

## *LA NOVELA TERRÍGENA* DE MARIO VERDUGO: UN ENCUADRE MAULA DEL CAMPO CHILENO<sup>1</sup>

*Constanza Ceresa*  
Universidad Adolfo Ibáñez  
Santiago, Chile  
constanza.ceresa@uai.cl

### RESUMEN / ABSTRACT

*La novela terrígena* (2011) del poeta chileno Mario Verdugo construye una imagen tramposa de la provincia a través de un encuadre *maula* que muestra tanto la falla como el potencial de la representación estática del territorio chileno en la literatura criollista. A través de una novela que no narra, la poesía conceptual de Verdugo despliega una mirada impersonal que selecciona y combina restos simbólicos y materiales del campo de la zona del Maule para construir un imaginario *terrígena* (Mariano Latorre) despojado de símbolos nacionales y deformado por referentes del mundo sci-fi y de la cultura de masas. Esta nueva forma de imaginar la provincia y, en particular, la zona rural se vuelve un ejercicio performativo que reflexiona sobre las posibilidades de la literatura para representar estos territorios a contrapelo de los discursos identitarios que han tendido a sobrecodificarlos, y a su vez visibilizar la evidente dislocación temporal y espacial producida por la maquinaria capitalista en su proceso global, en la que la figura humana se difumina cada vez más como punto de referencia.

PALABRAS CLAVE: criollismo, poesía conceptual, Mario Verdugo, provincia, globalización.

### MARIO VERDUGO'S *LA NOVELA TERRÍGENA*: A MAULA FRAME OF THE CHILEAN COUNTRYSIDE

*La novela terrígena* (2011) by Chilean poet Mario Verdugo, depicts a trickster image of the province through a “maula framing”, which shows both the flaw and the potential of the static

<sup>1</sup> Este artículo es producto de la investigación Fondecyt 11171035, “La nueva provincia: imaginaciones rurales chilenas y argentinas en el siglo XXI”, de la cual soy investigadora responsable.

representation of Chilean territory in Criollista literature. Through a novel that does not narrate, Verdugo's conceptual poetry deploys an impersonal gaze that selects and combines symbolic and material remains of the countryside of the Maule area to construct a *terrigena* imaginary (Mariano Latorre) stripped of national symbols and deformed by referents of the sci-fi world and mass culture. This new way of imagining the province and in particular, the rural area becomes a performative exercise that reflects on the possibilities of literature to represent these territories against the identity discourses that have tended to overcode them, and in turn make visible the evident temporal and spatial dislocation produced by the capitalist machinery in its global process, in which the human figure is increasingly blurred as a point of reference.

KEYWORDS: criollismo, conceptual poetry, Mario Verdugo, province, globalization.

Recepción: 06/08/2020

Aprobación: 28/06/2021

## INTRODUCCIÓN

Este artículo surge de una investigación en torno a la imaginación de la provincia y el campo en la literatura chilena y argentina del siglo XXI. Las nuevas formas de producción agraria dominadas por capitales transnacionales han invitado a repensar los imaginarios de la nación tan íntimamente unidos a paisajes arquetípicos o de referencia, es decir, a aquellas imágenes culturales de la naturaleza que construyen un imaginario colectivo, compartido y socialmente aceptado (Nogué 161)<sup>2</sup>. En el caso de Argentina ese paisaje arquetípico sería la pampa y en Chile, el campo del valle central. Pero la proliferación de monocultivos transgénicos de soya en Argentina y la forestación desmedida de bosques coníferos en Chile (entre otras formas de explotación), no solo han transformado esos paisajes de referencia en paisajes indiferenciados, seriales y dispersos, sino también han generado una crisis en el ecosistema donde las grandes sequías y los efectos tóxicos han terminado por “controlar y administrar el ciclo biológico de los cuerpos y las poblaciones; desarrollan lógicas y racionalidades diversas en torno a los modos de hacer vivir, y a los modos de matar o dejar morir” (Giorgi 18). Estas transformaciones tanto del

<sup>2</sup> En “Sentido de lugar, paisaje y conflicto” (2014) el geógrafo Joan Nogué define el paisaje arquetípico como aquel “transmitido de generación en generación a través de muchas vías, entre ellas la pintura de paisaje, la novela local, los libros de texto escolar y, hoy día, los medios de comunicación, en el sentido más amplio de la expresión” (161). Se trata de un proceso de creación de arquetipos paisajísticos que se inició en un momento determinado, usualmente coetáneo al proceso de consolidación de las identidades nacionales.

espacio físico como simbólico también han abierto nuevas posibilidades para cuestionar los discursos fundacionales de las naciones basados en dicotomías culturales como la oposición sarmientina de civilización y barbarie, la relación entre el mundo humano y no humano e imaginar nuevos paisajes-ensambles, como diría Jens Andermann (2008), que en su lugar intersticial entre imagen y entorno, integren el estado de latencia de las potencialidades históricas del lugar (6). ¿De qué manera la literatura de los últimos años en ambos países ha abordado estas transformaciones productivas, simbólicas y culturales del campo y la provincia?

Durante las últimas dos décadas se ha visto el surgimiento de una cuantiosa producción literaria en ambos países que representa el espacio de la provincia, del campo y el pueblo chico a contrapelo de los discursos identitarios a los que este tipo de paisajes solía servir. En el panorama literario argentino existe una abundante cantidad de obras, tanto en narrativa como en poesía, que abordan esta violencia biopolítica a partir del fenómeno distópico del campo agrotóxico<sup>3</sup>. En esa crítica abierta a los nuevos procesos de producción y extracción agraria, estas obras imaginan otros relatos y otros mapas capaces de trastocar, invertir y cuestionar los conceptos de identidad y naturaleza heredados por la historia cultural. La lectura feminista del campo de Lucía de Leone, la mirada ecocrítica de Gisella Heffes o la reflexión en torno al vacío de la pampa de Fermín Rodríguez, entre otras lecturas críticas, abordan estas problemáticas a partir de lo que han llamado el giro rural en la literatura argentina de los últimos veinte años<sup>4</sup>.

Pero en este artículo me interesa explorar en particular el caso chileno. ¿Cómo se representa el campo y la provincia en la literatura chilena contemporánea? ¿De qué manera se han reimaginado el paisaje arquetípico del campo y la provincia? Si bien no podríamos hablar realmente de un giro rural en la literatura chilena de los últimos veinte años, sí se observa una creciente visibilización de espacios transurbanos y de la provincia. Siguiendo

<sup>3</sup> Un ejemplo de estas reescrituras se encuentra en la distopía en torno a los agrotóxicos de Samanta Schweblin *Distancia de rescate* (2014), la novela *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara y la obra poética *Machos de campo* (2017) de Cristián Molina, entre otras, donde los cuerpos disidentes se desplazan por los intersticios de los discursos fundacionales de la pampa y su constitutiva lógica binaria, para crear mapas alternativos.

