donoso, leída como una novela de artista, autobiográfica a contrario modo, por cuanto elabora las figuras de autor posibles después de la crisis histórica del 73. Cinco años después, aparece desde el exilio alemán *La Gran Ciudad*, de Omar Saavedra Santis. En su interpretación, Rojo sostiene que se trata de una fábula sobre el campo literario durante la Unidad Popular, estructurada bajo una suerte de hipérbole irónica estructural. Del mismo año, 1986, es *Óxido de Carmen*, de Ana María del Río, leída como un relato de soslayo sobre los procesos de disciplinamiento escenificados al interior de las familias: una contra-*bildungsroman* sobre el ejercicio del poder totalitario.

Como apertura al tiempo de postdictadura, Grínor Rojo sostiene que en 1991, *Mala onda* de Alberto Fuguet propone un código irónico en la representación del sujeto juvenil que emerge de la nueva sociedad de consumo neoliberal. A contracara, en su estudio sobre *Cobro revertido* de José Leandro Urbina, publicada el año 1992, Grínor Rojo triplica las líneas interpretativas, identificando las entradas del realismo crítico para la conformación de tipos sociales más una estructura textual que él lee como el reverso del relato de viaje de tradición anglosajona y un componente psicoanalítico, el que unido al humor negro le da forma a esta cavilación narrativa sobre un proyecto político fracasado.

A continuación, la novela *El palacio de la risa* de Germán Marín (1995) es leída como una novela del exilio de la pérdida del espacio nacional que trata el retorno como catástrofe. En su ensayo, Rojo desarrolla una lectura comparada con referencias a Proust y a Bergson, a partir de la cual dilucida un procedimiento narrativo de “flujo de la remembranza” (134) análogo a la experiencia del retornado. En 1996, *Una casa vacía* de Carlos Cerda reinscribe la cuestión generacional, junto con el exilio y la problemática del develamiento de la tortura bajo una estética gótica. El cambio de milenio se anuncia el 2000 con *Nocturno de Chile*, de Roberto Bolaño, y el planteamiento de una estética del “ridículo espantoso”, según la cual “toda fatuidad absurda e irrisoria está montada sobre un fondo de horror” (175). En el 2005, *La burla del tiempo* de Mauricio Electorat repone el reencuentro tardío de un grupo etario que vivió la resistencia y la colaboración así como los costos respectivos.

Por otra parte, la lectura propuesta sobre *El desierto* de Carlos Franz, de 2007, expone un ensamble entre el aparato alegórico y el modelo de la tragedia ateniense para plantear la cuestión de la culpa y la colaboración de ciertos grupos chilenos con la dictadura en una relación que traspasó las fronteras de la intimidad. La lista continúa con *Milico* de José Miguel Varas, una novela moderna autobiográfica que interroga la semántica militar y militante y con la más reciente, de 2009, *Carne de perra* de Fátima Sime en la cual se pone en escena la perversión de la tortura de mujeres y la intrincada problemática de la colaboración. Se concluye el 2012 con una lectura del realismo fantástico y la comedia en *Los días del arcoiris* (2012) de Antonio Skármeta, única novela sobre el plebiscito que además se permite un ánimo de futuro. El cierre se inscribe en el año 2012 con *Ruido*, la novela autobiográfica de Álvaro Bisama en la que se anota la crónica del vidente de Villa Alemana ligado a la rememoración generacional de la infancia en dictadura.

Esta suma de ensayos realiza distintas operaciones interpretativas: en primer lugar, vuelve con una nueva mirada crítica a novelas que han sido vastamente tratadas; en segundo lugar, lleva a cabo una operación de rescate de autores poco conocidos que necesitan mayor difusión y una valoración de algunas obras en un gesto abiertamente polémico. Finalmente, lo que me parece más importante, salda deudas de la crítica literaria chilena con un carácter que, a estas alturas, puede denominarse histórico por su repetida actitud de obliterar producciones centrales. Tal es especialmente el aporte de los ensayos sobre *El Palacio de la Risa* de Germán Marín o *Milico* de José Miguel Varas.

A lo largo de ambos volúmenes, puede apreciarse un modo de leer que integra capas de distintas tradiciones de pensamiento. Se trata de un ejercicio muy complejo que permite la convergencia y la interlocución, y es contrario a la suplantación de las corrientes, al gesto de hacer que lo nuevo arrase con lo antiguo. Por el contrario, se propone un ensamble integrador que no suprime, sino que recupera y actualiza perspectivas en una forma de pensamiento original. Así, los capítulos incluyen no solo un vasto corpus narrativo sino una referencia amplísima a teóricos culturales y literarios: desde la semiología, el estructuralismo, el postestructuralismo, el neomarxismo junto a autores tales como Barthes, Brecht, Luckacs, Jameson, Ludmer, Hirsch. A lo anterior, se suma un diálogo con los órdenes del discurso histórico y sociológico chileno y, lo más interesante, un trayecto erudito y motivador por las amplias rutas de la literatura universal.

Hasta aquí la somera descripción ilustrativa de ambos volúmenes que no acaba de dar cuenta de la vastedad de la obra referida, pero que nos sirve para visualizar parte de un trabajo sostenido en lineamientos de carácter más general. Me permito entonces, en lo que queda de esta nota, subrayar algunos de estos lineamientos o soportes que dan respuesta a la pregunta sobre el qué y el cómo leer.

