

INTI: Revista de literatura hispánica

Volume 1 | Number 69

Article 33

2009

INTI Número 69-70 (Primavera-Otoño 2009)

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

(Primavera-Otoño 2009) "*INTI* Número 69-70 (Primavera-Otoño 2009)," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 69, Article 33.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss69/33>

This Complete Issue is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *INTI: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.



INTI

Revista de Literatura
Hispánica

CHILE EN SU LITERATURA (1973-2008)



¿Quo Vadis Homo Tertii Millennii? 2000
Mario Toral

NORMAS EDITORIALES

INTI aspira a recoger los resultados de la investigación académica reciente en todas las áreas críticas de las letras españolas e hispanoamericanas. También desea ser una vía de expresión para el quehacer creativo de la hora presente del mundo hispánico.

Dos principios de la revista que determinan la selección del material a publicar son la calidad intrínseca de los trabajos y la variedad del espectro metodológico y teórico representado en los enfoques.

Como *INTI* depende totalmente de suscripciones sólo se publicarán los trabajos de colaboradores que sean suscriptores en el momento en que sometan su artículo a consideración. No se devolverán trabajos no solicitados.

Los números misceláneos se publican dos veces al año (primavera y otoño). Los volúmenes especiales se publican una vez al año. Los trabajos deben ser enviados como archivo electrónico a: rcarmo@providence.edu o por correo. Se les pide a los colaboradores que una vez aceptado su trabajo lo envíen en CD con dos copias mecanografiadas a: *INTI*, Roger B. Carmosino, P.O. Box 20657, Cranston, Rhode Island, 02920, USA.

Los artículos críticos deben estar mecanografiados a doble espacio y no deben exceder las veinticinco páginas con notas incluidas. Deben ser compuestos de acuerdo a las normas del *MLA Style Manual*. No se considerarán los trabajos que no se ajusten a estas normas editoriales.

Los autores se hacen responsables de las ideas expresadas en los trabajos por ellas/ellos firmados.

No se aceptarán trabajos ya publicados. *INTI* se reserva el derecho de autorizar la reproducción de uno de sus artículos en otro lugar.

SUSCRIPCIONES Y CANJES

Dirigirse a *INTI*, Roger B. Carmosino, Director, P.O. Box 20657, Cranston, RI, 02920 USA. Teléfono: (401) 865-2111/(401) 865-2690. Fax: (401) 865-1112. E-mail: rcarmo@providence.edu.

SUSCRIPCIÓN ANUAL:

Regular individual en los Estados Unidos:	\$ 45.00 US
Regular individual del extranjero:	\$ 60.00 US
Bibliotecas e instituciones en los Estados Unidos:	\$100.00 US
Bibliotecas e instituciones del extranjero:	\$120.00 US

Sitio Web de INTI:

<http://www.revista-inti.com>

RECEIVED

JAN 20 2011

IPS MEMORIAL 1188-

INTI
REVISTA DE LITERATURA
HISPÁNICA

NÚMERO 69-70

PRIMAVERA 2009 – OTOÑO 2009

DIRECTOR-EDITOR

Roger B. Carmosino

Providence College

COMITÉ EDITORIAL

Rebeca Barriga Villanueva, *El Colegio de México*

Riccardo Campa, *IIIA Istituto Italo-Latinoamericano, Roma*

Beatriz Colombi, *Universidad de Buenos Aires*

Adélaïde de Chatellus, *Université de Paris, Sorbonne (Paris IV)*

Elena del Río Parra, *Georgia State University*

Patricia Espinosa H., *Pontificia Universidad Católica de Chile*

Ana B. Figueroa, *Penn State University, Lehigh Valley*

Miguel Gomes, *University of Connecticut, Storrs*

Guillermo Irizarry, *University of Connecticut, Storrs*

María Fernanda Lander, *Skidmore College*

Pedro Lastra, *State University of New York, Stony Brook*

María Rosa Lojo, *CONICET, Universidad del Salvador, Buenos Aires*

Alexis Márquez Rodríguez, *Universidad Central de Venezuela*

Juana Martínez, *Universidad Complutense de Madrid*

Lina Meruane, *New York University*

Julio Ortega, *Brown University*

Beatriz Pastor, *Dartmouth College*

Alicia Poderti, *CONICET, Universidad Nacional de La Plata*

Rodolfo Privitera, *University of Cincinnati*

Carmen Ruiz Barrionuevo, *Universidad de Salamanca*

Victor Vich, *Pontificia Universidad Católica del Perú*

INTI is a member of **CELJ**
Conference of Editors of Learned Journals

Copyright © 2010 ***INTI***
Revista de literatura hispánica
Roger B. Carmosino, Director-Editor

INTI ISSN 0732-6750

INTI

REVISTA DE LITERATURA
HISPÁNICA

NÚMERO ESPECIAL

CHILE EN SU LITERATURA (1973-2008)

EDITORES

ROGER B. CARMOSINO
Providence College

ANA FIGUEROA
Penn State University, LV

PATROCINADO POR
PROVIDENCE COLLEGE
PENN STATE UNIVERSITY, LEHIGH VALLEY

NÚMERO 69-70

PRIMAVERA – OTOÑO 2009

Toral transforma su transformación,
forma su forma, dilata su latitud.

El gran virtuoso del grabado se
desgraba: no quiere someterse sino a nuevos
rigores: vuela de subterráneo en subterráneo
hasta llegar a las Torres de Babel.

*En estas Torres las mujeres encarceladas
nos miran con grandes ojos.*

Son grandes ojos que vienen del mar.

Estas construcciones ascendieron
como castillos de madrepora y a través de las
remotas ventanas gritan el viento y el tiempo.

Toral explora el desconocido universo
que nos acecha desde las altas torres.

*Los ojos del mar, de las mujeres del mar
que allí se quedaron después de la más alta
marea.*

Toral las dejó inmóviles en la altura
mirándonos hasta hacernos sufrir.

Toral es el maestro de las torres
porque salió de los subterráneos, y ahora nos
mira cara a cara.

Ha conquistado la luz con sus propias
herramientas, escalando el atormentado
camino.

*Las prisioneras de Toral reberberan
invencibles e inasibles, en los castillos de Babel.*

Hasta que Toral se multiplique en un
nuevo vuelo y las abandone.

*Entonces ellas cerrarán los ojos y lo
esperarán cantando.*

Pablo Neruda

Isla Negra



Mario Toral con Pablo Neruda y Matilde Urrutia.

Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento, y de una forma muy especial, al pintor Mario Toral por autorizarnos a reproducir las magníficas imágenes de su obra en este número especial de *INTI*.

Roger B. Carmosino
Ana Figueroa

13 de noviembre, 2010

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

ROGER CARMOSINO Y ANA FIGUEROA: Chile en su literatura (1973-2008)	1
ANN WILLIAMS AND KENNETH THIGPEN: Chilean Literature	3

POESÍA

NAÍN NÓMEZ: Las transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 2008: aproximaciones generales	7
FERNANDA MORAGA: Trazas de una escritura polifónica: poesía de mujeres de origen mapuche-huilliche	27
SERGIO MANSILLA TORRES: Poesía en el paralelo 40 sur. Memoria mestiza y territorio en la poesía de Delia Domínguez y Jaime Huenún	43
MARTA SIERRA: Territorios de silencio: testimonios y poéticas de ausencia en Clemente Riedemann y Juan Pablo Riveros	63
EUGENIA BRITO: Disfraces y reversos en la poesía chilena contemporánea (el imaginario poético de Marina Arrate)	87

NARRATIVA

JAIME COLLYER: Narrativa que resurge de las cenizas	99
MÓNICA BARRIENTOS: Sujeto, cuerpo y texto: una mirada a la producción narrativa de escritoras chilenas de los últimos años	115

FERNANDO BURGOS y FÁTIMA NOGUEIRA: Visiones posmodernas del cuento chileno: Jaime Collyer, Carlos Iturra y Roberto Bolaño	127
FERNANDO BLANCO: Sexualidades en transición. Homografías post Pinochet	153
BEN SIFUENTES-JÁUREGUI: El retorno de la Manuela: travestismo / identificación / lo abyecto en <i>Loco Afán</i> de Lemebel	171

DRAMATURGIA

JUAN VILLEGAS: El teatro chileno de la postdictadura	189
CARLOS LABBÉ y MÓNICA RÍOS: Entre el texto, la puesta en escena y la performance del registro en la escritura de Manuela Infante y el Teatro de Chile	207
VIVIANA PINOCHET COBOS: Cuestionamientos éticos de la obra de Juan Radrigán	221

ENSAYO Y CRÓNICA

ROBERTO HOZVEN: El ensayo chileno contemporáneo: 1933 a 2006	237
ANA FIGUEROA: Discursos culturales chilenos del último plazo. Una propuesta de reflexión a partir de las crónicas de Roberto Castillo	259
ALVARO KAEMPFER: “Era una ilusión, una frágil ilusión”: Altamirano y la dialéctica de una memoria	273
JUAN POBLETE: De la loca a la superestrella: crónicas y trayectoria escritural en Pedro Lemebel	289

NOTAS

JULIO ORTEGA: Chile después del sismo	307
DANIELLA WITTERN: Performing to Survive: A Theater of Memory in Diamela Eltit's <i>Por la patria</i>	311
MARCELO CODDOU: Noticias sobre algunos de los últimos libros de Gonzalo Rojas	321
PEDRO LASTRA: Presentación del libro de Mario Toral	337

CREACIÓN

LUIS CORREA-DÍAZ: Nutrition facts	343
FRANCISCO VÉJAR: Confesiones: Pieza de Hotel; Llovizna sobre un puerto cercano; Hijos ilustres de la transparencia; Lo que nos hizo escribir el viento	345
SERGIO RODRÍGUEZ SAAVEDRA: sólo regresando la lluvia; cadera y lluvia los huesos; siempre habrá un viernes; no queremos repetir versos aprendidos; pequeño es el mundo para el destino ...	349
MARCELO PELLEGRINI: Teoría y práctica fluvial; Calle Templeman; Arc de Triomphe; Dádiva	353
RAFAEL RUBIO BARRIENTOS: El comedor; La queja; Epístola (De Títero a sí mismo); La necesidad; La sequía; El consuelo; Cortejo; Los trigales; Escena familiar II	357
EDUARDO LLANOS MELUSSA: Muestra de poesía chilena joven	365
LUCÍA GUERRA: Hora de morir	379
NORA GLICKMAN: <i>Nocturno de Chile (Entonces y después)</i> Adaptación en siete escenas de la novela de Roberto Bolaño	385

ENTREVISTA

JULIO ORTEGA: Entrevista a Víctor Hugo Díaz: La poesía joven, un gesto en proceso y desarrollo	407
--	-----

COLABORADORES	414
----------------------------	-----

PRESENTACIÓN

Chile en su literatura (1973-2008)

Para el 2010 año del bicentenario de la declaración de la independencia, en Chile se están preparando, desde hace mucho, múltiples eventos celebratorios de todo tipo. Entre ellos se incluirá, necesariamente, una revisión pormenorizada de cada aspecto de su devenir cultural. Se analizará, por ejemplo, el desarrollo histórico de su literatura, desde los momentos fundacionales del período de la conquista – a partir de *La Araucana*, considerada por Cervantes como una de “las más ricas prendas de poesía que tiene España” – hasta el presente, con atención demorada a sus grandes volcanes: la Mistral, Huidobro, Neruda, de Rokha y a los legítimos herederos de la vanguardia: Gonzalo Rojas, Nicanor Parra. Más los prosistas señeros: un Alberto Blest Gana en el romanticismo, por ejemplo, un José Donoso en los albores del *boom*, etc. En tal revisión no cabe duda que se propondrán perspectivas inéditas de análisis de cada componente de la rica literatura lírica, narrativa, ensayística, cronística y dramática que Chile ha ofrecido a lo largo de su historia. Se revalorizarán instancias claves como fueran las cumplidas – entre tantas otras –, por el movimiento literario de 1842, las generaciones de los años 20, 38 y 50 del siglo XX y los aportes decisivos de los varios momentos del presente inmediato.

INTI ha querido adelantar un primer paso en ese proceso de revisión de literatura chilena y es así como presenta una propuesta de lectura crítica de lo acontecido en un periodo específico: el de los 35 años que van desde el golpe de estado del 73 hasta el momento actual. No estimamos necesario justificar los límites cronológicos dentro de los que se mueven los estudios aquí reunidos, límites no elegidos azarosamente por nosotros, sino que se nos impusieron como hechos de la realidad histórica: el golpe del 73 significó una ruptura brutal de la convivencia democrática que había caracterizado gran parte de nuestro devenir socio-político. Esa experiencia traumática que significaron los 17 años de la dictadura, con su secuela de muertos, desaparecidos, exiliados de cultura vigilada, etc., no puede sino seguir estando presente, de un modo u otro – aunque muchos pretendan negarlo –, hasta hoy día mismo, finales del 2010, marcando así, ineludiblemente, el quehacer socio-cultural de Chile, y por descontado, entonces, el de sus escritores. Conscientes de la imposibilidad de dar cuenta de todas las aristas que constituyen la literatura del periodo, nos hemos decidido ofrecer: a) visiones panorámicas de cada uno de los géneros literarios y b) ilustraciones particularizadas de aspectos concretos – autores, obras, etc. – de tales géneros.

En la configuración de este número especial de *INTI* procedimos de la siguiente manera: contactamos a reconocidos especialistas sobre cada género literario y les solicitamos la preparación de una visión panorámica de lo acontecido en el plazo que va desde ese momento traumático de la historia de Chile que significara el golpe militar del 73 hasta el presente. Luego pedimos a otros estudiosos, también conocedores especializados de la literatura chilena actual, que escribieran monografías sobre los aspectos de esa literatura que ellos mismos estimaran relevantes. Las introducciones de estos últimos a sus estudios monográficos dialogan apropiadamente con las revisiones panorámicas que las preceden. De las propuestas críticas sobre aspectos específicos de la literatura de estos últimos 35 años, elegimos las que nos parecieron que cubrían una amplia variedad de autores y temas. Hemos querido atender tanto a lo canónico establecido como a lo que, siendo de interés indiscutible – por ejemplo, la narrativa gay o la poesía de mujeres mapuches – no se le había prestado hasta el momento toda la consideración debida.

Se comprenderá – esperamos que se comprenderá fácilmente –, que habría sido pretensión absurda la de cubrir la totalidad del rico y complejo repertorio de obras, autores y problemas que configuran el panorama de la literatura chilena de ese plazo. Nuestro afán está muy lejos de ser enciclopédico; más bien hemos querido dar muestras representativas de algunos de los aspectos básicos que preocupan a estudiosos, indudablemente muy bien informados, de lo acontecido en tal instancia del desenvolvimiento de nuestra literatura.

La dirección de *INTI* y los editores de este volumen agradecen cálidamente las contribuciones de los colaboradores, quienes siguieron fielmente nuestras pautas, respetaron los plazos que les asignáramos y esperaron con mucha paciencia la publicación de este proyecto. Agradecen al Dr. Marcelo Coddou, *Professor Emeritus*, Drew University, Dr. Pedro Lastra, *Professor Emeritus*, SUNY, at Stony Brook, al pintor Mario Toral, y a la Profesora Olga Ruiz de Panciera de la Universidad de Rhode Island, por su desinteresado y fundamental apoyo. Agradecen también, y de modo muy especial, el generoso patrocinio que para la publicación de este volumen han brindado el Rev. Brian J. Shanley, O.P., PhD, Presidente de Providence College, Hugh Lena, PhD., Provost y Senior Vice Presidente de Providence College, Dr. Ann Williams, Chancellor, y Dr. Kenneth Thigpen, Director de Academic Affairs, Penn State University, Lehigh Valley.

Roger Carmosino
Ana Figueroa

CHILEAN LITERATURE

It is our pleasure to remark on this special issue of *Inti: Revista de literatura hispánica*. The title of the journal, "INTI", is translated into English as "sun" derived from the Quechua language. Quechua is the indigenous language of Native Americans living in the Andean regions of South America, and along with Spanish, is one of the official languages of Bolivia, Ecuador, and Peru. This special issue of the journal, however, focuses on studies of recent Chilean literature, especially fiction and poetry, written during the last 30 years.

The Lehigh Valley Campus of Penn State University is a fitting sponsor of this journal, since the region is now home to several diverse communities with roots in Spanish speaking South America, Central America, Mexico, and the Caribbean. An increasing number of students from Hispanic families join our campus each year, bringing rich cultural traditions represented by the literature studies in this journal. The articles are published in Spanish and would yield a significant impact on global understanding of literature throughout the Spanish reading world.

Our campus is also dedicated to expanding global awareness of all our students, regardless of ethnicity or background, or ability in reading Spanish. So the breadth of interest in New World Spanish literature generally treated in this "Review of Spanish American Literature", and the depth of focus (particularly on Chilean literature) in this special issue are of particular interest to us. Many of our students study Spanish at the college level. One of the editors of this journal issue, Dr. Ana Figueroa, contributes continuously to our students' abilities in reading, writing, and speaking Spanish, as well as expanding their understanding of a wide range of Latino culture. It is our hope that undergraduate students and emerging scholars will be able to take advantage of studies such as this to stop and look through a window to the latest thinking and discourse about these important literary studies.

Of course, Chile has already been famous for writers of poetry and fiction during the twentieth century. In 1945, the first Latin American writer to win the Nobel Prize was a Chilean woman, Gabriela Mistral (1889-1957), known for her passionate lyrical poetry which draws upon the amazing natural landscape of Chile. Her works remain mostly available in Spanish. Of course, the Chilean giant in world literature was Pablo Neruda (1904-1973), who won the Nobel Prize in 1971. His monumental poetry and his writings about his own life, widely available in English, brought him world wide recognition during his lifetime and kept him solidly on any list of major literary figures. Certainly the most famous of Chilean writers today is the popular novelist Isabel Allende, whose *House of the Spirits*, *Of Love and Shadows* and *Eva Luna* have all been international bestsellers and remain

hugely popular in the United States.

The current volume, centered on the last 30 years of Chilean literature, recognizes the talent of a variety of Chilean writers, including those indigenous, women and homosexual voices who would not have been seen as part of the official “canon” in previous analyses of Hispanic literature. This volume can be regarded as truly groundbreaking, in the sense that the scholars who are presenting their analytical essays in this special edition of *INTI* also have different backgrounds and come from different global regions than previously. Finally, we should point out that this issue is also “modern” in the sense that, while the emphasis remains on conventional literary genres, narrative and poetry, it also includes new directions in literary theory which encompasses the “phenomenon” of literature as well as the texts themselves.

Let us conclude by recognizing the current marking of Chilean independence as a country. On September 18, 1810, Chile declared independence from French occupied Spain. Of course, the cultural roots and seeds of a national Chilean literature are much older, extending to the pre-literary past of the native peoples, and directly back to Spain, the mother country of the European conquerors and settlers. Penn State Lehigh Valley, in subvention of this volume, is proud to participate in a small way in the world-wide celebration of 200 years of this country’s independence and recognition of Chilean people’s modern literature.

Dr. Ann Williams and Dr. Kenneth Thigpen
Chancellor and Director of Academic Affairs
Lehigh Valley Campus
Penn State University

POESÍA



Creación del mundo, fragmento, *Memoria Visual de una Nación*



Creación del mundo, detalles, *Memoria Visual de una Nación*

LAS TRANSFORMACIONES DE LA POESÍA CHILENA ENTRE 1973 Y 2008: APROXIMACIONES GENERALES

Naín Nómez
Universidad de Santiago de Chile

Introducción

Es importante señalar que no creemos que el campo cultural (el campo literario poético en este caso), se desarrolle sólo en base a la producción de las vanguardias o de los escritores “novísimos”. Para existir, el campo requiere de un escenario amplio, conformado por las distintas posiciones (vanguardias, tradición, oficialismo, clásicos, novísimos, sobrevivientes, canónicos, etc.) y donde cada uno de ellas le da un sentido a las diferentes perspectivas artísticas que dialogan, discuten, combaten y se transforman con un movimiento propio que releva y descarta (Bourdieu, 1995). El envejecimiento de los autores se engendra en el combate entre aquellos que hicieron época, los que luchan por seguir existiendo y aquellos que no pueden hacer época sin remitir al pasado a los productores que quieren detener el tiempo y eternizar su estado presente. Para “hacer época” es necesario hacer existir una “nueva posición” en la vanguardia del campo, más allá de las posiciones establecidas. De otra manera, Jean-Francois Lyotard (1987), ha explicitado dos tipos de progresos en el saber: el primero corresponde a una nueva jugada (nueva argumentación) en el marco de reglas establecidas y el segundo a la proposición de nuevas reglas y por lo tanto a un cambio en el juego. Si la segunda jugada puede homologarse a los cambios que en la poesía nacional y latinoamericana produjo en los cincuenta la producción de Nicanor Parra, la primera puede aplicarse a la poesía de Gonzalo Rojas en el mismo período. Este último subvierte y profundiza la producción poética de los vanguardistas, al mismo tiempo que realiza una nueva jugada al reformular la tradición con modos escriturales del habla o

sujetos que se enmascaran desde distintos sitios, situaciones, espacios y lenguajes. Por su parte, Nicanor Parra lleva la crítica hasta las últimas consecuencias, para renegar a partir de *Poemas y antipoemas* (1954), de toda fundación que no sea la del propio discurso aprisionado en su espejo o su máscara, estableciendo sus límites con el mundo y disolviendo cualquier identidad salvadora (con la libertad del otro o la sociedad) como querían los vanguardistas. Si consideramos la perspectiva de Bourdieu, el proceso es más ambiguo y profundo, ya que existe un movimiento permanente entre los cambios contextuales (históricos, sociales, culturales) locales, regionales, nacionales e internacionales y las posiciones de los productores, lectores, críticos, medios de comunicación y otros actores en el campo. Mientras las vanguardias pasan a institucionalizarse y convertirse en museo o cementerio, ciertas posiciones en el campo que en algún momento se consideraron tradicionales, cambian de posición y pueden llegar de nuevo a ser vistas como vanguardistas.

Lo dicho anteriormente resulta esencial para visualizar lo que ocurre con la tradición poética chilena desde 1973 en adelante. Los acontecimientos del Golpe de Estado representan cortes tan profundos en la institucionalidad vigente que afectan también a la tradición cultural anterior y van a modificar en forma substancial las relaciones de producción cultural con su entorno. El primer hecho sintomático tiene que ver con la fragmentación que produce la dictadura militar al dividir la literatura en dos: la de adentro y la de afuera o en otras palabras, la de insilio y la del exilio. Adentro, se produce un vuelco desde una creación mayoritariamente comprometida con la realidad social, a una poesía que se interioriza y se despliega como crónica, testimonio, memoria. La situación de represión obliga a las ediciones artesanales y las representaciones orales. El nuevo repertorio ideológico transforma los modos discursivos ejemplares en elementos dicotómicos en donde muchas veces predomina una visión maniquea de la realidad, relevando el compromiso y la acción por sobre los contenidos estéticos. Los poetas exiliados, por su parte, se centran en la inmediatez de la realidad histórica o exaltan con nostalgia el mundo que quedó atrás. Las primeras manifestaciones son de dolor, angustia, rabia, deseos de recobrar el paraíso perdido, poemas de batalla con mayor o menor carga simbólica, dependiendo de la experiencia, la madurez o la profesionalización del poeta. Los escritores se fijan al trauma histórico: los discursos son nostálgicos o recriminatorios, panfletarios o denunciadores. Los poetas desperdigados por el mundo y sin el peso de un oficialismo opresor, pueden contar con libertad su visión de los vencidos. Ello da margen a una profusión de formas que van desde el panfleto político del escritor improvisado hasta el esteticismo más decantado. El Golpe Militar representó un corte que modificó formas, temas, relaciones territoriales, maneras de difundir las producciones, incluyendo las limitaciones de su recepción crítica. Tomás Moulián (1997) ha indicado que

durante el período dictatorial existe una primera etapa que es la terrorista, que dura entre 1973 y 1980 cuando se aprueba la Constitución y se legaliza la dictadura. Sin embargo, dentro de este primer momento hay un periodo oscuro que dura hasta 1977, cuando se inicia el transformismo o travestismo del autoritarismo, que va a cubrir hasta el fin de la etapa de la dictadura constitucional que culmina en 1988 con el neoliberalismo ya instalado. A partir de este esquema y considerando los cambios que se producen al interior del proceso literario tanto dentro como fuera del país, hemos dividido el periodo del gobierno dictatorial, en tres momentos que se relacionan con los cambios políticos y sociales: uno que va de 1973 hasta aproximadamente 1977 o 1978; otro que va desde esos años hasta comienzos de los ochenta y un tercer momento que va desde aproximadamente 1982-83 hasta 1988.

Continuidad y ruptura, insilio y exilio: fragmentaciones del sujeto en los inicios del periodo dictatorial.

La poesía de los sesenta en Chile ha sido abordada profusamente por una serie de críticos y académicos¹, quienes han señalado una variedad de elementos que los constituye en una “promoción emergente”. Waldo Rojas ha indicado que

Mas que una identidad relativa o no, de estilos y orientaciones estéticas visibles, es el imperativo de personalización diferenciada de sus modos al interior del marco de unos vastos signos de homología aportados por un cierto “aire de época, lo que confiere rasgos de unidad a esta “promoción”².

En lo general, se produce una continuidad y resignificación de la problemática del Lar, el retorno al hogar mítico, que habían abordado en profundidad poetas de los cincuenta como Jorge Teillier, Efraín Barquero, Rolando Cárdenas o Pablo Guíñez. Esto puede apreciarse en la poesía de Omar Lara, Hernán Miranda, Jaime Quezada, Floridor Pérez, Jaime Gómez Rogers o Enrique Valdés, vinculados a las revistas *Trilce* y *Arúspice* de Valdivia y Concepción, respectivamente. Sin embargo, varios de los poetas más relevantes de este periodo, no adhieren a estos preceptos y desarrollan una línea poética que se devuelve hacia un sujeto cada vez más fragmentado y muchas veces vinculado a los procesos de urbanización creciente: es el caso de Gonzalo Millán, Oscar Hahn, Manuel Silva Acevedo o Waldo Rojas, por mencionar algunos. En los escritos más relevantes del periodo, opera el cuestionamiento de un sujeto que indaga en los límites de sus posibilidades de afirmación y disolución y que representa su realidad en las antípodas de su propio decir. Este cuestionamiento hacia adentro, al mismo tiempo que tacha al sujeto, intenta reponer desde el mismo sujeto la

discusión sobre sí. De este modo, la poesía de los sesenta abre y cierra escenarios discursivos que se entroncan con la tradición anterior, al mismo tiempo que su movimiento plural cuestiona en forma irreversible esta tradición y la voluntad de conocimiento que la soporta y revela. En sus poemas aflora más que nunca la incomunicación y la alienación urbana, la enajenación del trabajo que es también enajenación del discurso o el ensamblaje de la fábrica que es también ensamblaje destructor y desgarrador en el lenguaje. El nuevo sujeto de la historia instalado en los textos, deambula por el mundo externo e interno, ya no como el sujeto baudelariano o nerudiano que degradado y todo, buscaba un conocimiento en la historia cultural o en el colectivo social. Aquí ya no hay conocimiento, sino sólo la descripción de un mundo ajeno y solitario que se le niega al ser humano y ni siquiera sirve para conocerse a sí mismo. Manuel Silva Acevedo venía señalando desde *Perturbaciones* en 1967, el hueco que dejaba el mundo desencantado en que se vivía y que reaparece en el poema "Las águilas" de 1969: "...esas águilas que perturban mi sueño... y desperté dando graznidos y cloqueando". Mario Rodríguez (1992), ha visto también en Omar Lara una segregación del mundo lírico a través de la imagen del poeta caído en tierra, mientras que Javier Campos (1998), ha mostrado el imperio del *leit motiv* de la caída del ciudadano urbano con las alas rotas y la frustración del marginal, especialmente al analizar el poema "Pájaro en tierra" de *Agua removida* (1964). Lo mismo ocurre con Gonzalo Millán, quien ya en *Relación personal* (1968) representa "un muñeco podrido en el jardín" o "un puñado ruin de aserrín sucio", mostrando una ciudad en donde se recluyen los amantes en un cuarto: "mientras en lo alto se iluminan/ las ruedas gigantescas y las torres,/ huimos a escondernos/ a un cuarto cubierto de postales.../hasta quedar en la noche/ de falsos colores comerciales,/ desnudos, espantados,/ sin cuerpos, sin rostros, sin olores".

Muchos de los poetas de los sesenta, van a publicar sus primeros libros en las décadas del 70 y del 80, por lo cual se produce una cierta continuidad a pesar del Golpe, con los poetas anteriores y los posteriores. Es el caso por ejemplo de autores como Javier Campos, Hernán Castellano Girón, Raúl Barrientos, Miguel Vicuña, Jorge Etcheverry, Juan Cameron, José Angel Cuevas, David Turkeltaub o Bruno Montané, entre otros. Por lo tanto, si bien la ruptura dictatorial de 1973 produce una profunda escisión entre la poesía de adentro y de afuera, no restringe las estéticas que se venían conformando desde antes. En este sentido, diferentes generaciones y grupos poéticos aunque ahora disgregados (poetas de la segunda vanguardia, poeta de los cincuenta, poetas que continúan las líneas de una representación del mundo rural tradicional, poetas que persisten en la métrica, poetas urbanos y líricos de los sesenta, etc.), siguen produciendo una obra con continuidad, aunque los acontecimientos inmediatos inciden en la temática y las propuestas. Así, el panorama se hace heterogéneo y a veces ambiguo, casi

testimonial e incluso subjetivo. La nueva situación institucional abre cambios en la producción literaria y la circulación de bienes culturales.