<sup>4</sup> Ver los trabajos críticos de Lucía de Leone, “Imaginaciones territoriales, cuerpo y género. Dos escenas en la literatura argentina actual” (2019); Gisella Heffes “Toxic Nature in Contemporary Argentine Narratives. Contaminated bodies and ecomutación” (2019) y Fermín Rodríguez “El giro rústico: el nuevo campo argentino” (2019).

la perspectiva ecocrítica de la literatura argentina, la novela *Fruta Podrida* (2007) de Lina Meruane y los relatos de *Yo soy un pájaro ahora* (2019) de Vladimir Rivera Órdenes presentan una imaginación distópica del campo tóxico donde los cuerpos enfermos aparecen como un eslabón necesario para la cadena productiva de la explotación agraria y ganadera global<sup>5</sup>. Aunque centrada en el mundo tradicional del campo, la novela de Andrés Montero *La muerte viene estilando* (2021) parece reproducir muchos de los estereotipos identitarios del latifundio al servicio de la nación, más que cuestionarlos. Pero fuera de lo ya mencionado, gran parte de las novelas y relatos aparecidos en este período en Chile han tendido a abordar el lugar periférico de los pueblos provinciales en relación con la historia oficial, a través de una narración mediada por los mecanismos de la memoria, quizás como parte del fenómeno de la literatura de los hijos de la dictadura<sup>6</sup>. *En Ruido* (2012) de Álvaro Bisama y *Niños extremistas* (2013) de Gonzalo Ortiz Peña, Villa Alemana y Penco de los años ochenta y noventa se vuelven locus de experiencias que rayan en el delirio o lo sobrenatural, en el contexto de violencia política y económica dictatorial y posdictatorial. Siguiendo una línea similar *Jeidi* (2017) de Isabel Margarita Bustos representa de manera irónica la vida de una niña de once años milagrosamente embarazada en el pueblo Villa Prat, región del Maule, a mediados de los ochenta, mostrando una vida rural ya casi extinta. Quizás en un universo paralelo habría que ubicar la obra narrativa de Andrés Gallardo, reeditada en la última década en Chile. *La nueva provincia* (1987), reeditada en 2015 por editorial Liberalia, explora con humor quijotesco la carrera por la independencia que vive el pueblo de Coelemu a la sombra de los acontecimientos políticos del Chile de fines de los sesenta y comienzos de los setenta. El manejo de los afectos en el habla local con sus excesos y omisiones y el diálogo constante con el criollismo chileno, muestran una escritura que, tras la apariencia de un anticuado costumbrismo, propone una reflexión crítica en torno a la representación de la provincia como espacio marginado del territorio nacional. En una línea más experimental, *Ramal* (2011) de Cynthia Rimsky explora a través de un relato de viaje de corte autobiográfico cómo la memoria personal y colectiva se funden en los paisajes del ramal entre Talca y Constitución a partir de un diálogo intermedial entre palabra y

<sup>5</sup> Ver “Devenires de la corporalidad femenina en *Fruta podrida* (2007) de Lina Meruane: Toxicidad, memoria y exterminio” (2018) de Cynthia Francica.

<sup>6</sup> Ver María Angélica Franken Osorio, “Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente” (2017); Alejandra Costamagna, “La voz de los hijos en las novelas chilenas de postdictadura” (2016).

fotografía que resalta la imposibilidad de representar una identidad local. Los relatos de Marcelo Mellado representan la decadente vida provinciana para exaltar el lugar periférico de estos territorios frente al desarrollo del centro urbano, pero a través de una estética de la degradación, un humor grotesco y un habla deslenguada<sup>7</sup>. Cristian Geisse en la colección de relatos *Pobres diablos* (2018) aborda la vida pueblerina resignificando la tradición popular del diablo en la vida cotidiana desde una mirada desacralizada y decadente. Interesante es la reciente colección de crónicas de la editorial La Pollera, Surcos del territorio, centrada en la experiencia de crecer en un pueblo de provincia, donde se encuentran las obras de Vladimir Rivera Órdenes *En el pueblo hay una casa oscura y pequeña* (2021), que aborda la violencia dictatorial en su Parral de la infancia, y *La pajarera* (2021) de Eduardo Plaza Ávila desde la ciudad de Coquimbo.

Ahora bien, en el campo de la poesía chilena son pocas (o nulas) las obras que proponen una reflexión estética en torno a las representaciones de la provincia y el campo en el contexto actual. El destacable trabajo que ha hecho el poeta Mario Verdugo en torno a la imaginación de la zona del Maule en los últimos años dialoga tanto con el humor absurdo de Gallardo como con la relación imagen-texto de *Ramal*, en la que la ausencia de la figura humana en las fotografías parece adelantar un problema central a la idea misma de identidad. En su poemario *La novela terrígena* (2011) la representación del campo y de los pueblos aledaños de la zona del Maule se vuelve un ejercicio performativo que reflexiona sobre las posibilidades de la literatura para representar estos territorios a contrapelo de los discursos identitarios, como lo hicieron las novelas del criollismo chileno. A través de lo que llamaré un encuadre maula, la poesía conceptual de Verdugo despliega una mirada impersonal que selecciona y combina restos simbólicos criollos y de otros de mundos improbables, para construir un imaginario *terrígena* (concepto sustraído de Mariano Latorre) despojado de sus símbolos nacionales y deformado por referentes del mundo sci-fi y de la cultura de masas, mostrando la evidente dislocación temporal y espacial de las nuevas formas de producción agraria en el contexto global, en un juego de escalas que termina por difuminar la figura humana como punto de referencia.

<sup>7</sup> Ver análisis sobre la colección de cuentos “Armas arrojadizas” de Betina Keizman. “Globalización, anacronismos y discurso discrepante en Marcelo Mellado” (2020).

*LA NOVELA TERRÍGENA: UN ENCUADRE MAULA DEL CAMPO*

La obra poética, narrativa y ensayística de Mario Verdugo reúne el gesto fútil de poner al centro problemáticas y visiones que parecen, por un lado, pasadas de moda, o simplemente, no dignas de ser consideradas por las tendencias teóricas del centro<sup>8</sup>. Entre sus publicaciones de poesía se encuentran *La novela terrígena* (Pequeño Dios Editores, 2011), *Apología de la droga* (Fuga, 2012; Libros del Pez Espiral, 2014), *Canciones gringas* (Inubicalistas, 2013) y *Miss poesías* (Alquimia, 2014), *robert smithson y robert smith* (Overol, 2017) y *Las parejas hétero del siglo XX* (La Liga de la Justicia, 2017). Como en el resto de su obra poética, en *La novela terrígena* encontramos a un operador poético que ejercita la contención, la grilla, el encuadre de materiales simbólicos existentes y que, sin embargo, en su factura dejan ver su incompletud. Sin duda, si leemos estos poemas desde la práctica de la poesía conceptual, entendemos que más que intentar comprender las historias detrás de cada poema o interpretar sus posibles metáforas, como lectores(as) debemos centrar la atención en los procedimientos y patrones que lo componen, así como también la procedencia de los archivos que combina y resingulariza. Apropiacionismo, escritura no creativa e inexpresiva, borramiento del sujeto lírico, creación de contextos dinámicos, importancia de la sonoridad, ritmo, visualidad y de la operación por sobre el contenido de los versos, son también características que comparten las obras de los poetas chilenos Andrés Anwandter y Martín Gubbins. En este tipo de poesía, tal como lo afirma José Ignacio Padilla al analizar la obra de estos dos poetas, el sujeto poético solo deja su huella en la selección de materiales y en su disposición rítmica y visual (61). Sin embargo, pese a las filiaciones ya mencionadas, la escritura poética de Verdugo se resiste a clasificaciones y escuelas. La escasa crítica existente en torno a su obra hace aún más aguda la experiencia de perplejidad que producen sus poemas. En ese sentido, es una poesía que exige un tipo de lectura fuera de lo referencial, capaz de percibir qué sucede en el encuentro improbable de mundos disímiles.