## SEGUNDA ENTRADA: DE LA PROYECCIÓN DE ESTE ESTUDIO PARA EL CAMPO DE LA CRÍTICA LITERARIA CHILENA

A partir de esta vastísima lectura de la producción narrativa chilena contemporánea, Grínor Rojo crea menos una cartografía o una arquitectura que una urbanística literaria: su foco no está en la casa privada, a pesar de que estas existan en abundancia alegórica, ni tampoco en el mapa territorial, sino en algo más parecido a la urbe política. Así inscribe una perspectiva de estudios sobre la literatura desde un prisma social que analiza la representación imaginaria de la convivencia y la fricción del cohabitar nacional. Se trata de una perspectiva que no se dirige hacia una geografía, sino hacia un espacio político situado, de carácter cívico, en el cual convergen los ciudadanos en su vida presente y en el cual se hace posible inscribir los lugares simbólicos de la memoria colectiva como nudos tensionados. Pese a que el ensayo se deslinda del cerco de los estudios sobre memoria, la disposición argumental del libro se relaciona con la idea del lugar en el sentido más clásico del arte de la memoria. Al finalizar la lectura, aparece con nitidez este plano urbanístico de la memoria que ha sido creado por la mirada de una lectura crítica en el proceso de interpretación de los espacios simbólicos de la memoria histórica nacional.

A lo largo de estos volúmenes, estos sentidos de lo social no son expuestos únicamente como un residuo de la memoria, sino que perviven en el presente en una dimensión nueva que el texto propone. Si bien en los análisis no se aplica un criterio generacional ni ideológico (de hecho, el autor desaprueba el método generacional), la cuestión de las generaciones suscita interés cuando se inquiriere por la dimensión social. En varios apartados encontramos referencias a experiencias históricas compartidas por muchos, crónicas generacionales, “ficciones reforzadas por una carga testimonial” (32), protagonismo colectivo en congruencia con acciones en el espacio público mediante las cuales Rojo lee atentamente la presencia de ese nosotros y sus variaciones extendidas en distintas generaciones. Por tanto, el estudio deja entrever que la afirmación de la existencia generacional tiene un carácter restaurativo de un sentido de comunidad y de identidades colectivas. Podemos colegir, entonces, que la ficcionalización de “la generación” resguarda una última figuración de la colectividad posible cuando el contexto de individualización neoliberal ha malogrado las identidades nacionales o aquellas de carácter más político.

Por otra parte, si bien las narrativas contemplan una identidad nacional dañada por la pérdida de un proyecto de nación, el crítico se sitúa en otro lugar y a esta constatación imaginaria contrapone su antítesis: una afirmación de lo nacional, inscrita ya en el título de la obra. Cuando decimos que este es un libro nacional, hablamos también de una relación cómplice con su lector, “nos resulta familiar a los chilenos” (24) y de una escritura que crea en la figura de los lectores la comunidad nacional contemporánea. La reposición de la categoría de lo nacional consiste en un proyecto intelectual de larga data, pues no en vano el autor ha impulsado durante los últimos años el ambicioso proyecto de la historia crítica de la literatura chilena<sup>5</sup> que rearticula un campo disciplinario de los estudios literarios y modela su porvenir. Desde esa dimensión, la del campo disciplinario de los estudios literarios, el libro también proyecta una serie de figuras de autor. En estas páginas converge el investigador que ostenta una retórica científicista (completo inventario de obras, autores y autoras; los catálogos de motivos; la sagacidad en el hallazgo) con la voz nítida del profesor, pero no solo en su sentido de quien profesa, sino en aquel que comprende la enseñanza como una experiencia de donación. Porque en estas páginas no solo está recogido y valorado el trabajo de sus estudiantes, sino que hay una labor donada que se concreta en la dádiva de ideas, de temas de investigación, en el diseño de rutas de exploración. Este libro es un semillero para jóvenes investigadores, una urbe inventada con emplazamientos de múltiples problemas para que otros la recorran. El texto prevé al investigador(a) por venir, a las nuevas generaciones de críticos literarios, a los espectadores de la historia que según Hannah Arendt serán quienes harán finalmente el juicio interpretativo<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> El proyecto de investigación *Historia crítica de la literatura chilena* contempla la producción de una obra en cuatro volúmenes dedicada al estudio crítico de la literatura chilena desde el periodo colonial hasta nuestros días.

<sup>6</sup> Cf. Arendt, Hannah. *La vida del espíritu*. Madrid: Centro de estudios constitucionales, 1984.

Pero hay más: este libro también delinea la figura de autor como crítico literario tanto en sus vertientes de valoración y juicio, en su temple polémico y su dimensión pública, como en su sentido más profundo, definido por la cualidad creativa de la invención de la lectura.

Para finalizar quisiera referir algunos aportes sustantivos de esa invención crítica, pues el libro propone un cambio de paradigma en la lectura de este ciclo literario mediante una transformación en el tono y en la perspectiva analítica y mediante un desplazamiento en el tropo interpretativo que organiza la literatura del periodo.

Hay aquí una cuestión de fondo; si bien el estudio tematiza la decepción, el fracaso y la melancolía, no lo hace desde la depresión ni piensa la producción literaria, para decirlo con la frase de Alberto Moreiras, en “una páctica del duelo” (4). Aquí hay un *quid*, su discursividad se abre a una nueva escena de la crítica, que no está anclada en el testimonio, el fragmento ni en la interpretación de la obra aislada en estado de anomia. Si bien el texto se hace cargo de todos los procesos históricos con los cuales dialoga, desde la descomposición del heroísmo, la épica de los vencidos, el hundimiento y la sensibilidad escéptica, no lo hace con una retórica que replique estas características. Hay un tono crítico que no coincide con el desencanto ni con la ruina. Más bien se trata de un gesto contrario: ante el documento, se presenta la reinscripción de un monumento –en parte, creo que sí–; un canon, una totalidad no totalizante. Ante una crisis “del reconocimiento de lo histórico”, este estudio repone un gesto historizador, pues trata más de las continuidades que de las rupturas y genera un entramado de relaciones intertextuales. A su término, se hace posible contemplar un vasto campo, una ciudad, que ha sido creado/a desde una perspectiva que lee grandes procesos y articulaciones y no niega, ni descrea en la pervivencia de ese gesto moderno. De ahí que el texto tenga una cualidad enciclopédica, o que nos proponga una galería plétórica de imágenes de carácter museográfico con toda la potencia de esa palabra: un museo de los acontecimientos y las imágenes de la dictadura y la postdictadura que encara con más temeridad que nuestros museos reales, la época previa al golpe, el horror dictatorial, la cuestión de la justicia y el presente neoliberal, parte de los tabúes sociales con que seguimos viviendo.