En el primer periodo de la dictadura, que podemos situar entre 1973 y 1977 más o menos, los poetas de distintas generaciones continúan desarrollando sus escrituras, aunque los temas coyunturales se interfieren con crítica y denuncia, convirtiendo los textos a veces en actos políticos. Es lo que hacen poetas continuadores o seguidores de la vanguardia, como Alfonso Alcalde, Humberto Díaz-Casanueva, Juvencio Valle, Andrés Sabella o Alberto Baeza Flores. También algunos poetas de los cincuenta como Enrique Lihn, Miguel Arteche, Irma Astorga, Stella Díaz Varín, Jorge Teillier, Rolando Cárdenas y exiliados como Mahfud Massís, Efraín Barquero, Gonzalo Rojas y otros. En los poetas de los sesenta, la situación no sólo los fragmentó por diversos países, sino que diversificó sus estéticas en nuevos contextos, lenguas, viajes e intercambios culturales. Es el caso de Waldo Rojas, Omar Lara, Gonzalo Millán, Hernán Lavín Cerda o Federico Schopf, por ejemplo. En el interior del país, el proceso es más lento, ya que recién entre 1976 y 1977 se empieza a romper la represiva ofensiva cultural del gobierno militar: aparecen libros de Jaime Quezada, Jonás (Jaime Gómez Rogers), Inés Moreno, Enrique Lihn, Manuel Silva Acevedo, Nicanor Parra y algunas antologías de poetas jóvenes de corte artesanal, revista marginales y grupos literarios que van desde Aumén en Chiloé hasta los colectivos clandestinos de Santiago. En ese momento, existe una relación directa entre la fase terrorista de la dictadura y la incapacidad de los escritores para comunicar el imaginario que se vive, debido a la pérdida de toda comunicación y recepción crítica. No existen derechos formales ni saber teórico, excepto el dogmatismo del sistema puesto que la totalidad del poder político está en manos de las Fuerzas Armadas y el Orden del Terror. El panfleto es la forma más socorrida de la escritura poética, al servicio de la resistencia contestataria. El repliegue se concentra en versos que pasan de mano en mano o se publican en forma artesanal casi en forma anónima para denunciar y criticar el estado de cosas. El primer poema conocido es "Somos cinco mil", escrito por Víctor Jara poco antes de ser asesinado en el Estadio Chile en septiembre de 1973. Parte importante de esta producción, será reproducida más tarde en revistas como *Literatura Chilena en el Exilio*, que se inicia en California en 1977 bajo la dirección del novelista Fernando Alegría y el poeta David Valjalo o en *Araucaria*, dirigida en Madrid por el escritor Volodia Teitelboim desde 1978. Las líneas primordiales que se desarrollan dentro de Chile son las de denuncia política y crítica social, primordialmente clandestinas y utilizadas como guías de acción; la literatura oficial, poco estructurada y concentrada en algunos novelistas, poetas y dramaturgos alabados por el régimen, muchos de los cuales posteriormente se pasaron al lado crítico y además, la poesía autocensurada, tal vez la más importante, que al formas nuevas formas de expresión, provocó su propia

transformación estética. La cultura popular en forma larvada sobrevive en las peñas folclóricas permitidas, los grupos musicales marginales, la artesanía, la poesía callejera y algunos espectáculos masivos. Uno de los rasgos más significativos de la reacomodación de la cultura a la situación represiva, es el uso del chiste como material de recuperación literaria y política. Una publicación importante de este periodo, fue la revista *Manuscritos* (1975), editada por el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, en la cual se instalan algunos trabajos experimentales de Nicanor Parra, Ronald Kay, Jorge Guzmán y Raúl Zurita, quien publica como “Áreas verdes” parte de su libro *Purgatorio*. Un texto aparentemente incomprensible, escrito de cierta forma geométrica, situado visualmente en la página con una serie de silogismos donde aparecen unas vacas imaginarias que corretean por un sueño trascendente en un campo ampliado al infinito y que al reproducirlo pierde su contenido espacial: “I. -La fuga de esas vacas es en la muerte no regida/del vaquero por eso no mugen y son simbólicas II. - Iluminadas en la muerte de sus perseguidores/ Agrupando símbolos III. - Retornando de esos blancos espacios no regidos/ a través de los blancos espacios de la muerte/ de Ud. que está loco al revés delante de ellas”³. La revista fue no solo un suceso literario, sino también un cambio estético, ya que incluía collages, fotografías, quebrantahuesos (discurso hecho con retazos de avisos de periódicos) y rupturas formales en la página, que incluye su gran formato. Algunos ejemplos de la literatura testimonial de este periodo, son entre otros, el texto de Aristóteles España recluido en el campo de concentración de Dawson, quien edita sus poemas escritos en cautiverio con el nombre de *Equilibrio e incomunicaciones* (Nómez, 2008) y en donde indica

Qué será de Chile a esta hora?

Veremos el sol mañana?

Se escuchan voces de mando y entramos en un callejón esquizofrénico

.....

Se encienden focos amarillos a nuestro paso.

Las ventanas de la vida se abren y se cierran.

(Llegada”)

Otro ejemplo de esta poesía casi clandestina, es un poema publicado anónimamente y luego reconocido por Ana María Vergara (Ibid, 2008): ¿Está llena/ su cacerola/ ahora, señora?/ ¿De qué?/ ¿De carne?/ ¿De hígado?/ ¿De lengua?/ ¿De qué/ está llena/ cree usted,/ señora/ su cacerola?” (“Qué digiera bien, señora”).

Será hacia el final de la primera etapa que aparecerán las primeras publicaciones que dan cuenta de ciertos cambios estéticos. Estos se equilibran entre la necesidad de establecer una simbólica que traspase la censura vigente y el deseo de desarrollar una renovación que devuelva el poder a los

significantes a la poesía, en contraposición al necesario estallido panfletario de los primeros años de dictadura. La característica de este primer periodo había sido la protección del sistema dictatorial a través del terror y el derecho refrendado por el Acta de Constitución de la Junta, que excluía otros modos de pensamiento como antisaberes⁴. En este contexto, la poesía de los primeros años es fundamentalmente intimista y muestra su desgarramiento con el mundo exterior. Entre 1976 y 1977 se inicia un proceso de paulatina ruptura con la ofensiva cultural oficial, que preconiza el apaciguamiento e inicia su operación transformista, la que tiene sus antecedentes en el revuelo causado por el asesinato de Orlando Letelier en Washington, la desaparición de la dirección clandestina del Partido Comunista en 1976 y la división de la cúpula militar por las desavenencias entre Gustavo Leigh y Augusto Pinochet. La dictadura inicia su legitimación a partir de la idea de una transición hacia una “democracia restringida”.

Sujetos escindidos e irrupción de la ruptura: nuevos despliegues poéticos

El segundo momento del periodo dictatorial se inicia con la producción de diversas estéticas, que tanto dentro como fuera del país buscan establecer una clausura con las tradiciones anteriores en algunos casos, mientras que en el exilio, las nuevas experiencias geográficas, históricas, culturales o sociales ayudan a replantearse la producción de un poeta o un grupo. De este modo, se comienza a conformar un vasto tejido escritural que tiene diversos escenarios. Entre 1977 y 1982, una serie de poetas al interior de Chile, plantean una ruptura a partir de un discurso pluritemático y pluriformal que dialoga y se enfrenta a la tradición anterior. El texto más importante es *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez, quien también publica *La poesía chilena* en 1978. El intento de Martínez busca destruir los supuestos textuales y extratextuales y horadarse a sí mismo como discurso integral. Su obra, que expresa un punto extremo de búsqueda entre las nuevas expresiones poéticas, al intentar la despersonalización total del texto, mantiene una evidente filiación con un grupo de poetas entre los cuales está también Raúl Zurita (*Purgatorio*, 1979), Gonzalo Muñoz (*Exit*, 1981) y Juan Cameron (*Perro de circo*, 1979), que buscan una ruptura en la construcción del poema, una expansión del significante y el espacio de escritura, la elaboración de elementos gráficos, la despersonalización del sujeto, la autoreflexibilidad y la interacción arte-vida, que alguna vez obsesionara a las vanguardias (Carrasco, 1989). *Purgatorio* de Zurita, supera la noción de texto, para incorporar el espacio del cuerpo y la realidad como soportes de la escritura, explorando también las posibilidades traumáticas del dolor para metaforizar las agresiones sufridas por el cuerpo social. Para ello utiliza elementos de la escatología cristiana, especialmente los símbolos del mesianismo y la

revelación. Su propuesta se diversificará en otros poetas que se amplían hacia la interdisciplinariedad y la mutación del género poético, incorporando otras formas culturales como es el caso de Diego Maquieira (*Upsilon*, 1975, *La Tirana*, 1983), Carlos Cociña (*Aguas servidas*, 1981), Rodrigo Lira (*Proyecto de obras completas*, 1984 pero terminado en 1982) y Eugenia Brito (*Vía pública*, 1984). Es importante situar también aquí, el surgimiento del multifacético grupo CADA (creado en 1979) que reunió a un grupo de artistas ligados a una neovanguardia que desacralizó la tradición anterior y al cual pertenecieron Diamela Eltit, Loty Rosenfeld, Juan Castillo, Raúl Zurita, Fernando Balcells y empleaban las galerías de arte como espacios de reunión subversiva. A partir de su encuentro con otros artistas, realizaron una serie de acciones de arte bajo el nombre de Escena de Avanzada y persiguieron destacar la especificidad local de una escena de emergencia. Habría que agregar aquí a otros poetas de gran diversidad, como es el caso de José Angel Cuevas, quien publica en 1989 *Adios muchedumbres*, libro que reúne poemas de 1979 (*Efectos personales y dominios públicos*), de 1983 (*Introducción a Santiago*) y de 1983 (*Contravidas*); Elvira Hernández quien publica en 1991 su libro *La bandera de Chile* escrito en 1981 o Manuel Silva Acevedo cuyo texto *Lobos y ovejas* se publicó a fines de los sesenta, pero empieza a circular en el periodo dictatorial. Cuevas hace un contrapunto entre la ciudad letrada y popular de los sesenta con la ciudad en ruinas de los ochenta a través de un sujeto testigo, cuyas esperanzas pasadas se han convertido en desencanto e infelicidad. El discurso es crítico, desgarrado, irónico, con un estilo conversacional y narrativo que busca aproximarse al testimonio y a la memoria: “pero de pronto, se encendieron las luces./ se desarmó el tablado, con sus ternos de anchas solapas/ y camiones rugiendo./ Se desarmó./ Los Beatles nunca más llegaron a juntarse/ el Hombre no volvió a pisar la luna./Empezó el Estado de Emergencia.../ Y no hay ya tiempo para sentarse a hacer recuerdos” (1989:20). Por su parte, Elvira Hernández en *La bandera de Chile*, libro censurado y secuestrado en su primera versión, representa en “la bandera” la intervención militar como censura y acallamiento, abordando así el problema del control no sólo sobre el cuerpo bandera, sino también sobre el cuerpo mujer, el cuerpo historia y el cuerpo texto: “Nadie ha dicho una palabra sobre la Bandera de Chile/ en el porte en la tela/ en todo su desierto cuadrilongo/ no la han nombrado/ la Bandera de Chile/ ausente” (1991: 9). En su texto-poema, la bandera es el símbolo de una represión que abarca toda la historia de un país pero que también se amplía a la historia de las mujeres: “la Bandera de Chile declara dos puntos/ su silencio” (34). Desde otro ángulo, Manuel Silva Acevedo aborda en *Lobos y ovejas*, la relación entre lobos y ovejas (valga la redundancia) en un juego de enmascaramientos y simulacros que hacen del lobo una oveja y de la oveja un lobo, porque todos tenemos algo de ambos a partir del espejeo paródico que se presenta en el poemario: “...un día la

loba me tragó/ y yo, la estúpida cordera,/ conocí entonces la noche,/ la verdadera noche,/ y allí en la tiniebla/ de su entraña de loba/ me sentí lobo malo de repente" (1988:102). Lobos y ovejas que se permutan e invierten en el amor (de acuerdo a los orígenes del poema) pero también lobos y ovejas que se mutan unos a otros en el contexto de una realidad brutal de represión y dominio, que fue la lectura que se hizo en el momento que se publicó el libro completo en 1976, aunque no circuló hasta varios años después. Aquí no podemos dejar de citar también el libro de Enrique Lihn *El Paseo Ahumada* (1983), quien desarrolla la denuncia del estado de cosas en el país, a partir de una resignificación de la representación de la sociedad chilena en el micromundo de la calle Ahumada en el centro de Santiago, una calle que muestra la esquizofrenia y la fragmentación que vive la ciudad y el país y que equivale a la inversión y degradación del mundo enaltecido y alabado en el *Canto general* de Neruda. El poema "Canto general" de este libro, así lo señala: "Canto General/ Mi Canto particular (que te interprete, pingüino), producto de la recesión y otras restricciones/ Soy un cantante limitado, un minusválido de la canción/ Canto General al Paseo Ahumada.../Canto General de esta toma parcial de la naturaleza mugiente de Santiago" (Lihn, 1995: 237). La calle se convierte en simulacro de la ciudad y la ciudad en simulacro del país, pero también es el cuerpo social enfermo y el baldío sucio: todas las huellas visibles del sistema dictatorial.

Paralelamente escriben otros poetas jóvenes ligados a la contingencia, pero en ningún caso panfletarios. Resignifican el testimonio o la memoria, desarrollan una visión apocalíptica de la realidad o retoman los mitos religiosos para darles un nuevo sentido que los articula a la historia del presente: es el caso de José María Memet (*Poemas crucificados*, 1977), Jorge Montealegre (*Huiros*, 1979), Jorge Torres Ulloa (*Recurso de amparo*, 1975), Bruno Serrano (*El antiguo ha sucumbido*, 1979) o Carlos Trujillo (*Las musas desvaídas*, 1977) entre muchos otros. Aparecen también en revistas varios y varias poetas que en la década siguiente publicarán sus primeros libros: Heddy Navarro, Teresa Calderón, Antonio Gil, Ramón Díaz Eterovic y Mauricio Electorat (estos tres últimos, se inician como poetas y luego se convierten en narradores).

En el exilio, también se establece una relación importante entre ruptura y continuidad. Omar Lara, establecido en Rumania, publica sus nuevos textos con un énfasis más testimonial que sus poemarios anteriores: *Serpientes* de 1974 y *Oh buenas maneras* de 1975; Oscar Hahn con *Arte de morir* en Estados Unidos en 1975 y Gonzalo Millán con *La ciudad* (1979) en Canadá (una de las obras más relevantes de la poesía del exilio por su simbolización de la ciudad baldía del dictador), lugar donde aparecen también los libros bilingües de Jorge Etcheverry (*El evasioneista/The Escape Artist*, 1981), Naín Nómez (*Historias del reino vigilado/Stories of a Guarded Kingdom*, 1981) y Erik Martínez (*Tequila Sunrise*, 1985), todos miembros de la

Escuela de Santiago de los sesenta. Raúl Barrientos cerca de Nueva York, renueva su propio lenguaje aun cercano a la vanguardia, pero con una imaginería consolidada, con varias publicaciones que se inician en *Histórica relación del reino de la noche* en 1982, donde se incluyen poemas escritos entre 1974 y 1979. Resulta imposible recoger en este breve recuento la profusión de líneas y escrituras que surgen en ese momento, tanto en la poesía de dentro como de fuera del país.

Un tercer momento dentro del periodo dictatorial está representado por el debilitamiento de la represión a raíz de su legalización en una democracia protegida y la mayor fluidez que se produce entre la cultura del interior y la de los exiliados. Al repliegue generalizado sucede un despliegue de publicaciones, antologías y revistas (es el caso de *La Bicicleta*, *La Castaña*, *La Gota Pura*, *Envés*, *Postdata*, entre otras), talleres literarios, la Unión de Escritores Jóvenes, lecturas poéticas en lugares privados y públicos, así como encuentros y congresos de escritores y críticos en Santiago y en el extranjero. Este momento, que se produce alrededor de 1983, se engarza además con la polémica entre los neovanguardistas, los poetas de compromiso social y en general con la tradición literaria chilena. En un trabajo publicado en 1983⁵, Raúl Zurita señala que la tradición chilena contemporánea se puede resumir en cuatro líneas fundamentales: la escritura nerudiana, la parriana, la lárca y la epigramática. Indica que toda la poesía del exilio cabe en estas líneas y expresa que en Chile existen dos grandes núcleos escriturales: la que define como una línea tradicional y la escritura nueva, dentro de la cual se inscribe. Esta poesía nueva se caracterizaría por una propuesta diferente, con sus propias proposiciones poemáticas, sin ribetes neorrománticos, sin identificación con el receptor ni la expresión de un yo caído en el mundo o desgarrado por la existencia. Además presentarían un mundo separado de la realidad inmediata y su base de comprensión sería su propia descripción interna. La capacidad elusiva de estos textos, elude, a su juicio, la censura del sistema represor, que no encuentra una significación política inmediata. Se constituiría como un lenguaje autónomo con sus propias reglas, axiomas y principios gestados al interior del poema. Además de Martínez, incluye en este grupo a Antonio Gil, Paulo Jolly, Diego Maquieira, Cociña, Cameron, Eugenia Brito, Nicolás Miquea y Gonzalo Muñoz. Resulta indudable que la postura de Zurita resulta insuficiente para explicar la ampliación de sus registros escriturales de la poesía chilena contemporánea. En la tradición poética, hay líneas que complejizan esta división un tanto maniqueísta, como es el caso de Pablo de Rokha, Gabriela Mistral, Carlos Pezoa Véliz, Humberto Díaz Casanueva, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, David Rosenmann Taub, Manuel Silva Acevedo, Gonzalo Millán, entre otros. Iván Carrasco⁶ amplía los matices y el corpus de las corrientes del momento, al indicar además una línea religiosa apocalíptica (en que incluye a Miguel Arteche, a José Miguel Ibáñez Langlois, a Jaime

Quezada, a José María Memet, a Carlos Trujillo, a Rosabetty Muñoz, entre otros; una poesía testimonial o de la contingencia (muchos poetas de los sesenta, Jorge Montealegre, Aristóteles España, Heddy Navarro, Teresa Calderón) y una poesía *etnocultural* (poetas del sur de Chile como Clemente Riedemann, Sergio Mansilla, Sonia Caicheo, Rosabetty Muñoz).

En este tercer momento del periodo dictatorial, que como hemos señalado se extiende aproximadamente entre 1982 y 1988, aparecen al menos tres situaciones nuevas que van a marcar definitivamente la matriz poética de los tiempos actuales en Chile. El primero se relaciona con la apertura neoliberal del país, que plantea la salida de poetas hacia el mundo como nunca antes, a estudiar, a trabajar, a realizar giras, etc. Al mismo tiempo, el retorno de los exiliados enriquece de un modo único la experiencia literaria del país. A pesar de que todavía se vive bajo la égida de la dictadura, se avisan nuevos tiempos y espacios de libertad y esto provoca un incremento notable de la producción, edición y distribución de libros empujados por pequeñas editoriales tanto dentro como fuera del país. Un segundo tema tiene que ver con la ampliación de la escritura de poetas mujeres que se había iniciado en la década anterior de manera aun esporádica por la represión, pero que ahora confluye a la capital, aunque también se desarrolla en algunas ciudades de provincia, como Valdivia, Concepción, Valparaíso o Ancud. La profusión de voces y las diferencias de registro marcan por primera vez en la historia de la poesía chilena moderna y contemporánea, una ampliación de la poesía de mujeres editadas, que se mantiene hasta hoy. La diferencia con otras épocas es que no se trata de una producción deudora de las corrientes dominantes, sino de modulaciones específicas que abarcan hoy un catastro impresionante de escrituras heterogéneas. Pueden nombrarse a modo de ejemplo, poetas como Carmen Berenguer, Soledad Fariña, Teresa Calderón, Paz Molina, Carmen Gloria Berríos, Verónica Zondek, Heddy Navarro, Elvita Hernández, Marina Arrate, Rosabetty Muñoz, Alejandra Basualto, Carla Grandi, Eugenia Brito, Bárbara Délano y algunas más. Un tercer elemento tiene que ver con la especificidad de la escritura de un grupo de poetas radicados en el sur del país, quienes resignifican la tradición lírica de los sesenta, para establecer un diálogo fructífero con la historia, el testimonio, las memorias y las crónicas de los primeros habitantes sureños, la poesía *etnocultural* y la tradición de la poesía chilena en general. Es el caso de poetas como Clemente Riedemann, Sergio Mansilla, Mario Contreras, Carlos Trujillo, Juan Pablo Riveros, Nelson Torres, Sonia Caicheo, Tomás Harris y Alexis Figueroa, entre otros.

Me gustaría terminar esta breve introducción a la poesía del periodo dictatorial, señalando que las representaciones del imaginario poético frente al Golpe Militar fueron variadas y podríamos focalizarlas en al menos las siguientes variantes⁷: 1. El Golpe visto como una caída de la razón

objetiva en la construcción de la historia, es decir como un proceso antimoderno, un retroceso hacia una naturaleza desbordada que rompe con el mito del humanismo. En esta instancia podríamos situar una buena parte de la poesía más directamente política escrita y editada durante el periodo. Los ejemplos van desde *Mi rebeldía es vivir* (1988) de Arinda Ojeda, prisionera política en encarcelada en Corone, provincia de Concepción hasta textos ya citados de Aristóteles España, José María Memet, Bruno Serrano o Heddy Navarro. Muchos poetas de cierto reconocimiento, publicaron poemas circunstanciales de este tenor, como es el caso de Gonzalo Rojas, Oscar Hahn, Armando Uribe Arce, Efraín Barquero, Alfonso Alcalde, Juan Cameron, Roberto Bolaño, Hernán Lavín Cerda. 2. Una lectura desde la nostalgia de un mundo perdido y que desconfía de la ilusión de orden social, porque ha comprobado que la modernidad produce apetitos monstruosos. Se trata de volver a un mundo anterior a los dioses que también preconiza una respuesta antimoderna que critica la modernidad neoliberal representada en el nuevo aparato de Estado. En esta situación se encuentran los poetas que continúan la tradición lírica y también la que se ha dado en llamar *etnoliteratura*. Entre los poetas de esta tendencia están además de varios poetas de los cincuenta ya mencionados, poetas más jóvenes como Sergio Mansilla, Clemente Riedemann, Nelson Torres, Mario García, Juan Pablo Riveros, Elicura Chihuailaf, Rosabetty Muñoz, etc.. 3. Una literatura que se resiste a ser narrada desde determinados lenguajes y desde una única tradición. De aquí surge la llamada “literatura de mujeres”, la cual en general y no de manera homogénea, busca modificar los códigos artísticos culturales vigentes desde una perspectiva resignificadora. Se instala como una neovanguardia que pone en crisis los supuestos y las leyes fundacionales de la sociedad tanto en su concreción como en su simbólica. Sobre sus principales representantes hemos escrito más arriba. 4. Un intento de esbozar filiaciones postmodernas centradas en un sujeto fragmentado, cuyas múltiples voces ingresan al texto para desarmar el yo único, lo cual también puede considerarse una forma de neovanguardia. Es una escritura que alude al artificio, del cual no hay escapatoria puesto que es imposible salir de la autoreferencialidad y de la metaficción. Aquí se usa la palinodia, la retórica de la retractación, la contradicción, la incertidumbre, las dudas de la voz, las inconsistencias de la culpa, la amnesia. Es una línea de ruptura iniciada en el periodo y que se continúa hasta nuestros días. Una buena parte de los poetas que se inician en los ochenta y en los noventa siguen desarrollando con matices esta escritura hasta hoy. En el periodo se pueden mencionar los poetas relevados por Raúl Zurita en su trabajo de 1983 además de Tomás Harris, Alexis Figueroa, Carlos Decap y algunas de las poetas mujeres incorporadas en la sección anterior 5. Resulta por cierto indudable, que hay algunas líneas que escapan a este catálogo sintético y que pueden filiarse en tendencias de las tradiciones anteriores, como las de la

vanguardia histórica, la antipoesía, el realismo a ultranza, el epigrama o el haiku, etc. etc. En esta línea diversa, se encuentran poetas que continúan escribiendo y que se iniciaron en los cincuenta y en las promociones posteriores. No podemos dar cuenta de ellos, ni siquiera de manera sumaria en este sintético catálogo. Estos poetas y estas poetas forman parte también de este campo literario de múltiples voces en que la tradición representa una matriz insustituible para el movimiento mismo del campo.

Los noventa: una cartografía casi abierta y plurivalente

Desde la década del noventa, el campo poético chileno se hace más complejo aun, debido a los cambios producidos con el advenimiento de la democracia, cuyo proceso paulatino es visto críticamente por los poetas y por la amplitud de los registros poéticos que se expanden con el retorno de poetas exiliados (por citar algunos, Gonzalo Millán, Federico Schopf, Walter Hoefler, Claudio Bertoni, Juan Cameron, Nicolás Miquea, Armando Uribe, Andrés Morales, Pedro Lastra, Miguel Vicuña, Omar Lara, Bruno Montané, Cristián Vila, Carmen Orrego, Tito Valenzuela, Leonora Vicuña, entre varios mas); los nuevos vínculos que establecen poetas que continúan en el extranjero y que van y vienen (aquí se puede citar a Efraín Barquero, Waldo Rojas, Raúl Barrientos, Cecilia Vicuña, Jorge Etcheverry, Ludwig Zeller, Oscar Hahn, etc.); la aparición de revistas, las ediciones de poetas de diferentes generaciones que coinciden en el periodo y establecen lecturas transversales; la expansión de actividades y ediciones hacia el norte y el sur del país; la profusión de encuentros nacionales e internacionales; la aparición de productores de poesía de nuevas promociones y la consolidación de editoriales nacionales que publican lírica. Este escenario paralelo a la transición, se reaviva con la influencia que ejerce la obra de Pablo Neruda, más como ícono cultural que como traspaso estético; las relecturas de Vicente Huidobro, Gabriela Mistral y Pablo de Rokha, además de la sacralización de la poesía de Gonzalo Rojas, Nicanor Parra, Enrique Lihn y Jorge Teillier, las voces más importantes de los cincuenta. Al mismo tiempo, se consolidan otros discursos que habían sido recurrentes pero no permanentes en la tradición poética nacional: Miguel Arteche, Armando Uribe o Efraín Barquero, mientras irrumpen a través de los concursos oficiales o las manifestaciones editoriales los textos de Delia Domínguez, David Rosenmann Taub y los poetas de los sesenta, a los cuales se incorporan poetas que empiezan a publicar más tardíamente como es el caso de Yanko González, Víctor Hugo Díaz, Jesús Sepúlveda o Javier Bello.

Por su parte, los grupos que se constituyeron a fines de los setenta y comienzos de los ochenta en los talleres, agrupaciones de escritores y revistas espurias, empiezan a publicar a fines de esa década: es por ejemplo

el caso de Esteban Navarro, Eduardo Llanos, Jorge Montealegre, Erick Polhammer, Bárbara Délano, entre otros. A las poetas mujeres más arriba mencionadas, habría que agregar las primeras publicaciones de poetas más jóvenes como Malú Urriola, Nadia Prado, Isabel Larraín o Mirka Arriagada. La diversidad de voces que fluctúan entre la tradición, la reescritura, la clausura y la ruptura, propone un catastro de vasto registro, casi imposible de detallar. Hay una convivencia de voces de distintas promociones con los nuevos poetas que acceden al escenario de la edición profesional o artesanal, que se acrecientan y desarrollan en muchas direcciones. Recreativas y coloquiales como en Jorge Montealegre o Bruno Serrano, herméticas y formalistas como en Andrés Morales, irónicas y marginales como en Mauricio Redolés. Una línea que continúa la relación con la naturaleza y el larismo y que se interfecta con la interculturalidad como en Clemente Riedemann, Jorge Torres Ulloa, Sergio Mansilla, Juan Pablo Riveros o Rosabetty Muñoz en el sur del país, mientras que el Norte Chico perdura la producción de Arturo Volantines, quien trabaja la relación con los orígenes de la historia atacameña. En esta resignificación del mundo natural aparece una línea de poetas más jóvenes que desde Concepción al sur busca nuevos senderos de articulación con el pasado: es el caso de Egor Mardones, Juan Carlos Mestre, Tulio Mendoza, Alexis Figueroa o Ricardo Mahnke,

Para poder entregar algunas coordenadas generales de lo ocurrido en el terreno poético entre 1990 y el momento actual, es necesario situar la producción de esos años en el contexto de la transición. Desde la derrota de Pinochet en el plebiscito de 1988, la Constitución Política del 80 ha seguido siendo el marco legal bajo el cual se han establecido cuatro gobiernos de la llamada "Concertación por la Democracia". Parchada y remendada en varias ocasiones, esta Constitución ha seguido siendo el paraguas de una institucionalidad llena de restricciones que se acopla en forma armónica con una economía neoliberal, una de las más abiertas del mundo. Frente a ello, ha habido innumerables intentos de buscar fórmulas para establecer una nueva Constitución, las que han abortado por la imposibilidad de cambiar el sistema binominal de elecciones, lo que permite que la derecha política ligada a la herencia de Pinochet pueda vetar cualquier iniciativa de apertura democrática. En ese marco, la discusión sobre los comienzos y la clausura del proceso de transición se mantiene hasta nuestros días. Sus inicios se enmarcan para algunos en 1983, cuando empiezan las protestas masivas contra el régimen militar; para otros, alrededor de 1986 cuando se produce el acuerdo mayoritario de la oposición a Pinochet después del frustrado intento de asesinarlo; para los terceros, a partir de 1987 cuando las movilizaciones se apoyan en la negociación con la dictadura y se propone el plebiscito de 1988; por último, están los que la sitúan en el año 1988 con el plebiscito. Lo mismo ocurre con la idea del fin de la transición. Es posible fijarla en el año 1990 con la elección presidencial de Patricio Aylwin o

también hay quienes señalan que hay una fase refrendada por los éxitos económicos de los gobiernos de la Concertación, que sería la fase de modernización del país, que reemplazaría la transición en forma paulatina en los últimos 10 años. Para otros, la muerte de Pinochet (2006) y la política de los consensos con sus retoques a la constitución del 80, ha marcado la definitiva clausura de la transición. Sin embargo, existe una idea generalizada de que si bien el régimen democrático se ha consolidado, la transición aun está incompleta; porque la calidad de esta democracia es débil, porque la Constitución del 80 nos sigue rigiendo en ámbitos de menor flexibilidad como es el sistema binominal de elecciones, el desarrollo de la democracia local en regiones y una serie de enclaves autoritarios que hace imposible las transformaciones en el área de la salud, la educación y el trabajo. Por otro lado, la globalización de la economía, las nuevas fragmentaciones humanas y sociales en el proceso de la modernidad tardía, los pactos neoliberales del libre comercio junto a otros procesos que se entronizan en las sociedades del siglo 21, como es la segmentación de las esferas de lo político y lo económico y de estas con lo social y lo cultural, han dificultado la vida humana concreta como totalidad racional y discernible, afectando a los seres en sus relaciones cotidianas y en su vida íntima de un modo radical.

En este contexto, el escenario de la poesía del periodo se hace cada vez más complejo y difuso. Innumerables antologías, algunas de ellas simples registros de autores, publicaciones comerciales y artesanales, autoediciones, entrevistas, instalaciones en Internet, sitios webs, encuentros reales y virtuales, revistas con apoyo institucional y electrónicas, autoproclamaciones exultantes y morigeradas, lecturas públicas, talleres, recorridos nacionales e internacionales, establecen un campo poético en movimiento de los jóvenes poetas, que utiliza a veces en forma desmedida el espectáculo y la exposición mediática para hacerse escuchar en medio de una cultura cada vez más asordinada y poco crítica. En este campo de batalla que es hoy día la llamada "poesía joven", una serie de antologías han intentado dar cuenta del nuevo proceso escritural, aunque pocas veces con el sentido autocrítico suficiente. En muchos casos, se han convertido en un recuento generacional casi siempre ligados al grupo de pertenencia del autor.