Paralelamente, las crónicas y ensayos de Verdugo revelan un fuerte interés por explorar críticamente las ficciones territoriales en torno a la provincia. El libro *Arresten al santiaguino! Biblioteca de autores regionales*, publicado por

<sup>8</sup> Mario Verdugo ha escrito una serie de artículos académicos que buscan leer a contrapelo las ficciones territoriales de la provincia del criollismo. Sus artículos son “La explotación del hinterland: criollismo y ficción territorial” (2013), “Geo-erótica: corporizaciones del territorio en el criollismo chileno” (2014).

editorial Overol en 2018, es un catálogo de vidas breves sobre cuarenta cinco autores que tienen en común el haber nacido, vivido y escrito al margen de la metrópoli, en algún lugar de la provincia chilena. Como se explica en el epílogo, es una selección de notas biográficas que aparecieron en el diario *The Clinic* entre 2011 y 2015, bajo el nombre “biblioteca regional”. Tanto por el tono enciclopédico como por las entradas con el nombre y fecha de nacimiento y muerte esta obra inclasificable hace guiños a la obra de Roberto Bolaño, *La literatura nazi en América Latina*, y a algo del humor de *Obituarios* de Andrés Gallardo. Salvo contadas excepciones de autores aún vivos, como Luis Seguel Vorpahl, Andrés Recasen y Rigo Roble, la biografía de estos autores se resume en unas cuantas anécdotas cuyas extravagancias muchas veces bordean el absurdo y hacen dudar del límite entre realidad y ficción. Como es el caso de Jenaro Gajardo del grupo Coalma que compró la luna a tan solo 42 pesos chilenos, para poder entrar al club Talca como propietario de un bien raíz o los casos onomásticos de los escritores Julio Iglesias y Antonio Vodanovic opacados por las celebridades o la puntarenense Pepita Turina, creadora del género multidialógico que hacía dialogar a personajes de la alta y baja cultura en sus escritos. El tono irónico y afectivo de las crónicas biográficas de Verdugo produce un efecto ambivalente en la lectura que hace pasar de la risa al respeto compasivo por la persistencia de estas figuras literarias ignoradas. Pero, sobre todo, esta biblioteca de escritores provincianos desaparecidos en el anonimato propone un archivo de escrituras menores, que no fueron consideradas por la crítica para integrar las antologías de su época (creadas desde el centro) y traza un mapa literario alternativo que visibiliza otros discursos sobre el territorio. Ese gesto descentralizador de Verdugo se puede entender también dentro del ideario del colectivo Pueblos Abandonados integrado por Marcelo Mellado, Oscar Barrientos, Mario Verdugo, Cristián Geisse, Cristóbal Gaete, Daniel Rojas Pachas, Rafael Sarmiento y Florencia Smiths, entre otros, el que llama a “romper las jerarquías del territorio nacional con su perspectiva metropolitana” y ensayar otros modos de habitar desde la escritura territorial de la provincia: “Esta práctica territorial de escritura se reconoce en la voluntad de participar en el rediseño crítico de la república, no solo para generar otras, sino para desarrollar una poética de la nueva habitabilidad” (manifiesto). Situados en una escena afín, surge la revista *Medio Rural* en 2015, de origen maulina y de la cual Verdugo es colaborador, esta revista, como sostiene en su editorial, pretende mostrar:

lo “medio rural”, eso que en Chile no se ve mucho, el Chile que no se lee en Fuguet ni vive en las obras de Klotz. Ese Chile del pasado, que antes nos avergonzaba; ese país medio Far West; ese mundo nostálgico y que hoy ya se ha convertido en parte de nuestro presente y en nuestro futuro, aunque a veces lo intentemos esconder. (online)

En la obra poética *La novela terrígena* publicada por Pequeño Dios Editores en 2011, y liberada en internet en la página de la misma editorial, Verdugo busca revivir una interrogante en torno a las formas posibles y adecuadas para dar cuenta del territorio de provincia desde su lugar de margen dentro del imaginario nacional. Para ello, Verdugo recupera una voz anticuada dentro del canon chileno, como Mariano Latorre, de quien toma el concepto terrígena. *La novela terrígena* abre con un epígrafe tomado de las confesiones del autor escritas en 1955 “Algunas preguntas que no me han hecho sobre el criollismo”:

Por la enorme variedad y abundancia de los temas rurales (no olvidemos que se habla de un medio no conquistado ni siquiera materialmente), por la minuciosidad de la observación, el arte de narrar no es lo esencial, no se desarrolla, queda, en una palabra, estacionario. Para los críticos superficiales esto significa método anticuado, falta de renovación, pobreza de ideas y de técnica. No es eso. *Es la lógica interpretación del medio y su expresión literaria adecuada*. La novela europea tenía, en ese sentido (me refiero a la conquista literaria del medio), una anticipación de siglos. Y la limitación de *esta técnica* ha sido justamente el mayor obstáculo a la evolución de la *novela netamente terrígena*. (*La novela terrígena* 10, el énfasis es mío)

Mariano Latorre es considerado por la historia de la literatura como el padre del criollismo chileno, movimiento regionalista de la primera mitad del siglo XX que buscaba representar la esencia de la chilenidad a través de la descripción minuciosa de las costumbres del mundo popular y del hostil entorno natural en que vivían sus habitantes. Como afirma Sebastián Schoennenbeck, para dar cuenta de tal realidad local “Mariano Latorre, recogiendo las convenciones de época, pretende una mirada documentada y objetiva sobre el espacio. Por lo tanto, el paisaje se construye desde una supuesta impersonalidad” (88). Sin embargo, en esa supuesta objetividad de raigambre naturalista a la que apostaba el escritor criollista, el paisaje, en tanto imagen cultural de la naturaleza, estaba fuertemente vinculado a la construcción de imaginarios nacionales:

el paisaje, en cuanto imagen construida culturalmente, está sujeto a un proceso ideológico de naturalización gracias al cual la nación será identificada con un espacio natural que, dada su permanencia en el tiempo, trasciende la transitoriedad histórica de los ciudadanos, presentándose como esencia, naturaleza y origen de la nación. (Schoennenbeck 75)

Si para Latorre la expresión literaria adecuada para representar esas realidades se sostenía en una percepción pictórica, para los críticos del medio local la falta de narrativa de esa mirada estacionaria era expresión de mediocridad literaria. Por ejemplo, el crítico Alone decía “Latorre no pone en sus relatos el hilo de un argumento definido, sus relatos son cuadros, *manchas de color*, caracteres vigorosos, *paisajes llenos de luz*. Nada de intriga. Apenas el esbozo de un símbolo” (en Latcham 13, énfasis mío).

En relación con *Zurzulita*, la novela más destacada de Latorre, José Miguel Oviedo la describe como “un nostálgico registro de los paisajes del valle central, las sencillas costumbres campesinas de la región y los modos de ser del ‘huaso’”. Y agrega, “Latorre lo hizo con simpatía humana y sentido del color local pero no con verdadera inventiva literaria: nos da más topografía que ficción [...] más que capítulos lo que tenemos son escenas, cuadros vivos” (28). El mismo Latorre defendiéndose de las acusaciones del crítico Alone, argumenta: “No he *pintado* jamás huasos en el sentido estricto de la palabra [...] Mi intención, al acercarme al mar, al campo, a las cordilleras de la Costa y a la de los Andes, a las aldeas del sur, a la vida de las colonias alemanas [...] fue la de interpretar la lucha del hombre de la tierra, del mar y de la selva por crear civilización en territorios salvajes, lejos de las ciudades” (Latorre, *Autobiografía* 91-92, énfasis mío). En relación con *Cuentos del Maule* de Mariano Latorre, el crítico Jorge Silva comenta:

no son los personajes lo que más me interesa... *me gusta más el paisaje*. El río, los campos, las quebradas, esos poblachos de costa tan simpáticos... toda la decoración campesina, gloriosa bajo el cielo, cerca del mar, con su bordado de colinas caprichosas y ligeras, desfilan allí con vida propia, hablándole a los sentidos y a la imaginación. (*La Quincena*, 27 de junio de 1913, énfasis mío)

Por otra parte, los fragmentos anteriores ratifican que el criollismo, como afirma Antonia Viu, fue un “movimiento promovido por una crítica que se planteaba desde definiciones esencialistas de la naturaleza, en las que lo

social se define a partir de nociones humanistas de agencialidad y desde la batalla entre el hombre y un entorno hostil” (90). Tal determinismo se ve reflejado también en la organización binaria del territorio nacional que el imaginario criollista oponía “el Chile primitivo, laborioso, de las provincias y el Chile europeizado y manirroto de Santiago” (Latorre, *Memorias* 11), en una evidente personificación del entorno.