Ahora bien, este cambio en el tono y perspectiva es consistente con un desplazamiento en el tropo interpretativo para definir la literatura del periodo. A ese respecto, me parece que el estudio mueve el paradigma de la alegoría y lo funde con el paradigma del tropo de la ironía que se amplifica en la parodia y la sátira para una interpretación del periodo completo. Esta línea de lectura que había tenido un desarrollo muy temprano en las críticas a la obra de Enrique Lihn y que obtuvo protagonismo a partir de la figura de Roberto Bolaño, es considerado en este estudio como una posición discursiva temprana y dominante, de vasta trayectoria y alto rendimiento ficcional. Así, el análisis de las figuras de la ironía, la parodia, la sátira y la hipérbole proponen *locus* de enunciación alternativos y diversas posiciones para la política de la literatura.

Estos cambios paradigmáticos generados desde una actitud crítica activa se diseminan en los ensayos de este libro y, a la vez, proponen volver a abrir estas novelas con un nuevo impulso de época, quizá más vitalista y polémico, al modo de estos dos volúmenes plétóricos de un entusiasmo cautivador y una pasión contagiosa por la literatura. He usado la metáfora del urbanista y la del museógrafo, creo que ambas imprimen la conservación

y la proyección como dos actitudes retóricas del texto. Porque la pregunta por el qué y cómo leer presenta una máquina de pensar que ha acometido la tarea de sistematizar la literatura chilena y de actualizar el campo de la recepción con un gesto de apertura hacia la complejidad de sus narrativas.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, Hannah. *La vida del espíritu*. Madrid: Centro de estudios constitucionales, 1984.
- Moreiras, Alberto. *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina*. Santiago: LOM-Arcis, 1999.
- Rojo, Grínor. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena*. Tomo I y II. Santiago: LOM, 2016.

## **IV. RESEÑAS**



HÉCTOR HOYOS. *Beyond Bolaño, the global Latin American novel*. USA: Columbia University Press, 2015, 283 páginas.

En el marco de la discusión sobre las metodologías y objetivos del paradigma de la literatura mundial, *Beyond Bolaño, the global Latin American novel*, de Héctor Hoyos, propone un análisis sobre las representaciones literarias del mundo en un corpus de novelas latinoamericanas posteriores a 1989. Si bien Hoyos no comulga con la idea de una periodización epocal en torno a esta fecha, sí la entiende como un punto de inflexión entre la bipolaridad de la guerra fría y la promesa de una multipolaridad. En este proceso global de reorganización epistémica, cultural e ideológica, Hoyos sugiere que este corpus de novelas tiene la potencia tanto de contribuir en la construcción del paradigma de la literatura mundial, como de aportar ideas fundamentales en torno a las representaciones de lo global.

Bajo esta perspectiva, Hoyos sugiere dos puntos importantes. En primer lugar, propone un análisis negativo: en tanto que es imposible representar el mundo en su totalidad, cada intento por representarlo confirma esta imposibilidad; no obstante, las novelas del corpus poseen un efecto en cómo vemos el mundo, y permiten observar cómo se sitúan a sí mismas dentro de un marco mundial de producción literaria. Por otra parte, propone una lectura “más allá de Bolaño”. Esto es, si bien considera que la obra de Bolaño es fundamental para el estudio que propone, sugiere que su lectura sea una puerta de entrada y no el único referente latinoamericano. A partir de ello, propone también la lectura de novelas de César Aira, Mario Bellatin, Chico Buarque, Diamela Eltit, entre otros.

En torno a la metodología, Hoyos propone un análisis en detalle de las novelas del corpus, lo cual entra en discusión con Franco Moretti, colega suyo en la Universidad de Stanford, quien define el estudio de la literatura mundial desde una postura compilatoria. Para Hoyos es fundamental leer obras y no datos, pues entiende que tanto las representaciones del mundo como los lineamientos de la disciplina de la literatura mundial deben partir de las obras y no de los marcos culturales e ideológicos con los cuales pueden ser contrastados. En otras palabras, Hoyos propone una lectura de abajo hacia arriba, en función de las potencias de ciertas novelas latinoamericanas para definir lo global y reposicionar su estudio crítico a escala global.

Otro elemento principal de su propuesta metodológica está dado por el concepto de *Aleph*. Tomado del cuento homónimo de Borges, Hoyos define un *Aleph* como la idea de lo mucho en poco. Esto es, al considerar el mundo como una totalidad, dicho concepto articula su representación desde infinitos puntos de vista, los cuales solo pueden abarcar pequeñas parcelas de su totalidad. Si bien la complejidad del concepto implica la situación del mismo Borges en relación con Occidente y la pugna entre criollismo y modernidad, Hoyos lo utiliza como clave instrumental para analizar cómo operan las representaciones de lo global en las novelas del corpus. En este sentido, Hoyos declara que la globalidad funciona bajo la misma lógica de lo mucho en poco, y que uno de los principios de su propuesta está determinado por mostrar cómo Bolaño y varios otros autores conciben sus propios *Alephs*.

Ahora bien, al considerar una lectura a escala global del corpus, Hoyos toma una postura frente a la discusión entre regionalismo y globalidad. En primer término, define lo global como un proceso de integración que tiene tanto una dimensión económica como cultural. En este proceso de integración, el latinoamericanismo, como disciplina analítica, presenta como limitante la omisión del mundo como totalidad, esto es, como prácticas interrelacionadas que no se adscriben únicamente a una región o territorio. En estos términos, Hoyos propone un análisis “después” del latinoamericanismo. En otras palabras, señala la importancia del contexto histórico, político y cultural de cada región, pero al mismo tiempo valora la potencia de algunas narrativas para traspasar dichos límites.