Aunque varios críticos han intentado desarrollar algunas claves para "leer" la poesía posgolpe (por ejemplo Oscar Galindo, 2006; Iván Carrasco, 2001, 2005; Tomás Harris, 1998; Jorge Montealegre, 1998; Grínor Rojo, 1998; Jaime Lizama, 1998; Francisco Véjar, 2003; Luis Ernesto Cárcamo, 1992, entre otros), vamos sólo a incursionar en los planteamientos de dos autores: Javier Bello y Patricia Espinosa. El primero, Javier Bello⁸ (también poeta), escribe acerca de la promoción poética de los noventa, a partir de los conceptos generacionales de Cedomil Goic, aunque los flexibiliza para adaptarnos a la profusa realidad literaria del periodo. Inicia su planteamiento haciendo un acercamiento a una serie de grupos que se desenvuelven a

comienzos de los noventa, entre los cuales están “los bárbaros”, escritores minimalistas que buscan recobrar la fragmentación del lenguaje de la tribu disperso, pero a riesgo de dispersar su propio lenguaje en un clima de indeterminación (aquí se encuentran Guillermo Valenzuela, Sergio Parra, Víctor Hugo Díaz y Malú Urriola); los “poetas del Sur” ligados a tres centros universitarios: Valdivia, Osorno y Temuco, que se relacionan con los grandes referentes nacionales y se desgajan de la sensibilidad lórica (aquí cabe mencionar a Yanko González, Bernardo Colipán, Jaime Huenun, Jorge Torres, Riedemann, Mansilla y Rosabetty Muñoz), pero sin dejar de tener registros distintos y personales; un grupo de poetas de Santiago, que aunque alejados de la neovanguardia de los ochenta, pusieron distancia con la retórica de la denuncia para eliminar las fronteras de género, utilizar la parodia, la carnavalización, el enmascaramiento, las jergas (por ejemplo, Luis Ernesto Cárcamo, Felipe Araya, Luis López Aliaga, Cristián Gómez.). Bello, también menciona otros grupos formados al alero de la Universidad de Chile, de la Universidad de Concepción, de la Universidad Católica de Valparaíso y de la Pontificia Universidad Católica de Chile con antologías como *Ciudad poética post* y *Códices* y la revista *Taller*. En estos autores y en otros, hay una visión postmoderna de la ciudad, a juicio de Bello, que crea personajes erráticos que deambulan como fantasmas en un afuera que los hace “náufragos” y marginales ante el vacío de los cambios. Aparece entonces, la apatía, la reflexión, la mueca irónica, la conciencia delirante, la predisposición mística o la furia, haciendo de la intensidad del instante, la intensidad del acto de la escritura y también de la lectura. Se trata de una serie de poetas que no pueden agruparse ni constituirse en generación, pero que se anclan en la interindividualidad: por sobre su concepción personal los une un “secreto de iniciados” que los integra en la diferencia con vasos comunicantes, entre lector y poeta que dialogan con otros poetas a través de sus lecturas. De los autores seleccionados por Bello en su antología, destacan Andrés Anwandter, David Preiss, Alejandra del Río, Juan Herrera, Jorge Mittelman, Nicolás Díaz, Pedro Antonio Araya, Jaime Huenun, Víctor Vera y Verónica Jiménez.

Por su parte, Patricia Espinosa⁹ ha realizado un esbozo de clasificación del periodo 1987-2005, utilizando también la división generacional, pero concentrada en las fechas de publicación de los libros. A su juicio, un primer momento estaría constituido por los autores que escriben a fines de la dictadura y publican alrededor de 1987. Serían los desencantados (concepto que también utiliza Bello), una especie de “generación perdida” y los nombres que se relevan son los de Víctor Hugo Díaz, Guillermo Valenzuela, Malú Urriola, Sergio Parra, Alexis Figueroa (sic), Yuri Pérez, Jesús Sepúlveda y Yanko González. Un segundo grupo estaría conformado por los poetas que se inician alrededor de 1994 y que se alejan del lenguaje de la tribu para conformar una literatura de registros ligados a la intertextualidad, la

subversión del binarismo alta/baja cultura y la cristalización de una obra marcada por la preocupación de la forma y la reflexión frente al quehacer poético. Aquí se inscriben poetas como Germán Carrasco, Javier Bello, Andrés Andwanter, Armando Roa Vial, Alejandro Zambra, Leonardo Sanhueza, Verónica Jiménez, Kurt Folch, entre otros. Un cambio de frente se produciría con un tercer núcleo poético que empieza a surgir alrededor del año 2000. Dentro de una amplia variedad de registros, se privilegia ahora de nuevo el desencanto, aunque no de manera violenta sino más bien irónica y hasta cínica. Hay ausencia de metarrelatos y se desmenuza la pequeña tragedia de lo cotidiano, se recupera la barriada, la población marginal y se instala la trayectoria nómada. Se desmitifica de nuevo la figura del poeta y el rol que cumple la poesía. Entre los autores se menciona a Felipe Ruiz, Gladys González, Eduardo Barahona, Gustavo Barrera, Pablo Paredes, Diego Ramírez, Gregorio Alayón, Héctor Hernández, entre otros.

Casi colofón

Culminamos aquí estas breves notas sobre la poesía chilena de los últimos años. Resulta indudable que el panorama actual, es aun más complejo y exhaustivo que lo mostrado en la sección anterior. Hay múltiples líneas poéticas que no caben en este sintético panorama, incluidas las voces de los poetas que permanecen en el extranjero, de los poetas de origen mapuche, de la genealogía de la poesía de mujeres que puede leerse independientemente desde una doble ruptura, etc. Pensamos que tres grandes núcleos históricos permean la poesía desde el Golpe hasta hoy: la del periodo dictatorial del exilio y el insilio (1973-1989); la de la transición dura, la de "los restos de fiesta" (1990-2001) y la actual que corresponde a una red desterritorializada formada por tribus fragmentadas (2001 hasta ahora). Digamos, ante la imposibilidad de establecer conclusiones finales, que excesiva como es y como ha sido, la poesía chilena sigue hablando y dialogando de manera permanente, viva y crítica con su cultura, con su tiempo y con su gente, aunque a veces cambie de piel y no parezca ser en todos sus momentos lo que es.

NOTAS

- 1 Entre ellos se pueden citar a Soledad Bianchi, Javier Campos, Ricardo Yamal, Carmen Foxley, Ana María Cuneo, Jaime Blume, María Nieves Alonso, Mario Rodríguez, Gilberto Triviños, Waldo Rojas, Grínor Rojo, entre otros.
- 2 Nómez, 2006:541.
- 3 Zurita, 1975: 79
- 4 Moulián, 1987.
- 5 Zurita, 1983.
- 6 Carrasco, 1987.
- 7 En Nómez y Sepúlveda, 2007.
- 8 Javier Bello, "Poetas chilenos de los noventa. Estudio y antología" (Universidad de Chile, 1995). Tesis para optar al grado de Licenciado en Humanidades con mención en Lengua y Literatura y "Los naufragos", 1998. El aporte de Bello resulta alentador, aunque hay cierta contradicción entre el calificativo de "naufragos" que le da a todo el periodo y las distintas corrientes que muestra en su análisis. A veces el mismo es un tanto confuso.
- 9 Patricia Espinosa, "La poesía chilena en el periodo 1987-2005" (2006) y "Panorama de la poesía chilena de mujeres: 1980-2006" (2007). Ambos son excelentes análisis de la poesía chilena de los últimos años, aunque tienen el inconveniente de ser demasiado taxativos en sus afirmaciones, especialmente en lo que se refiere al rescate de la tradición anterior tanto en el ámbito de la poesía en general, como en el de la poesía de mujeres. Además, habría resultado interesante, aunque no tenemos el espacio para ello, discutir la glorificación excesiva que se hace de estos poetas, la relación estrecha que algunos tienen por tradiciones anteriores como el surrealismo y las vanguardias y el borramiento de los poetas de origen mapuche.

OBRAS CITADAS

Alonso, María Nieves, Mario Rodríguez y Gilberto Triviños. *Cuatro poetas chilenos. Gonzalo Rojas, Floridor Pérez, Omar Lara y Jaime Quezada*. Concepción: Lar, 1990.

Bello, Javier. "Poetas chilenos de los noventa: estudio y antología". Tesis para optar al grado de Licenciado en Humanidades con mención en Lengua y Literatura Hispánica" (Universidad de Chile, 1995).

———. "Los naufragos". www.uchile.cl/cultura/.../naufragos6.htm

Bianchi, Soledad. *La memoria: modelo para armar*. Santiago: Dirección de Bibliotecas y Museos/ Centro de Investigación Barros Arana, 1995.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.

Campos, Javier. "Lírica chilena del fin de siglo y (post)modernidad neoliberal en América Latina", *Postdata* 1-2 (1998), pp. 78-91.

Carrasco, Iván. "Poesía chilena de la última década (1977-1987). *Revista Chilena de Literatura* 33 (Universidad de Chile, 1989), pp. 31-46.

———. "Pluralidad y ambivalencia en la metatextualidad literaria chilena", *Estudios Filológicos* 36 (Universidad Austral de Valdivia, 2001), pp. 9-20.

———. "Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual", *Estudios Filológicos* 37 (Universidad Austral de Valdivia, 2002), pp. 199-210.

———. "Literatura chilena: canonización e identidades", *Estudios Filológicos* 40 (Universidad Austral de Valdivia, 2005), pp. 29-48.

Cuevas, José Angel. *Adios muchedumbres*. Santiago de Chile: Editorial América del Sur, 1989.

España, Aristóteles. *Dawson*. Santiago de Chile: Ediciones Lar, 1985.

Espinosa Hernández, Patricia. "La poesía chilena en el periodo 1987-2005". *Crítica Hispánica* XXVIII (Pittsburg, 2006), pp. 53-65.

———. "Panorama de la poesía chilena de mujeres: 1980-2006". Conrimel-producciones.blogspot.com

Galindo, Oscar. "La tradición vanguardista en la poesía chilena de las últimas décadas", *Crítica Hispánica* Volumen XXVIII (Pittsburg, 2006), pp. 31-52.

Harris, Tomás. "Desarrollo de la poesía chilena: 1960-1990 (Una introducción)". *Postdata* N° 1-2 (Concepción, 1998), pp. 92-115.

Hernández, Elvira. *La bandera de Chile*. Santiago de Chile: Libros de Tierra Firme, 1991.

Lihn, Enrique. *El paseo Ahumada*. Santiago de Chile: Ediciones Minga, 1983.

Lyotard, Jean-Francois. *La condición postmoderna*. Buenos Aires: Editorial R.E.I., 1995.

Moulián, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 1997.

Nómez, Naín. "Marginalidad y fragmentación urbana en la poesía de los sesenta: un cuestionamiento al sujeto poético de la modernidad", *Atenea* 474 (Universidad de Concepción, 1996), pp. 105-126.

———. *Antología crítica de la poesía chilena*. Tomo IV. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2006.

———. "Transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 1988". *Estudios Filológicos* 42 (Universidad Austral de Valdivia, 2007), pp. 141-154.

———. “La poesía chilena: representaciones de terror y fragmentación del sujeto en los primeros años de dictadura”, *Acta Literaria* No 36 (Universidad de Concepción, 2008), pp. 87-101.

Rojas, Waldo. *Poesía y cultura poética en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago, 1995.

Silva Acevedo, Manuel. *Desandar lo andado*. Ottawa: Ediciones Cordillera, 1988.

Yamal, Ricardo, ed. *La poesía chilena actual* (1960-1984) y su crítica. Concepción: Ediciones Lar, 1988.

Zurita, Raúl. *Literatura, lenguaje y sociedad: 1973-1984*. Santiago de Chile: CENECA – Cuadernos de Investigación, 1983.

Literatura chilena en el exilio (California 1977-1981) y Literatura Chilena, creación y crítica (1981-1987).

Araucaria de Chile (1978-1990).

Manuscritos 1 (Universidad de Chile, 1975).

TRAZAS DE UNA ESCRITURA POLIFÓNICA: POESÍA DE MUJERES DE ORIGEN MAPUCHE-HUILICHE

Fernanda Moraga
Universidad de Santiago de Chile

A MODO DE INTRODUCCIÓN

El siguiente texto se ha dispuesto como un despliegue panorámico general de producciones poéticas de autoras huilliche. Se plantea abordar o proponer una reflexión (provisional), que se relaciona, fundamentalmente, con las diferentes posibilidades de estrategias temáticas en la construcción de las enunciaciones que surgen en los poemas de las poetas huilliche que actualmente escriben. Sin embargo, es imprescindible mencionar que la poesía de mujeres mapuche-huilliche no corresponde a un espacio de textualidades y discursos aislado y menos aún, cerrado, puesto que se instala en la intersección de sistemas literarios más amplios, como son por ejemplo: la poesía mapuche, la producción poética de mujeres chilenas, latinoamericanas e indígenas en América y el sistema literario en general.

Los sistemas literarios, como sistemas de producción y de prácticas culturales, se construyen necesariamente como localizaciones estéticas y políticas, las que siempre están experimentando transformaciones y transgresiones dentro de un proceso de ampliación y diversificación. De manera permanente, se asoman trazos escriturales que pueden por un lado, dar continuidad a la tradición o por otro lado, consiguen provocar, en diferentes sentidos, interrupciones e interrogaciones a los fundamentos de la superestructura que edifica al canon. Desde esta última focalización, es que se manifiesta desde hace ya casi tres décadas (con especial énfasis a partir de los años 90), una nutrida y múltiple producción poética de origen mapuche en Chile¹.

La poesía escrita de mujeres y hombres de origen mapuche se desplaza, fundamentalmente, dentro de resignificaciones simbólicas de imágenes, lenguajes y relatos originarios, acumulados dentro de un proceso cultural y social experimentado históricamente por el Pueblo Mapuche. De manera general, se trata de una producción poética que se ha desplegado dentro de diversas tensiones entre la tradición cultural y la modernidad, señalando importantes estrategias de resistencia y subversión frente a las construcciones estereotipadas y discriminatorias realizadas por el oficialismo en nuestro país. La poesía escrita mapuche se distiende genealógicamente a partir de los primeros *ül* (cantos) que fueron trascritos (fundamentalmente, con el objetivo de sistematizar los tipos de discursos producidos por los mapuche en su lengua mapudungun), a fines del siglo XIX y comienzos del XX, tanto al mapudungun como al español². Respecto a este momento inaugural de la poesía mapuche, se podría mencionar que los textos transcritos corresponden a un lugar escritural que se despliega entre dos orillas: la oralidad y la escritura. Si seguimos esta huella de filiación poética mapuche, nos encontramos que en 1907 se publica al primer poeta mapuche: Segundo Jara Calvún³. Más tarde, a partir de los años 30, comienzan a aparecer los nombres de Anselmo Quilaqueo, Teodoberto Neculman, Guillermo Igayman, A. T. Antillanca y Antonio Painemal; todos ellos escribiendo en español⁴. Luego, en el año 1966 aparece el primer libro de poesía bilingüe *Poemas mapuches en castellano* de Sebastián Queupul, también por estos años se encuentra escribiendo poesía José Santos Lincomán⁵. No es hasta fines de los años 80, con la publicación de *En el país de la memoria* de Elicura Chihuailaf (1988) y fundamentalmente, con la aparición de *Se ha despertado el ave de mi corazón* del poeta Leonel Lienlaf (1989)⁶, que la poesía mapuche comienza a emerger y a posicionarse ya como un corpus que, poco a poco, se va sustanciando en diferentes direcciones y con una explícita apropiación de elementos de la poesía universal, sin abandonar desde luego, sus propias tradiciones y genealogías literarias. En este sentido, la propuesta poética de origen mapuche comienza a emplazarse como una práctica discursiva que posiciona, actualiza y vitaliza de diferentes maneras – y como eje cardinal –, el espacio corporal y espiritual de la memoria. Esta estrategia discursiva nemotécnica, se construye como un territorio heterogéneo que contiene y que al mismo tiempo, es contenido. Es decir, la memoria se abre como una situación comunicativa polifónica de sentido que envuelve y desenvuelve vínculos corporales que se van tejiendo a modo de genealogías familiares y colectivas, al mismo tiempo que incorpora (da cuerpo y visibiliza) los discursos orales tradicionales (especialmente los *ül*, *nütram*, *epew* y también *el pewma*)⁷. En este mismo sentido, surge la oralidad de los ancestros y del ritual, espacios escriturales que no se manifiestan de manera aislada o paralela, sino que más bien, se distienden en un movimiento permanente de vinculación discursiva. Esta zona de

contención (no de represión), se transforma dentro de la escritura en la desenvoltura de una traza poética que manifiesta la historia propia y apropiada del Pueblo Mapuche, una historia tanto antigua como reciente, haciendo visibles los sentidos tachados y borrados por la racista y triunfalista historia oficial. Por lo tanto, la memoria es siempre lugar abierto y discontinuo donde se cruzan, no sin conflicto, un tiempo pasado, un tiempo presente y también cotidiano, un lugar donde se realiza simultáneamente lo propio y lo ajeno. De este modo, las heteroglósicas reminiscencias antiguas, recientes y presentes dentro de la poesía escrita de origen mapuche, también son contenidas por voces y enunciaciones corporales que emergen en los diferentes referentes discursivos de los textos poéticos. Por lo que estas plurales bisagras de la memoria mapuche, se posicionan como un territorio fundamental, debido a que con ellas se va corporizando (tomando cuerpo, visibilizando un tejido) una genealogía que nombra y que identifica, construyendo de esta manera, las subjetividades dentro de los textos. Se trata de una recuperación tanto estética como política, puesto que a través de cierta disposición poética del lenguaje y de la lengua (del uso del español y el mapudungun en permanente cruce y fricción), es que los textos y las subjetividades de estos textos manifiestan una dimensión material (poesía escrita, textos, cuerpos, hablas, voces y autoría) que legitima, alterando y plasmando identidades corporales diferentes y colectivas que históricamente han sido forzadas a la exclusión y a la desaparición. Desde esta perspectiva, la producción poética mapuche sitúa producciones de sentidos que, a su vez, instalan *desviación, resistencia y/o subversión* en los centros de dominio a través de los cuales su busca controlar, sujetar y homogenizar diversas voluntades, fuerzas y cuerpos prófugos de la normatividad, los que sin embargo, existen e intervienen en toda la sociedad nacional.

Una escritura multivocal

Dentro de la poesía mapuche y de origen mapuche, la práctica poética huilliche⁸ ocupa un espacio fundamental por cuanto es un corpus amplio y complejo que alimenta tanto al sistema literario indígena local (mapuche), como global (producción indígena en Latinoamérica) y no tan sólo a estos sistemas, sino que también a la producción literaria en general dentro y fuera de Chile. Actualmente, esta escritura tiene ciertas diferenciaciones (además, de compartir los rasgos antes mencionados de la práctica poética mapuche), puesto que responsabiliza en sus textos particularidades espirituales, territoriales, culturales, históricas y sociales propias huilliche. Se manifiesta quizás, como la producción discursiva mapuche más contradictoria, problematizada y explícitamente apropiada de elementos literarios de la producción literaria chilena y universal⁹. De tal forma, que se evidencia

abiertamente como un tejido de discursos que asume corporalidades escriturales en conflicto, mestizadas, fronterizadas y autolegitimadas como subjetividades y producciones de origen mapuche. Desde esta configuración, el abanico poético huilliche se sostiene sobre movimientos voluntarios de la escritura, del habla, de las voces y de los cuerpos, entre una cultura y otra, no para realizar una “síntesis” étnica y cultural y encontrar un equilibrio *champurria* (mestizo); más bien, se dispone como un espacio donde se legitiman experiencias de una compleja encrucijada que no tiende a solucionarse, sino que es esa misma encrucijada la que se distiende como terreno evidente de subjetividades diferentes que reconocen y ponen de manifiesto la contradicción en los procesos de construcción de identidades. Desde aquí, surgen sujetos poéticos/as desarraigados/as y nómades que se distienden y posicionan por entre medio de una pluricultural y compleja experiencia individual y colectiva. Sin duda, esta producción literaria no se homogeniza en su propia diferencia, puesto que expresa diversas estrategias escriturales que se movilizan dentro de un caleidoscopio poético, por el cual se dicen y se emplazan contradicciones, reetnificaciones, mixturas y también dislocamientos hacia las instituciones tradicionales de la cultura mapuche y no mapuche. Algunas líneas que destacan dentro de esta multiplicidad en la poesía actual mapuche-huilliche, (se relacionan con) es una dimensión dialógica e intercultural, tanto con dispositivos de la cultura vernácula, como de la cultura universal. Existe un empalme cultural, desde donde emerge una enunciación corporal que al mismo tiempo se entreteje y se bifurca, debido a que la escritura abre una focalización del/la sujeto como un acontecer experiencial indígena migratorio y desarraigado. Es así como esta práctica discursiva señala la huella de un proceso de subjetivación de la alteridad, responsabilizándose de y en una mixtura cultural.

Dentro de este multivocal corpus poético, se cruzan también estrategias discursivas que sostienen una dimensión nostálgica de un pasado pre-español y pre-chileno no conocido corporalmente, pero siempre evocado a instancias de una tradición oral particular. Algunos autores/as resaltan también en sus producciones poéticas una posición que muchas veces colinda con la anterior, manifestando una mitificación de un pasado en equilibrio, el cual podría realizarse o tener una continuidad en el presente, si este no estuviera contaminado por el rastro indeleble de las sucesivas colonizaciones. A este sustrato discursivo, se articula igualmente una poesía directamente reivindicativa y de resistencia dentro de un contexto de legítimas luchas (pasadas y actuales), territoriales y de autonomía. Cada una de estas estrategias textuales con las que los/las poetas contribuyen sustancialmente al tejido del sistema literario mapuche-huilliche, señalan e introducen trazas identitarias diferentes que, en su dialogía intercultural, instalan una problematización estética y política que tiende a desestabilizar la disposición oficial del discurso poético, como práctica exclusivista del canon occidental.

La multivocalidad del cuerpo

Dentro de esta práctica poética, sin duda, la producción de mujeres distiende un territorio escritural fundamental que *altera* y alimenta aún más el territorio heterogéneo desde donde se sitúa la poesía de origen huilliche.

No se puede pensar un sistema literario aislado y homogéneo, ya que siempre hay un cuerpo (tanto material como simbólico) que (se) dice, que (se) posiciona desde un lugar. Cuando se trata de subjetividades conscientes de su propio proceso individual y colectivo, la focalización del cuerpo no es arbitraria ni involuntaria, sino que se reconoce y se ubica corporal y culturalmente dentro de un proceso de construcción de fugas al continuo de los fundamentos culturales – cualquiera sean ellos –, arraigados en la univocidad y en el cercamiento identitario y correlativo de los cuerpos frente a las culturas tradicionales y oficiales. Desde esta perspectiva multiposicional, la escritura de mujeres huilliche construye enunciaciones discursivas que instalan corporalidades y lenguajes que subvierten las relaciones de poder, con lo que hacen posible el acto de habla en la escritura. En sus discursos poéticos se convocan diferentes modos de construir culturalmente el género, ya sea para reacentuar un valor tradicional de la mujer mapuche¹⁰ y/o para alterarlo o fronterizarlo por medio de disposiciones históricas y políticas asumidas y que se han producido a través de las fricciones que el Pueblo Mapuche ha tenido con otras culturas, especialmente con la chilena. En este sentido, las estrategias son amplias y complejas. Sin embargo en todas ellas, el cuerpo es el catalizador fundamental, tanto en la traza visibilizadora de subjetividades autónomas, como en el derribamiento de estereotipos prearmados por los sistemas de dominio. Las escisiones que esta escritura provoca en las construcciones culturales del género, viene a inducir un desplazamiento en las concepciones tradicionales de éste, porque aunque se moviliza, siempre emerge un momento en que las categorías y las dimensiones del género, tienden a anclarse a definiciones generales respecto a las producciones estéticas y políticas de las mujeres. Junto a estas posiciones culturales-experenciales diferenciadoras de género, la diversidad de temáticas y estrategias discursivas conforman una filigrana genealógica, simultánea y especular, que potencia estas escrituras como corpus significativo dentro de la práctica poética de mujeres en Chile.

La valorización que aquí se hace de la poesía de mujeres huilliche, no significa que sean las únicas que escriben poesía; tampoco significa que se quiera realizar una peligrosa reducción de la práctica poética de mujeres de origen mapuche y menos aún, realizar divisiones o subdivisiones “raciales”, étnicas o simplemente literarias dentro del Pueblo Mapuche. Más bien se trata de explorar la imprescindible contribución que estas mujeres realizan a un heterogéneo y amplio corpus de textos poéticos, que circula transversalmente en la literatura mapuche y no mapuche contemporánea.

En la producción no huilliche de mujeres mapuche hay poetas fundamentales, como es el caso de Maribel Mora Curriao (poeta de origen pewenche), Liliana Ancalao (poeta del Puelmapu), Jacqueline Canihuán (poeta lafkenche), María Huenuñir (poeta mapuche), Rayén Kvyeh (poeta mapuche), Yeny Díaz Wentén (poeta mapuche), entre muchas otras.

Hay que mencionar, que la poesía escrita *autónoma* de mujeres mapuche¹¹ es inaugurada por una mujer huilliche de Chiloé, en el año 1977. La poeta, Sonia Caicheo¹², publica ese año su primer libro de poesía: *Horas de lluvia* (Secreduc., Puerto Montt), con el cual pone en circulación en esos momentos, un nuevo y diferente discurso poético. Un discurso que transitará lateralmente tanto dentro del creciente corpus de poetas hombres mapuche, como de la literatura chilena en general. La práctica literaria en esos momentos, se movilizaba por el entonces reprimido sistema literario chileno, y la poesía mapuche, en particular participaba bajo la calificación de la llamada “poesía del sur”.

Es a partir de esta apertura poética, que las mujeres de origen huilliche han dado continuidad a esta práctica discursiva, principalmente, desde fines de los años 90, configurando el mayor corpus de producción de poesía escrita hasta el momento. Dos décadas más tarde¹³, en 1998, es publicada parte de la poesía de Graciela Huinao en una antología compilada por Cecilia Vicuña en Estados Unidos. *Úl: four mapuche poets, a bilingual edition* (Ameritas Society y Literary Review Press, Pittsburgh). En 2000, Faumelisa Manquepillán publica su libro bilingüe *Sueño de mujer. Zomo Pewma* (CONADI, Osorno) y al año siguiente aparece el texto, también bilingüe, *Walinto* (Santiago, Ediciones La Garza Morena) de Graciela Huinao. Por otro lado, María Isabel Lara Millapán publica en 2002 su libro de poesía bilingüe *Puliwen ñi pewma Sueños de un amanecer*, editado por la Pontificia Universidad Católica de Villarica. En 2003, Roxana Miranda Rupailaf presenta el texto *Las tentaciones de Eva* (Gobierno Regional de la Décima Región de Chile), el que obtiene el primer lugar en la categoría Príncipe del concurso de poesía *Luis Oyarzún*. Luego, la poeta Eliana Pulquillanca publica *Raíces del canelo* (Santiago, Julio Araya Editorial, 2004) y en el año 2005, Adriana Paredes Pinda nos entrega su volumen de Poesía *Üi* (LOM Ediciones). En el siguiente año, la poeta de origen huilliche María Cecilia Nahuelquín, publica una edición bilingüe de su libro *El Hui. Cantos de libertad de una mujer mapuche en Valparaíso* (Valparaíso, La Cáfila). En año 2008 Ivonne Coñuecar¹⁴ publica *Catabática* bajo el sello JABALÍ EDITORAS (Coyhaique – Santiago), que corresponde al primer libro de una trilogía. En el mismo año, la poeta Roxana Miranda Rupailaf nos entrega *Pu llimeñ ñi rulpázuamelkaken / Seducción de los venenos* (LOM Ediciones) y en este año 2009, apareció el segundo libro de la trilogía de Ivonne Coñuecar, *Adiabática* (Editorial El Kultrún, Valdivia). También, poemas de estas autoras huilliche, junto a otras poetas mapuche, han sido

editadas en diferentes revistas y antologías. Por ejemplo, y entre otras, en la revista *Pentukun* 10-11 (Instituto de Estudios Indígenas, Universidad de la Frontera, Temuco, 2000), en las antologías *Epu Mari ñlkantufe ta fanchantü / 20 poetas mapuche contemporáneos* (LOM Ediciones 2003), *Hilando en la memoria* (Cuarto Propio, 2006) y *La Memoria Iluminada: poesía mapuche contemporánea* (Centro de Diputación de Málaga, 2007); siendo esta última, la más completa compilación de poesía mapuche que se ha realizado hasta ahora; y en una breve antología realizada este año 2009, para la revista *Nomadías* N° 9 Del Centro de Estudios de Género y Cultura en América Latina (CEGECAL) de la Universidad de Chile (Moraga, 2009). Asimismo, existen poetas huilliche (y mapuche en general que no han publicado libros, pero cuyos poemas han aparecido en antologías virtuales y no virtuales y que además, mantienen sus propios blogs donde publican, como es el caso de la poeta huilliche de Chiloé, Karla Guaquín.

En general y siguiendo lo expuesto más arriba, la poesía de mujeres mapuche configura una comunidad polifónica de voces escriturales, la que abre un abanico de posiciones poéticas que van desde una intensa (re)unión con lo cosmovisional-ancestral, hasta prácticas desmitificadoras de la cultura y de un sujeto de esa cultura, problematizando así, la enunciación poética. Dentro de este contexto más amplio de producciones poéticas, la poesía escrita de mujeres de origen huilliche se sitúa como una práctica intelectual enhebrada a condiciones históricas y sociales que recorren el tiempo ancestral, a la vez, que el tiempo de colonización (pasado y actual). Es decir, son poetas que escriben no sólo desde una responsabilidad estética, sino que también desde una experiencia y responsabilidad cultural y política, con diferentes grados de aproximación, de tensión y distanciamiento tanto de la cultura mapuche, como de la cultura occidental.

En este sentido, se puede mencionar que existen a lo menos tres estrategias de enunciación (Moraga, 2009)¹⁵, las que transitan por los diferentes textos y que envuelven marcas temáticas que han sido y siguen siendo parte de la cosmovisión huilliche: la tierra, la ritualidad y la violencia. Se refieren a topografías situadas en el lenguaje y que empalman el cuerpo como espacio transversal y múltiple de enunciación, acudiendo a un tejido espacio-temporal y plurivocal que aparece con diferentes complejidades en los poemas.

En la primera estrategia, se pueden situar aquellas producciones poéticas que se instalan en una memoria ancestral, haciendo surgir un intenso sentido de nostalgia por lo que se perdió y no es posible recuperar. Aquí, las disposiciones escriturales recurren, fundamentalmente, al origen ancestral, cosmovisional y territorial no contaminado e idealizado de la cultura mapuche (en esta enunciación surge la escritura de Graciela Huinao, Cecilia Nahuelquín y Faumelisa Manquepillán). Cito por ejemplo, un fragmento del poema "Chaura kawin" de Graciela Huinao:

vieja de recuerdos
 vive aún,
 evocando a los antiguos
 que navegan por mi sangre
 desde el día que pacificaron
 las rebeldes canoas
 que mis abuelos y sus abuelos
 labraron junto al río
 bajo la oración nativa
 y la fe en sus aguas.

En relación a esta misma estrategia discursiva, se originan cruces importantes con una segunda posible enunciación. Es decir, con la emergencia de un pasado reconstituyente que se superpone al presente intoxicado, representado dentro de la escritura como “un mundo posible” y mitificado de la cultura. Espacio cultural, que también se anuncia como un discurso de reivindicación de la sociedad y la cultura mapuche. Dentro de este cruce se encuentran las escrituras de María Isabel Lara y Eliana Pulquillanca. Un ejemplo de esto, se manifiesta en este fragmento del poema “Identidad” de María Isabel Lara:

Podemos ir lejos de nuestros montes,
 Ir lejos de nuestras vertientes
 Para volver, hermano,
 Para volver.
 Porque aquí está nuestra tierra,
 Porque aquí está nuestra gente
 Un espacio del kultrung
 Donde hoy caminamos mirando las araucarias,
 Donde hoy sonríen nuestros ojos.