Volviendo al epígrafe de Latorre citado en *La novela terrígena*, si bien puede leerse un gesto satírico en la apropiación del término terrígena en un libro que se autodenomina *la novela terrígena* sin siquiera ser una novela, este paratexto revela la reflexión central que atravesará el poemario<sup>9</sup>. Por una parte, Verdugo despierta ese espectro criollista y lo aborda como literatura menor, es decir, como una literatura que por ser escrita fuera del centro ya es desvalorizada. Por otra, manifiesta una pregunta genuina sobre la forma adecuada para representar la provincia y el campo sin caer en discursos identitarios de color local o en una visión determinista de la naturaleza donde el ser humano es la medida de todas las cosas.

Pero Verdugo en sus propias reflexiones da un paso más y reemplaza la metáfora pictórica del paisaje criollista para pensar esa imagen mimética y estática desde la mirada fotográfica. Esta idea la desarrolla en *Maula: una deriva por el imaginario criollista* (2008), libro-catálogo de la exposición fotográfica de Héctor Labarca en Talca, que incluye una serie de textos de Verdugo, algunos de corte ensayístico, otros más satíricos e incluso delirantes. El principal texto crítico lleva por título “La sorpresa de los caminos recientes. Criollismo, región y fotografía”, y analiza “la indigencia ontológica” que comparten el criollista y el fotógrafo debido a su alto grado de referencialidad y “su ineptitud para encarar las fatigas del gran arte”:

fotografía como puro secretariado, humilde trabajo subalterno, accesorio respecto de otras disciplinas de veras merecedoras de una definición estética; y criollismo como pseudo-objetividad, corta de

<sup>9</sup> En estos comentarios de entrevistas, se puede ver la visión de Verdugo al trabajar con los restos criollistas: “Se supone que las provincias son espacios estacionarios, antimodernos y por lo mismo, viciosos, corruptos y sórdidos, como charcas o aguas estancadas. Al propio Latorre lo cargaban por el exceso de descripciones, por la falta de movimiento” (Opazo s.p.); “El término ‘terrígena’ es un término absolutamente pasado de moda, una antigualla, pero también suena a rollo sci-fi y en ese sentido aporta algo de dinamismo. En definitiva, en los campos donde ocurre esta ‘novela’, o en estos espacios intermedios entre el campo y la ciudad, no debería pasar nada, porque así lo determina un tópico poderoso y, sin embargo, pasa de todo, hasta un grado delirante” (s.p.).

entendederas, limitada al ingenuo proyecto de reflejar cabalmente al espacio autóctono. Así su afán mimético, debiera restringirlas a la categoría de registros menores, impresentables como genuinos artefactos artísticos. (“La sorpresa de los caminos” s.p.)

Este arbitrario paso de la representación pictórica a la fotográfica apunta a la reflexión que el mismo Verdugo luego desarrolla en el poemario *La novela terrígena* en torno a las potencialidades de la técnica en la mediación de las imágenes y las nuevas formas de percepción que abre su materialidad. Es una manera de actualizar el concepto mimético pictórico criollista en un contexto de reproductibilidad técnica donde, en términos de Walter Benjamin, el ojo mediatizado de la cámara desplaza el aura de la pintura, desnaturaliza y deshumaniza el ojo del pintor/escritor para proponer otra experiencia estética. Pero aún cuando se trate de otra forma de percepción, la fotografía criollista aún sería pura reproducción mimética de imágenes sin *punctum*. Dentro de esa metáfora visual del criollismo, Verdugo propone sacar fotos entrecomillas: “Entrecomillando las imágenes fijas, cancelando su hipoteca realista, tanto el vocabulario como la escenografía de antaño devienen residuos susceptibles de una nueva elaboración...” (“La sorpresa de los caminos” s.p.). En otras palabras, sacar fotos entrecomillas apuntaría a lo que Andrea Soto Calderón (2021) llama la performatividad de las imágenes, una imagen que se centra en un hacer y no necesariamente en una referencia externa, una imagen “que se articula en un complejo campo de sedimentaciones” que abre espacios intersticiales con una “doble potencia de cifrar e interrumpir” (75). Y más importante aún, una imagen (poética) que no sigue la lógica causal de la acción o de la narración, sino la del movimiento, porque en lugar de crear con una expectativa previa, confía más en el proceso de creación como tal, con lo cual su multiplicidad de sentido se mantiene en una zona de apertura e indeterminación. Quiero proponer que este carácter performativo de la imagen se articula en *La novela terrígena* a través de lo que llamo el encuadre maula, el que, al entrecomillar las imágenes ya conocidas, las despoja de su fin representacional para proponer otra experiencia estética que interpele a quien la lea e invite a pensar con ellas. El término maula proviene del catálogo ya mencionado, cuyo significado se detalla en su epígrafe<sup>10</sup>. MAULA: “Cosa

<sup>10</sup> El segundo epígrafe, corresponde a Mariano Latorre: “¿Soy criollista? ¿Tenía la intención de crear una escuela de este tipo? Nunca se me ocurrió cosa semejante” (s.p.), comentario que también forma parte de “Algunas preguntas que no han hecho sobre el criollismo”.

inútil, despreciable, de desecho. // Retal.// Engaño, dolo artificio. // com. fig y fam. Persona tramposa o morosa// fig y fam. Persona perezosa y remolona o poco diligente en el cumplimiento de sus deberes” (s.p.). Aunque desde su sonoridad maula es también un juego fonético con la palabra Maule, “nombre de la séptima región y de su río” y epicentro de la identidad chilena criolla (*Maula* s.p.), un lugar físico que bien podría aparecer en un letrero de señalética, como muestra el fotomontaje de la primera página titulada “su fisonomía usual” (s.p.).

Imagen 1



Fuente: *Maula. Una deriva por el imaginario criollista*. Fotografía de Héctor Labarca.

Si volvemos a las formas posibles de representar la provincia, el encuadre maula trabaja con los residuos espectrales de las imaginaciones territoriales criollistas y revela que más que escribir sobre la provincia, Mario Verdugo apuesta por lo que Laura Demaría llama en su estudio *Buenos Aires y las provincias. Un modelo para desarmar* “escribir en provincia”, es decir, escribir desde un lugar discursivo que

se sale de la referencia al color local, del binarismo y se abre a la ‘zona’ como se lee en Saer, una máquina de narrar donde los gestos, los textos, las tonadas, las prácticas culturales se dispersan y acontecen como espectros de una escritura que se vuelve estar, lugar de enunciación que articula un tiempo condensado y no sucesivo. (426)

*La novela terrígena* habita esa zona, tanto para desnaturalizar los binarismos centro/periferia, local/global que jerarquizan el territorio nacional, como para vaciar la relación entre identidad y territorio heredada del criollismo. A partir de aquello que deforma y deja fuera de campo, los poemas de Verdugo visibilizan otros encuadres del territorio y con estos restos simbólicos crean una apertura a la potencia de otros sentidos. *La novela terrígena* que nos presenta Verdugo es una novela que no narra, tal como la narrativa de Latorre, pero cuyo imaginario terrígena ha sido deformado por referentes del mundo sci-fi y los medios de masas. Así, los poemas encuentran en aquello que no son la semilla de su sentido, y esa deformidad del régimen de representación del campo chileno crea nuevas reparticiones de lo sensible. Las escenas disgregadas e inverosímiles sin contexto que componen *La novela terrígena* crean un imaginario improbable y a ratos absurdo, pero que en el montaje de sus fragmentos revelan la multiplicidad de planos en que opera la violencia ubicua del proyecto modernizador. En este análisis me centraré en los procedimientos poéticos que ponen en acción la performatividad de los poemas, mostrando tanto su fuerte autorreflexividad, como el protagonismo de su plano material por sobre el contenido referencial.