Al considerar el mundo como una totalidad, Hoyos sugiere que tanto la crítica como el oficio literario no pueden ni deben aislarse o enunciar desde un lugar externo a este. Ahora bien, si el objetivo de Hoyos consiste en reescribir la historia literaria a nivel planetario desde un grano de sal, también sugiere que es precisamente allí donde ciertas novelas latinoamericanas tienen un rol principal, debido a la vitalidad de su crítica ideológica y a la posibilidad de politizar el paradigma de la literatura mundial.

En torno a lo anterior, *Beyond Bolaño* está compuesto por cinco capítulos que analizan diversas temáticas y novelas en relación con los modos de representación de lo global desde una perspectiva latinoamericana. El primero de ellos, titulado *Nazi tales from the americas at the turn of the twenty-first century*, analiza la utilización de la fábula nazi y de sus formas más generalizadas de fascismo como estrategias para situar a América Latina en una discusión global, lo cual permite desnaturalizar la globalidad como hegemonía euro-norteamericana. Para ello ejecuta una lectura crítica de las novelas *La literatura nazi en América*, de Roberto Bolaño, *En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi y *La sombra sin nombre*, de Ignacio Padilla.

El segundo capítulo, *Cosmopolitics of south-south escapism*, habla sobre la obsolescencia del escapismo en un mundo determinado por el paradigma de la inmanencia. Para ello se sirve del concepto *cosmopolitics* (Phen Chea y Bruce Robbins), definido como “el campo de fuerza global de la política” (66), como modelo de estudio para representaciones de viajes latinoamericanos a lugares del mundo que no son el este de Europa ni Estados Unidos. Con este objetivo, analiza la novela *Budapeste*, de Chico Buarque, tras lo cual sugiere, entre otras cosas, que América Latina ya no es un lugar exótico de escape, sino el lugar de donde se escapa.

El capítulo tres, titulado *All the world's supermarket*, apela a la estructura del supermercado como escala en miniatura del mercado global y tópico del capitalismo global. En torno a ello, Hoyos analiza las novelas *Mano de obra*, de Diamela Eltit, *Mala onda*, de Alberto Fuguet y *La prueba*, de César Aira. Si bien en cada una de estas novelas el supermercado opera de diversas formas, es posible ver cómo un modelo de mercado global se reproduce dentro de una localidad, y cómo sus procesos de enunciación desestabilizan o validan las formas de hegemonía de los mercados globales.

En el capítulo cuatro, *Iconography and political theology of narconovelas*, Hoyos analiza los íconos y sub-textos religiosos que componen las formas de representación de las narconovelas. Para ello propone una lectura de *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo y *La santa muerte*, de Homero Aridjis. Uno de los puntos fundamentales de este

análisis estriba en la comparación que establece entre las narconovelas y las novelas de espionaje, en tanto que estas últimas revelan la bipolaridad de la guerra fría, mientras que las narconovelas representan la multipolaridad e interconexión del mundo posterior a 1989.

El último capítulo, *On Duchamp and Beuys as Latin American writers*, analiza la apropiación de las preocupaciones y métodos del arte contemporáneo como estrategias de inscripción global. Con este propósito realiza una lectura de *Duchamp en México*, de César Aira y *Lecciones para una liebre muerta*, de Mario Bellatin. Para Hoyos, el arte conceptual y la performance operan en estas narrativas como una actualización del legado internacional de las vanguardias, al mismo tiempo que ejercen una forma de resistencia frente a la commodificación de la máquina autoral en el mercado literario.

Luego del análisis en detalle de las obras recién descritas, Héctor Hoyos concluye que la relación entre geopolítica y literatura no es unívoca, sino que depende de cada caso. Esto es, sugiere que la lectura en detalle de cada obra permite observar estas relaciones desde diversos puntos de vista, gesto conceptualizado desde el *Aleph*, y que tanto la demarcación de lo global como la construcción del paradigma de la literatura mundial dependen de este tipo de metodología. Asimismo, destaca la potencia del análisis ideológico en estos procesos, donde los procesos históricos y los contextos políticos y económicos se tornan fundamentales. De esta manera, propone que la literatura no es mera información (a propósito de la discusión con Moretti), y sugiere una postura política en torno a la crítica literaria a escala global. En término de Hoyos: “As I see it, the task of the critics is to reveal the potential that literary Works may have for ideology and cultural critique of the global” (204).

FRANCISCO SCHILLING

Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile

gregorovius11@gmail.com

Ha Jin. *Una llegada inesperada y otros relatos*. Introducción, traducción y notas a cargo de José R. Ibáñez Ibáñez y Blasina Cantizano Márquez. Madrid: Ediciones Encuentro, 2015. 312 pp.

Es esta una antología que presenta por primera vez en castellano una selección de relatos cortos de Ha Jin, escritor de origen chino afincado en Estados Unidos desde 1985. Galardonada con el Premio de Traducción 2015 de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos (AEDEAN) y ya en su segunda edición, *Una llegada inesperada y otros relatos* ha sido traducida y anotada por José R. Ibáñez y Blasina Cantizano, quienes firman también una amplia Introducción (p. 9-51) que ofrece una detallada y necesaria contextualización del autor y su obra.

Ha Jin, cuyo nombre de pila real es Xuefei, nació en la provincia de Liaoning en el noreste de China en 1956. Hijo de un oficial del Ejército Rojo, tuvo una infancia itinerante y durante su juventud él mismo fue miembro del ejército popular chino después de que la Revolución Cultural del presidente Mao Zedong interrumpiera su formación académica. Solo tras la muerte de Mao pudo acceder a los estudios universitarios de inglés y literatura que terminaría en Estados Unidos con una beca para el doctorado en la Universidad de Brandeis, cerca de Boston. Aunque su primera intención era convertirse en traductor, decidió emprender su carrera de escritor tras la masacre de la Plaza de Tiananmen en 1989, un trauma que le hizo renegar de un país capaz de ejercer tal brutalidad sobre sus propios ciudadanos, y decidir establecerse en Estados Unidos: “En China, el individuo se consideraba un tornillo o una pequeña pieza en la máquina revolucionaria. Yo quería ser un ser humano con voz propia” (cit. en Fay 2009)<sup>1</sup>. Desde entonces, ha sido docente en varias universidades norteamericanas y ha escrito siete novelas que le han hecho merecedor de premios como el National Book Award for Fiction y el PEN/Faulkner Award por *Waiting* (1999) (este último premio le fue otorgado de nuevo en 2004 por *War Trash*), además de cuatro colecciones de relatos, tres antologías poéticas y un volumen de ensayos. Actualmente es profesor de lengua y literatura inglesa en la Universidad de Boston.