En una tercera línea de estrategia discursiva de las poetisas, emerge una escritura donde la poesía se convierte directamente en un catalizador de resistencia cultural, como lo es la poesía de Karla Guaquín. El siguiente fragmento corresponde al poema “Guerreros de Madre Tierra”:

Del Ngülumapu al Püelmapu
 Danzan las golondrinas
 Y alumbran con sus antorchas
 La llegada
 De un nuevo weichafe¹⁶
 Alex Lemun¹⁷ ... ¡Presente!
 Matías Catrileo¹⁸ ... ¡Presente!
 Y el winka
 Se esconde bajo las normas del poder
 Mil veces vendido

Se cumple la profecía
y derramo la tinta por los ojos.
Escribo sin aliento
distrayéndome
en las vacas que atraviesan este puente,
en donde ya no se oyen mugidos,
sino gritos,
de una lanza clavada en la costilla
que señala con sangre
las muertes
que han seguirme.

Escribo masacrándome,
mostrando
abriendo llagas en que llorar
y golpear en tantos pechos.

Plegaria en los murmullos.
Escribo con velas en los ojos.

Dentro de esta cuarta estrategia poética, se despliegan tres posibles espacios que particularizan aún más esta producción. Uno de ellos lo configura la dimensión entre la oralidad y la imposición de la escritura, lugar que las poetisas señalan como territorio experiencial y vitalmente en conflicto. En este sentido se sitúa el poema anterior de Roxana Miranda Rupailaf y también el siguiente segmento de la escritura de Adriana Paredes Pinda:

Fue la lengua castellana que nos ultrajó en primer lugar y en último (la lengua y el pensamiento), pero no sólo ella por supuesto, la lengua hispana nos ha violentado, lo confieso, nos ha socavado, por eso escribo; la lengua castellana me ha perdido, sin retorno tal vez, me ha mordido los pensamientos y yo “pecadora”, pobre de mí, me he enamorado de la lengua castellana meretriz, me ha robado el *mapuzungun* me ha robado el *chezungun* el *ce sumun*²¹, me ha robado el espíritu, el aliento, el sentido, me ha robado a Kallfv Llanka Lican²², me ha robado el *lican*, por eso escribo bajo estado hipnótico y no logro zafarme; esta lengua meretriz me pesa, me quema, esta weñefe²³, este pensar weñefe de mí...

En la producción poética de Adriana Paredes Pinda, se distiende un segundo espacio posible de la última línea temática expuesta más arriba y que hace referencia a la *reetnificación*.

Ah mapududungolu ta inchin re dugun²⁴
Ecos en la niebla

Hermana mía

Que no hay quien borre mi nombre despreciado.

En este sentido, Adriana Paredes Pinda se inicia en una poesía bastante ligada a temas y estructuras occidentales, para luego ir girando hacia estrategias discursivas y temáticas más vinculadas a la cultura mapuche, específicamente huilliche, ancestral o tradicional, sin abandonar una enunciación problematizada. Esto da cuenta que muchas de las poetisas aquí mencionadas y otras; cruzan sus estrategias respecto a las construcciones tanto interculturales, como intraculturales.

Un tercer territorio, esta conformado por una heterogeneidad de cuerpos que se movilizan dentro de la escritura, el que apela a una ruptura en los sistemas de sexo-género, tanto hacia dentro de la cultura mapuche como hacia fuera. En este sentido, los poemas se abren y se enfatizan ante la lectura, como un insubordinado espacio de posibilidades corporales múltiples, tales como: la locura, el erotismo, los cuerpos lésbicos, las nomadías, los espacios privados, las mixturas, la pérdida de la lengua que decía y que aún habla sin cesar, el cuerpo urbano, la "iletrada" y por supuesto, la relevancia de una cultura y una historia mapuche antigua y actual. Señalo para finalizar, un fragmento de la poesía de Ivonne Coñuecar:

justo aquí te pierdo / huracanes roban el cabellito de tu niña/ infancia en bosque
de
caricaturas fuimos / juega
el destierro con la memoria / erosionada la cordillera mírame las grietas / justo
aquí nos
repite con voz
huilliche / tú y yo sabremos resucitar justo aquí / ni en la indeleble huella del
dolor / ni
en cicatrices se muere
el arrepentimiento teje su lejanía por pasadizos secretos / te canto con ritmo de
eluwun²⁵
/ tú y yo sabemos
que justo aquí la muerte cansada de despedidas
me invita porque no sabe de heridas

Por último, un cuarto dispositivo dentro de la última línea temática en la producción de poetisas mujeres y huilliche, hace referencia a una consistente transformación genérica, la que se plasma a partir de subjetividades que se despliegan a la vez, masculinas y femeninas. En este escenario, se encuentran las escrituras de Roxana Miranda Rupailaf, de Adriana Paredes Pinda e Ivonne Coñuecar. Refiero a un fragmento de la poesía de Roxana Miranda Rupailaf, a modo de ejemplo:

Mi reptante
Silencioso,
Lengua larga,
Saliva,
Filoso colmillo que clavo en la perdición.

Si duda, esta zona de estrategia poética es diversa; no es sólo un cambio momentáneo de género, donde se cambia *una* hablante por *un* hablante, sino que corresponde a que en esta poesía el lenguaje se interviene con la tradición de las creencias cosmovisionales mapuche, las que se origina en una concepción recíprocamente femenina y masculina a la vez, y como fuerzas en contradicción pero complementarias.

Al reenfocar este territorio femenino y masculino, dentro del contexto general y actual de producción poética de mujeres, en primer lugar se produce una nueva fractura al sistema sexo genérico impuestos por las conspiraciones hegemónicas, respecto a la separación dictómica de los géneros y de los sexos. Por otro lado, esta construcción de identidades de los géneros establece una diferente posición de la experiencia en la poesía de mujeres en general. Esto porque, aunque en la práctica poética de las mujeres los lugares binaristas de sexo y género se han destruido; el sustancial quiebre y aporte de esta escritura en este sentido, es la instalación de un sujeto femenino y masculino a la vez, que se construye y se desenvuelve a partir de otros códigos, experiencias, memorias y responsabilidades. A través de ello, el abanico de producciones de mujeres y de la poesía en general se multiplica aún más, activando una autoridad y una autoría, junto a una propuesta poética diferente e imprescindible.

A modo de conclusiones inacabadas

A partir de esta propuesta abierta que las poetisas huilliche y de origen huilliche construyen en sus enunciados poéticos, es necesario considerar que todos estos territorios de construcción discursiva, no apelan de ningún modo a una mirada separatista en la producción de poesía de mujeres mapuche. Sobre todo, al considerar que los textos de las poetisas se movilizan y se cruzan permanentemente en la transformación de sus enunciados.

La escritura de estas poetisas, sin duda, abre espacios (antes invadidos, cerrados y/o negados) de representación simbólica, enlazada a los pliegues *proprios* de la oralidad y la escritura, de sus historias, de sus experiencias y de sus visiones de mundo. Inaugura así, una estrategia poética diferente que da cuenta de una apropiación conciente de la escritura, no sólo como propuesta estética, sino también, como mecanismo de comunicación, de construcción de cultura, de reivindicación, de emplazamiento político, de intervención y de ampliación en la práctica literaria en general.

La subversión de esta práctica escritural, tanto a nivel de sistemas literarios como a nivel de hacer comparecer cuerpos que han estado tachados por los racistas y etnocentristas sistemas de colonización, se convierte en el posicionamiento de un itinerario estético, social, histórico y político que da cuenta de procesos que apelan a experiencias dislocadas de la normatividad y de lo “normal”. Son las intervenciones de los diferentes cuerpos textuales y autoriales de discursos poéticos los que se despliegan como espacios que se entretejen como signos de rutas personales y colectivas. Por lo tanto, se convierten en interpelaciones necesarias de escuchar y leer y esto, no porque la poesía sea un “reflejo” de la sociedades y las culturas de las cuales provienen las poetas mapuche-huilliche, sino porque en la poesía se deposita el cuerpo visional y auditivo más agudo de la experiencia histórica y política – y con esto me refiero a las diferentes bisagras identitarias, es decir, al emplazamiento de la construcción de género, de lo étnico y de las subjetividades en la experiencia –, que nos pone en situación comunicativa, interrogándonos en cuanto seres humanos. Es así, que la poesía de mujeres huilliche y de mujeres mapuche en general, como producción de la alteridad comienza a incomodar, para posicionarse como una fuerza constitutiva de nuevas relaciones sociales, culturales, estéticas, políticas y de poder.

NOTAS

- 1 Según el Censo del año 2002, realizado por el INE se afirma que 692.292 personas, equivalentes al 4.6% de la población total, pertenecen en Chile, a grupos étnicos. A nivel nacional, de todas las etnias, el porcentaje mayor corresponde a los mapuche, con el 87.3%. <http://www.ine.cl/cd2002/sintesisiscensal.pdf>.
- 2 Algunos de los estudios realizados en ese entonces destacan los de Rodolfo Lenz: *Estudios araucanos* (1895-1897), Félix José de Augusta: *Lecturas araucanas*, Tomás Guevara: *Folklore araucano* (1911), Manuel Manquilef: *Comentarios del pueblo araucano* (1911), entre otros.
- 3 Figueroa, Pedro Pablo. “El poeta de los bosques” en Revista *Zig-Zag*, N° 106, 1907, Santiago de Chile.
- 4 Recordemos que la lengua española fue impuesta a los pueblos indígenas en América Latina (al igual que la lengua portuguesa), con fines claramente colonizadores amparados en el proceso “civilizador” a través de la “evangelización” y la “educación”.
- 5 La poesía de José Santos Lincomán es recogida, posteriormente, en un libro dirigido por Patricio Manns, llamado *Poesía y cuento* y publicado en 1990 por la Oficina Promotora del Desarrollo Chilote OPDECH. Sin embargo, en el año 2003, se realiza una publicación más sistematizada y autorizada por el Consejo General

de Caciques Williche de Chiloé – Knosejatu Chafün Williche Chilwe, con el nombre de *Poemas y Relatos de un Lonko Williche*. José Santos Lincomán Inaicheo.

6 Por este poemario, Leonel Lienlaf recibió en 1990 el Premio Municipal de Literatura de Santiago.

7 *Ül*: canto. Existen diferentes tipos de cantos según el contexto y/o la situación. *Nütram*: corresponde a una narración que supone un pasado real del Pueblo mapuche. *Epew*: corresponde a lo que en la literatura universal es el cuento, está directamente vinculado con la ficción, en general tiene un objetivo de aprendizaje para los receptores. *Pewma*: es el sueño. Dentro de la cultura mapuche el sueño corresponde a una situación fundamental, porque se refiere a un estado visionario y también a una situación de comunicación y que siempre tiene sentido, es parte vital de la experiencia del *che* (persona).

8 El pueblo mapuche es una cultura heterogénea, al contrario de lo que la oficialidad nacional en Chile quiere hacer creer. Existen diferentes identidades territoriales que, aunque fueron impuestas como clasificaciones lingüísticas a fines del siglo XIX por Rodolfo Lenz en sus *Estudios Araucanos* (1895-1897), actualmente han sido incorporadas como identidades culturales-territoriales por la mayor parte de los mapuche. Por esto *Huilliche* se refiere a gente del sur, *Lafkenche* a gente del mar, *Pewenche* a gente del *pewén* (araucaria), *Picunche* a la gente del norte. También existe el *Gulumapu* que corresponde a la gente del oeste (mapuche que viven en lo que ahora es Chile) y el *Puelmapu* que se refiere a la gente que vive en el este (mapuche que habitan en lo que ahora es Argentina). Estas últimas no corresponden a clasificaciones lingüísticas realizadas por Lenz.

9 Algunos poetas de origen mapuche-huilliche que actualmente escriben son Jaime Huenún, Bernardo Colipán, César Millahueique, Paulo Huirimilla, Emilio Guaquín, Leonel Lienlaf, José Teiguel, Héctor Véliz, entre otros.

10 Desde una mirada general, dentro de la cultura tradicional mapuche, uno de los lugares fundamentales de la mujer está en directa relación con la de dar continuidad de la cultura. Esta continuidad es asignada por la posibilidad natural que tiene la mujer de tener hijos y a quienes les transmite la lengua, espacio fundamental en la reconstrucción permanente de la cultura. Por otro lado, existe la *machi* como un cuerpo institucional tradicional mapuche de mucho respeto por su sabiduría y por su capacidad de sanación. Sin embargo, este poder no es exclusivo de la mujer, también pueden haber *machi* hombres, sin embargo, en su mayoría son mujeres.

11 Se mencionan como *autónomas*, pues recordemos que en este mismo artículo se afirma que la poesía mapuche tiene una filiación inaugural con las primeras publicaciones en mapudungun y español a fines del siglo XIX e inicios del XX, sin embargo hay que considerar que fueron *transcripciones* de *ül* (pertenecientes a la tradición oral de la cultura) de hombres y mujeres, pero no corresponden a escrituras realizadas por la misma autoría de los textos.

12 Sonia Caicheo, es poeta huilliche de Chiloé. Ha publicado además, *Recortando Sombras* (1984, libro que recoge poesía que la poeta escribió entre los años 1980 y 1982), *Rabeles en el viento* (1991), *Salve dolorosa* (1999). También ha escrito

poesía y obras de teatro para niños. Actualmente, coordina el taller literario de mujeres “Quetrazul”.

13 Dentro de la producción general de poesía de mujeres mapuche, entre 1977 y 1998, se realizaron publicaciones aisladas de otras poetas, como es la aparición en el año 1979 de un texto de Melillan de Panguipulli [sic] en la *Antología de poesía primitiva* de Ernesto Cardenal. Esta poeta ya había sido incluida en los estudios que Berta Koessler-Ilg realizó sobre los *ül*, *epew* y *niütram* en los años 50 y 60 en Argentina. Entre los años 1982 y 1983 Rayen Kvyeh, en el exilio, publica poemas en la revista alemana *Blatter des IZ3W*. Entre los años 1986 y 1987, sigue publicando en otras revistas alemanas y también españolas. Dos años después (1989) publica – también en Alemania – *Wvne coyun ñi kVyeh / Mond der resten Knospen*, el primer libro de una trilogía, en mapudungun y alemán. En 1993, se publicaron poemas suyos en la antología poética editada por la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC) y en 1998, se publica *Lunas y Cometas*, una breve antología de su poesía, bajo Ediciones INSPIRACIÓN SANTIAGO DE CUBA.

14 En conversaciones que he mantenido con Ivonne Coñuecar me ha manifestado que ella se siente “poeta del mundo”, por lo que no se vincula preferencialmente a la producción de poesía mapuche. Sin embargo, me comenta que sin duda, ella tiene un origen huilliche (“india carnosa”, como ella misma se nombra), por lo que muchos de sus poemas evidencian un sustrato mapuche.

15 Al respecto y en diferentes sentidos, Maribel Mora Curriao y Luis Ernesto Cárcamo-Huechante, también afirman que existen tres líneas de aproximación temática en la poesía mapuche en general.

16 Weichafe: guerrero.

17 Alex Lemun era un estudiante y comunero mapuche de 17 años que fue asesinado el año 2002 por la Fuerzas Policiales del Estado de Chile en el contexto de un acto de recuperación de tierras, considerada ilegal por el gobierno de Chile. Esta recuperación era realizada por la comunidad Montutui Mapu de Ercilla, en el fundo Santa Elisa de Ercilla, perteneciente a la empresa de explotación Forestal Mininco.

18 Matías Catrileo fue un estudiante universitario mapuche asesinado por el Grupo de Operaciones Policiales Especiales (GOPE) el año 2008. Su muerte generó el rechazo de organismos de derechos humanos y diversas manifestaciones que se realizaron en diferentes partes de Chile.

19 El orden presentado de las estrategias discursivas no corresponde a ninguna jerarquía, ni a ningún proceso de aparición o generacional de la poesía de mujeres mapuche-huilliche.

20 Jaime Huenún, dice en relación a la poesía mapuche en general, que “Se trata de autores que se apropian de los recursos y técnicas de la poesía universal moderna (epígrafes, intertextualidad, hablantes múltiples y uso de diversos formatos métricos, por ejemplo) por fusionarlos con testimonios biográficos, letras de canciones rock y de rancheras mexicanas, géneros de la literatura oral mapuche tales como los *ül*

– canto lírico –, epew – relato –, llamekán – canto de mujeres –, y textos en mapudungún. Ver “Poetas de la tierra, ciudadanos de la página: mínima cronología de la poesía mapuche contemporánea” en <http://www.sapiens.va.com/joan-navarro/alfa/alfa28/PoetasDeLaTierra.htm>.

21 Chezungun o ce zumun: lengua de los Huilliche.

22 Kallfv Llanka Lican: piedra azul luminosa.

23 Weñefe: ladrón/a, robado.

24 Mapudongolu ta inchin re dungun: sólo en mapudungun hablamos nosotros la pureza de la lengua.

25 Eluwun: ceremonia de entierro, funeral.

**POESÍA EN EL PARALELO 40 SUR.
MEMORIA MESTIZA Y TERRITORIO
EN LA POESÍA DE DELIA DOMÍNGUEZ Y JAIME HUENÚN***

Sergio Mansilla Torres
Universidad de Los Lagos

**DELIA DOMÍNGUEZ Y EL SENTIDO DE BUSCAR EL
SENTIDO DE LAS PALABRAS**

Delia Domínguez (Osorno, 1931) inaugura su libro *La gallina castellana y otros huevos* con un epígrafe de Octavio Paz referido al trabajo de las palabras: “El sentido no está en el texto sino afuera. / Estas palabras que escribo andan en busca de / su sentido, y en esto consiste todo su sentido”. Me viene a la mente la fórmula lacaniana para describir lo Real absoluto: “aquello que radicalmente se resiste a ser simbolizado”,¹ fórmula que vale para examinar una de las claves centrales de la poesía de Domínguez: se escribe no para comunicar significados ya terminados, definidos, preexistentes al texto, sino que la escritura registra el trabajo mental de buscar (y hallar) sentido en los signos-cosas de lo que podríamos llamar el gran Libro de la Vida, cuyos códigos, sin embargo, Domínguez, su lectora impenitente, apenas si los adivina a retazos. El sentido último de este Libro sigue y seguirá siendo un misterio: aquello que radicalmente se resiste a ser simbolizado. El trabajo de la poetisa es justamente descifrar ese misterio, lo que, en el caso de Domínguez, equivale a un empeño por (re)construir el lenguaje del mundo desde y con su insoslayable subjetividad de mujer campesina nativa de alma y de cuerpo de los llanos de Osorno.

Desde la perspectiva de la autora, para aproximarse con alguna eficacia a este objetivo mayor, no hay más camino que romper el mundo. “El ave rompe el cascarón. El huevo es el mundo. El que quiera nacer ha de romper el mundo, como el ave que vuela hacia Dios”, leemos en el segundo epígrafe (tomado de Herman Hesse) con que se inaugura *La gallina castellana... y*

que sintetiza otra de las claves centrales del mundo poético de Domínguez: la búsqueda de sentido es siempre una ruptura con la “casa del ser” (Heidegger dixit), sobre todo cuando ésta se estrecha más de la cuenta y se vuelve un espacio de limitante ceguera para con la alteridad. La poesía de Domínguez puede leerse como diario de viaje que relata la migrancia que va desde la estrechez de la habitación aquélla en la que concibe y escribe su primer poema —algo que hoy se puede leer como el primer gesto de ruptura contra un orden de cosas asfixiante y reductor— hasta la vasta amplitud del universo, cuyos signos resistentes al lenguaje humano invitan y desafían todo el tiempo a la poetisa a simbolizarlos en el poema o en la crónica, géneros en los que Delia Domínguez demuestra su extraordinario talento creativo.²

“Veo la suerte por las yeguas. No es frecuente tamaño desenfado para decir el vaticinio [...] Esto es ver y transver”. Así describe Gonzalo Rojas la función profética que, a juicio de Rojas, Domínguez le otorga a su poesía (prólogo de *La gallina castellana...*). Pero el vaticinio no es cosa de adivinar el futuro simplemente, y no lo es porque los signos son en lo esencial inestables, porque el código en el que éstos se inscriben es en sí mismo un arduo quehacer de palabras-cosas en permanente “revoltura” (sigo en esto el especialísimo léxico de Domínguez), y, además, porque vaticinar es menos ver el futuro y mucho más leer (o sea, “ver y transver”) el pasado, cuyas inscripciones están ahí en el libro de la memoria que interpela a quien escribe. Cuando Rojas se refiere al desenfadado lenguaje del vaticinio, alude al poema “Veo la suerte por las yeguas”: “se revuelcan las yeguas en el pasto ovillo [...] algo grande va a pasar si no se paran pronto / estas yeguas mulatas” (20).³ En el poema, Domínguez hace suyo el rol de descifradora de señales (“las señales no mienten”); pero ¿qué descifra en realidad? En rigor no vaticina ningún futuro que no sea la constatación de que la vida y la muerte están ahí a la vuelta de la esquina y que sólo es cuestión de recordar “toda la historia de la casa”, historia colmada de huellas de sus ancestros familiares que se hacen presente en la memoria de “las Polonesas/, el Danubio y la Marcha Triunfal” (20). La muerte ya ha estado en casa, y el juego de las yeguas no hace sino recordarnos nuestra propia fragilidad e incapacidad para torcer a nuestro amañó aquellos acontecimientos de origen y final de nuestra estancia en este mundo. “A estas alturas / nadie puede ordenar a los hijos del paraíso” (20), nos sentencia el poema, dando a entender que el vaticinio está muy lejos de ser un medio para “ordenar”. Los dados han sido ya echados: el paraíso se perdió en algún tiempo anterior al tiempo, y hoy “todo es un golpe de yeguas volteadas / sobre el óxido empastado de América del Sur” (20). La casa deja de ser la casa del yo en un sentido íntimo y familiar y se vuelve la gran casa mestiza de América del Sur en la que el “óxido empastado” puede verse como símbolo de una muerte que contiene vida y viceversa (recordemos que la “malura” de las yeguas

alude también a la porfiada persistencia de la naturaleza deseante y procreadora).

El trabajo del yo-vaticinadora consiste en buscar sentido en la “revoltura” de los signos; dar, por ejemplo, con el significado de la “malura” de las yeguas. Pareciera que estas conductas fueran simples cotidianidades de la naturaleza; pero no: son signos de misterio que hacen evidente cuán poco sabe el yo del sentido profundo de los seres y objetos: “Pero yo no sé si el tiempo del hombre/ es igual al tiempo de los pájaros”, nos dice Domínguez en “Réquiem” (*La gallina castellana...*, 21), dejando en claro que si puede vaticinar algo no será sino la constatación de la pequeñez humana ante los misterios difícilmente simbolizables de la realidad vasta del universo. Poetizar lo real —entiéndase, simbolizarlo con lenguaje— será entonces un ejercicio de develamiento, siempre provisional, del sentido del texto del mundo, sentido que, como lo sugiere el epígrafe de Paz antes aludido, no está en el texto sino fuera de él: no está en el mundo, en este mundo, sino fuera de él, en la insondable trascendencia apenas entrevista en el gesto de las yeguas, en el vuelo de los pájaros, en la lluvia, en los frascos azules que vinieron alguna vez de Hamburgo, en todos aquellos elementos materiales que conforman la geografía poética de Delia Domínguez, rural, sureña, silvestre por sobre todo.

Descendiente ella por línea materna de colonos alemanes que arribaron al sur de Chile en la segunda mitad del siglo XIX, desde sus primeros textos siempre ha hecho de sus orígenes personales, familiares y culturales una cantera de materiales poéticos cada vez más cargados de memoria que convierte el recordar en un paradójico ejercicio de develar los indescifrables misterios cotidianos de este mundo. Es frecuente, pues, hallar en su poesía referencias nostálgicas al hogar de la infancia —punto que lo emparenta con la poética de los lares— y continuas remembranzas a los tiempos de los padres y abuelos cuando ellos eran protagonistas de la etapa fundacional de una ruralidad “germánica” en un territorio, cuya naturaleza a la vez feraz y hostil había que domeñar. Domínguez se ve a sí misma como una mestiza de sangre hispano-germánica, pero, por encima de todo, como una mestiza de la memoria: una rama de su pasado es germánico inmigrante, otra hispano-católica, una tercera indígena mapuche-huilliche por las memorias de quienes ayudaron a criarla y a hacerle olvidar su temprana orfandad materna.⁴ De estas madres postizas aprendió Delia a leer los signos de la naturaleza, a narrar el ensueño sacralizado de los tiempos en que el abuelito Wenteyao caminaba por la tierra antes de convertirse (o de entrar) para siempre en la roca de Pucatrihue, ahí donde el océano Pacífico y la Cordillera de la Costa chilena se unen como si fuera la intersección permanente entre el “cielo de arriba” (huenumapu) y el “cielo de abajo” (inchemapu).⁵

Aquí vivo
conjurada por las noches de campo
y los mugidos de las vacas
que van a parir a la salida del invierno.

[...]

Ésta es la zona: km. 14, Santa Amelia
virando hacia el oeste,
con todas las jugadas de la vida
y todas las jugadas de la muerte.

[...]

Ésta es la fibra fiel de la madera
donde calladamente me criaron
entre colonos y mujeres
que regresaron a su greda.

Aquí vivo con la puerta abierta
y este amor
que no sirve ni para canciones ni para libros
con mi alianza sin ruido en Santa Amelia
donde puedes hallarme a toda hora
entre las herramientas y la tierra.

(“Ésta es la casa”, *La gallina castellana...*, 60-62).

Casa rural, símbolo de uno de los fundamentos de su mundo literario — que es al mismo tiempo fundamento de una cierta metafísica de la vida de quien escribe esas palabras que incisivamente buscan su sentido—, cuya materialidad ontológica, sin embargo, no es sólo discursiva: la casa de Delia Domínguez, construida en 1920, está, en efecto, ubicada en Santa Amelia de Tacamó, km. 14, provincia de Osorno. Conservada casi tal como era la edificación en los años 30, década de la infancia de la autora, constituye un verdadero monumento arquitectónico que habla de una época en que la comunidad de colonos de origen germánico estaba a la vanguardia de la modernidad agrícola que tenía todavía un aire rural, aldeano, y cuyos ritmos de producción eran todavía los de la naturaleza.

De ese pasado expansivo, cuando se estaba construyendo lo que sería (y ya era en la década del 30 del siglo pasado) la clase terrateniente que ocupó los llanos de Osorno, queda una neblinosa nostalgia en la que se oye el murmurar de Rilke y las cadencias sinfónicas de Mahler en una vieja victrola, invitando a oír y a meditar la “Canción de la tierra”, acaso como uno de los sustitutos de la voz materna que enmudeció para siempre cuando Delia era niña. Poesía documental, entonces, cuyos referentes inmediatos han acontecido como experiencias efectivamente vividas por la escritora, referentes que no se agotan en la sola constatación de su existencia o en su sola evocación: tales referentes devienen signos revueltos, de difícil lectura, constitutivos y constituyentes del gran Libro de la Vida (y de la muerte).

Si en sus escritos de los años 60 y 70, Domínguez despliega una memoria circunscrita a los referentes personales y familiares en un sentido intimista, en sus textos más recientes el arco del recordar ha ganado en amplitud tanto que, si hay una característica definitoria de su poesía más reciente, ésta sería —y lo digo aun a riesgo de una simplificación excesiva— la construcción de un discurso de memoria que imbrica cada vez más lo personal con lo colectivo, la casa de la infancia con la casa del lenguaje, los ancestros de sangre con los de la cultura, las tierras osorninas con una personalísima metafísica de la trascendencia, los lenguajes populares rurales con la memoria lingüística de la mejor poesía universal, lo germánico con lo mapuche huilliche, la sexualidad de los cuerpo con la seminal energía creadora de la divinidad que en Domínguez adquiere tintes panteístas.

Nací de avenas huachas de sangres idas y venidas
entre la costa del Báltico y la Butahuillimapu⁶
del paralelo 40 sur.

Allí se mestizaron las sangres y sus crías.

Sobrevivo: la maleza en los patios de sombra,
y vengo a ser guardiana de Icoquih
—la estrella que aparece antes del sol— según el Popol Vuh,
y vengo a ser guardiana de una modesta historia
escrita con “lápiz de leche”⁷
en la levedad de las nieves de la infancia.

Que entierren o desentierren da lo mismo.
No hay boleta de garantía para la eternidad.

Pero están los volcanes. (“Lápiz de leche”, *Clavo de olor*, 48-49).

Los versos sugieren que la conciencia mestiza de Delia Domínguez no se reduce a reconocer un cierto cruce biológico de sangres o algún presumible sincretismo cultural en una escritura que se hace con referencias a realidades pertenecientes a dos o más mundos socioculturales. En Domínguez, la conciencia mestiza es una estructura de sensibilidad abierta, por una parte, a las asimetrías de un recordar nostálgico, deseante, a la vez escéptico y resignado, que da cuenta de los desequilibrios y fisuras de un pasado familiar cuya historia se hizo a punta de esfuerzo épico pero también de intolerancia y de subalternización forzada de quienes fueron sirvientes e inquilinos de las familias germánicas acomodadas. Por otro lado, se trata igualmente de una estructura de sensibilidad que hace de la memoria un espejo en el que se refleja la única realidad que realmente poseemos: el aquí y el ahora, con sus materias vivientes y murientes y que conforman la totalidad del cuerpo-mujer que escribe, y que, al escribir, recuerda, registra,

inventa, vaticina. Un aquí y un ahora en el que la escritura halla, en definitiva, su imposibilidad de sentido absoluto. “Pero están los volcanes”, símbolos de la mudez esencial que aflige al hablante y que sobrevive a todo murmurar; mudez que, por paradójico que parezca, es la que hace posible la palabra en busca de su sentido: el silencio —un ensordecedor silencio cargado de mundo— es, de alguna manera, el verdadero sentido que se busca en el decir poético.

JAIME HUENÚN Y LA MEMORIA MESTIZA DE LOS OLVIDADOS

“No estoy solo jamás, / muchos de los que vivieron antes que yo, que a veces se disuelven / urdieron / lo que soy”. Es el epígrafe, tomado de Rilke, con que Delia Domínguez inicia su “Discurso de incorporación a la Academia Chilena de la Lengua (25 de mayo de 1992)” y que bien podría ser aplicable a la poética de Huenún: “Quien ante ustedes está debe primero presentarse, hablar de su familia, nombrar como conjuro los eslabones de su progenie mestiza [...] Mapuche en castellano, chileno en mapuzungun, los linajes de mi sangre se entrelazan y extravían en las oscuras y torrenciales tierras del sur, en los ríos, tembladerales y campamentos valdivianos y en los bosques y las monta-as huilliches de la Cordillera de la Costa osornina.” (Huenún, “Discurso de recepción del Premio Pablo Neruda, 2003”, en línea). No por nada en el discurso de Domínguez antes aludido cita versos del entonces joven poeta Jaime Huenún Villa (Valdivia, 1967), “con su habla iluminada de rescoldos huilliches” (117-118). Se hace evidente la confluencia de sensibilidades entre Domínguez y Huenún, descendientes ambos de ancestros cruzados, hablantes de lenguajes migrantes entre diversas orillas culturales.