En primer lugar, me detendré a explorar cómo los procedimientos de este encuadre maula dejan la acción fuera de campo, y a la vez, nos presentan un predicado sin un sujeto reconocible. En segundo lugar, se analizarán los modos en que el sujeto poético se constituye como un porta-miradas, una especie de ojo cibernético que, a través de un juego de escalas de espacio y tiempo, pasa de lo local a un plano global, del pasado al futuro, difuminando

la figura humana como punto de referencia. Se cerrará este análisis con una reflexión sobre las posibilidades que abre el lenguaje poético a la hora de llevar al extremo la ausencia de acción, rasgo tan criticado de la narrativa de Latorre, y qué sentidos pone el foco en las materialidades que componen las imágenes que se instalan en el imaginario nacional.

## EL CAMPO FUERA DE CAMPO

*La novela terrígena* está compuesta por cien poemas de tres o cuatro versos, distribuidos en sesenta páginas. En el centro de la página dos poemas forman bloques de sentido con imágenes que, aunque poco tienen que ver con las escenas rurales de la literatura criollista, las hace presente residualmente a través del vocabulario anticuado. Siguiendo con una lectura en clave visual, los poemas nos presentan un ojo móvil donde los versos pueden pensarse como un encuadre, una sección de tiempo en que el quiebre sintáctico marca un ritmo que no se completa en una acción, si no que la rodea. Esto se puede ver ya en los primeros cuatro poemas del libro:

1. Teníanle menos miedo al capataz que  
al zanjón, menos al zanjón que al retorno  
ígneo de los drevlianos
2. La misma noche lúgubre en que  
abraham maslow les fue presentado, y  
todo el chalet que habían construido se  
desmoronó como pirámide de orujo
3. No lograba pasarse más de cuatro días  
sin estarse muriendo, el asesino de  
camarógrafos, al que sus padres  
bautizaron Modesto
4. La parte cuando se inscriben en el  
gimnasio La Derrota, deseando dividirse  
en miríadas de pequeños maslows

Los primeros cuatro poemas tienen en común que describen escenas fragmentadas cuya ausencia de verbo y la indefinición del sujeto de la (no)

acción, deja los versos en estado de total apertura. Esto se contrapone a la regularidad del encuadre de los poemas, esto es, estrofas simétricas construidas bajo reglas arbitrarias que funcionan como moldes o lentes, o como afirma Felipe Cussen como “contenedores sobre los que operar”: “Los imagino como frascos de vidrios con dulces, perros de ropa, botones e infinitos objetos, pero que en este caso están llenos de autores desconocidos, acciones inconducentes, anécdotas extrañas. Es ese el mundo que libera” (s.p.). La ausencia de acción en los versos evidencia la capacidad del poema de suspender la linealidad del sentido, lo que se exagera aún más con el uso del encabalgamiento propio del verso poético y el quiebre arbitrario de la frase “La parte cuando se inscriben en el/ gimnasio La Derrota”. El primer poema nos muestra relaciones de equivalencia, una estructura comparativa que avanza en los niveles de amenaza para un grupo de personas no identificadas, contenidas en el uso continuo del objeto indirecto “les”. Se mueve de lo social al paisaje y luego a sus habitantes míticos *capataz/zanjón/ drevlianos*. El segundo poema dialoga con el psicólogo Abraham Maslow, creador de la pirámide de necesidades humanas, que fue luego aplicada a la economía y el *marketing* y que el poema transforma en pirámide de orujo, palabra del mundo agrícola que se refiere al residuo de la uva prensada. Al poner la conjunción (y), se rompe la relación de causalidad y se suspende la acción. ¿Quiénes son ellos, esas personas bajo estado de amenaza? La estructura sintáctica se vuelve más y más enrevesada “No lograba pasarse más de cuatro días sin estarse muriendo”, apelando a un sujeto anónimo en medio de escenas incompletas y descontextualizadas, aunque cargadas de tensión. El poema 4 reafirma la suspensión de la acción al mencionar o comentar una situación, no sabemos si de un hipotético relato o de un filme: “La parte cuando se inscriben en el gimnasio La Derrota”. Es decir, mientras los poemas de tres o cuatro versos funcionan como contenedores sobre los que operar, las situaciones narrativas que el poema alude también funcionan como contenedores de potenciales acciones que, sin embargo, quedan en un estado de apertura y de omisión a través de oraciones sin verbos. Esto, sin embargo, no significa que no pase nada. Al contrario, la apertura del encuadre maula enfatiza la ausencia de lo que queda afuera, se vuelve potencia de ser narrado, es el *punctum* de la escena lo que se deja atisbar, un *punctum* que, como afirma Roland Barthes, aunque atrae toda la atención del espectador, se mantiene innombrable (64-65).

Aún cuando se puede leer cada verso como un encuadre fotográfico, Verdugo parece dar un paso más y darles movimiento cinematográfico a esos cuadros con “animales cruzándose por la cámara” (34). Más allá de los procedimientos

muchas veces automáticos de este operador poético, sí hay un sentido que se va construyendo y que persiste en un fuera de campo, a partir de la imagen fallida creada por el encuadre maua. En su estudio de cine Gilles Deleuze se centra en la importancia del fuera de campo de la imagen-movimiento, el que remite “a lo que no se oye ni se ve, y sin embargo está perfectamente presente [...] da fe de una presencia más inquietante, de la que ni siquiera se puede decir que ‘insiste’ o ‘subsiste’, una parte” (Deleuze 32, 34). El énfasis en el fuera de campo lleva la atención a la potencia de la imagen y su encuadre y, sobre todo, a su apertura, tanto al conjunto semántico al que pertenece cada encuadre/estrofa como a esa totalidad que se encuentra fuera de sus bordes, sea la violencia propia del territorio. De ese modo, la totalidad, esa totalidad tan deseada por la poética criollista, se muestra siempre fragmentada y su potencia de sentido se vuelve una marca temporal en tanto retrospectión y proyección. Tal como afirma Jacques Aumont:

si el campo es la dimensión y la medida espacial del encuadre, el fuera de campo es su *medida temporal* y no solamente en sentido figurado: es en el tiempo donde se despliegan los efectos del fuera de campo. El fuera de campo como lugar de lo potencial, de lo virtual, pero también de la desaparición y del desvanecimiento: lugar del futuro y del pasado mucho antes de ser el del presente. (Aumont, 25)

La suspensión de una posible narrativa y la borradura del sujeto muestran así la incompletud del cuadro, su fuera de campo, cuya carencia en este caso es pura potencia de sentido en movimiento, una fuerza que –aunque los poemas intentan contener en su estructura casi serial– excede la grilla y se moviliza en sus intersticios haciendo evidente su factura defectuosa. De algún modo, podríamos decir que la novela terrígena es aquello que ya ha ocurrido o ocurrirá en el futuro. El carácter temporal de ese fuera de campo no solo se encarna en el juego sintáctico del poema, sino también en el plano del imaginario construido en torno al territorio local, como veremos en la siguiente sección.