Ha Jin es parte de la cuarta generación de escritores sinomericanos, la más reciente en una tradición que ya cuenta con más de un siglo de historia y que comenzó a finales del siglo XIX y principios del XX con la llegada a Estados Unidos de los primeros estudiantes chinos, quienes emplearon la autobiografía para plasmar sus experiencias al asimilarse, generalmente con éxito, a la sociedad americana. La segunda generación de escritores sinoamericanos, tanto autobiógrafos como también autores de ficción, a pesar de haber nacido ya en Estados Unidos, se encontró en un *impasse* cultural con más dificultades para la integración y también una conflictiva alienación de la comunidad china inmigrante; aún así, continuaron con el objetivo de sus predecesores de retratar en sus obras la dignidad y humanidad de los sinoamericanos como una minoría modelo

<sup>1</sup> “In China the individual used to be treated as a screw or a small cog in the revolutionary machine. I wanted to be a human being with a voice” (traducción de la autora).

trabajadora y responsable. Después de una tercera generación que, imbuida por el espíritu de la lucha por los derechos civiles de los años sesenta, demostró el sentimiento de un nuevo orgullo étnico a través de literatura de protesta, la cuarta generación a la que Ha Jin pertenece ha abierto finalmente la literatura sinoamericana a toda una serie de nuevos temas, estilos, géneros y sensibilidades, con fenómenos como la aparición de escritores bi- o multirraciales y la llegada de nuevos “talentos” desde Hong Kong, Taiwan y la China continental en los años 80 y 90, Ha Jin incluido (Xu 2012, 58-9).

Sin embargo, la preferencia de Ha Jin durante sus primeros años creativos por dedicar sus obras a la descripción de la vida de las comunidades chinas *en China* – en lugar de relatar las experiencias de los inmigrantes o ciudadanos chinos en Estados Unidos – ha hecho que sea excluido de algunos estudios críticos sobre literatura asiático-americana que prefieren omitir a “escritores asiáticos que viven en Norteamérica pero escriben exclusivamente sobre experiencias no Americanas” (Huang 2006, 5),<sup>2</sup> una decisión que sus últimos libros de los años 2000, como la colección de relatos *A Good Fall* (2009), centrados en las comunidades chinas norteamericanas, deberían hacer reconsiderar. Es cierto no obstante que, aunque sus obras enmarcan cuestiones clave para los escritores de ascendencia asiática como son los conflictos identitarios, las situaciones de marginalidad y discriminación, o la imperecedera influencia de la cultura china (Huntley 2009, 44), la literatura de Ha Jin intenta trascender cualquier especificidad cultural (Ge 2006, 53), y apela a sentimientos y experiencias universales a través de su empatía por la gente corriente, su sentido del humor y su defensa de la integridad humana ante los obstáculos de la vida (Liu y Braz 2007).

Con la llegada de esta traducción, se inaugura para el público hispanohablante el universo de la ficción breve de Ha Jin, cargado de referencias autobiográficas y testigo de la crisis social y cultural sufrida por la República Popular China durante la última década de gobierno de Mao. Aunque sus novelas no tardaron demasiado en ser traducidas al español (para Tusquets por Jordi Fibla, cuyas decisiones traductológicas se han respetado en este volumen), resulta sorprendente, como se menciona en la Introducción, que hasta ahora no haya aparecido traducción alguna al castellano de ninguno de los volúmenes de relatos de este autor, más aún cuando han sido galardonados con premios tan prestigiosos como el PEN/Hemingway Award y el Flannery O’Connor Award for Short Fiction. De hecho, él mismo ha manifestado que se siente escritor de relatos más que poeta o novelista (cit. en Fay 2009). Si esta desatención se debe a la todavía prevalente consideración del relato corto como un género menor –y desgraciadamente, no “menor” en el sentido positivo que le otorgan Deleuze y Guattari (1986), como un elemento de subversión dentro de una tradición predominante–, no cabe duda de que la calidad de los cuentos de Ha Jin debería contribuir a erradicar tal prejuicio. Los traductores, José R. Ibañez y Blasina Cantizano Márquez, ambos profesores del Departamento de Filología Inglesa

<sup>2</sup> “Asian writers living in North America but writing exclusively about non-American experiences, despite their immigrant or citizenship status, such as Ha Jin” (traducción de la autora).

y Alemana de la Universidad de Almería (España), cuentan con una larga experiencia investigadora en el ámbito de la literatura norteamericana, más específicamente dentro del género del relato o *short story* y de los estudios culturales y de género.