Los árboles anoche amáronse indios: maño e ulmo
pellín e hualle, tinea a lingue nudo a nudo amáronse
amantísimos, peumos
bronceáronse cortezas, coigües mucho
besáronse raíces e barbas e renuevos, hasta,
el amor despertar
de las aves ya arrulladas
por las plumas de sus propios
mesmos amores trinantes.⁸

Huenún hizo sus primeras armas poéticas en el muy poco concurrido (de hecho, nunca asistieron más de cuatro alumnos a la vez) taller literario del Colegio San Mateo de Osorno, allá por los años de 1985-86, taller del cual era yo el profesor encargado. Años más tarde este adolescente llegaría a ser uno de los poetas mestizo-huilliche más reconocido en Chile y en el extranjero, con una obra en pleno desarrollo, dotado de un indiscutible

talento para hacer de la poesía una escritura poderosamente ligada a las memorias más profundas de la cultura mapuche huilliche de los llanos y montañas de Osorno, del campo y la ciudad, del ayer de despojos y del hoy de reducciones. Tópicos éstos que en su libro *Ceremonia* textualiza a través de la recuperación de la práctica del *nütram* convertido, en la escritura, en una forma de proferimiento que busca arrancar del olvido a quienes han sido las víctimas de una historia de despojos, de silenciamiento, de exterminio cultural y físico.⁹

Desde sus inicios, Jaime Huenún, lector infatigable, ha sido un poeta atento a los mejores registros de la poesía moderna internacional. Su manera “fuerte” de leer se concretiza en el hecho de hacer de estas lecturas un medio para avanzar hacia una poética comprometida con la urgencia de rectificar una historia que invisibiliza a quienes pagaron, con sus vidas incluso, el precio de una modernidad violenta, colonizadora y desigual.¹⁰ Hablamos de una poesía-documento que registra la realidad de la vida en el escenario de una dolorosa historia de subalternización de la etnia huilliche cuyo momento actual de “derrota”, no obstante, ha de ser el inicio de una insubordinación de las memorias y, sobre todo, el momento en que el mapuche huilliche, empobrecido, humillado, bestializado en muchos casos, ha tomado en sus manos la tarea de construir *su* propia modernidad emancipatoria; precisamente la poesía, en el campo estético, es la punta de lanza de esta insubordinación. La lírica de Huenún es un permanente diálogo con la poesía de los libros, escrita por esos poetas que han cantado la belleza y el dolor de sus pueblos, que han sabido instalar un efecto de refrescante extrañeza sobre la cotidianidad trágica a veces, gratificante otras. Su poesía es también un continuo homenaje a los referentes y hablas de la cotidianidad de aquellos que no están ni han estado en el bando de los vencedores y que vienen, además, de madre y/o padre indígena; antiguos habitantes de bosques convertidos hoy en terrenos erosionados o en plantaciones de pino o eucalipto; seguidores de divinidades y rituales despreciados por la cultura blanca pero que han hallado en la poesía —por fortuna— un lugar de supervivencia poderosa, prestando sus metáforas y símbolos originales para una escritura que se empeña en ser registro de memoria, de denuncia, de íntima y protectora metafísica del yo ante un mundo hostil.

En un temprano poema-diálogo con César Vallejo, Huenún fija una de las líneas escriturales que vertebran su poesía: el insistente esfuerzo por arrancarle a las palabras la más vital realidad que sea posible, empeño sostenido para que la poesía *sea* las cosas mismas que nombra, aun a sabiendas de que la empresa de hacer que *verbo y materia* sean de veras uno es tarea ya no humana:

El mundo se concentra en tu índice,
 César, y acusa
 a mis poemas de no tener ni la más remota filiación
 con tus Jueves parisienses.
 ¡Ah! no sabes cuán indiferente me es Dios
 y nunca podrías medir el gran esfuerzo
 que mis poemas hacen por llegar a ser
 dignos hijos suyos.
 Pero sabes desde hace tiempo ya,
 que las cunas hieden a sepulcro
 y que los llantos siempre son izquierdos
 golpes a la mejilla del oído derecho.
 Asimismo, sabes que de ti aprendí a saciar la sed
 con toda el hambre humana soportable.
 También que soy fiel discípulo tuyo en todo
 lo tenga relación con aquello de no amar
 mis manos
 sino hasta que les nazca a cada una
 el sexto hermoso dedo que les falta.

(“Después de leer tanto a César Vallejo”, inédito)¹¹

A Huenún, poeta del dolor como Vallejo, le sale espuma cuando escribe; la espuma de quien estruja el lenguaje para arrancarle hasta la última gota se significado de modo de garantizar que la poesía no traicione a la vida, menos cuando se trata de las vidas de quienes sufrieron y murieron (verbos que por desgracia se siguen conjugando en presente) en las tierras de Wenteyao. En Huenún, un registro poético muy literaturizado, libresco, coexiste con otro cercano al *nütram* o a los cantos (*ül*) de la cultura oral indígena, algo que en sí ya es una forma de mestizaje escritural que nos incita a transitar desde las tramas citacionales de la poesía moderna internacional a las tramas textuales y culturales de la memoria mapuche huilliche local, incluyendo la propia genealogía familiar del poeta.

No se trata, sin embargo, de dos formas de poesía diferente: se trata de “dominantes escriturales” que se manifiestan en equilibrios cambiantes y que no hacen sino confirmar la heterogeneidad mestiza de su escritura. Si vamos desde el fantasmal Puerto Tralk, opresiva metáfora de la decadencia y del desarraigo, hasta el prístino registro de las aguas suspendidas sobre el follaje de los bosques, en íntima cercanía con el sol, (cf. por ejemplo, “Huachihue”, 26, y “Último cielo”, 40, en *Ceremonias*) hallamos muchas paradas intermedias en las que nos encontramos con poemas “documentales” que aluden a los miembros de la familia del poeta, a escenas de feria en la ciudad de Osorno y, en particular, el herrumbroso barrio Francke donde transcurrió la infancia del poeta; referencias a mareros (recolectores de productos marinos) que nos retrotraen a esos tiempos en que la naturaleza

con generosidad entregaba sus alimentos a quienes, con respeto sacro, se aventuraban en las costas de la Butahuillimapu a tratar con los elementos. Todo percibido con los ojos de un ensueño visionario; algo que otorga a las cosas, aun a las más cotidianas, una cierta extrañeza propia de quien ha aprendido a conversar con los vivos y con los muertos como si ellos —todos reunidos y dotados de una espectralidad acusadora— anduvieran por aquí en casa, tan campantes, diciéndole al poeta que su trabajo como escritor consiste justamente en darles voz en la escritura. Que esos suyos sean sus poetas amados y su gente mapuche-huilliche-mestiza, de antes y de ahora, es un asunto de elección existencial informada por un compromiso ético con la memoria de ese particular campo de experiencias fundantes de su subjetividad, experiencias que configuran la base sustantiva de la economía política de la imaginación lírica de Jaime Huenún Villa.¹²

Podríamos decir que el sujeto lírico de Huenún sigue un itinerario similar al de Delia Domínguez: de fundarse inicialmente en un yo íntimo, poéticamente conformado según experiencias líricas suscitadas por las lecturas de Vallejo, Tralk, Rilke, Teillier, Pablo Antonio Cuadra y otros muchos —digamos, un sujeto lírico que deliberadamente se hace uno con el yo biográfico que opta, como elección de vida, por la poesía—, ha devenido en un sujeto cada vez más lugar de la elocutio colectiva de los suyos. No es que se anule el yo-Huenún Jaime Luis, con sus “temporales huesos” sufrientes; lo que sucede es que a este yo-Huenún desde *Ceremonias* se le agregan roles que sobrepasan la condición de voz de sí mismo: cronista de la historia, memorialista de las tragedias de su pueblo, documentalista narrativo de escenas cotidianas de los suyos, voz intensamente lírica que profiere personalísimos testimonios de amor y contemplación, ventrilocuo de Huenteano (o Huenteyao) hablando desde la roca de Pucatrihue. En *Puerto Tralk* el yo asume un rol, diríamos, de “narrador lírico” de una alegoría poética que presta voz a diversos personajes fantasmales en una estrategia escritural que recuerda escenas de *Pedro Páramo* o aquella escena homérica en que Ulises visita el Hades para despedirse de su madre ya muerta.

Si hay un sujeto poético mestizo en Huenún, éste emerge justamente de esta condición plural: un sujeto móvil, muy lejos del riesgo de quedar fijado en el nicho del yo mapuche huilliche subalterno, esclerotizado por el discurso oficial dominante como una otredad disponible para el asistencialismo material y simbólico de parte del estado chileno y/o funcional a un cierto activismo cultural-indígena que se empeña en defender o recuperar una determinada forma de “pureza” etnocultural que se sustenta en una suerte de deseo absoluto de pasado. En la poesía de Huenún, la interculturalidad aparece como un campo de significaciones en proceso problemático, abierto, que necesita ser constantemente reformulado en y mediante el discurso de la poesía si lo que se quiere es que la interculturalidad funcione como estrategia de subversión de la historia y la memoria y sea a

la vez una situación vital desde la cual documentar los vientos contrarios de la modernidad. Por algo Huenún en su discurso de recepción del Premio Pablo Neruda en 2003, al cierre de su alocución, enfatizará su hibridez múltiple:

Quiero por último decir que lo indígena mío emerge como un diálogo conflictivo entre sangres y culturas diversas, esto es, como un torrente textual híbrido que pretende hacerse cargo tanto de fragmentos de pulsiones y contradicciones universales contemporáneas, como asimismo de las potencias del sueño, la magia, el mito y la tragedia que sostienen la cotidianidad, los imaginarios y las utopías del pueblo al cual una parte de mi destino y de mi memoria pertenecen (en línea).

Huenún no es un poeta que pueda ser calificado, sin más, como poeta mapuche huilliche, si por ese rótulo entendemos la asunción de una cierta marca registrada que le garantice reconocimiento institucionalizado de su “otredad” étnica y cultural en el escenario del estado chileno de hoy cuya mala conciencia se oculta tras la fachada de diversos programas de apoyo supuestamente destinados a reforzar la identidad de los pueblos originarios. Él mismo, en declaraciones y en su propia escritura poética, se ha encargado en más de una ocasión de dejar en claro su origen mestizo, de sangre y de cultura, y de reafirmar la fidelidad a ese origen, lo cual no es en absoluto impedimento —al contrario— para ejercer el rol de animador y difusor de la poesía mapuche contemporánea dentro y fuera de las fronteras chilenas.¹³

No puede extrañar entonces que *Puerto Tralk* coexista con *Ceremonias*, que sus poemas más comprometidamente etnoculturales —que se inscriben en una especie de épica testimonial de la memoria subalterna indígena— convivan con poemas cuyos códigos de lectura hay que buscarlos en la poesía alemana (en Georg Trakl, por ejemplo) o en los relatos de Melville. A primera vista *Puerto Tralk* puede parecer un raro paréntesis en su poética etnocultural; pero lo cierto es que estos poemas, “mezcla de mundo arcaico y una arcadía soñada pero inútil” (Naín Nómez, contraportada de *Puerto Tralk*), vienen a evidenciar que la poética de Huenún no es en realidad etnocultural en el sentido restrictivo del término, sino que su mundo poético se ha venido construyendo como implacable crítica de una modernidad desigual, que nos ha llevado, cual barco ebrio, al puerto de la melancolía y la decadencia, puerto del cual el propio yo-poeta es también habitante atrapado en ese territorio situado en el entrevero dantesco de la vida y de la muerte. Me atrevo a sostener que la vía de salida de esta antiarcadía de pesadilla Huenún la está construyendo a partir de la historización radical de la memoria, la que halla su razón de ser en dar voz y visibilidad a los suyos mestizo-huilliches, y recuperar en ellos y con ellos y con las voces de la poesía moderna internacional una forma de modernidad cuyo rumbo sea contrario, o distinto al menos, al puerto de la melancolía y de la enfermedad:¹⁴

Otra tierra ha de hallarse mejor que esta colina,
mejor que esta bahía donde muere la luz.
Otra tierra ha de hallarse donde el pan sepa a pan,
y no a sudor de hombre sin patria y
sin destino.

(*Puerto Tralk*, 49)

La escritura poética de Huenún cabría, pues, verla como el resultado de un “nomadismo cultural” que se materializa como “nomadismo textual” a partir del cual emerge una representación indígena y mestiza de aquellas experiencias de vida, incluyendo las experiencias de lectura en su sentido más radicalmente iluminador para fines de escribir poesía. Lo mestizo, entonces, no es la simple mezcla o confluencia de significaciones provenientes de troncos culturales y/o étnicos diferentes, ni se manifiesta en su poesía como la ilustración de una categoría cuyos límites semánticos estarían predefinido y serían preexistentes a la escritura poética. Me parece más productivo ver lo “mestizo” en Huenún como una forma de sensibilidad y pensamiento estratégico dialógicamente adaptable a las circunstancias concretas de la vida personal y de la historia familiar, comunitaria y aun nacional; circunstancias que se textualizan de diversos modos: desde la escritura como transliteración de la memoria étnica de base oral y/o de la memoria de la escritura tanto histórica o cronística como poética en su forma más fuertemente moderna —la que, dicho de modo esquemético, pone en interdicción la capacidad misma del lenguaje de nombrar lo que nombra— hasta el activismo cultural y literario.¹⁵

LAS LÍNEAS PARALELAS EN ALGÚN PUNTO SE UNEN

Delia Domínguez y Jaime Huenún, poetas de edades distantes y de orígenes etnoculturales contrapuestos. Ella descendiente de colonos alemanes por línea materna, crecida en una familia de terratenientes de origen europeo, quienes, de un modo u otro, fueron responsables —o cuando menos beneficiarios— de los despojos territoriales y culturales de que fue víctima la etnia mapuche huilliche; él, por su lado, descendiente de huilliches por línea paterna, heredero de tales despojos territoriales y culturales. Ambos hoy participan del común territorio de una poesía que no renuncia a sus respectivas memorias genealógicas ni oculta las suturas de una historia hecha a punta de voluntad algunas veces y de violencia las más. Que Delia Domínguez pueda escribir un poema sobre los frascos azules que quizás vinieron de Hamburgo en un tiempo épico cuando los inmigrantes germanos, hacha y fuego en mano, arremetían contra los bosques osorninos para

convertirlos en praderas, puede ser lujo de una clase rural privilegiada propietaria de una memoria cuyos referentes últimos vienen efectivamente de Europa.¹⁶ Un lujo si pensamos que Huenún si escribe sobre objetos (como de hecho escribe), no será para celebrar el triunfo de éstos o de sus dueños en tanto ejemplos preclaro de una modernidad que alguna vez pareció meteóricamente lanzada a la vanguardia del “progreso” industrial y agrícola sureño. No hay nada de Europa que pueda celebrar como suyo, salvo tal vez la lengua de Castilla en la que escribe y salvo los poetas alemanes, franceses, ingleses, de quienes aprende modelos de escritura poética que se entremezclan con la memoria oral, con la relectura de historias locales.

El empeño de Huenún, como el de muchos otros poetas chilenos de origen indígena, es construir una modernidad poética que pise, con igual fuerza, viejos y nuevos terrenos locales y globales. Su poesía, más allá de si la temática específica aborda o no referentes identitarios, es una contundente respuesta a los despojos y reducciones de las que han sido víctimas los pueblos originarios de Chile desde los tiempos de Pedro de Valdivia, despojos que —manu militari de por medio— se agudizaron dramáticamente en la segunda mitad del siglo XIX y luego, ya en el siglo XX, con leyes y con una administración de justicia amañadas a favor del huinca inescrupuloso.

No hay, pues, lugar para la celebración de los “frascos azules” de Hamburgo o para sinfonías de Malher, pianos de colas o beer fest en la memoria poética de Huenún; sí para el recuerdo emocionado y apasionado de sus ancestros que vivieron y murieron en las orillas olvidadas del mundo, brutalmente borrados de las memorias dominantes de la nación o, a lo más, etiquetados como “indios flojos y borrachos”:

Aura de las Aguas, Elías Huenún,
Ezequiel enterrado en los llanos de Osorno,
todos mis parientes aferrados a las llamas,
bruñidos por el oro de la hechicería.
Te diré, hijo mío, que soñé con Herminia
[...]

Te diré, hijo mío, que he visto sabandijas
bajando de mi cama apenas raya el día.

Aura de las Aguas, Elías Huenún
Catalina, Zulema, Carlos, Margarita,
todos mis hermanos nombrados noche a noche
en la tierra y el eco de las montañas perdidas.

(“Entierros”, *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea*, 189-191)

Si el tomo elegíaco y denunciatorio del recordar de Huenún no tiene un equivalente en la poesía de Domínguez —sus ancestros no sufrieron en Chile ni la reducción ni el despojo—, sería más que injusto inferir de esto que Domínguez vendría a ser, entonces, una “intelectual orgánica” de la

clase social conformada por terratenientes de origen alemán que alguna vez (entre los años 30 y 60 del siglo XX) dominó sin contrapeso en los campos agrícolas de los llanos de Osorno. No lo es en absoluto. Crecida en los extramuros de la "germanidad" agraria, creyente católica y a la vez libre pensadora, colisionó en muchas ocasiones frontalmente contra los rígidos códigos familiares de la rama materna; amiga entrañable de Pablo Neruda y de otros muchos intelectuales comunistas del círculo nerudiano, Domínguez despliega una memoria/escritura que en sus últimos libros se ha venido crecientemente ampliando y profundizando al incorporar sujetos, objetos y lenguajes populares, y sobre todo una potente valoración de lo indígena, ámbito éste que se ha vuelto componente cada vez más fundamental de su mundo lírico.¹⁷

El notable poema en el que Domínguez celebra el nacimiento de Likan Colipán, hijo del poeta mapuche-huilliche-mestizo Bernardo Colipán Filgueira, hay que verlo no como simple poema de circunstancia. Es la evidencia de que la imaginación poética de Domínguez, no obstante provenir ella de la orilla chileno-alemana de Osorno, se alimenta de todas las leches maternas de las culturas vivas del paralelo 40 sur, ese cronotopos multicultural y, en su caso, femenino que constituye la morada vital de Delia.¹⁸ Nadie sobra a la hora de construir una poesía leal con la memoria, leal con la vida de quienes hicieron posible, con sus triunfos y fracasos, que hoy estemos aquí, recordando, pensando, poetizando nuestras más íntimas experiencias, celebrando el nacimiento de un nuevo ser humano cuya condición racial no es precisamente germánica.

Un niño con dos alas corta los vientos del planeta
sobre una América parida sin Dios ni ley, pero
con Dios y ley para los sueños emplumados
[...]

Y desde las revolturas de esta misma tierra,
Likán Colipán, nombrado: "cuarzo que atrapa la pureza del sol",
que todavía no aprende las palabras pero,
que sí maneja los poderes del cúntur

manda a decir que las alas no doblan a morir,
que en el huevo azul polar antártico
están las yemas de la oración guerrera

que nace con letra y música por las bocas del viento. ("Ala de cóndor
(cúntur, voz quechua)", *Clavo de olor*, 41-42)

A MODO DE CONCLUSIÓN: PERFILANDO EL PARADIGMA DEL SUJETO LÍRICO MESTIZO EN EL PARALELO 40 SUR

Aunque en este trabajo apenas si hemos esbozado un análisis de la “combinación jerárquica” de los componentes del sujeto lírico (cf. Slawinski, 9), sí podemos aventurar algunas aproximaciones generales provisionalmente concluyentes.¹⁹ Lo primero es que la actitud del yo lírico de ambos autores hacia los actos creadores y sus respectivas situaciones socioliterarias se define por una radical confianza en el poder evocador del lenguaje y sus efectos de amplificación visionaria, cuando éste se pone al servicio de la verbalización de las experiencias de vida y de lectura, en el marco de una memoria comprometida con lo propio. Lo evocado se torna documento de una historia que la poesía, más allá de las singularidades de ambos poetas, formaliza como polifonía de voces subalternas.

Lo anterior no impide, sin embargo, presentar la palabra poética en permanente búsqueda de sentido, de manera que la conciencia metapoética permea y contribuye a determinar la naturaleza de las escrituras de Domínguez y Huenún. Lo metapoético adquiere, eso sí, una singular connotación: no se agota en el despliegue de un discurso sostenido en el tópico de que la relación lenguaje-realidad es un impasse sin solución posible, tanto que cualquier textualización de lo real sería en última instancia una lectura/escritura errónea acerca de la naturaleza última, siempre incognoscible, siempre impresentable, de aquello que no es texto. En el caso de la poesía aquí comentada, la búsqueda de sentido la entendemos como una migrancia continua entre diversos campos de experiencia, textuales y no textuales, que son constitutivos de la condición de sujetos líricos heterogéneos, caracterizados, en palabras de Cornejo Polar, porque sus experiencias de vida no tienen por qué sintetizarse en “un espacio de resolución armónica” (en línea).

Domínguez y Huenún, cada uno a su manera, son sujetos migrantes, y no sólo en la ficción poética. A la ruralidad originaria de Delia Domínguez pronto se le añadieron experiencias ciudadanas en Santiago de Chile. Pero no ha habido suplantación del campo por la ciudad, sino un constante ir y venir entre Santiago y Santa Amelia de Tacamó, una suerte de nomadismo vital que no ha hecho sino reforzar la evocación de los espacios-voces de la ruralidad pasada y presente. Aunque quizás la migrancia más decisiva no ha sido la nomadía biográfica campo-ciudad y viceversa sino aquél viaje, sin más retorno que el de la memoria, que viene desde el momento de la desaparición de un cierto sector de la clase agraria dirigente de Osorno — al que perteneció su familia materna— a la evocación de los espacios naturales y humanos de una época que fue, en algún sentido al menos, esplendorosa.²⁰ La vieja “germanidad” agraria que denominó la industria agrícola sureña sin contrapeso entre los años 30 y 60 del siglo XX no produjo

ninguna épica de vencedores; a la larga lo que sí ha producido es un discurso elegíaco, cruzado de referencias culturales varias, que habla más de las ruinas o residuos que pueblan un presente “degradado” en el que acontece un recordar nostálgico.²¹ Pero como Delia no es, en rigor, una poeta de la “germanidad” chilena, su manera de recordar es menos nostálgica por lo perdido (aunque también lo es) y más una forma de vaticinio que se esfuerza por leer el futuro, no tanto el que vendrá mañana sino el que ya llegó: el futuro de su propio pasado, su presente.

Huenún, por su lado, migrante que ha pasado por Osorno, Temuco, Freire, Santiago, ciudadano trashumante de las letras, organiza su decir alimentado por una actitud de compromiso con la construcción de una narrativa etnocultural de insubordinación, no sólo contra la “historia dominante”, sino —y quizás sea lo más importante— contra la “otredad” que esa historia dominante fija y administra a su medida. Su insistencia en el mestizaje como categoría basal de su escritura no sería sino la insistencia en el reconocimiento de una heterogeneidad cultural fundante: el rol de poeta mapuche huilliche no es ni puede ser incompatible con el rol de poeta moderno, fuertemente literaturizado, un letrado radical que convive con el memorialista cotidiano de su pueblo, con el estudioso de los archivos coloniales, con el testigo de ciertas escenas diarias que se tornan en la escritura símbolos de plenitud. Mestizaje, entonces, que no hay que verlo como “síntesis”, sino como una categoría sobre lo que se funda un discurso múltiplemente situado.

En estas notas hemos insistido más en los puntos de confluencia que de disyunción entre las poéticas y las circunstancias que rodean a Domínguez y Huenún. Se debe al hecho de que concebimos la obra de estos dos poetas como respuestas/propuestas estéticas locales al desafío de construir modernidad literaria desde y con una territorialidad local, cuyas significaciones identitarias (su historia, su naturaleza, sus atmósferas humanas, sus rituales y tragedias, etc.) son o pueden ser el soporte de una poesía que no renuncia a ser documento que registra la humanidad profunda de quienes aportan voz y memoria a la poesía. La simpatía y respeto por la oralidad “literaria” de las mujeres huilliches de parte de Domínguez se corresponde con la simpatía y respeto de parte de Huenún por la poesía alemana (el expresionismo alemán en particular). Una es hija de la clase rural dominante; el otro de los despojados y desplazados de la tierra; pero uno y otro convergen al menos en un aspecto crucial: la poesía, que, cuando desencadena una genuina experiencia estética, como ocurre con la de estos autores, proyecta una emocionalidad que mueve hacia el comunitarismo, hacia la cercanía con el otro, a la vez que abre puertas para revisar los mitos fundacionales sobre los que se construye y cimienta a menudo y por desgracia la intolerancia y la discriminación.

NOTAS

* Este trabajo forma parte de la ejecución del Proyecto 1095026, financiado por el Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología de Chile (FONDECYT). La presente reflexión se inscribe en el marco de un trabajo mayor en el que desarrollan aproximaciones tanto teóricas como críticas sobre el sujeto lírico mestizo. En esta oportunidad, sin embargo, por cuestiones de espacio, las consideraciones teóricas han sido reducidas al mínimo y, en lo que concierne al examen de los sujetos líricos mestizos en la poesía de Delia Domínguez y Jaime Huenún, se avanzan planteamientos todavía iniciales pero que, pensamos, permiten aproximarnos con alguna certeza a la naturaleza de sus respectivos mundos poéticos.

1 La fórmula, en rigor, la tomo de John Beverley quien la repite en diversos trabajos, sobre todo en aquellos relativos al testimonio. El lector puede revisar, al respecto, “Testimonio y política imperial”, entre otros trabajos.

2 Su primer poema Delia lo escribió a los siete años. “Su abuelo Olegario Mohr, en el fundo Bellavista, la castiga por alguna de sus desobediencias, encerrándola en una pieza oscura por un par de horas. Allí para entretenerse hurga en un cajón con revistas y encuentra una “Margarita” donde se llama a un concurso poético [escolar]. Ella escribe su poema [“La uva”] en un papel [...]” (Marambio, 89). Tres meses después de ese episodio recibe la noticia de que ganó el concurso. La propia versión de Delia no es del todo coincidente con la de Marambio: “Cuando estaba en el colegio de las monjas alemanas en Osorno, interna porque mi madre había muerto cuando yo tenía 5 años, muy sola, tanto que hablaba con los perros y los caballos. Era una niña transgresora e insolente por lo cual las monjas me encerraban castigada. En uno de esos castigos leí en la revista «Margarita» las bases para un concurso nacional de poesía para los alumnos de enseñanza básica que se llamaba «La uva», allí escribí un poema sin saber claramente qué era un poema, y con él gané el primer premio” (Domínguez, entrevistada por Maldonado). Parte del poema aparece transcrito en el trabajo de Marambio antes citado. Por otra parte, en *El sol mira para atrás. Antología personal de poesía y prosa*, Domínguez reúne un conjunto de crónicas, de notable factura poética, originalmente publicada en magazines, principalmente en *Revista Paula*.

3 En el mundo rural es común interpretar ciertos comportamientos de los animales como anuncios de que va a suceder algo no habitual. Si los perros aúllan en la noche sin razón aparente se interpreta como anuncio de muerte próxima de algún habitante de la casa; lo mismo si una gallina canta como gallo. Si las yeguas se revuelcan en la pampa, es signo de que están en celo (aunque no siempre es así en realidad) y, por extensión, anuncian nueva vida.

4 La información sobre mujeres indígenas que ayudaron a criarla me la dio ella misma en una comunicación personal. Recordemos que perdió a su madre a los cinco años; falleció en Los Andes aquejada de tuberculosis.

5 Wenteyao (también Huenteano o Huenteyao): especie de divinidad mapuche huilliche representada como un “abuelito” guía sabio del pueblo mapuche huilliche y que “vive” en una roca en Pucatrihue, localidad costera de la provincia de Osorno.

6 *Butahillimapu*: en mapdúngún, grandes tierras del sur. (Nota de Delia Domínguez).

- 7 Lápiz de piedra blanca antiguamente usado por escolares para escribir en sus pizarras de colegio. (Nota de Delia Domínguez).
- 8 Los versos corresponden al poema "Ceremonia del amor" incluido en el libro *Ceremonias* (Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 1999. 17-18). Domínguez cita el poema desde *Muestra de poesía chilena*, M. T. Adriazola y V. Zondeck, eds. (Santiago: Ediciones Cartas al Azar, 1989).
- 9 Nütram: "conversación mapuche que entrelaza retazos de mitos, recetas medicinales e historias de parientes y vecinos vivos y difuntos" (Huenún, *Ceremonias*, 47). En otra parte me he referido con más detalle al nütram como estrategia de composición textual de *Ceremonias*. Ver "Ceremonias para alumbrar las viejas sabidurías: conversación de vivos y difuntos", prólogo del libro mencionado.
- 10 La noción de lectura "fuerte", en el sentido de lectura plena, la tomo de Harold Bloom: "no leer *El rey Lear* plenamente (es decir, sin expectativas ideológicas) es ser objeto de fraude cognoscitivo y estético." (*Cómo leer y por qué*, 6). Entendamos entonces —siguiendo a Bloom— que leer de una manera fuerte equivale a leer con expectativas ideológicas que se enmarcan, eso sí, más en una práctica de reflexión, de sopesamiento de las posibilidades de realidad, de meditación, que de adscripción a ciertas doctrinas ideológicas que propugnan determinados modelos de organización política del orden social y cultural.
- 11 Mabel García en "Entre-textos: la dimensión dialógica e intercultural del discurso poético mapuche" cita una versión, también inédita, un tanto distinta de este poema no recogido en libro. Por mi lado, cito de una versión recibida de parte del propio poeta, hace varios años, por lo que es muy probable que la versión que cita García sea una versión posterior a la que transcribo. Las diferencias, sin embargo, son más de versificación que de palabras. Dice García sobre el poema: "este escritor busca a través de la intertextualidad demarcar su territorio conceptual al amparo de una tradición de lecturas que han impregnado su camino en la poesía, estableciendo un diálogo conflictivo y próximo con Vallejo y su obra" (21).
- 12 Con la expresión "economía política de la imaginación" aludo a las condiciones en las cuales se organiza la producción escritural del poeta: básicamente sus experiencias vitales y textuales tamizadas por la poética del nütram.
- 13 Huenún ha sido compilador y editor de al menos dos importantes antologías de poesía chilena de autores de origen indígena: *Epu mari ülkatufe ta fachntü / 20 poetas mapuches contemporáneos* y *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea*. Además ha sido compilador de *Antología de poesía indígena latinoamericana*, que incluye a 21 autores de nacionalidad chilena. Ver bibliografía.
- 14 La escritura de *Reducciones*, libro en preparación desde hace varios años, y parcialmente conocido por mí, avanza precisamente en la dirección aquí esbozada.
- 15 Desde hace varios años Huenún ha venido arduamente trabajando en promover la visibilización nacional e internacional de la agenda de la poesía indígena chilena, en particular la mapuche.

16 Tengo en mente el poema “Los frascos azules” de Domínguez: “No sé la leyenda de los frascos, /una mano que amaba me los pasó en silencio:/ eso fue todo. Alguien dijo una vez/ que eran viajados, que tomaron el color del mar/ cuando los colonos, hace ciento cincuenta años/ largaron sus velas en Hamburgo” (*La gallina castellana...*, 72). Tras el velo levemente épico de esta alusión, Domínguez en realidad hace de ellos un símbolo contenedor del soplo vital de su yo.