## UN JUEGO DE ESCALAS: DEL GALPÓN A LAS PLÉYADES

**17** Enfermo de Tiempo (como los  
astronautas de aldiss), Enfermo en la  
población siberia y en la nueva  
dinamarca

**52** Para los delegados del  
malévolo john deere, una bienvenida en  
ristre, un saludo rojo, un recibimiento  
de chuzos deletéreos

**56** John deere, massey-harris y otros  
pieles rojas, a los que no lograban  
ahuyentar ni con neurión ni con  
piroxetina

**55** Su acoquinamiento junto al  
lago roxen. Sus dulces penas de copiloto,  
a escasos kilómetros del lago volta

Además del uso de la falla sintáctica y del fuera de campo, la dislocación de la relación espacio y tiempo en estos poemas sucede en diversos niveles, ya sea en el juego simbólico de yuxtaponer elementos criollos anticuados (sobre todo presentes en el léxico) con referentes sci-fi de la guerra fría y tecnologías del presente, o en el juego desorientador de escalas y tiempos que el choque inicial entre cuerpo y máquina produce. En el plano del léxico, la ruptura de jerarquías como causa/consecuencia se evidencia con el uso de nombres propios de intelectuales, políticos, economistas y autores escritos con minúscula que contrastan con la arbitraria mayúscula de nombres que no se sabe si son periódicos, almacenes, botillerías u otros espacios del pueblo chico. Por ejemplo, los nombres propios de personajes como a. maslow y aldiss, máquinas con nombres de personas john deere, massey-harris o lugares como el lago roxen, lago volta, población siberia, nueva dinamarca aparecen en minúscula, y los que sí llevan mayúscula son el gimnasio La Derrota (evidente contradicción), y en otros versos, almacenes o bares de pueblo “los de Ña Paregórica en las / inmediaciones de El Horizonte” (15), publicaciones “quincenarios Ecocidio, Cagatinta y / Millones de Muertos” (14), la revista Nuestra Tierra o nombres de perros “El mediero con su perro llamado / Primitivo, en camino de reunirse con el / cuidador y su perra

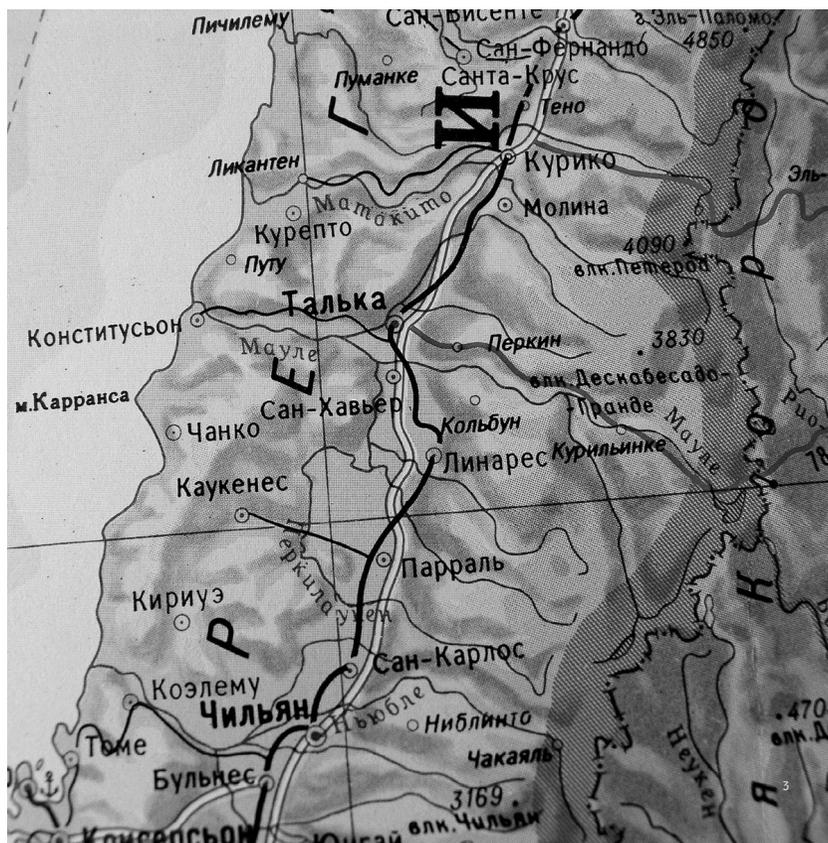
Originaria” (13). Esta inversión de sujeto-objeto ya anuncia una igualación simbólica del mundo material y el humano, que luego la mirada distanciada de Google Earth terminará por exacerbar con efectos aplanadores.

Elementos de la cultura popular (revistas, radio, televisión, literatura de ciencia ficción, música), junto con las marcas de máquinas agrícolas personificadas con nombres de *cowboys* –¿o pieles rojas?– (john deere, massey-harris) son elementos cotidianos del paisaje criollo, pero también son huellas evidentes de la presencia de la modernización del campo que, junto con nombres de pesticidas, enfermedades y semillas genéticamente modificadas, recolonizan los campos explotados. Al poner en un mismo plano las máquinas agrícolas con los astronautas de los relatos de ciencia ficción de Brian Aldiss, Verdugo enfatiza el efecto dislocador que produce ese tipo de avances tecnológicos en la vida humana, y vuelve a los habitantes “enfermos de tiempo”, tal como el mal de los astronautas que vuelven a la tierra luego de atravesar la velocidad de la luz. Es quizás por eso que la figura humana no tiene cabida en estos poemas. En esa falla temporal y espacial se visibiliza un desacomodo del ritmo orgánico del cuerpo y la cosecha con el tiempo de la máquina capitalista.

Hay una extraña insistencia anacrónica en el poemario en torno a la guerra fría que hace alusión a la lucha por la hegemonía global y planetaria que libran el imperialismo norteamericano y la Unión Soviética, con sus máquinas para conquistar la tierra y la luna que de alguna forma invitan a pensar el fenómeno de la globalización desde ese marco histórico. Otras marcas de esa obsesión se observan en la constante alusión a países comunistas ya extintos Checoslovaquia o Indochina. Vemos ese imaginario en el poema 52 en el choque antagónico entre “los delegados del malévol john deere” que representan el imperialismo norteamericano y los campesinos que le hacen “una bienvenida en ristre” (a punto de acometer al enemigo) con “un saludo rojo” y “chuzos deletéreos” (es decir, envenenados), utilizando un léxico con metáforas comunistas.

Otra forma de dislocación temporal y espacial se materializa en el desplazamiento de la mirada que pasa de lo local a lo satelital. Donde más claro se expresa ese juego de indeterminaciones territoriales es el mapa de la zona del Maule que abre el catálogo *Maula* el cual, aunque escrito en ruso, deja reconocer ciertas ciudades y localidades como Talca.

Imagen 2



Fuente: *Maula. Una deriva por el imaginario criollista*. Fotografía de Héctor Labarca.

La mirada ciborg en los poemas va tomando cada vez más y más distancia del territorio local y nacional (con sus jergas y objetos), hasta mirar la tierra como un solo punto en el cosmos en la que la figura humana desaparece. El operador poético de los poemas se hace presente a través de un ojo tecnificado que hace *zoom in* y *zoom out*, jugando con las escalas para borrar los límites arbitrarios entre lo local y lo global. La página en blanco es ahora un terreno donde cohabitan múltiples campos explotados del tercer mundo por maquinarias americanas junto a los lagos de Chile, África, Ghana o Indochina.