Para la selección de los relatos, los traductores se han centrado en tres de las cuatro colecciones del escritor: *Under the Red Flag* (1997), *The Bridegroom* (2000), y *A Good Fall* (2009). Su primer volumen, *Ocean of Words* (1996), que narra las experiencias del autor en su etapa militar apostado en un puesto fronterizo entre Manchuria y la Unión Soviética, se desmarca temáticamente del resto de colecciones, más centradas en el retrato social de la China comunista y la experiencia del emigrante, y por lo tanto ha sido excluido de esta antología. Los relatos son presentados en orden cronológico según su fecha de publicación pero también según el marco temporal de su contenido, ya que el hilo autobiográfico de la ficción de Ha Jin va recorriendo desde la China rural de la Revolución Cultural de finales de los años sesenta y principios de los setenta en *Under the Red Flag*, a la China post-maoísta de los ochenta en *The Bridegroom* y la comunidad emigrante china en Estados Unidos ya en los albores del nuevo milenio de *A Good Fall*. Así, aunque no aparece señalado de forma explícita en el Índice del libro (quizá con la intención de ofrecer mayor cohesión a la antología) sino en las notas a pie de página que abren cada capítulo, los trece relatos recogidos se distribuyen de forma equilibrada: de *Under the Red Flag* se han seleccionado “Una llegada inesperada”, “Nubarrones sobre un funeral”, “Una década” y “A plena luz del día”, mientras que “El novio”, “Vivo”, “Una broma pesada” y “La mujer de Nueva York” pertenecen a *The Bridegroom*, y “Niños como enemigos”, “Una belleza”, “Avergonzado”, “La casa del cerezo llorón”, y “Una buena caída” son parte de la última colección publicada, *A Good Fall*<sup>3</sup>.

La traducción de Ibáñez y Cantizano nos permite descubrir la sobriedad de la narrativa de Ha Jin, quien con minuciosa descripción y solapada ironía es capaz de retratar los estragos de la Revolución Cultural con una pretendida templanza que contrasta con la crudeza de la política comunista y la hace aún más estremecedora. Sus personajes, repletos de una humanidad auténtica llena de luces y sombras, representan la indefensión del individuo ante la opresión de un estado omnipotente y, aún peor, ante la connivente vigilancia de sus convecinos, convertidos en un instrumento más de la maquinaria ideológica estatal. Un ingenuo comentario jocoso (“Una broma pesada”) o una simple explicación poética (“Una década”) pueden tener consecuencias nefastas si “algunos la entienden con un sentido reaccionario” (Jin 2015, 193). No sorprende que tales contenidos –que incluyen abiertamente temas como la prostitución o la homosexualidad– hayan provocado que sus libros hayan sido prohibidos en China (la novela *Waiting* consiguió ser publicada, pero solo durante un tiempo limitado). La dureza del entorno no impide sin embargo que en los relatos reluzcan momentos de ternura entre las familias de la Colonia del Llano –la

<sup>3</sup> Los títulos originales de los relatos son, en el mismo orden: “New Arrival”, “Winds and Clouds over a Funeral”, “A Decade”, “In Broad Daylight”, “The Bridegroom”, “Alive”, “A Bad Joke”, “The Woman from New York”, “Children as Enemies”, “The Beauty”, “Shame”, “The House Behind a Weeping Cherry”, y “A Good Fall”.

comunidad que otorga continuidad espacial a los relatos situados en China– y actos de compasión y amistad entre los emigrantes establecidos en Nueva York, con historias como “La casa del cerezo llorón” y “Una buena caída”, que ofrecen una visión algo más esperanzadora. Dentro de las figuras que pueblan esta antología de Ha Jin, llaman la atención especialmente los niños, quienes, lejos de la inocencia que se les supone, no son solo simples testigos de las tribulaciones de sus mayores (por ejemplo, en “A plena luz del día”), sino que toman parte activa y son jurado y verdugo de su profesora en “Una década”, o se convierten en la encarnación del conflicto entre la tradición de sus antepasados y la adaptación cultural aceptada por las nuevas generaciones de sinoestadounidenses en “Niños como enemigos”.

Al igual que el resto de sus obras, los relatos de Ha Jin fueron originalmente escritos en inglés –una decisión más en contra del control estatal chino, al considerar su lengua materna demasiado politizada para poder ser utilizada de forma honesta, algo que lo estigmatiza como un proscrito para el gobierno chino pero también como un *outsider* para parte de la comunidad sinoestadounidense. En las versiones originales abundan no obstante calcos tomados del chino, algo que ha sido tanto criticado como alabado, pero que es aparentemente inevitable si se considera toda la ficción de Ha Jin en sí misma un “ejercicio de traducción” de la cultura china para una audiencia principalmente no china (Liu y Braz 2007). Siguiendo a Braj B. Kachru, los mismos traductores de esta antología han señalado que estos relatos constituyen un ejemplo de “literatura de traducción” o de “creatividad bilingüe” donde Ha Jin realiza una transferencia cultural y lingüística desde su lengua china nativa al inglés en un proceso de nativización que afecta a patrones culturales, estrategias de coherencia y cohesión, y figuras retóricas como símiles y metáforas, refranes o maldiciones (Ibáñez 2016). Sobre estas figuras los traductores ofrecen numerosas notas a pie de página para que el lector interesado pueda recorrer los vericuetos terminológicos entre chino-inglés-español sin enredarse en la oscuridad de ciertas expresiones y modismos. Por ejemplo, la maestra Zhu Wenli en “Una Década” es acusada de “haber tragado ya mucha tinta” –“you have drunk a lot of ink”, en el original– un modismo chino que de forma semitransparente sugiere el origen intelectual de Wenli y que de haberse traducido al español como su equivalente *saber mucho latín*, además de desentonar cultural e históricamente con el contexto chino, habría perdido el efecto artístico de hibridación lingüística característico del autor (Jin 2015, 110, n. 8).

También son abundantes las notas dedicadas a iluminar las constantes referencias a tradiciones, supersticiones y simbologías chinas salpicadas en el texto, ya que aunque es habitual que Ha Jin integre el contexto cultural chino en su narración de forma discreta, también añade detalles sin explicación que hacen al lector percatarse de la brecha cultural pero sin llegar a comprenderla (Oh 2006, 422-3). En “A plena luz del día”, por ejemplo, tras la referencia a una mujer con “un lunar de lágrima” deja claro que “[e]so quería decir que su vida iba a ser un mar de lágrimas” (Jin 2015, 115). Sin embargo, resulta más difícil deducir sin más detalles por qué los chicos de bandas enemigas se obligan “incluso” a llamarse “padre o ‘abuelo’” como una gran ofensa (*ibid.* 114); es en esos casos donde las notas son imprescindibles para desentrañar el trasfondo cultural. Todas estas aclaraciones, junto al análisis introductorio de autor y obra por parte de los

traductores, convierte la lectura de esta fascinante antología en una absorbente inmersión en la cultura y modos de pensar de la China contemporánea.