17 Delia perdió a su madre a los cinco años. Criada en el entorno de su familia materna, siempre fue una niña que se adaptó a medias a los rígidos códigos morales, religiosos y de clase de una abuela “alemana” que nunca vio con buenos ojos a los Domínguez ni menos aprobó del todo que tuviera una nieta poeta. El apoyo de su padre, juez muy sensible a los problemas sociales de entonces y amigo del padre del escritor Francisco Coloane, fue decisivo para sostener su vocación de escritora (comunicación personal de la autora).

18 Queda para otra oportunidad indagar en profundidad en la dimensión femenina del mestizaje de Delia Domínguez.

19 “Si hablamos de todo ese paradigma como de una personalidad supuesta en el texto poético, podríamos hablar de sus componentes particulares como de roles. Esos roles son ante todo: 1) una determinada actitud del «yo» hablante hacia las circunstancias psicológicas y objetuales del enunciado; 2) su actitud hacia la «segunda persona», hacia el *partenaire* (o *partenaires*) —evocado o sólo potencial— de la situación lírica; 3) la actitud del «yo» hacia el sujeto los actos creadores y hacia la situación socioliteraria en que se sujeto se halla; y 4) la actitud del «yo» hacia determinados elementos de la biografía del escritor. El sujeto lírico es una combinación jerárquica de esos roles elementales” (Slawinski, 9).

20 Según Marambio, el abuelo materno de Delia Domínguez, Olegario Mohr llegó a tener siete fundos que sumaban unas 2000 hectáreas. Hoy día, esas tierras están en otras manos. Delia apenas si retiene para sí la casa donde nació y una pequeña parcela circundante.

21 Guardando, por cierto, las singularidades correspondientes, diversos poetas chilenos del sur que trabajan poéticas etnoculturales y que en sus genealogías familiares tienen a emigrantes o descendientes de emigrantes alemanes tienden a confluir en una sensibilidad nostálgica de un pasado que viene a ser acusación de un presente de pérdida o al menos de incertidumbre. Además de Domínguez, tal es el caso de Clemente Riedemann, Marlene Bohle, Mónica Jensen, Antonieta Rodríguez, todos poetas actualmente activos.

OBRAS CITADAS

- Beverley, John. "Testimonio y política imperial". En línea: *Miradas. Revista del Audiovisual*. Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba. En: http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=371&Itemid=99999999 [30 de mayo 2009].
- Bloom, Harold. *Cómo leer y por qué* (Trad. Marcelo Cohen). Bogotá: Norma, 2000.
- Cornejo Polar, Antonio. "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrante en el Perú moderno". En línea: www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/corn.pdf [20 de mayo de 2009]
- Domínguez, Delia. *El sol mira para atrás. Antología personal de poesía y prosa*. Santiago de Chile: Catalonia, 2008.
- _____. "Señales de un poesía mestiza en el paralelo 40 sur. Discurso de incorporación a la Academia Chilena de la Lengua (25 de mayo de 1992)". *El sol mira para atrás. Antología personal de poesía y prosa*. Santiago de Chile: Catalonia, 2008: 107-117.
- _____. *Clavo de olor*. Barcelona: Ronda House Mondadori, 2004.
- _____. *La gallina castellana y otros huevos*. Santiago: Tacamó Ediciones, 1995.
- García, Mabel. "Entre-textos: la dimensión dialógica e intercultural del discurso poético mapuche". *Revista Chilena de Literatura* 72, 2008: 29-70. Versión en línea disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952008000100002&script=sci_arttext [26 de junio 2009].
- Huenún, Jaime, comp. *Antología de poesía indígena latinoamericana. Los cantos ocultos*. Santiago: LOM, 2008.
- _____, ed. *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2007.
- _____. "Discurso de recepción del Premio hablo Neruda, 2003". Versión PDF en línea: <http://sergiomansilla.com/revista/descargar.shtml> [30 de junio 2009].
- _____, ed. *Epu mari ũlkatufe ta fachntü / 20 poetas mapuches contemporáneos*. Santiago: LOM, 2003.
- _____. *Puerto Tralk*. Santiago: LOM, 2001.
- _____. *Ceremonias*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 1999.
- Maldonado, Sandra. "Delia Domínguez. Enérgica paloma de los montes" (entrevista a Delia Domínguez). En línea: http://www.poesias.cl/reportaje_delia_dominguez.htm [23 de junio 2009].
- Marambio Vidal, Albertina. "Delia Edelmira Domínguez Mohr". *Perfiles culturales. Personajes y hechos culturales de la provincia de Osorno (vivencias de seis décadas)*. Santiago: Argé, 1998: 88-100.

Santa Biblia, versión Reina-Valera, revisión de 1960. En línea: <http://www.amen-amen.net/RV1960/> [26 de junio de 2009].

Slawinski, Janusz. "Sobre la categoría de sujeto lírico". *Textos y contextos. Una ojeada en la teoría literaria mundial*, vol. II. Selección y traducción por Desiderio Navarro. La Habana: Arte y Literatura, 1989: 333-346. Versión PDF en línea: <http://www.criterios.es/masalla/iii27.htm> [2 de mayo 2009].

TERRITORIOS DE SILENCIO: TESTIMONIOS Y POÉTICAS DE AUSENCIA EN CLEMENTE RIEDEMANN Y JUAN PABLO RIVEROS

Marta Sierra
Kenyon College

Los títulos de las colecciones de poesía de Clemente Riedemann y Juan Pablo Riveros, *Karra Maw'n* (1984) y *De la tierra sin fuegos* (1986) aluden de manera directa a un territorio ausente.¹ Clemente Riedemann emplea el término "Karra Maw'n" para nombrar míticamente "el lugar de la lluvia", la región de Valdivia en donde Riedemann centra los textos de su poemario. Riedemann reconstruye las complejas intersecciones históricas en Karra Maw'n, como así también la sucesiva serie de violaciones que, desde la aniquilación Mapuche hasta la destrucción ecológica han afectado el área. En otras palabras, Karra Maw'n sólo existe como un mito o como una operación de la memoria que la poesía de Riedemann entreteje minuciosamente. En el caso del texto de Juan Pablo Riveros, la destrucción territorial se conecta aún más directamente con la desaparición histórica de los pueblos originarios de la región de Tierra del Fuego, Selk'nam, Haush, Alacalufes y Yámanas. Ambos poemarios escriben textualmente esta ausencia: a través de la elipsis, el silencio gráfico, la construcción tipográfica de la página, Riedemann y Riveros entrelazan historia y mito, evento y omisión, y escriben una trama temporal que establece relaciones históricas con el espacio territorial. En estos poemarios, el territorio es una memoria que se arma y desarma en el espacio del poema y a la vez que ambos autores reafirman y señalan una identidad territorial específica en el texto, sus poemas la destruyen por medio de un collage que señala las complejas interacciones entre lo local y lo global, entre el tiempo histórico y el tiempo mítico, el pasado y el presente. El espacio es representado como una materialidad concreta que asfixia, reprime y aniquila—por ejemplo, hay abundantes referencias a la expulsión de los aborígenes como Yámanas o

Mapuches de su tierra—pero es también una construcción cultural y una virtualidad en que sucesivas voces reescriben la memoria espacial de Valdivia y Tierra del Fuego. Estas maneras de entender la espacialidad poética invita una serie de interpretaciones. Por un lado, es evidente que ambos poemarios plantean una transformación histórica de los lugares que describen, la sucesiva descomposición y recomposición de una identidad territorial a partir de traumáticas situaciones históricas. Por otro lado, ambos autores acuden a la memoria como un mecanismo de rearmado de las complejas historias territoriales y se unen así a las muchas voces que en el Chile posterior a Pinochet ensamblan lo que Michael Lazzara denomina como las “zonas convulsivas” de la memoria. En estos poemarios hay referencias directas a la dictadura que se inicia en 1973, por lo cual se puede situar estos textos en el debate postdictatorial. Sin embargo, y aunque todas estas reflexiones son parte del análisis que desarrollo a continuación, considero que una tercera elaboración sobre lo territorial en Riedemann y Riveros es pertinente. El hecho de que estos autores estructuren una versión dislocada y ausente de lo territorial nos lleva a pensar también en los modos en que estos poemarios descentran los nexos entre cultura, identidad y territorio, una característica que desde los años setenta elabora la literatura latinoamericana debido a las presiones de la realidad global (Cárcamo-Huechante y José Antonio Mazzotti, 13). Así, el impulso de lo testimonial que da fuerza al enunciado poético de *Karra Maw'n* y *De la tierra sin fuegos*, proviene también de un movimiento de desterritorialización de sujetos e imaginarios globales.

Si se entiende el territorio como una organización que es a la vez política y geográfica, entonces la noción de territorio implica, de acuerdo con Jean Gottmann, una porción de espacio geográfico bajo la jurisdicción de un determinado pueblo (5). Como nos recuerda Gottmann, el territorio está asociado con una función social y un nivel institucional basado en un grupo de características psicológicas o culturales (7). Sin embargo, Saskia Sassen ha señalado el modo en que lo territorial va más allá del concepto geográfico y político ya que involucra un complejo entramado de derechos y autoridad, relaciones que son fluidas y cambian constantemente (13). Para Roger Bartra la noción de territorialidad puede aplicarse también a la conformación territorial de los lenguajes artísticos de modo tal que es posible hablar de un “territorio cultural” que genera relaciones de poder entre diferentes clases culturales (116). Todas estas definiciones hacen evidente que el concepto de territorio responde a una intrínseca conexión con relaciones de poder que, a la vez que se sitúan en un lugar específico, trascienden la materialidad del lugar para conformar entramados sociales, históricos, culturales o políticos. Así, los poemarios de *Karra Maw'n* y *De la tierra sin fuegos*, elaboran poéticamente una representación de lo territorial en tres áreas diversas. Por un lado, lo territorial se presenta como un espacio físico, una serie de

visiones paisajísticas que marcan un retorno al mundo natural en una urgencia poética que en mucho se vincula con las exigencias ecológicas de finales del siglo XX. El paisaje es la representación de los conflictos culturales y étnicos que dan forma a la memoria histórica de este mundo natural; por otro lado, el paisaje expresa el tributo a un espacio edénico que, en el caso de Riveros, se describe a partir de recursos de la poesía imaginista, siguiendo la tradición de Ezra Pound. En segundo lugar, la memoria de este espacio se articula como un dialogismo en donde “lenguajes minoritarios” o “lenguas mestizas” interrogan una serie de silencios históricos y marginalidades culturales e institucionales. En este sentido, los poemarios de Riedemann y Riveros se ubican en la tradición de autoras como Diamela Eltit o Carmen Berenguer quienes, como señala Raquel Olea, recrean el “habla” popular como un mecanismo de resistencia estratégica, o una reconstrucción en la poesía de una oralidad oprimida y marginada por siglos (235). De este modo, lo oral da forma a la estructura rítmica y visual de estos poemarios, poniendo en evidencia las inflexiones de la voz y de los silencios de los distintos hablantes cuyas voces estructuran la expresión poética. En tercer lugar, ambos poemarios reescriben lo territorial desde lo testimonial. En este sentido, establecen un diálogo con la tradición del testimonio etnográfico latinoamericano. De hecho, estos autores han sido incluidos en lo que se denomina “poesía etnocultural” (Carrasco 176) y se los puede encuadrar dentro de la línea que Óscar Galindo denomina como “poesía antropológica”, esto es la poesía que en Chile incluye voces previamente marginalizadas que cuestionan y democratizan la voz autorial, al tiempo que emplean estrategias propias del registro etnográfico (210). Como ejemplos de esta poesía antropológica se cuentan los poemarios de José Ángel Cuevas, *Proyecto de País* (1994) o *La vida nueva* (1994) de Enrique Lihn, poemarios que bien pueden establecer un diálogo con los proyectos poéticos de Riedemann y Riveros. Sin embargo *Karra Maw'n* y *De la tierra sin fuegos* reelaboran la tradición narrativa del testimonio etnográfico desde una recreación poética y alegórica de lo testimonial, género descrito en detalle por autores como John Beverley.² De este modo, me interesa considerar lo territorial en tres dimensiones: lo territorial y sus conexiones con una recreación poética de lo testimonial; el plural mapa de poder que este territorio recrea a través de una polifonía de voces textuales; y finalmente, la dimensión espacial y su representación paisajística.

1. Últimas imágenes del sur: Poesía y Testimonio

El poemario de Juan Pablo Riveros se caracteriza por el tono elegíaco con que narra la desaparición de los pueblos originarios de Tierra del Fuego. El poemario se halla dividido en seis secciones las cuales están organizadas

cuidadosamente de acuerdo a un relato memorialista: las dos iniciales y la final hacen evidente la voz de un sujeto poético en la trama testimonial que recrea el poemario. Los cuerpos centrales, “Selknam”, “Yamanas”, “Qawashqar”, son un homenaje a cada uno de estos pueblos aborígenes. El poemario se expande en una rica cadena de referencias intertextuales, señaladas por los paratextos (mapas, fotografías, glosario y notas) que guían al lector en la reconstrucción histórica y antropológica que lleva a cabo. Estos paratextos no sólo proveen información contextual para comprender las complejas referencias sino que guían la lectura testimonial del poemario, esto es, marcan y delimitan las intenciones de denuncia histórica de los poemas. Esto es evidente en el mapa que abre la colección, un mapa de Tierra del Fuego que describe la localización que ocupaban Selk’nam, Haush, Alaculufes y Yámanas, y al que se le ha agregado el enunciado “Tierra del Fuego antes de su desaparición”. El mapa se convierte así en el primer elemento etnográfico del poemario, el que se complementa con la serie fotográfica final. En ella, muchas de las fotografías tomadas por el etnógrafo austríaco Martín Gusinde, son centrales y recrean la genealogía de la destrucción del área a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Esta serie visual se enlaza con las referencias a los viajes de Joseph Emperaire y Charles Darwin al área, y con descripciones y citas de Thomas Merton y Ezra Pound. El poemario arma así una extensa red intertextual para marcar la denuncia desde distintos espacios que desde la historia o la etnografía suplementan el enunciado poético. Las fotos sirven para dar “cuerpo” a las voces reales o ficcionalizadas que el poemario recrea y otorgan una materialidad concreta a los planos históricos recreados por el poemario. Muchas de ellas son descripciones de rituales – en una de ellas vemos a Martín Gusinde vestido a la usanza yámana listo para participar en las ceremonias de la iniciación a la pubertad – y refuerzan las intenciones etnográficas del poemario. Al mismo tiempo las fotografías humanizan y reinstalan la presencia de los pueblos indígenas: el uso de los primeros planos y de los retratos es significativo al respecto. La serie fotográfica concluye, sin embargo, con la cruel imagen del exterminio: vemos a Julius Popper, el buscador de oro rumano en una cacería de onas y a sus pies, podemos distinguir el cadáver de una de sus víctimas. Referencias a citas de Gusinde, Murena y Thomas Merton completan el tono elegíaco del poemario y la búsqueda de una reconstrucción de la historia y la memoria indígena.

Paradójicamente, el texto de Riveros, como el de Riedemann señalan deliberadamente el exterminio indígena por medio del silencio y la representación de los pueblos originarios americanos se marca a partir de un retórica de ausencia y borramiento. Esto es evidente en la forma en que los textos, sobre todo el de Riedemann, dispone estratégicamente los silencios gráficos y usa el verso libre y el verso escalonado. Este uso textual del silencio conduce a una serie de interpretaciones. Para Eduardo Chirinos el

silencio poético establece un modo de leer y un ritmo visual que busca, en el caso del verso libre, recrear el discurso oral en la página. El silencio en la poesía es no sólo un mecanismo textual, sino el resultado de la compleja red de interacciones entre lector, autor y texto (36). Más aún, en sus distintas connotaciones en la poesía latinoamericana analizada por Chirinos, el silencio da forma a una serie de elementos significativos que, como en el caso de la poesía de Javier Sologuren o Alejandra Pizarnik, sustentan la fragilidad del discurso poético (145). En el caso de *Karra Maw'n* los silencios textuales dan forma a un diálogo interrumpido entre las distintas voces históricas evocadas en el texto. El uso del verso escalonado es así un modo de quebrar la continuidad discursiva y de reconstruir la historia como una línea fragmentada de sucesivas incomunicaciones y malos entendidos. Un ejemplo claro es el poema “El árbol del mundo” que narra la construcción de la ciudad colonial, en este caso Valdivia en 1552. La fecha del poema es crucial porque marca el punto álgido de la conquista de Chile y el momento en que los españoles pueden, finalmente, aplacar la resistencia Mapuche por medio de la fundación de la ciudad de Valdivia. El poema emplea una metáfora central, la torre, para referir la colonización española. La ciudad colonial es aquí no sólo una construcción material sino simbólica como señala el inicio del poema (“Llegaron ideas desde el norte. Llegaron de a caballo / otras técnicas” 18). La ciudad es la imposición de una incomunicación permanente, la ruptura y la fragmentación de un orden por medio de la imposición de un orden simbólico alienante (“Las torres / árboles catatónicos / en la estructura de un bosque defensivo” 19). Así, la fundación de Valdivia – que precede la violenta sofocación de la revolución Mapuche liderada por Lautaro en 1553 – es un momento clave en el establecimiento de los silencios históricos que reconstruye el poema. El poema concluye con la marca de una incomunicación profunda, claramente expresada en la tipografía y el uso del silencio gráfico:

¡WEÑEFE!

¡ÑIÑOKO! –airaban los indios

pero nadie se dio por aludido.

Y LAS TORRES DE SANGRE BAILABAN

EN TORNO AL ÁRBOL DEL MUNDO. (20)

El poema se cierra con la referencia a una falta de respuesta al reclamo de los indios – ¡ÑIÑOKO! (ladrón) – y con la diabólica imagen de las torres de sangre erigidas violentamente sobre el territorio ocupado por los Mapuches. El uso de la tipografía complementa aquí la intención de reproducir una oralidad, en este caso, el grito “airado” de los indios. Los dos versos finales hacen eco de esta indignación en lo que parece ser el discurso del propio hablante poético gritando airado su denuncia – “Y LAS TORRES DE SANGRE BAILABAN / EN TORNO AL ÁRBOL DEL MUNDO” – .

El silencio es también una característica retórica de los textos narrativos testimoniales como *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia*. Doris Sommer en su ya clásico ensayo "Sin secretos" explora la función y la relevancia de los silencios en el testimonio de Menchú. Para Sommer éstos constituyen una deliberada operación retórica de Menchú de escamotear información durante la entrevista que lleva a cabo Elizabeth Burgos y una forma de excluir al lector occidental y mostrar nuestra propia ineptitud intelectual o étnica para comprender a fondo la interioridad que el texto recrea (141). El silencio es así una marca textual y una forma de resistencia cultural en un género, el testimonio, que ha sido caracterizado por las contradicciones de un discurso mediado por el etnógrafo occidental. Para Sommer el silencio está en la raíz de esta mediación y muestra las marcas del complejo proceso de transcribir la voz del "otro" cultural y lingüístico. El silencio es además un señalamiento de las imperfecciones y contradicciones de la traducción lingüística que textos como el de Burgos-Menchú llevan a cabo; el silencio marca, una vez más, una oralidad que se resiste y se niega a ser codificada por la escritura (148). En los poemarios de Ridemann y Riveros el silencio comparte esta característica de límite y de imposibilidad: se trata así de un silencio textual que hace de la elipsis y la omisión deliberada una muestra de la complejidad de tratar de recrear la voz del otro. En "Shukaku II" el poeta lo dice explícitamente: "Un faro baliza / el regreso imposible del yagán" (113). El poema describe la Isla Picton, con su único faro y con la permanencia de un mundo natural que, como mudo testigo, contempla los resabios de una aniquilación histórica. El poema señala el exterminio por medio de la reiteración de ciertos conectores, un claro ejemplo de cómo Riveros transforma estos delicados nexos entre unidades de sentido, en elementos centrales de su significación poética: "Ni dalias, ni cactus, / ni avellanos. Ni el aroma del ciprés / tampoco la frescura del álamo" (113). Como en el título del poemario, la negación sostenida y reiterada a partir de los conectores señala esta ausencia, este silencio de una voz que se evoca a partir del vacío. La metonimia es otro recurso por el que Riveros textualiza esta ausencia, ya desde el título del poemario y en su referencia a los "fuegos" que ya no existen; este recurso es evidente también en poemas como "Extinción alacalufe": "Viejas telas de buque reemplazaron / a las pieles de foca en las cabañas" (142). El poema describe una siniestra imagen de Puerto Edén y la forma en que los Alacufes sobreviven en un reducto de miseria y humillación posterior a la colonización y el poblamiento de Tierra del Fuego por habitantes europeos. El uso de la referencia metonímica a los invasores (los buques) y los habitantes originarios (pieles de foca) evoca aquí la totalidad de modos de vida que colapsan en los sucesivos poblamientos del área. El poema reitera el vaciamiento y la aniquilación al final: "Ya no hay ceremonias / ni mímicas / ni cantos!" (142). Así como en el testimonio, la metonimia evoca aquí una colectividad que se

nombra por la ausencia.³ Los poemarios de Riedemann y Riveros buscan reconstruir la compleja construcción de esta colectividad en la que una serie de imaginarios colectivos colapsan y se intersectan. Así la reconstrucción de voces en ambos poemarios es central debido a que, como señala John Beverley, el testimonio da voz a una entidad colectiva al tiempo que interpola la voz del intelectual en una forma de solidaridad ética (31). En esta compleja operación, la voz del intelectual o en el caso que se analiza aquí, del poeta, establece una compleja relación que el texto de Riveros explora en detalle, por ejemplo, a partir de las referencias a Thomas Merton: "... es una peregrinación, no es un viaje sentimental a un pasado romántico, sino un esfuerzo humilde, difícil y necesariamente incompleto por cruzar un abismo y llegar a una comunión con gentes a quienes, privadas en tan gran medida de su identidad y reducidas al silencio, queda poco o nada que decir en el lenguaje ordinario" (27). El silencio da cuentas así de la imposibilidad del testimonio, de la frágil y aventurada decisión de Riveros y Riedemann de reconstruir un espacio de memorias y voces aniquiladas por la violencia histórica. La presencia del silencio en los poemarios de Riveros y Riedemann los conecta con representaciones que, de manera similar, han buscado dar forma a la desaparición de personas a nivel artístico. Michael Lazzara señala que el arte chileno de los últimos años busca explorar el vacío narrativo de los desaparecidos durante el régimen de Pinochet por medio de una profunda relación dialéctica entre marcar la presencia y marcar la ausencia del desaparecido (104). De manera similar los poemarios de Riedemann y Riveros delinear los rostros y las voces ausentes de los pueblos aborígenes no sólo por una estrategia de elipsis y silencio, sino que también recurren a la creación de sujetos ejemplares que se erigen, como en el caso del testimonio, "como una historia verdadera que, eventualmente, habrá de adquirir un valor mítico" (Hugo Achugar, 52). La construcción de tal ejemplaridad resulta evidente en el modo en que ambos poemarios reescriben, citan y contestan el discurso oficial acerca de la conquista y colonización americana. Aquí el uso del documento histórico es central: tanto Riveros como Riedemann acuden a la estilización o la glosa del documento para insertar sus propias interpretaciones y guiar una lectura crítica y testimonial de los eventos históricos. La intertextualidad es así una herramienta central en la reconstrucción de la historia que llevan a cabo, un mecanismo por el cual la memoria se textualiza como una compleja red de interacciones y de voces que, como señala Lazzara, dan forma a un "campo de batalla discursivo" (13). Esto es evidente en el formato de collage textual que ambos autores emplean. En "Exterminio Ona (1875-1905)" Riveros yuxtapone una serie de discursos que van desde Ezra Pound en sus *Cantares Pizanos*, a Thomas Merton en *Ishi*, pasando por secciones de Gusinde y el diario *The Daily News* de Inglaterra. El exterminio Ona pasa a representar así un exterminio global que encuentra puntos de contacto en distintas geografías y tiempos

históricos. Imágenes del horror (“Innumerables niños onas / muertos a mordiscos”) van de la mano en diferentes tiempos históricos: el poema termina con la referencia al incidente en que Rodrigo Rojas y Carmen Gloria Quintana fueron quemados por una patrulla militar chilena en 1986. El incidente se reconstruye desde la voz de los protagonistas que, parecen asumir, en una compleja operación histórica, la voz de aquellos desaparecidos sin voz, los Onas: “Y tendiéndonos nos arrojaron fuego. / Y entonces ardimos. Me esforcé en apagar el fuego. / Carmen Gloria oscilaba a mi lado / como un péndulo en llamas” (65).

El testimonio funciona así como una estrategia central en ambos poemarios, una estrategia que se reescribe desde el discurso poético para hacer evidente las omisiones de la historia. El testimonio es el entramado intencional que sostiene tal discurso poético y que, como comento a continuación, guarda una estrecha relación con la interrelación de voces poéticas que estructuran el discurso. Ambos autores construyen una compleja subjetividad en sus poemas en donde conceptos como el de autor o el de sujeto poético “occidental” se quiebran y redefinen. Armar una oralidad de resistencia como señala Raquel Olea, es uno de los objetivos centrales de ambos poemarios en que el uso del doble y de la máscara complejiza la relación entre sujetos poéticos. Lo testimonial de carácter político, una de las coordenadas de la poesía chilena de los ochenta tal como lo señala Óscar Galindo (197) da forma aquí a un complejo entramado de voces poéticas que marcan la emergencia de “lenguajes minoritarios” que interrogan los poderes institucionales y, entre ellos, el de la historia (Olea, 218).

2. Poesía y heterogeneidad: intersecciones discursivas

“Muy frecuente y difundida en la poesía actual es la aparición del personaje; de la máscara o del doble en el espacio poético. Se trata de un proceso que se puede describir como ‘traspasos de la palabra’, desdoblamientos que delatan un intento paradójico de despersonalización del hablante y que Enrique Lihn ha visto como la “transformación del sujeto poético” (Pedro Lastra, 132). Así resume Pedro Lastra una de las características centrales de la “Poesía hispanoamericana actual” en su ensayo homónimo. En los poemarios aquí considerados este proceso se marca textualmente no sólo a través de la intertextualidad, la cita y la glosa sino también a partir de una compleja construcción de las voces y miradas poéticas del texto. Riveros explora este “traspasar de la palabra” como una operación intercultural que desde el relato antropológico al discurso poético manifiesta las interacciones entre sujetos culturales no europeos y europeos. *De la tierra sin fuegos* se inicia y se cierra con dos textos que deliberadamente exploran esta conexión. El texto inicial, sin título, se inicia así: “... Un poco más allá de los Cantiles del Sur, de los que flufan insignificantes riachuelos,

fui detenido silenciosamente”(9). Se trata de un poema narrativo que, comenzado en media res, narra la misteriosa captura del sujeto poético por parte de una “comunidad extranjera” que “parecía desprovista de todo vestigio occidental” (9). El relato establece así el momento iniciático de encuentro entre el poeta y los protagonistas de su producción poética. Caracterizado como una memorialización, el poemario es una evocación de la historia de estos extraños habitantes: “(...) y agregaron con una disposición que no admitía réplica alguna, que se me prohibían, en lo posible, los recuerdos personales” (10). *De la tierra sin fuegos* se inicia así con un momento en que el sujeto poético “occidental” es desposeído de una voz y de una memoria personal y es llevado a un espacio que le es ajeno no sólo a nivel lingüístico sino cultural. Tal encuentro tiene lugar en una ubicación concreta: en los bordes de la conformación territorial, “más allá de los Cantiles del Sur”, en un “Sur” que como señalan muchos de los poemas de Riveros es “no es éste, sino otro/ antiquísimo” (33) un lugar mítico en donde tal encuentro intercultural es posible.

De la tierra sin fuegos concluye con “Despedida de Martin Gusinde, 1923”, poema que señala una vez más el camuflaje identitario del hablante poético, en este caso con la mirada del antropólogo europeo. Aquí la voz es la de Gusinde, pero es también la del sujeto poético en su denuncia como señala la serie de preguntas retóricas que concluyen el texto y que hacen evidente la interrogación sostenida a una cultura y a un relato histórico que ha negado la aniquilación de los pueblos aborígenes: “¿Dónde están, onas? ¿Dónde / yagán manso, leve alacalufe? ¿Dónde hombres diligentes, / mujer tenaz? (...) ¿Dónde está tu pueblo Temáuquel? / ¿Dónde tus marinos, Watauinewa?”. La respuesta seca y cortante señala al final: “Pregúntaselo al Kolliot / murieron de Occidente” (156). El poemario de Riveros acude así a un cambio dramático de perspectivas para explorar las intrincadas intersecciones culturales que articula. El lenguaje poético se vuelve histriónico, flexible, multivocal. Por momentos el hablante poético se identifica con un antropólogo que imita al ona, como en “Compañero de Tribu”: “¡Me estoy pintando rayas blancas / y estrechás en el rostro!”, verso que hace eco de una de las imágenes finales del poemario en que vemos a Gusinde así pintado para participar en una ceremonia del Hain. En otros casos, la voz del ona y del hablante poético son una, como en “Despedida” en que el tono de denuncia se hace aún más profundo: “Se nos persiguió y asesinó. Envenenaron / al guanaco blanco para diezmarnos. / Enviaron ropas infectas para que con-/ trajéramos enfermedades. Hubo / una gran guerra con el blanco. Y fuimos / expulsados de nuestros Haruwen, de nuestros / Sho'on milenarios” (80). En otros casos, como en “Pampas” la glosa de textos de Pigafetta, Darwin y Pound, transforman al poema en un coro de voces prestadas y ajenas, camufladas en una voz poética central que organiza y da espacio a esta heterogeneidad discursiva. En “A Ushuhia Febrero 1919, Septiembre 1952”, la perspectiva de Gusinde se construye

poéticamente mediante un uso deliberado de la adjetivación que reconstruye y ficcionaliza la reacción histórica de Gusinde frente a la naturaleza de Tierra del Fuego. El poema sólo dice, suscintamente, “Frío. / En la proa, / extasiado en los espléndidos paisajes”; las fechas nos permiten inferir como lectores que se trata de Gusinde ya que marcan el comienzo y el fin de su visita a Tierra del Fuego. Sin embargo, no se anuncia la transición o el cambio de perspectiva estableciendo así como el poemario se mueve entre distintas perspectivas mutando y transformando la mirada y la voz, como si el sujeto poético fuera, una y otra vez permutando y cambiando de ubicación discursiva. En determinados poemas se trata de los espíritus, los Caspi, los Yohsi, los Hohuen quienes se posesionan de un texto cuya expresión poética fluye libre de la cosmovisión poética occidental dentro de la cual se sitúa, en su mayor parte, el poemario. El uso de la glosa es central ya que marca, por el contrario de lo anterior, una distancia entre la perspectiva del sujeto poético y las voces que recrea. Un ejemplo es el poema “Responsables” en que se enumera de manera fáctica y sintética a los “responsables de la Extinción Ona” (72) y en que se citan una serie de documentos y perspectivas que explican tal aniquilación. A diferencia de poemas líricos breves, este poema narrativo trabaja con las brechas y las disjunciones de los discursos que entran en contacto en el universo poético e histórico construido por *De la tierra sin fuegos*.