Como afirma Kato Ramone en una de las pocas críticas a este poemario, la simetría de dos tercetos o cuartetos por página en el poema, se vuelven de pronto “terrenos del campo vistos desde una avioneta” (s.p.), con lo que el espacio del poema se transpone con el espacio real, a una escala donde no es posible percibir humanos singulares. En *La novela terrígena* la hectárea se vuelve la unidad mínima de medición y eso se materializa con el poema/ estrofa en la página, un pedazo de tierra donde “plantar crisantemos”, donde aparecen “pueblos redactados”, “hectáreas autoadhesivas”, desbandadas y arrendadas, exacerbando su materialidad verbal:

48 Las hectáreas autoadhesivas donde  
planeaba construir un hangar para el  
mantenimiento de sondas no tripuladas

49 Las hectáreas arrendadas al Grupo de  
Investigaciones Sociales. Las hectáreas  
desbandadas donde solía ver caer al  
Lunik 25

Elementos del imaginario espacial de la guerra fría como el proyecto ruso Lunik (aunque la misión llegó a 24, y con eso Verdugo parece hacer un gesto al futuro nuevamente), se funden con escenas agrícolas habitadas por sondas no tripuladas —¿máquinas agrícolas?—, quizás como una forma de crear la experiencia de desajuste espacial y temporal que provoca la tecnología de la producción a escala global. Esa manera de contraponer lo global y local mediante juegos de escala parece hacerle un guiño al famoso cortometraje de Ray Eames y Charles Eames, *Powers of ten* (1977), una adaptación del libro *Cosmic View* de Kees Boeke, donde se experimenta con la escala relativa del universo en factores de diez (o en orden de magnitud). El cortometraje parte con la imagen de una pareja haciendo un picnic en un parque a las orillas del lago Michigan, un día de primavera, y crea una narrativa alrededor de lo que nuestros ojos verían si fueran capaces de hacer *zoom in* y *zoom out* en saltos de 10. Un juego de magnitudes en el que cada 10 segundos la cámara se aparta o se acerca más al picnic, hasta que, a 100 millones de años luz, la tierra parece igual de pequeña que el último átomo de una mano<sup>11</sup>. A través del montaje de imágenes el cortometraje realiza un juego de fluidez de escalas que va desde

<sup>11</sup> “Powers of Ten, el cortometraje que cambió la perspectiva de las cosas”, <https://www.tramontana.net/blog/powers-of-ten>

lo íntimo a lo universal, lo molecular y lo cósmico. Sin embargo, dentro de los debates actuales en torno al concepto geográfico de escala muchos coinciden que más que seguir una lógica predeterminada y jerárquica, la escala al igual que el espacio es una construcción social dinámica, que se resignifica. Por esa razón, el *smooth scale* del *zoom in* y *zoom out* invisibilizaría la conectividad de escalas y la heterogeneidad temporal que conecta la escala del cuerpo humano y lo perceptible y las escalas abstractas que llegan a lo cósmico. En su artículo “Anti-zoom” Bruno Latour analiza la exposición de Olafur Eliasson en la Fundación Louis Vuitton en París (2014–2015), con el fin de repensar las ideas convencionales de escala en el tiempo y el espacio. En su análisis, Latour sostiene que si la mirada abarcadora de lo global es interpretada como una expresión del control del capital planetario y la explotación de los recursos naturales de la tierra, se hace necesario no jugar el mismo juego, y ser capaces de visibilizar las conexiones de esas escalas, que no necesariamente siguen la jerarquía de las muñecas rusas. De esa manera, los seres humanos pueden asumir una agencia real en el problema del calentamiento global:

If the privilege ascribed to the global over other scales is an effect of the dominance of neoliberal globalization and discourses linking size and power, one might justifiably ask whether academic disciplines prioritizing the global scale are serving or resisting the forces of capitalism. (Latour 12)

Desde esa perspectiva, habría que preguntarse hasta qué punto los procedimientos de expansión y contracción, retrospección y prospección vistos en los poemas siguen una jerarquía ideologizada, o si apuntan a exhibir las conexiones cualitativas entre escalas. Si volvemos a pensar los procedimientos de *La novela terrígena*, se puede observar que la indiscernibilidad entre lo local y lo global en los poemas colapsa las jerarquías y apunta finalmente a proyectar la heterogeneidad de escalas y tiempos que se conectan en las páginas-hectáreas, creando un efecto de dislocación temporal y espacial en el o la lectora:

**14** Era de suponer que al regreso no  
supieran despegar, ni llevar la cuenta, ni  
en cuál página plantar crisantemos

**20** Incómodo en las camionetas  
encantadas y en el vestíbulo de

sun records. Tanto en indochina como  
en checoslovaquia, incómodo

**21** Mejores que la mejor percepción que  
hubiesen tenido frente al mar, tomates de  
las variedades G21 Y H32

**42** Especímenes despercudidos que sin  
embargo volvían a enfermar de Tiempo,  
como un higo regrande

El colapso de las jerarquías de escala permite que cohabiten en una misma imagen elementos de la vida local, regional, nacional, supranacional y global, muchas veces superponiéndolos, como en el poema 21 que pasa de la percepción del mar a un nuevo tipo de tomate manipulado genéticamente o el poema 42 cuyos especímenes (¿frutas, personas?) despercudidos o en otras palabras, despabilados se enferman de tiempo, como un cuerpo que carga más tiempo vital del que puede o una fruta que madura a la fuerza. La desorientación sensorial que producen estas yuxtaposiciones aluden a la sensación de estar enfermos de tiempo que se reitera en varios poemas, y que conecta de algún modo el imaginario sci-fi de viajes espaciales con las nuevas tecnologías agrícolas bajo el concepto de *terrígena*.

Tal heterogeneidad de referentes anacrónicos se hace evidente también en los poemas autorreflexivos que hacen alusión a escritores, pensadores, economistas, músicos y movimientos literarios locales, ya sea desde la novela de ciencia ficción de Aldiss, la economía alternativa contra el neoliberalismo de Prebisch, la música de filmes de David Lynch o un escritor criollista como Rafael Maluenda, autor de *Escenas de la vida campesina* (1909), referencias que se mueven desde el Galpón a las pléyades en el imaginario de un hipotético escritor:

**76** Brian Aldiss, Raúl Prebisch, Angelo  
Badalamenti, Rafael Maluenda y los  
demás gusanos que le andaban por la  
cara

**87** Su esplín mundonovista, desde El  
Galpón hasta las pléyades, desde Conti  
hasta indochina e intermedios

De alguna forma con estos diálogos intermediales Verdugo reafirma la idea de que toda representación más que un acto minucioso de observación mimética es un proceso contaminado por otras voces e imágenes, del pasado y del presente, por lo que la potencia de sentido surge en esas relaciones.

¿Por qué escribir la novela terrígena en verso? ¿Qué potencias abre el lenguaje poético a la hora de representar el campo? Podríamos afirmar que la tensión y diferencia entre el sonido y el sentido, entre la esfera semiótica y la semántica del lenguaje poético, como diría Agamben en *El final del poema* (2013), es para Verdugo un buen instrumento performativo para exacerbar aquel carácter estacionario y antinarrativo de la escritura criollista de Latorre, y a la vez cargar de tensión las escenas. El ojo descentrado y multiplicado del encuadre maula construye una novela ausente de acción, un lenguaje que se pliega sobre sí mismo sin eficiencia comunicativa, porque el foco de lectura se va a la mediación de la mirada, a la forma en que los elementos se relacionan en el campo de fuerza del poema y cuyo sentido no se subordina a un orden sintáctico, es decir, a una jerarquía de sentido. Las marcas temporales que desbordan esa narrativa se condensan en diversos planos: en el ritmo del poema, en el suspenso creado por las escenas que dejan la acción fuera de campo, en el encuentro anacrónico de distintos tiempos históricos, ya sea del costumbrismo criollo, de la guerra fría o de las tecnologías digitales del presente o en el efecto que tiene el tiempo acelerado de las tecnologías en los cuerpos orgánicos o humanos.