Laura Torres Zúñiga  
 Centro Universitario de la Defensa de San Javier,  
 Universidad Politécnica de Cartagena (España)  
 laura.torres@cud.upct.es

## BIBLIOGRAFÍA

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Trad. Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Fay, Sarah. "Ha Jin, The Art of Fiction No. 202". *The Paris Review* 191 (Winter 2009). <https://www.theparisreview.org/interviews/5991/ha-jin-the-art-of-fiction-no-202-ha-jin>
- Ge, Liangyan. "The tiger-killing hero and the hero-killing tiger". *Comparative Literature Studies* 43.1-2 (2006): 39-56.
- Huang, Guiyou. *The Columbia Guide to Asian American Literature Since 1945*. New York: Columbia University Press, 2006.
- Huntley, E. D. "Amy Tan and Asian American Literature". En Harold Bloom (ed.), *Bloom's Modern Critical Views: Asian-American Writers. New Edition*, p. 43-62. New York: Infobase Publishing, 2009.
- Ibáñez, José R. "All the Guns Must Have the Same Caliber": A Kachruvian Study of Ha Jin's *Chineseness* in "Winds and Clouds over a Funeral". *Concentric: Literary and Cultural Studies* (2016): 195-220.
- Jin, Ha. *Una llegada inesperada y otros relatos*. Trad. José R. Ibáñez Ibáñez y Blasina Cantizano Márquez. Madrid: Ediciones Encuentro, 2015.
- Liu, Jianwu y Albert Braz. "Ha Jin". En Seiwoong Oh (ed.), *Encyclopedia of Asian-American Literature*, p. 138-9. New York: Infobase Publishing, 2007.
- Oh, Seiwoong. "Cultural Translation in Ha Jin's *Waiting*." En Jennie Wang (ed.), *Querying the Genealogy: Comparative and Transnational Studies in Chinese American Literature*, p. 420-27. Shanghai: Shanghai Yiwen, 2006.
- Xu, Wenying. *Historical Dictionary of Asian American Literature and Theater*. Lanham, Toronto, Plymouth, UK: Scarecrow Press, 2012.

MARIANO SISKIND. *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Trad. Lilia Mosconi. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016, 378 páginas.

En el marco de las complejas relaciones que supone el creciente proceso de globalización, la discusión en torno a la literatura mundial y sus alcances es un tema que paulatinamente ha ido adquiriendo relevancia en nuestro campo de estudio: la composición de un canon, las trayectorias que siguen las producciones literarias provenientes de la periferia, los diálogos que se establecen con las literaturas hegemónicas, el lugar que efectivamente ocupan los diferentes textos en el escenario global, son algunas de las problemáticas que en la actualidad invitan a reflexionar a los críticos. Un notable ejemplo de ello lo ofrece *Deseos cosmopolitas*, de Mariano Siskind. La investigación se centra en el estudio del cosmopolitismo en la literatura latinoamericana, entendido como “un entramado discursivo estratégico, calculado, que intentaba negociar un lugar de enunciación a la vez particular y universal, en el contexto de la hegemonía cultural moderna” (41). La expresión de esta idea, evidenciada en el quehacer de intelectuales modernistas hacia finales del siglo XIX, y que en esencia persiste en los discursos de un importante grupo de escritores hasta entrada la segunda mitad del siglo XX, se desarrolla en torno a la construcción de un imaginario de *mundo* que implicó la posibilidad de pensarlo como un espacio de modernización no nacionalista, en el que el encuentro entre culturas marginales y hegemónicas fuese ajeno a las históricas jerarquías metropolitanas. En este sentido, Siskind insiste en que aun cuando esta concepción de mundo es, en sentido lacaniano, una fantasía, cumple con el rol fundamental de abrir un horizonte de significación cosmopolita (19) capaz de poner en tensión el particularismo que caracterizaba la producción cultural local.

Los cinco capítulos que componen *Deseos cosmopolitas* ponen de manifiesto una aproximación a “la modernidad literaria latinoamericana como una relación global, un conjunto de procedimientos estéticos que funcionan como mediaciones de una red transcultural ampliada de intercambios culturales dispares” (19). A través de un análisis textual que incluye referencias a Eduardo Ladislao Holmberg, Rubén Darío, José Martí, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Enrique Gómez Carrillo, Baldomero Sanín Cano, entre otros, se configura una red articulada en torno a conceptos que permite profundizar en la dimensión política asociada al desarrollo y uso de géneros literarios, modos de representación y formas estéticas que intentaron posicionar su particularidad en el espacio global. Las constataciones hechas por el autor llaman a leer críticamente el lugar de enunciación desde el cual se construyen los discursos literarios que invocaron el cosmopolitismo. En otras palabras, observar la posición que en términos culturales ostenta América Latina en el contexto ofrecido por la modernidad global resulta fundamental al momento de pensar históricamente qué es aquello que define las representaciones que emergen desde la marginalidad, en contraste con los imaginarios elaborados en las locaciones metropolitanas (36).

Tras una introducción en la que se discuten y definen los conceptos centrales en la investigación, el capítulo inicial, “La globalización de la novela y la novelización de lo global”, aborda el vínculo entre género literario y modernidad. En ese contexto, la novela, definida a modo expresión “estética que narra el deseo moderno” (54), será la primera

forma literaria global tras la consolidación de la hegemonía europea en el mundo. Pese a que América Latina y sus intelectuales la asumen propia y la postulan como institución modernizadora, la tesis que construye el autor describe la incorporación de la novela en los proyectos nacionales en términos de “importación” o “traducción” del género, por sobre interpretaciones que ponderan la idea de una subordinación cultural de la periferia respecto del centro (56). El resultado de ello será la dislocación de la forma-novela global en favor del surgimiento de una forma-novela global latinoamericana (57). Por otra parte, la categoría “novelización de lo global” se aplica a la lectura de los imaginarios universalistas puntuales que los textos ponen en circulación (65). A través de la comparación de ejemplos provenientes de la ciencia ficción (un grupo de novelas de Julio Verne en contraste con una del argentino Eduardo Ladislado Holmberg), se quiere mostrar de qué manera influyen en las representaciones literarias las condiciones de enunciación particulares de cada lugar, en el contexto de una modernidad trazada por la desigualdad y las exclusiones.