En *Karra Maw'n* el choque dramático de las voces poéticas se expresa visualmente en el agresivo uso de la tipografía y de los espacios en blanco. Si, como señala Eduardo Chirinos, el uso de los silencios gráficos en la poesía no es sino el intento de recrear la fluidez del lenguaje oral y hacer evidente el choque entre el ritmo oral y el ritmo gráfico, *Karra Maw'n* reconstruye diálogos poéticos caracterizados por la lucha, el fragmentarismo y la a veces insalvable incomunicación. Riedemann acude a un formato vanguardista que omite la mediación: el lector se ve forzado a establecer conexiones entre los distintos discursos que pueblan su collage poético. A diferencia de Riveros, no hay una fusión con las perspectivas de los hablantes poéticos. La operación de lectura es aún más compleja debido a que el choque entre culturas se expresa además a través de una colisión de idiomas y referencias, citas de documentos históricos y testimoniales sin que el hablante poético central establezca traducciones o contextualizaciones como en el caso de Riveros. *Karra Maw'n* se trata de un texto que visualiza en la enunciación poética las brechas y cicatrices de los dolorosos desencuentros de la historia. En esta visualización, el espacio de la página es una metáfora de las formas en que el espacio territorial y los diferentes procesos históricos allí llevados se han acumulado en capas de sucesivas interacciones violentas y desencuentros culturales y lingüísticos. “DE POR QUE LOS NATIVOS NO ERAN PEREZOSOS SEGÚN SE CREÍA” hace evidente el choque lingüístico como un choque de culturas; la colonización resulta así un deliberado proceso de alienación del idioma, representado a

poniendo en crisis las perspectivas etnocentristas predominantes hasta ahora" (178). Como operación de descentralización cultural, los poemarios de Riveros y Riedemann que Carrasco localiza en la tradición de esta "poesía etnocultural", hacen evidente tales tensiones en la construcción plural de las voces poéticas. Resulta relevante señalar que tales intersecciones son sólo comprensibles dentro de los procesos de desterritorialización de finales del siglo XX. Como señalan Cárcamo-Huechante y Mazzotti, la poesía latinoamericana de los últimos años se halla emplazada en las tensiones de la "desterritorialización de los sujetos y los signos" como así también en la enfática "localidad de la escritura" (13). De tal manera, la "enunciación sincrética, intercultural o heterogénea" (Carrasco, 178) de los textos de Riveros y Riedemann no hace sino señalar estas intrincadas intersecciones entre lo global y lo local, entre sucesivos proyectos de colonización y descolonización que unen discursos poéticos, históricos y antropológicos o etnográficos. La representación textual de la tensión discursiva en ambos poemarios resulta así una manifestación de relecturas históricas y una complejización del espacio nacional, de lo local, a la luz de las interacciones con lo global. Como señala Carrasco, la poesía etnocultural resulta así una poesía testimonial que reivindica identidades étnicas y presenta "alternativas contestatarias, belicosas o utópicas a la vida globalizada desde una ideología neoliberal" (176). En este sentido, el espacio no sólo como representación literaria sino como una construcción social e históricamente localizada, da forma en los poemarios de Riveros y Riedemann, a una distintiva crítica a la homogeneización de lo global.

Francine Masiello señala que la poesía de las últimas décadas va en contra "de las prácticas de la transición a la democracia, donde la memoria se borra por el deseo de la venta, donde la profundidad de la experiencia se reduce al melodrama de la telenovela de la tarde" (57). En la incorporación de una alteridad radical que se expresa a través de la inclusión de voces poéticas históricamente marginalizadas, los textos Riveros y Riedemann hacen evidente la inclusión de ritmos ajenos a la epistemología del neoliberalismo y las fuerzas globales de las últimas décadas. En su carácter de tributo memorialista, estos poemarios cuestionan la memoria como un complicado proceso de inclusión del otro y es, a través de la interrelación de voces poéticas, que la memoria se presenta como un campo de batalla discursivo. Sin embargo, como en el caso de los textos narrativos testimoniales, el silencio es a veces la única opción. Lo fantasmagórico y el silencio ocupan en algunos casos el espacio poético y el diálogo intercultural se presenta como una brecha difícil de mediar, no sólo por la realidad histórica del exterminio y la aniquilación indígena sino como un límite discursivo en que el contacto con el otro se presenta como un desafío a veces ineludible. "Karukinka" en *De la tierra sin fuegos*, hace evidente la emergencia de las voces onas como fantasmas que se resisten a la simbolización:

Despoblada.
Caiquenes lloran en pleno
Vuelo sobre los guanacos
Blancos.

¡Lagrima tu tierra sin fuegos, Temáuquel!
El coirón rodea chozas inexistentes
Todos los inviernos.

¡Lo demás es caspi, sólo
caspi! (57)

El poema concluye así con la emergencia de los espíritus Onas, los “caspi”. De este modo, los poemarios de Riveros y Riedemann se enfrentan en muchos casos con el silencio que se presenta aquí como la imposibilidad de lo testimonial y como el límite del proyecto discursivo intercultural de Riveros y Riedemann. Voces que se entrelazan y que tejen una narrativa poética común construídas no desde un sujeto único sino desde una memoria comunitaria de jerarquías históricas y sociales: tal es el proyecto enunciativo de los poemarios de Riveros y Riedemann. Desde esta complejidad discursiva, los poemas aquí analizados hacen evidente el proyecto de recrear “paradigmas narrativos de colonización discursiva” (Shari Stone-Mediatore, 133) que marcan una “nueva práctica de narrar y escuchar” que tiene sus nexos con la historia oral y el testimonio (Margaret Randall, 61). El proyecto poético se presenta así como una “práctica” y no un “producto” en que la voz da forma a una memoria compleja y plural (Randall 62), una polifonía de voces que descentralizan las jerarquías del discurso poético.⁴ Como se analiza en la sección siguiente, la representación de las voces discursivas adquieren en el texto una función determinada a nivel textual: en otras palabras, se territorializan, se dan forma en una precisa construcción espacial que reconstruye localizaciones enunciativas históricas.

3. Territorios y “poesía al natural”: Paisaje, mito e historia

En el proceso de construir una identidad territorial a través del enunciado poético, la naturaleza juega un rol central en los poemarios de Riveros y Riedemann. Un aspecto central a considerar aquí es el del paisaje, ya que la mayor parte de los poemas trabajan con representaciones paisajísticas de la naturaleza. Entendido como una construcción cultural, una representación territorial procesada “estéticamente”, esto es una construcción del mundo natural a partir de una visión artística (Andrews, 7), el paisaje funciona en estos poemarios como una representación elaborada a partir de un complejo entramado de referencias artísticas previas. El paisaje se elabora en ambos

casos como una construcción que usa la cita y el intertexto de ciertas tradiciones de representación del mundo natural, en particular, de las regiones más australes de América del Sur. Así, *De la tierra sin fuegos* se inicia con dos epígrafes de poemas en los que Gabriela Mistral y Pablo Neruda rinden tributo a la naturaleza chilena. Junto con referencias directas como las de Mistral, Neruda o Darwin en “Darwin, Enero de 1833,” en que el intertexto de Darwin da forma a la descripción paisajística evocada por el poema, el poemario de Riveros teje un entramado de imágenes del mundo natural de Tierra del Fuego que han sido codificadas por siglos en la rica literatura de viajes que describe la historia del área. En el poemario de Riveros, la naturaleza se presenta como la posibilidad de la permanencia, como la construcción de un silencioso testigo que clama por la vindicación histórica. Tanto desde la perspectiva de los grandes planos paisajísticos como desde la concentración en el detalle de lo mínimo, el poemario de Riveros es un homenaje a la naturaleza que actúa como mudo testigo de la cruenta historia de la extinción de los pueblos originarios. El elemento testimonial del poemario se une aquí a un tributo a cada uno de los elementos de la fauna y flora de la región que se nombran y se describen en detalle. Los paisajes que se elaboran en estas composiciones poéticas marcan un tono detenido y sobrio en el poemario que, como señala Francine Masiello, plantea una dinámica alternativa al ritmo exageradamente discontinuo de la globalización: “en la poesía actual, la naturaleza se mantiene como fuente de imágenes renovadas e inagotables, ligando, por debajo del contorno globalizado, otra red de conversación, otra vía de intersubjetividad transparentada por las leyes del mercado”. Más aún, para Masiello, en la época de la globalización, “la naturaleza ofrece una reivindicación de lo estable, propone la posibilidad de relacionarnos con el tiempo, el espacio y, desde luego, con el otro” (59). Esta característica intersubjetiva y relacional es la que caracteriza la descripción del mundo natural en Riveros. Riveros acude al imaginismo de Ezra Pound para construir los paisajes de Tierra del Fuego; en ellos emplea una expresión adjetivada y carente de verbos que congela cada una de las instantáneas que describen sus poemas. Su descripción del mundo natural se caracteriza por los contrastes: vacío y poblamiento, abundancia y escasez, ausencia y presencia de recursos. Frente a la aniquilación de la historia, la naturaleza es aquello que pervive en la abundancia de sus recursos.

Tanto Riveros como Riedemann construyen una representación de la naturaleza que excede el marco de lo nacional. La zona austral de Tierra del Fuego como así también la región Patagónica han sido construidas, desde los relatos exploratorios europeos, como espacios vacíos, como desiertos australes, como límites del imaginario global. Históricamente han sido regiones en que proyectos nacionales e imperialismos transnacionales han articulado espacialidades históricas con ciertos registros claramente delimitados. Como estudia Ernesto Livon-Grosman, la atracción por el “sur

austral” se debe, desde sus inicios a que se la piensa como “un espacio vacío, inhabitado, cuya vastedad muchos viajeros imaginan como un excelente escenario en el cual recrear la ilusión de un origen geológico y antropológico”(9). En representaciones paralelas como los relatos de la escritora argentina Sylvia Iparraguirre de la colección *El país del viento* o en su novela histórica *La tierra del fuego*, este imaginario de Tierra del Fuego como un desierto austral aparece desarrollado y expandido. De manera similar a la descripción de Iparraguirre, la imagen del desierto austral en Riveros tiene que ver a la vez con la realidad material del paisaje como con su construcción cultural que desde hace siglos ha determinado una representación del área. La imagen del desierto austral ha sido la excusa de proyectos transnacionales de aniquilación y violenta colonización, como los que Riveros y Riedemann citan en extenso en sus poemas. De ahí que para ambos autores, tal representación paisajística esté claramente articulada desde un proyecto social y económico que las voces testimoniales de sus poemarios recrean en detalle. *De la tierra sin fuegos* establece claramente una escena de desolación en los poemas de la sección “Naturaleza” que dan marco a los poemas testimoniales de las secciones que siguen, “Selknam”, “Yámanas” y “Qawashqar”. En particular, el poema “Flora” señala estas características:

Pero, cómo
Di cómo, nimia,
Llegaste aquí
Tan abundantemente.

Excelencia. ¡Oh Flora
Excelente!

Exuberancia
De hayas antárticas.
(23)

El poema se inicia como una conversación “in media res” en la que el hablante poético busca establecer un diálogo con la flora fueguina, una característica recurrente en el poemario y que señala la construcción predominante del hablante poético como una voz. Lo que resulta evidente es, en primer lugar, la estructura sintética y breve del poema. Ausencia de verbos, oraciones en que predomina el asíndeton, uso estratégico de la adjetivación y de sustantivos abstractos para caracterizar el objeto descrito, y una construcción estrófica en la forma de verso libre que busca recrear el tono oral y conversacional en el poema, todas estas son características propias de la poesía imaginista de Pound y de los *Cantos Pisanos* que se citan en numerosas ocasiones y que impregnan la forma poética en *De la tierra sin fuegos*. El poema arma una imagen que es a la vez histórica y

mítica del mundo natural fueguino a partir de oposiciones visuales que refieren a lo gigantesco y lo mínimo. Las referencias a lo “nimio” y lo “abundante” aluden a descripciones que históricamente han dado forma a las imágenes de la Patagonia y los territorios australes de Argentina y Chile. Desde las descripciones de Pigafetta del territorio austral, la Patagonia ha sido un espacio de gigantes, caracterización que denota la dificultad de categorizar el espacio de la frontera. Al mismo tiempo, la Patagonia ha sido descrita como un espacio “nimio” o no existente, un desierto austral que como justifica las empresas de colonización europea. Como señala Adolfo Prieto, en *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura Argentina* (1820-1850), el sur ha sido considerado como un desierto desde representaciones que comienzan con los viajeros ingleses como Francis Bond Head y Charles Darwin y que influyen en autores como Juan Bautista Alberdi, Esteban Echeverría y Domingo Faustino Sarmiento (22-23). En “Archipiélago I” esta caracterización se vuelve evidente en la descripción del paisaje fueguino como un mundo inalterado y homogéneo (la reiteración de “siempre” y “mismas” y las imágenes concitadas por el epígrafe de Rolando Cárdenas con que se inicia el texto hacen patente esta imagen: “el tiempo convertido en un horizonte desesperadamente vacío”): “Siempre el mismo / paisaje barrido, las mismas tormentas, el mismo corte, la misma espesura de bosques / y las móviles turberas siempre las mismas” (17). En “Archipiélago I” como en “Flora”, el paisaje es una construcción cultural que fluctúa en la serie de representaciones que van desde la abundancia a la carencia, caracterizaciones que, sin duda, refieren a los modos en que el paisaje se ha construido como una representación social y cultural y como una herramienta de dominación imperialista.¹ El poemario de Riveros patentiza esta caracterización al eslabonar las descripciones del paisaje con el exterminio de los pueblos indígenas de Tierra del Fuego. Los poemas de Riveros, como los de Riedemann que se analizan a continuación, hacen patente que el espacio poético es una espacialidad basada en relaciones sociales y que tiempo, espacio y materialidad física se hallan interconectados intrínsecamente. Esta poética del espacio o esta “poesía al natural” hace evidente que el espacio no existe como una abstracción física o como una mera construcción o representación textual, sino que el espacio es el producto de una traducción social, de una transformación y una experiencia conectada intrínsecamente a procesos de transformación histórica (Edward Soja, 79-80). En palabras de Doreen Massey el espacio es una simultaneidad dinámica de modo tal que la organización espacial de la sociedad es integral a la producción de lo social y no meramente su resultado; está intrínsecamente implicada en la historia y la política (4). De ahí que se pueda entender lo paisajístico en ambos autores como una manifestación del compromiso social y político de la poesía en el intrincado espacio de las relaciones de lo local y lo global.

En *Karra Maw'n* tal compleja espacialidad surge en la reescritura de la

historización del espacio austral como un desierto por medio de una referencia constante a la fertilidad y la abundancia, imágenes conectadas al momento histórico en que los Mapuches ocupaban la tierra. Esta imagen de fertilidad del mundo natural connota, de manera indiscutible, la riqueza de las tradiciones míticas del pueblo Mapuche, como así también la abundancia poética de un lenguaje nativo en extinción. En el poema “Calidad del suelo, del aire y del agua en Karra Maw’n” el lenguaje de los Mapuches, el Mapudungu, se presenta como una poderosa fuerza capaz de intervenir mágicamente en la naturaleza y fecundarla. En la reconstrucción de un tiempo mítico en que sólo con nombrar el mundo natural era posible inventarlo, el hablante poético elogia además una relación cultural, orgánica, del pueblo mapuche con su espacio que resulta similar a la función de una poesía vital, “no académica”; la poesía cumple así, en esta cosmogonía mapuche el poderoso rol de “dar vida” de “crear un mundo”:

No era baldía aquella tierra.
 Bastaba con mirarla, sostenidamente
 Durante tres o cuatro lunas
 Y reventaban en los tallos
 Las metáforas (13).

Karra Maw’n es así una exhortación a regresar a a una relación “natural” con el espacio que ha sido corrompida por sucesivos procesos de colonización y modernización en América Latina.⁷ Tal fuerza utópica se reafirma en el grabado que ilustra el poema y que, con su tono idealista, contrasta fuertemente con la brutalidad de ciertas imágenes poéticas del poemario de

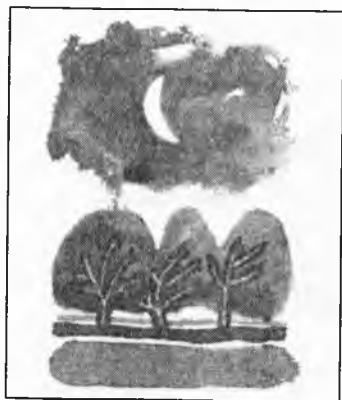


Fig. 1 “... murmurar apenas la lengua de la tierra era hacer vibrar en el aire la canción de la tierra...” *Karra Maw’n* 15.

El motivo de la pérdida del paraíso reaparece en numerosos poemas y se asocia con el ingreso de los Mapuches al imaginario europeo y la violencia real y simbólica que implica esta incorporación. Un poema clave para

comprender ésto es “Shalamankatún”. El poema presenta el paisaje de *Karra Maw'n* dividido en dos órdenes, cielo y tierra. La construcción visual del espacio se caracteriza por el contraste de colores primarios que marcan dramáticamente la lucha que tiene lugar entre los Mapuches y las sucesivas oleadas colonizadoras de Españoles, Alemanes y Chilenos. El extenso poema se abre y cierra con dos imágenes paralelas que narran dos momentos de la colonización. La imagen inicial marca la llegada de los conquistadores a partir de metonimias (“Shalamankatún, / la escuela de la maldad vino de afuera: / vino de España / con su espada y su cruz de hierro” 37) y de una predominancia del rojo tanto para señalar lo demoníaco como la tierra teñida de sangre de las víctimas (“Shalamankatún, / verde está aquí la tierra / y el cielo está rojo como un infierno” 37). En los versos que concluyen el poema los colores se invierten para señalar la existencia de un espacio alternativo al de la aniquilación histórica, marcado aquí por el uso del color azul para nombrar la memoria de aquellos que perecieron en el proceso de la conquista de América: “Shalamankatún, / verde está aquí la tierra / y azul se ve en el cielo la morada / de los que peleando fallecieron” (42). Shalamankatún presenta así el cielo como el único orden posible para la pervivencia del pueblo Mapuche, una referencia que se trabaja en el resto del poemario a partir de la oposición del mito y la historia. Alienados del tiempo histórico, robados de sus posesiones territoriales, los mapuches sólo pueden existir en el complejo imaginario mítico que reconstruye *Karra Maw'n*. Así, el espacio es no sólo un lugar real, una construcción territorial e histórica, sino que, como vuelven evidente poemas de esta colección, el espacio es un lugar mítico y alternativo que pervive en la memorialización que lleva a cabo el poeta-cronista de *Karra Maw'n*. Frente a la violencia material de la colonización, plasmada por ejemplo en la ilustración que acompaña el poema, “Viviréis en reducciones...”, y que elabora el contraste icónico del poemario, la intensidad de los colores rojo y negro para explicar el proceso de colonización, el espacio poético presenta aquí un mundo alternativo, un espacio virtual de supervivencia y memoria.

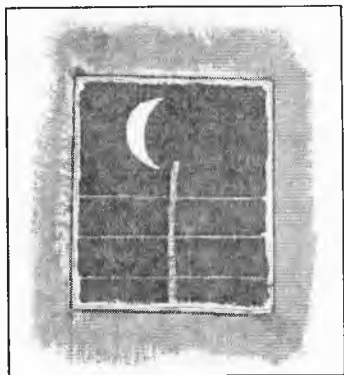


Fig. 2, “Viviréis en reducciones...”.
Karra Mawn, 43.

La reconstrucción paisajística de *Karra Maw'n* contiene representaciones que van desde lo edénico a lo apocalíptico como describe "Shalamankatún". La construcción del espacio se presenta así como la territorialización de una cosmovisión y de un idioma que manifiesta las complejas intersecciones espaciales y temporales de la historia. La estética de *Karra Maw'n* se caracteriza así por un brusco contraste entre historia y mito, naturaleza y ciudad, español, mapuche y alemán. Historias de marginalización, exilio y nomadismo se entrecruzan en las reconstrucciones espaciales de los poemas de *Karra Maw'n*; la historia se presenta así como una espacialización de relaciones culturales. En "El árbol del mundo" el espacio concebido como una totalidad universal de la ideología mapuche colapsa con la urbanización que trae aparejada la colonización. El mundo natural es reemplazado por un mundo de "torres de sangre" que roban al mapuche de la posesión de su tierra (Y LAS TORRES DE SANGRE BAILABAN / EN TORNO AL ÁRBOL DEL MUNDO (20). El violento encuentro de la conquista y la colonización de América se presenta no sólo como un choque de tiempos y espacios paralelos sino como un choque de cosmovisiones aquí representadas por las imágenes de la torre (símbolo de la urbanización) y del árbol (el mundo natural). El espacio así descrito como un paisaje cultural de complejas historias de colonialismo y opresión, responde a una tendencia que Walter Mignolo ha denominado como "cosmopolitismo crítico" o bien la emergencia de las historias de opresión colonial en las relaciones cosmopolitas globales. Los textos de Riveros y Riedemann hacen evidente tal proyecto cosmopolita al intersecar lo local y lo global en las construcciones espaciales de sus poemarios. El paisaje describe así el dinamismo de una relación espacial que es, a la vez, histórica y cultural entre los grupos originarios de Chile y los sucesivos grupos colonizadores. El concepto de "cosmopolitismo crítico" es central ya que ambos autores examinan la cuestión de los derechos humanos y de una ciudadanía global definida a partir de relaciones de colonialismo y modernidad (Mignolo, "The Many Faces of Cosmo-polis" 161). Los procesos de modernización que tienen lugar en Valdivia y Tierra del Fuego tal como describen Riveros y Riedemann responden a una memoria espacial de colonizaciones y opresiones sucesivas que han minado la cuestión de los derechos y han construido versiones discriminatorias de ciudadanía. Esto es evidente en el formato testimonial que adoptan los poemarios y en la tangente intención de denuncia histórica que ambos autores llevan a cabo.

4. Territorios de silencio: intersecciones locales y globales

El contexto de los poemarios de Riedemann y Riveros es no sólo los procesos de globalización de finales del siglo XX sino también la transición

democrática chilena. Es imposible no relacionar así la reflexión que ambos poemarios llevan a cabo acerca de la territorialidad y el espacio con los proyectos que a nivel local y global han silenciado voces y narrativas de resistencia y solidaridad comunitarias. Marcadamente críticos de los sucesivos autoritarismos que a distintas escalas han dado forma a proyectos de represión territorial, estos poemarios hacen evidente una serie de cruciales conceptualizaciones acerca de la poesía y su función en situaciones sociales represivas como las que experimentó Chile bajo el régimen Pinochetista. En primer lugar, estos poemarios plantean la relevancia de la localización y la centralidad del lugar frente a un “contexto retórico y político en donde el lugar es visto como neutralizado por las comunicaciones globales y la hipermovilidad del capital” (Sassen, *Los espectros de la globalización*, 17). Riedemann y Riveros conciben esta localización como la construcción de un espacio fluido e interrelacional en donde las coordenadas sociales se intersecan en una compleja trama de memorias de represión y ausencia. En el contexto de las tradiciones poéticas descritas por autores como Òscar Galindo o Raquel Olea, Riedemann y Riveros se proponen un proyecto poético que es a la vez arqueológico, en el sentido que trae a la superficie una oralidad reprimida por distintas oleadas de autoritarismo histórico, y etnográfico o intercultural, preocupado por la formación de genealogías de resistencia y diálogo, como describe Iván Carrasco. Poética de la ausencia y de la memoria, estos poemarios fluctúan entre momentos de encuentro y aquellos en que el silencio se vuelve la voz predominante. Riedemann y Riveros hacen patente la complejidad de tal íntima relación entre un sujeto poético que, desde un centro real o imaginario, tiende nexos y conexiones con historias de marginalización y lucha social. Se trata así de un ejercicio que es a la vez discursivo y espacial, utópico y apocalíptico, celebratorio y elegíaco. Espacio a la vez global, tendiendo redes que unen distintas coordenadas de colonialismo, y local, claramente anclado en una memoria concreta y específica, el espacio de la poesía que arman estos poemarios es un espacio que es virtualidad y opresiva historia y que invita al lector a repensar el enunciado poético como la intrincada constitución de una intimidad discursiva y social. Territorios de ausencia, *De la tierra del fuego* y *Karra Maw'n* ensamblan así recorridos comunes de represión, violencia y la resistencia de una memoria indómita que sólo a través del poema puede hablar una vez más a los oídos de la historia.

NOTAS

- 1 Karra Maw'n tiene dos ediciones, la primera de 1984 es la que se considera en este trabajo. La segunda, *Karra Maw'n y Otros poemas* fue editada en 1995 (editorial Kultrún, Valdivia, Chile) y reúne tres corpus: el de Karra Maw'n (editado en 1984) y los de Santiago de Chile y Wekufe en NY (edición de 1995).
- 2 John Beverley define el testimonio como una narración novelística breve en la forma de un libro o un panfleto, narrada en primera persona por un narrador que es el protagonista real o el testigo de los eventos que narra. En general, por ser el relato de una "vida" el testimonio posee características que lo conectan con géneros como la autobiografía o novela autobiográfica, la historia oral, la memoria, la confesión, el diario, la entrevista, la "novela-testimonio" o la novela de no-ficción. Para Beverley, el testimonio es un género narrativo nuevo que se inicia en los años sesenta y que se desarrolla en relación cercana a los movimientos de liberación nacional y el radicalismo cultural de la década. De ahí que pueda decirse, para Beverley, que el testimonio pone "el margen al centro" (24-25). Características centrales de lo testimonial tienen que ver no sólo con el relato de primera mano del protagonista sino también con un "efecto de verdad" y una denuncia que une lo personal con lo colectivo: el narrador del testimonio es así la representación de una situación de opresión colectiva (Beverley, 27).
- 3 John Beverley señala que el "yo" del testimonio habla en nombre de una comunidad o de un grupo y de ahí la noción de "función metonímica" del testimonio en que el hablante es similar al héroe épico en su función simbólica de representar a su comunidad. Sin embargo, Beverley explica el modo en que el testimonio no tiene el estatus patriarcal o jerárquico de la épica, sino que es más bien una forma "popular-democrática" de la narrativa épica (27).
- 4 Las referencias a teóricas feministas como Stone-Mediatore y Randall son aquí deliberadas. El marco de lectura feminista y más aún de feminismo transnacional practicado por Stone-Mediatore para el género narrativo y por Randall para el testimonial, resultan altamente productivos para comprender la operación discursiva de los poemarios de Riveros y Riedemann. Como los poetas chilenos, Stone-Mediatore y Randall teorizan acerca de la compleja relación entre las voces del centro y la periferia a la hora de construir relatos o historias orales que rescaten voces previamente marginalizadas. Stone-Mediatore y Randall señalan la complejidad de tal proceso y las marcas que dejan en él los mecanismos de la transcripción editorial y la memoria.
- 5 Livon-Grosman establece en su estudio sobre el discurso de viajes patagónico que el gigantismo no está ligado sólo a la representación de los indígenas sino que se aplica también al paisaje. Para Livon-Grosman, quien sigue en sus reflexiones los estudios de Susan Stewart en *On Longing* (1984), lo gigante "es también sinónimo de naturaleza y espacio público, un mundo que no está contenido más que en sí mismo, inabarcable, una superficie sin un horizonte identificable y vagamente demarcada por las sombras de las nubes o los remolinos de polvo a distancias difícilmente calculables" (49).

6 W. J. Mitchell señala que el paisaje es un medio cultural en que la ideología funciona como un instrumento de representación. El paisaje es un “medio dinámico” señala Mitchell, ya que a través de él circulan una serie de relaciones culturales de procesos de identidad y apropiación cultural. Para Mitchell, el paisaje está intrínsecamente relacionado con el discurso del imperialismo (9).

7 En *Local Histories / Global Designs*, Walter D. Mignolo explica en el caso latinoamericano las historias de colonización están claramente conectadas con los procesos de modernización. Su estudio, como considero lo hacen Riveros y Riedemann, buscan reconstruir “macronarrativas” de la perspectiva de lo colonial, esto es narrativas que reinterpretan los conocimientos subyugados del sujeto colonizado (22).

OBRAS CITADAS

Achugar, Hugo. “Historias paralelas ejemplares: la historia y la voz del otro”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XVIII (36): 1992, 51-73.

Bartra, Roger. “Allegories of Creativity and Territory”. Dierdra Reber, trans. *PMLA*, 118 (1): 2003, 114-119.

Beverley, John. “The Margin at the Center. On Testimonio (Testimonial Narrative).” *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*. Georg M. Gugelberger, Editor. Duke University Press, 1996. 23-41

Cárcamo-Huechante, Luis y José Antonio Mazzotti. “Presentación. Dislocamientos de la poesía latinoamericana en la escena global”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XXIX (58): 2003, 9-21.

Carrasco, Iván. “La poesía etnocultural en el contexto de la globalización”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XXIX (58): 175-192.

Galindo, Óscar. “Marginalidad, subjetividad y testimonio en la poesía chilena de fines de siglo”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XXIX (58): 2003, 193-213.

Gottmann, Jean. *The Significance of Territory*. Charlottesville: The University Press of Virginia, 1973.

Lastra, Pedro. “Poesía hispanoamericana actual”. *Relecturas hispanoamericanas*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1987. 129-137.

Lazzara, Michael. *Chile in Transition. The Poetics and Politics of Memory*. Florida: University Press of Florida, 2006.

Livon-Grosman, Ernesto. *Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2003.

Masiello, Francine. “La naturaleza de la poesía”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XXIX (58): 2003, 57-77.

Massey, Doreen. *Space, Place and Gender*. Minnesota: University of Minnesota Press, 5th. Edition, 2005.

Mignolo, Walter D. *Local Histories Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000.

———. "The Many Faces of Cosmo-polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism." *Cosmopolitanism*. Edited by Carol A. Breckenridge et al. Durham and London: Duke University Press, 2002. 157-187

Olea, Raquel. "Oralidad y relocalización de sujeto en la producción de dos escritoras chilenas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XXIX (58): 2003, 215-237.

Riedemann, Clemente. *Karra Maw'n*. Valdivia, Chile: Editorial Alborada, 1984.

Riveros, Juan Pablo. *De la tierra sin fuegos*. Concepción, Chile: Ediciones del Maitén, 1986.

Randall, Margaret. "Reclaiming Voices. Notes on a New Female Practice in Journalism." *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*. 58-69

Sassen, Saskia. *Los espectros de la globalización*. Trad. De Irene Merzari. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, primera edición en español, 2003.

- - -. *Territory, Authority, Rights. From Medieval to Global Assemblages*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006.

Soja, Edward W. *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. New York, London: Verso, 8th edition, 2003.

Sommer, Doris. "Sin secretos". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XVIII (36): 1992, 137-155.

Stone-Mediatore, Shari. "Storytelling and Global Politics." *Reading Across Borders. Storytelling and Knowledges of Resistance*. New York: Palgrave Macmillan, 2003. 125-159.