Aunque el concepto de terrígena de Latorre alude a lo telúrico y campesino, Verdugo abre su posibilidad sci-fi para reimaginar el territorio local en un contexto del capitalismo en su etapa global tomando la distancia de un extraterrestre. Así, el operador poético adquiere la forma de un cíborg, una suerte de máquina de combinaciones de flujos verbales y materiales culturales que se mueven *entre* las nociones de identidad y naturaleza heredadas, apropiándose de sus residuos y mostrando su artificio. En esta nueva postal del campo chileno la mirada esencialista que tendía a subordinar la naturaleza a un relato nacional y a humanizar el entorno, da paso a un paisaje serial de compartimentos donde todos los lagos, los ríos, los campos, las palabras y las máquinas se igualan en una misma hectárea/página. Más que una nación, somos un pedazo de tierra susceptible de ser explotada por las potencias económicas de turno.

Ese es el encuadre maula de *La novela terrígena*, una fotografía entrecomillada del campo que visibiliza el intersticio por donde atraviesan las potencialidades históricas, como afirmaba Andermann en diálogo con Walter Benjamin. En

otras palabras, podríamos decir que lo que queda fuera de campo es la fuerza de la historia que desborda la narrativa, y cuya tensión latente se objetiviza en su propia mediación opaca. Esa es la potencia de la no acción, la política de la inactividad, la falla que Verdugo opta por exacerbar. Es lo que puede hacer la poesía, porque el acto de no narrar, más que un defecto, se vuelve potencial para crear una novela netamente terrígena, que se mueve del galpón a las pléyades a través de la materialidad residual que la compone: discursos, imágenes, personajes, nombres, voces, paisajes, libros, sueños, manteniendo el sentido siempre abierto y en movimiento.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. "El final del poema". *Círculo de Poesía. Revista Electrónica de Literatura* 25 (2013). <http://circulodepoesia.com/2013/07/el-final-del-poema-texto-de-giorgio-agamben/>.
- ANDERMAN, JENS. "Paisaje: imagen, entorno, ensamble". *Orbis Tertius* XIII/14 (2008): 1-6.
- AUMONT, JACQUES. *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós, 1997.
- BARTHES, ROLAND. *Cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990.
- BENJAMIN, WALTER. *La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2019.
- COSTAMAGNA, ALEJANDRA. "La voz de los hijos en las novelas chilenas de postdictadura", 2016. Tesis doctoral. Universidad de Chile, 2016. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/143841>
- CUSSEN, FELIPE. "Johnny Marr & Juan Emar". *La Calle Passy 061*. 14 de agosto de 2017. <http://www.lacallepassy061.cl/2017/08/johnny-marr-juan-emar-por-felipe-cussen.html>
- DELEUZE, GILLES. *La imagen movimiento. Estudios de cine I*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- DEMARÍA, LAURA. *Buenos Aires y las provincias. Relatos para desarmar*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2014.
- DE LEONE, LUCÍA. "Imaginaciones territoriales, cuerpo y género. Dos escenas en la literatura argentina actual". *Estudios Filológicos* 62 (2018): 31-44.
- EAMES, RAY Y CHARLES EAMES. *Powers of ten*, 1977.
- FRANCICA, CYNTHIA. "Devenires de la corporalidad femenina en *Fruta podrida* (2007) de Lina Meruane: Toxicidad, memoria y exterminio". *Estudios Filológicos* 62 (2018): 57-77.
- FRANKEN OSORIO, MARÍA ANGÉLICA. "Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente". *Revista Chilena De Literatura* 96 (2017): 187-208.
- KEIZMAN, BETINA. "Globalización, anacronismos y discurso discrepante en Marcelo Mellado". *Revista de Humanidades* 42 (2020): 287-304.
- GIORGI, GABRIEL. *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- HEFFES, GISELLA. "Toxic Nature in Contemporary Argentine Narratives. Contaminated bodies and ecomutación". *Ecofictions, Ecorealities, and Slow Violence in Latin America and the Latinx World*. Nueva York: Routledge, 2019.

- LABARCA ROCCO, HÉCTOR Y MARIO VERDUGO. *Maula. Una deriva por el imaginario criollista*. Talca: Ediciones Puerto Crea, 2008.
- LATCHAM, RICARDO. "Historia del criollismo". *Anales de la Universidad de Chile* 94 (1954): 5-22. Latorre, Mariano. "Algunas preguntas que no me han hecho sobre el criollismo". *Memorias y otras confidencias*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1971.
- LATORRE, MARIANO. *Autobiografía de una vocación ; Algunas preguntas que no me han hecho sobre el criollismo*. Santiago: Eds. de los Anales de la Universidad de Chile, 1953.
- \_. *Memorias y otras confidencias*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1971.
- LATOUR, BRUNO. "ANTI-ZOOM". *Scale in Literature and Culture*. Eds. Micheal Tavel Clarke y David Wittenberg. Cham: Palgrave MacMillan, 2017. 93-101.
- NOGUÉ, JOAN. "Sentido del lugar, paisaje y conflicto". *Geopolítica(s): Revista de Estudios sobre espacio y poder* 5/2 (2014): 155-163.
- OPAZO, JONATHAN. "Mario Verdugo: vamos a lograr que saquen a Martín Rivas del canon". *Lo que leímos. Libros y Literatura*. de <https://loqueleimos.com/2015/08/mario-verdugo/>.
- OVIDEO, JOSÉ MIGUEL. "Reflexiones sobre el 'criollismo' y su desarrollo en Chile". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 27/25 (1998): 25-34.
- PADILLA, IGNACIO. *El terreno en disputa es el lenguaje. Ensayos sobre poesía latinoamericana*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert, 2014.
- RAMONE, KATO. "La novela terrígena: un libro importante". *letras.mysite*. 2011. <http://www.letras.mysite.com/mv290811.html> (acceso 25 de junio, 2020)
- RODRÍGUEZ, FERMÍN. "El giro rústico: el nuevo campo argentino". *Más allá de la naturaleza. Prácticas y configuraciones espaciales en la cultura latinoamericana contemporánea*. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2019. 183-208.
- SCHOENNEBECK, SEBASTIÁN. "Paisaje, nación y representación del sujeto popular: Visiones de un Chile imaginado". *Aisthesis* 53 (2013): 73-94.
- SILVA, JORGE. "Cuentos del Maule". *La Quincena*, 27 de junio de 1913. *Catálogo comentado de Mariano Latorre*. [http://www.cervantesvirtual.com/portales/mariano\\_latorre/su\\_obra\\_comentado/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/mariano_latorre/su_obra_comentado/).
- SOTO CALDERÓN, ANDREA. *La performatividad de las imágenes*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2020.
- VERDUGO, MARIO. *La novela terrígena*. Santiago: Pequeño Dios Editores, 2011
- \_. *Arresten al santiaguino! Biblioteca de autores regionales*. Santiago: Overol, 2018.
- \_. "La sorpresa de los caminos recientes. Criollismo, región y fotografía". *Maula. Una deriva por el imaginario criollista*. Talca: Ediciones Puerto Crea, 2008.
- VIU, ANTONIA. "La sangre sola: materialidad y vitalismo en los cuentos de Marta Brunet". *Lenguaje y materialidades. Trayectorias cruzadas*. Eds. y Santiago: RIL, 2020, 89-109.
- VV.AA. "Quiénes somos". *Medio Rural*. 13 de mayo de 2015. <https://mediorural.cl/quienes-somos/>
- VV.AA. "Manifiesto de escritores de los pueblos abandonados", 2013. <http://letras.mysite.com/mme090413.html>