A propósito del sitio que ocupa el realismo mágico en el escenario global, el segundo capítulo, “La vida material de los géneros: los itinerarios globales del realismo mágico”, se propone dar respuesta a la pregunta por los procesos que influyeron en su posicionamiento como género literario-mundial. Si bien en el análisis se considera la relación entre literatura mundial, poscolonialismo y realismo mágico, el foco está puesto en la historización de las trayectorias globales que siguió el género en cuestión, “desde los años veinte hasta los noventa, y en las huellas que ... fue dejando en la circulación global de las traducciones y reescrituras que componen la materialidad literaria de su mundo” (100). De esta manera, la conjugación de factores como la producción de textos críticos que intentan explicar y/o delimitar sus alcances estéticos y temporales, los discursos que enarbolaron diferentes agentes del campo, la exposición de las condiciones de circulación concretas que acompañaron el proceso (publicación, consumo, demanda y publicidad), más el énfasis en la diversidad de reconfiguraciones que se hizo de estas novelas tanto en metrópolis como en periferias, serán decisivos para comprender el paradójico destino mundial de un género cuya génesis fue la representación de la particularidad latinoamericana. Con este capítulo se cierra el apartado inicial del texto centrado en la literatura mundial y la producción material de los mundos literarios.

La segunda parte, orientada hacia la relación entre cosmopolitismo, modernismo y *deseo de mundo*, comienza con la sección: “El surgimiento de los discursos literario-mundiales en América Latina (1882-1925)”. En ella se reconstruye un archivo cuyo núcleo son los discursos sobre literatura mundial del modernismo latinoamericano, articulados en torno a un *deseo de mundo* (39) que observa desde una óptica cosmopolita la modernización local. A la luz del corpus, el autor sostiene que los modernistas configuraron un imaginario en el que obras y escritores locales y extranjeros eran concebidos como partes “de una comunidad organizada alrededor de estéticas modernizantes que determinan el horizonte de significación de las prácticas modernistas” (154). Pero, ¿de qué manera se conciliaba un campo cultural “obsesionado por su diferencia” (186) con la idea de una apertura hacia la universalidad? Para Siskind esta tensión no llega a resolverse, por el contrario, se convierte en característica inherente a la cultura latinoamericana que aún hoy consigue convocar intereses y debates (172).

En el cuarto capítulo, “El universalismo francés de Darío y las cartografías mundiales del modernismo”, se indaga en el imaginario de *mundo* que construye el poeta: ¿pone en acción un discurso literario mundial o solo debe ser leído dentro de los márgenes que supone la supremacía del influjo francés en su obra? Si bien, en la compleja subjetividad modernista de Darío la cultura francesa ocupa un centro indiscutible, producto del lugar que tiene América Latina y sus escritores en el orden mundial (255), la problematización que aquí se hace de ella permite significarla en términos de una “predisposición innovadora hacia lo moderno” (278); dicho de otra forma, para el poeta lo francés implica universalidad no solo en lo que respecta a su hegemonía global, sino también en su despojo de la particularidad cultural latinoamericana (254).

Finalmente, “En viaje a Oriente: Gómez Carrillo y la cuestión judía” está marcado por la aproximación crítica a los escritos del cronista y viajero cuyo nombre consigna el título. Los diálogos que se establecen entre su sensibilidad orientalista y el cosmopolitismo le permiten configurar “las extendidas geografías culturales del modernismo latinoamericano, cuya escala global sería impensable sin ... [sus] contribuciones estéticas” (333). El autor concluye el recorrido conceptual que ha sostenido consistentemente a través de sus capítulos reflexionando a propósito de la representación que hace Gómez de los judíos en Oriente: en ella lee la empatía en las apreciaciones como elemento constituyente de una ética modernista cosmopolita (332).

La importancia de este libro en el campo de los estudios literarios puede situarse en al menos dos niveles: primeramente, su destacada reelaboración conceptual permite ver aquellas obras que asumieron un horizonte cosmopolita desde una perspectiva completamente diferente y, junto con ello, actualizar sus significados en nuestros propios imaginarios históricos-literarios. Por otra parte, las consideraciones respecto de la novela como género mundial abren un espacio para repensar el carácter de lo nacional en los orígenes de la producción literaria latinoamericana moderna, de observar con nuevos ojos la posición y circulación de los textos fundantes de cara hacia al mundo.

En segundo lugar, el trabajo que hace Mariano Siskind no solo apela a las dimensiones históricas y políticas que se encuentran implicadas en los objetos que aborda directamente a través de la investigación (me refiero a textos literarios, críticos y discursos que componen el núcleo de sus interpretaciones), también lo hace al problematizar las formas en las que se considera en la actualidad, en el plano educativo-pedagógico, el concepto de literatura mundial: ¿es posible la formulación de un proyecto literario cosmopolita que se sostenga como una articulación *planetaria* (89)? Y, de ser así, ¿sobre qué bases ideológicas y materiales descansaría su formulación? ¿Qué posturas adoptarían las periferias en este orden? ¿Cuáles serían los efectos de dicho proyecto sobre la literatura misma? Son algunas de las interrogantes que orientan la argumentación en el libro. En este sentido, *Deseos cosmopolitas* es también una invitación a asumir que la adopción de cualquier postura frente a este tipo de discursos debe hacerse teniendo en miras el contexto desigual que sostiene relaciones globales hegemónicas que configuran el mundo de hoy (95).

CARLA ROJAS VALENZUELA

Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile  
 rojas.carla.v@gmail.com