El poder de la Machi, fragmento, *Memoria Visual de una Nación*

DISFRACES Y REVERSOS EN LA POESÍA CHILENA CONTEMPORÁNEA (EL IMAGINARIO POÉTICO DE MARINA ARRATE)

Eugenia Brito
Universidad de Chile

Uno de los rasgos que ha caracterizado el discurso chileno de las últimas décadas han sido sus líneas y cortes incisivos, debido a las fracturas y reformulaciones simbólicas, marcadas por las modificaciones epistémicas y políticas, específicamente por el cambio de poder sucedido por el advenimiento a la modernidad, la llegada de las vanguardias, su reciclaje en Chile y posteriormente, de manera conjunta, cuasi correlativa, la instalación de la dictadura.

Dentro de esas reformulaciones, destacamos la liberación del significante, como tendencia de las producciones artísticas que han reformulado el contrato socio simbólico entre escritor y lector. No se trata ya de producir literaturas miméticas basadas en una cierta "representación de un real" ilusorio, conectado a una cierta "verdad", ligada al carácter cientificista, para ordenarla bajo el monopolio de alguna forma de razón supuestamente legitimizadora.

En relación con ello, el discurso estético se vuelve más opaco, buscando nuevas formas para explorar sus recursos, pluralizando los signos y elaborando montajes más riesgosos, ya no centrados por la unicidad de la ley y el sentido. Hay una mayor lucidez con respecto a las políticas que ponen en escena las estéticas, que se vuelven más atentas a un social cada vez más complejo, en el que la densidad local se ha globalizado ante el aumento de las industrias del mercado cada vez más sofisticado en la posible implantación de un logo o distintivo identitario y en la canalización cada vez más centralizada de las posibles respuestas. Las hegemonías se espacializan y especializan sus técnicas de dominio de manera predecible. Por ello, la

reformulación de las identidades latinoamericanas se pluralizan en debates metropolitanos que hacen cada vez más inquietante la afiliación o pertenencia de lo local o nacional: si lo local se articula en relación a direcciones políticas pensadas desde el Primer Mundo, bajo qué prismas se hace posible resignificar el ojo chileno, o el latino. ¿No sería ello sino un efecto de un sentido rezagado y perdido en el blog de los archivos culturales establecidos para el Tercer Mundo? En otras palabras, hasta qué punto es posible pensar que los sistemas de pensamiento latinoamericanos o chilenos sean capaces de administrar el cambio de manera autónoma, tomando en cuenta por cierto la traducción y/o el reciclaje de los medios y formas estéticas de los mercados del Primer Mundo.

La perversión del sistema neo-liberal, lo siniestro del abuso tecnológico y lo recargado o saturado de los monopolios culturales primermundistas nos hacen pensar en que la poesía responde desde la práctica de su espacio a ese llamado de reconocer el lugar como propio, habitándolo así. Generando nuevas respuestas en políticas de inversión y bloqueo de signos, en la mutación de los órdenes textuales, la resemantización y contextualización de citas, en las mezclas genéricas, portadoras de sentidos que connoten las expectativas de democracia y autonomía continental. La frecuencia de la ocupación de un marco más amplio de referencias para la constitución del sujeto y su discurso, es también una legítima contestación a los siniestros efectos de sentido provocados por el caudillismo y el matonaje, en la versión pinochetista que tan tristemente marcó de duelo la historia nacional el 11 de septiembre de 1973.

Además de los quiebres constitucionales, las roturas de los acuerdos en la declaración de derechos humanos, está la vaciedad del signo país, de lo conocido como “estado de derecho” y de las utopías que habían dado vida a la cultura, las artes y la producción simbólica antes de Pinochet. Por ello, la literatura guarda un silencio de cuatro años, hasta la llegada de Juan Luis Martínez en 1977, con *La Nueva Novela*, libro que ejemplifica este proceso: la deconstrucción cultural y la constitución de “la ruina” y “el museo” o “panteón” como figura de sentido para la re- emergencia del discurso chileno y su duelo laberíntico e intrincado. La figura de los ojos de la mujer madre en “Portrait of a Lady” (p. 140) presentifican ya la madre de la mancha de *Purgatorio* de Zurita, figura de un sujeto al margen de la cultura letrada, un sujeto al que le confiscan su historia, dejándolo solo, loco y depravado. El “país” pierde para siempre sus contornos.

Desde 1983, emerge desde la novela *Lumpérica* de Diamela Eltit, en la novela, la figura de la mujer / signo tachado, en la producción simbólica; tachadura que demarca la verticalidad de su ausencia, que ha sido proscrita del escenario público con la escasa excepción de su aparición como personaje de letras en los Salones, o en la inquieta producción narrativa de la gran Marta Brunet. Incluso la figuración de Gabriela Mistral, la escritora

ganadora del Nóbel, es precaria y llena de equívocos tanto en la crítica como en la prensa como lo demuestran su constante evocación como madre o maestra, sin contar para nada, por una parte, su esfuerzo poético por configurar un imaginario otro, al margen de los estereotipos y las imágenes más tradidas de la imaginación nacional y por otra, su desapego al mundo local, a los poderes locales y su trabajo constante por resituar su cuerpo simbólico fuera de Chile. Ese mismo año, se produce la reformulación del formato poético en las escrituras de las mujeres, que proliferan dentro de la escena literaria. Derribando el horizonte sentimental y emotivo, que caracterizara el habla femenina en los inicios del S. XX, como bordado inquieto de una subjetividad crispada en los reveses de lo íntimo y doméstico, las poetisas de fines del S. XX, resisten los difíciles tiempos haciendo de la lengua un instrumento de batalla. Para poder enfrentarse a la historia sesgada por los avatares políticos y por el ocultamiento cultural del cuerpo de la mujer, la articulación de esta poesía generó sobre su materia sensible y sus recursos estéticos demandas altas y muy poco visibilizadas hasta el día de hoy.

Es en plena dictadura cuando aparecen las poéticas de Elvira Hernández, Carmen Berenguer, Soledad Fariña, Marina Arrate. Corresponden a cierta tradición poética, habladas por figuras como Gabriela Mistral y Teresa Wilms Montt, y más adelante, también, Olga Acevedo, Carmen Abalos, Ximena Adriazola, Delia Domínguez y Stella Díaz Varín. Predecesoras que ya habían elaborado una cartografía literaria de un sujeto poético múltiple y heterogéneo. Elvira Hernández trabaja la poesía desde el fragmentarismo y el mestizaje; en sus textos más connotados como *Carta de Viaje* y *La Bandera de Chile*. Carmen Berenguer, desde el descentramiento de una sujeto disloca la lengua, para producir un área irritada y doliente: la queja. La queja frente al cuerpo que sufre, desde el revés del sistema, los efectos de la tiranía imperialista. Eso recorre su producción tanto desde su primer libro, *Bobby Sands desfallece en el muro*, como desde *A media asta* hasta llegar a *Naciste pintada* y *Mama Marx*. Soledad Fariña instala la palabra mínima y fundacional: la vocal que con- suena el gesto fundacional, la mujer, la épica de la pareja y de la parición del habla en *El primer libro*, quizá el más enigmático de su producción.

Marina Arrate, en cambio, ya marca un cambio de escena. Su primer libro, *Este lujo de Ser*, formula una pregunta nueva: quién es la mujer que emerge desde la letra latinoamericana; desde qué umbral de esa letra, siempre subyugada a los modelos dominantes, se la puede encontrar; cómo existir en la historia de la mujer latinoamericana, particularmente, la chilena, en este "insilio" doble: colonización y mestizaje, por una parte; por otra, la violencia que aloja en sí el signo cultural que nombra a la mujer como secundaria, políticamente descartada en la invisibilidad cultural.

Su poesía de manera sutil alegoriza la problemática de la existencia en

el territorio frágil de la nación, tomada primero por la dictadura fascista y luego, construida con el diseño neoliberal de la dictadura del mercado, post pinochetista. Fascismo y espectáculo; máscaras en series provenientes tanto del Imperio como del especulum femenino, en su sombrío espejeo y reverso del poder. Marina Arrate también ocupa el fragmentarismo y sí se adueña del neobarroco que se instala en el país gracias a la lectura de Góngora y Quevedo, y la relectura de Lezama Lima para más adelante concluir con Sarduy y Arenas. No obstante la poesía de esta escritora carga con el saber de la literatura europea, articulándose como un cuerpo de citas: Bataille, Pizarnik, Pavese y muchos otros ingresan a pluralizarse en ese tramado orgánico y sensitivo que es el conjunto de sus textos. No se puede ignorar el fuerte trabajo de traducción que la poeta hace de estas referencias cruzándolas con sentidos y fragmentos de habla de la cultura sudamericana.

Su proyecto estético comienza con *Este lujo de ser*, Eds. Del Mirador, 1990, en el que se destaca el fuerte trabajo lingüístico por nombrar la paradoja y complejidad del advenimiento al ser de la mujer. Paradoja no exenta de zonas oscuras y problemáticas, cuya resolución alimentan la dimensión vital del “ser” que emerge en esta producción textual. *Máscara Negra*, Stgo. Eds. Poesía del Mirador, 1990, es su segundo texto en el que se articula la gran doble de la mujer: ese doble que encarna el proceso de ser. Siguiendo la estética de su primer libro, Marina Arrate organiza en cinco poemas (cinco tomas) la radiología del proceso (o ritual) mediante el cual la “máscara”, el “disfraz” articula los pasos, los hilos de sentido, que actualiza el difícil acceso de la mujer al mundo simbólico. Y con él, su ingreso a la cultura, al lenguaje. Etapa que ya se instala desde su primer libro. Y ser mujer viene a ser una compleja excavación de estados alternativos o paralelos entre una historia y una ficción, que se organiza de acuerdo a un sutil juego de disfraces, de revestimientos barrocos que proponen articulaciones y desvíos de la mirada como centro de una galería de espejos maquillados y deseantes en el sentido de que revelan su desencanto y rebeldía. Lo que motiva, en el filo del vacío a hacer nacer a la gran Otra de sí, esa mujer que la Mistral enterrara en cierta manera en su famoso poema: “La Otra”. Pero es la “otra” de una conciencia obsesiva y penetrante, la raíz de una articulación del ser que, enceguecido frente al espectáculo de luces y guiones representados como espectáculo ante su conciencia, retrocede para buscar su propia palpitante necesidad. Y sin matar o sacrificar a esa necesidad de la otra, sin matar la pulsión que la conforma, da testimonio de ella, le reconoce sentido, le otorga un estatuto de legitimidad a esa esquirla de habla y por ello dice: “en consecuencia / he decidido escribirla”. Previamente, debe rescatar su huella, dejando a la memoria su tarea, forzándola a espejearse para sí, de manera épica, en un sutil espejo: que es ella, sus ojos, y también el objeto que ilumina la sombra

inmaterial de su estilo y su carne.

En "Pintura de Ojos", el primer poema del texto, la que habla, sujeto de la enunciación, nos instala en un momento iniciático: el momento de la formación de la "maga" frente a un "espejo", etapa situada según Lacan, alrededor de los primeros seis meses de vida del niño, la que marca según él su ingreso a la matriz simbólica. Ello ocurre antes de su entrada en el lenguaje y en su conversión en sujeto histórico, condición que le posibilita adquirir un yo "ideal". Frente a frente, supuestamente ante un espejo, "ojo con ojo / se miran con profundidad". La escena nos sitúa en ese umbral que el acto de pintarse reitera, la aparición del ser como "otro" frente a sí mismo, y este acontecimiento se desliza como efecto de sentido en la figura literaria del "manto de sombras": "el primer efecto se deja sentir / un manto se esparce inquieto / de sombra." Esta oscuridad esparcida por la pintura en el texto encarna el lado "siniestro" de la identidad reprimida y agredida de la mujer. El acto de maquillar el ojo tiene una cierta fiereza, lo que vuelve extrañamente amenazante el retoque. Una mujer agazapada, en el interior del psiquismo, surge desde la psique de la sujeto de la enunciación. Ello genera en la escritura una fuerza consciente que motiva la producción del rostro femenino, con placer y con miedo. Pues, ¿de qué manera se va a articular ese rostro sino con reservas mnemónicas en las que subyacen capas más arcaicas e infantiles? Donde aún existe el miedo, los residuos de visión parcial de anteriores experiencias, vínculos con estados previos, los deseos de revivir etapas de un tiempo arcaico, edénico, captado como imposible pero aún deseable. En suma, lo que transcurre en ese decurso son fracciones de un imaginario zigzagueante que se multiplica y acumula su carga libidinal en una estantería de figuras retóricas un poco ciegas. Pero, lo más importante y central del texto provoca la pulsión de mirarse, de celebrar como en un antiguo rito la identidad que se instala en un "femenino" frente al cual "dos ojos absortos / embebidos de asombro / palidecen". Entonces entramos de lleno en el desdoblamiento narcisístico. La escritura de la Mujer como otra a la cual se celebra, se desea, provoca, una seducción inquietante: la una: la que mira; la otra: la imago narcisística, el ser mirado; ambas de manera alterna, se miran, se desean, se buscan. Como espejos fracturados y opacos por la fuerza de la represión, desbloqueada la censura, el maquillaje y el traje cultural obnubilan y complacen por instantes la memoria y la otra, como retina fugaz espejea la imagen, en fugaces apariciones y desapariciones. Esa enmascarada tras el espejo, por la reprimida fuerza del deseo, ya sin censura, ilegítimamente maquillada y vestida de acuerdo a un sistema cultural, exige un tributo, que es la totalidad del ser dual, múltiple y paradójico de la mujer y su escritura.

Es, por un lado, el significante mujer que es emplazado en su proceso de conversión en contenido cultural, en vestido antiguo, hechicero o cortesano; cita de arte moderno, o bien, modelo rock. Una vasta y compleja red de

figuras para encandilar el aparato espectacular de la vitrina postmoderna y su paradigma de imágenes de deseo en la seducción mercantil de su entramado. ¿Qué hacer con esa otra y su fuerza, su “garfio”, para nombrar la angustiada necesidad del “ello”, de esa carne palpitante, que desea existir y devenir humana? Aparecer como forma ante unos ojos, ser “representada” o “contenida” como alguien vivo frente a sí. Ese es el poema: la mujer entra y sale de esta “otra”, imprimiéndola en los caracteres de las impresiones de la escritura. “En consecuencia / y con prudencia / he decidido escribirla.” Es la fuerza herida de la sujeto, herida por una historia de represiones y conflictos íntimos, la que emerge asediante y poderosa, dando paso a uno de los más inquietantes pasajes del texto: “hundiría mi deseo entre sus labios y queriendo / para mí su alabastro / clavaría ella sus rojas uñas en mi carne y / vuelta entera / un tenso garfio / enterraría / mis ansias a su siga / y no me dejaría / sino hasta que arrojara agónica / mi último aliento a sus pies. / En consecuencia / y con prudencia, he decidido / escribirla”. La escritura viene entonces con esa asunción de identidad, revestida de temor e inquietud a la par que con fuerza, tal como se la caracteriza en el segundo poema del libro, “La Dorada Muñeca del Imperio”.

Los pasajes de este segundo poema, se explayan para dar consistencia y grandiosidad a “la mujer”, que emerge del espejo, que es en este caso, de un género colonizado, de un territorio ultra-conquistado y deseado. La metáfora del espejo como sede del yo lugar del deseo y del reconocimiento final de memoria y ojo, pasado y presente en un viaje mental lleno de nostalgia y deseo. Este viaje hacia paisajes premodernos europeos que rigen los tiempos “como imperios” al decir de Marina Arrate, tiene como efecto de sentido ubicarse en la retórica de la “princesa”, de la mujer noble, hermosa o hermo세ada por el lápiz que la escribe y que en paralelo a su imagen, surgiendo de manera unida con la memoria y el ojo, puebla una dimensión paralela a la de la conciencia, una dimensión fantasiosa que a ratos coincide con la niñez y en otras, con la figura de una modelo, una princesa de otra estirpe, dorada por la ilusión espectacularizante que la puebla, la viste y la hace modularse como su otra, zigzagueante y mórbida, deseada y deseante: la imago emerge totalmente mujer, con todo el ímpetu poético de una saga estética que se desplaza desde los paisajes más arcaicos hasta llegar al centro de la enunciación. Esta especie de marcha fantasmal y decadente aparece dotada de carácter espejeante, desplazándose por la vía narcisística de la primera etapa infantil unida a la formación de un imaginario suntuoso, pero no obstante pobre. Pobre, en el sentido de que lo que este aparataje muestra es el artificio de la construcción simbólica de la mujer, Marina Arrate desmonta los pliegues que toda una historia ha legado a la mujer, trofeo cultural, tributo a los dioses antiguos, objeto de seducción lunar y oscura. Capa tras capa, Marina Arrate deconstruye el espectáculo arcaico que la cultura falologocéntrica ha otorgado para velar la carne

femenina, el deseo de la mujer, en su paradoja: el ser objeto de contemplación como fetiche, imago perversa tanto por la historia de las formas, como por la publicidad, el cine, la televisión, la industria del espectáculo, que la ha iniciado como “muñeca china”, hasta llegar a “vampira con dientes de sangre y ojos / negros de cadáver y / después: la consumida. / Y todo nada más que un espectáculo / para que vieras a esta deformada / y la amaras / con terror y piedad.”

El trabajo poético de Marina Arrate es suntuoso. Su amplia galería de trayectos ornamentales en sus textos, su estilo un tanto elíptico y sugerente sigue un camino preciso, manteniendo un proyecto político de escritura, tanto en los temas como en las formas. Este lugar se ubica entre el deseo y la conquista de una realidad, como una especie de negociación simbólica entre el sujeto y su historia, entre el goce y la razón, la desmesura y el sentido. Pero también ese lugar es un lugar que se va conquistando, lo que ocurre en *Este lujo de Ser*, es la enumeración de lugares y objetos por donde transcurre la intimidad de la vida y el poetizar; en *Máscara Negra*, es la sexualidad femenina, tomada como “maquillaje”, por la subjetividad poética; en *Tatuaje*, es el ritual erótico, entre el vértigo y la nada, por un lado y por otro, la fiesta, el éxtasis, el goce siempre acompañado del dolor. Otros binomios podrían también desplazarse desde allí: tales como la cordura / salud y la contaminación psicógena de los cuerpos, entre la voracidad pulsional canibalística y el deseo de vida sostenido en los umbrales de la desaparición del yo en otro y del otro en un yo, la historia y la memoria, el rito, el desperdicio y la razón normalizadora.

Un texto que plantea el tatuaje de los cuerpos, y todas sus metáforas como la forma de entender el Eros hasta la muerte y la disolución del yo como unidad consciente. La escritura sale de allí, pero portando la huella de la memoria y el sentido del amor como la ruina de un Occidente disoluto. Como siempre, la búsqueda de esta escritura es hacia el lugar conquistado por la letra que porta el sentido entre una historia pre-moderna y la imagen de la mujer desde la modernidad y la posmodernidad como multitud, magia, oscuridad, vitrina, joya, engaño y apariencia para vaciar esos sentidos y la sangre que llevan o que arrastran sus estilos y estiletes. Es en ese lugar soñado, un poco el espacio del proceso de mutación de ese yo en otro, de advenimiento de un simbólico diferido, donde ocurre el acto de la escritura, en el que la poeta es la que enumera, cita, multiplica, hace mezclas, “taracea”, para terminar ondulándose en la danza erótica. Es así como con suave punzón, pero con incisiones fuertes, Marina Arrate hace temblar, ondular el laberinto y la danza que mueven la fiesta y/o la agonía de la muerte barroca de su escritura, siempre en el abismo de la vida / muerte. En *Uranio*, Lom, 1999, la sujeto emerge desde su producción cúspide, *Tatuaje*, para indagar los fantasmas espectrales de una ciudad que ha perdido lugar en el espacio nacional, que no es sino una cita tercermundista en el

espectáculo de la mercancía desplegado para los manipulados y alienados habitantes de un país enteramente entregado a los dictados primermundistas. El paisaje que ofrece la ciudad tercermundista es apocalíptico y final: las tumbas se abren, los muertos se levantan de ellos, no obstante, estas calaveras tienen un rasgo inusual: son maquilladas. Maquilladas en un sentido postmoderno: deslumbrantes joyas con las que surgen citas póstumas de la historia que vivieron y con las que el texto las ordena aparecer en esta exhumación de su vida, en el curioso espacio que la poesía, el sueño, el delirio les otorga. Se pasea la sujeto por el Infierno dantesco, por el lugar en que “pintada ella misma, calavera de la muerte, con su alucinante corola de seda y brillante cola de pavo real” (p. 18) encuentra su contexto sociocultural: Chile en la sociedad post-Pinochet, con luces de neón, radiografía de los muertos, de sus deseos, su compleja articulación por el mundo de los vivos, los que aún les queda algo de cuerpo en la ciudad marchita. La memoria, la angustia genera esa unión que se plasma en un diálogo carnavalesco a través de la demanda de memoria que aún sentimos los apenas existentes después de nuestros años y días de horror. El reino de la muerte es lujoso, los muertos llevan tiaras de nácar, sus tráqueas llevan alhajas y portan todo tipo de ornamentación. Como si esos decorados fueran la única manifestación posible ante la nada.

El segundo poema de Uranio, “El hombre de los lobos”, dobla el primero, “La ciudad de los muertos” y cita intertextualmente la producción de Rubén Darío y la de Manuel Silva Acevedo, pero en un giro aún más tumultuoso. La sujeto se acepta en su ferocidad, en su condición sanguinaria, en lo que llama su “oveja muerta”, y se asume así, sola, esteparia, secreta y ominosa: “Pero vuelvo / al bosque vuelvo / lobo salvaje y feroz vuelvo / a mi patria a mi leyenda vuelvo / a mi poema vuelvo. Vuelvo / a beber / en lo oscuro y secreto” (p. 49). Un intenso y doloroso sentido guía este poemario: es una gran culpa, una solemne expiación. La culpa lleva a la sujeto al infierno, la culpa la hace esculpir la gran metáfora de la ciudad posmoderna, como un lugar espectral, apocalíptico. La culpa la hace desear ese cadáver enjoyado como la gran metáfora del libro. Lo hace así, asumida como culpable y desde el lado anverso de la “virgen”, la María Magdalena, o María Egipcíaca, antes de su conversión en santa. Es una bella y sangrienta maldita, que detesta el convencionalismo burgués y para destruirlo, asume el mal *baudelairiano* y destruye como lo hiciera antes el gran poeta las bases ideológicas, políticas, éticas y estéticas de la subjetividad moderna. El texto poético de Arrate aquí configura su sentido en la inversión de los signos: la catástrofe como signo de la historia a la que en su libro *Trapezio*, elaborado con las fotos de Claudia Román, poetiza el circo pobre (Lom, 2003). En este texto, Marina Arrate amplía sus recursos representacionales para, de manera provocativa establecer un correlato sígnico entre el lugar, el país, con un

conjunto de trabajadores de un circo pobre. El motivo de Salomé y su danza seductora; el amor homosexual, el incesto y los celos son la causa secreta para que se active el caos de la emoción humana, precisamente de manera explosiva y destructiva, puesto que todo termina con la muerte de un personaje y el consecuente cierre del circo. El texto trabaja de manera alegórica su “lugar sin límites” *donosiano* sólo que pluraliza, rizomáticamente los ejes de sentido. Deprivados, pobres, marginales los artistas circenses tienen como único espectáculo que ofrecer el poder de un arte que atrae precisamente por su carácter minoritario que consiste en exaltar la risa triste, el absurdo de lo paradójal, el ensayo único del límite.

Eso es un contexto miserable que intensifica el desamparo y la intensidad y belleza de la gesta creativa del mundo circense. Los poemas de Marina Arrate, buscan nuevas formas literarias, cercanas a la narrativa y en ella, disuelven los materiales de un entorno estético que se evapora después de consumarse una muerte que era esperable, quizá como expiación del goce desmedido en un estado infinitamente cercado por la economía de mercado. El artista sería, tal vez, para Arrate esa figura del abandono, que expresa por instantes, la forma del goce erótico y creativo en un trapecio singular, con animales asesinos y sin embargo, dotados de significaciones míticas y mágicas. El circo una vez abierto, hoy recordado desde una escena traumática pero dadora de mágicas iluminaciones poéticas, la casa ruinoso del arte y de la poesía, en tinieblas dentro de la nación postmoderna y del estado post- Pinochet.

Finalmente, en su último texto, *El libro del Componedor*, Libros de la Elipse, Stgo. 2009, Arrate, trabaja el lugar ameno, en el cual se instala también el caos y el sinsentido. Sin embargo, éste es asumido ya por la escritura de una manera armónica, plácida, como un fatum, que se encarga de desordenar la forma plácida, atrayendo sobre sí la fuerza creativa, generalmente unida a la sangre, la batalla, el erotismo, el hambre de absoluto. Usando el tópico medieval, “bajo la hierba late la serpiente”, Arrate establece su poética en el jardín, otra versión del bosque, para decir de una manera literaria: el lugar mismo en donde está la zona genital, es el lugar en donde se encuentra la figura del Componedor de Formas, una silueta indefinida y misteriosa, un poder creativo que multiplica y disemina la forma apacible de lo real. En este jardín, una figura sangrienta se desplaza sugerentemente por el río, que evoca el Leteo, pero también en la mitología cristiana medieval, el río del Paraíso en el tópico del “lugar ameno”, cerca de los árboles frutales más frondosos y fértiles. Allí se instala la figura alegórica y admonitoria de El Componedor, quien hace surgir del agua las imágenes de promesa feliz de dos amantes, ahí, el hombre llora, allá la amada muere. En este preludio: la sangre horada toda plenitud: el agua tiembla y tiembla como antes de un presagio. Y es así como M. Arrate termina su texto: “Cuando ella se levanta ya es su doble / ardiendo en el

reflejo del estante". (p. 24)

Así concluye el libro, cancelando los estereotipos de la felicidad amorosa, de la familia y la pareja. No hay lugar beatífico ni nada puede parecer eterno o duradero, pues todo ser, proceso, objeto cultural es abatido por su propia destrucción, su muerte. El doble es esa figura en la que se encarna el reverso del "ideal del yo". El doble es una contrafigura que conforma todos los aspectos de sí mismo y de la realidad observada, que encarnan lo que el yo teme, lo que lo amedrenta, lo que le genera la pulsión del miedo y quizá forme parte de sus escenas y dramas neuróticos. El Componedor tiene un texto quebrantado que es el que sobrepone sobre el texto canónico europeo: ocupa su fachada luminosa, para descargar sobre ella el cataclismo, el marasmo de la sangre latinoamericana y chilena. Se muere sin razón alguna; por la misma razón que se vive pero aquí añadiremos un rasgo distintivo más: se muere más fácil y simplemente como doble, como el otro de la cultura europea. De esa manera, Arrate mantiene el enigma de su producción, dando vuelta los signos culturales, invirtiendo los sentidos legados, para producir, una intercalación. Esa pausa en su producción es su *différance*, en el sentido *derridiano*: la insondable paradoja de la otredad, en toda su fragilidad y su complejo duelo.

Sobre el texto blanco de la cultura eurocéntrica, los caracteres tipográficos del significante *arratiano* abren un paréntesis, para instalar la sexualidad femenina, próxima al terror y a la dominación, por lo tanto, subalterna y forzada a administrar un guión distinto al de la dominación, que la llevará a otros universos, como el trabajo y la cultura. A la vez, lo femenino se vuelve pronto una categoría móvil que instala sus disfraces y sus pliegues reversos en las figuras de otros seres, habitantes de la periferia, los únicos exigidos tal vez en transformar sus vidas en obras de arte, con piruetas y poemas sagaces que permiten con su seducción y erotismo, abrir zonas sagradas de libertad y democracia.

NARRATIVA



Vida natural, panel antiguos pobladores, *Memoria Visual de una Nación*



Vida natural, detalle de animales y pequeño tótem

NARRATIVA QUE RESURGE DE LAS CENIZAS

Jaime Collyer

Nada más recibir este encargo de desglosar lo ocurrido en la narrativa chilena de los últimos decenios, deduje que no me sería fácil hacer esa retrospectiva en una vena “objetiva” y neutral, meramente expositiva. Vale decir, abordar el asunto por algún flanco razonable, o con un mínimo de ecuanimidad. Me parecía además superfluo incurrir, una vez más, en una exploración que se había hecho ya en otros sitios y con mayor rigurosidad de la que yo mismo sería –y fui– capaz aquí. Superfluo, en suma, resumir o hilvanar gratuitamente la “datografía” relativa a las varias generaciones que se han sucedido desde el 73, o desplegar sin más esa recopilación histórica que el encargo suponía. Para decirlo en pocas palabras, no soy un factor neutral a la hora de recopilar esos datos, sino parte más o menos activa del fenómeno, un autor más de los recopilados. Me hubiera sido ciertamente más llevadero hablar a secas de la Nueva Narrativa, fenómeno de cuya gestación participé como editor. Con todo, hablar del punto de llegada –el punto donde asoma el mencionado fenómeno, al cabo del periodo autoritario– implicaba volver necesariamente al 73, o incluso a los años precedentes, para develar los factores que preludiaron el golpe y detenerme en las generaciones que ocupaban la escena al momento de ocurrir el quiebre institucional, en los segmentos y autores que resistieron, o los que marcharon al exilio, o los que colaboraron y se doblegaron, o los que supieron esperar su hora propicia. En suma, en los que salieron airoso o desfallecieron en el derrotero marcado a fuego por la dictadura. Hacían falta, a fin de cuentas, esos antecedentes, esa recopilación previa, con cuyo devenir la narrativa de los años de la transición adquiere, por cierto, un matiz distinto, se torna, en algún sentido, menos gratuita en su irrupción.

La dictadura buscó refundar de manera deliberada —léase: desbaratar— la vida cívica e intelectual del país, interviniendo las universidades, restringiendo el accionar de los medios de comunicación e imponiendo la censura a la industria editorial, los tres pilares en que se cimentó la nueva cruzada autoritaria, pero ella tuvo —a la par del efecto corrosivo— una consecuencia inesperada: la del exilio, que en el caso de la actividad literaria afectó a sus protagonistas fundamentales, los autores emblemáticos de las dos generaciones vigentes en la escena local hasta el momento del golpe. Arrasamiento en el interior y diáspora centrífuga fueron, a contar de allí, la tónica, un dato singular que habría de reformular, a su vez, de manera irrevocable y en algún sentido provechosa, la vida literaria del país, sumido hasta entonces en criterios enfermantemente aldeanos y localistas, en la devoción por el “color local” y los temas del Chile profundo, en una concepción del oficio literario que desalentaba toda pretensión de arribar a un público lector y una audiencia situados más allá de nuestras fronteras. En una columna reveladora, a raíz de una polémica no demasiado sangrienta en la que nos enzarzamos los dos hace unos años, Jorge Edwards resumía bien ese estado habitual en la escena editorial criolla. Un marasmo que persistió, en buena medida, hasta despuntar la transición democrática. “En Chile el poder literario simplemente no existe”, apuntaba Edwards. “Un éxito editorial grande significa una venta de seis mil ejemplares. Un artículo, salvo muy raras excepciones, alcanza, si es que lo pagan, para comer con la pareja en un restaurante bastante mediano. Si a uno lo invitan a dar una conferencia, el invitante supone, por regla general, que hablar no cuesta nada. El pago más frecuente es un pisco sour, o una sonrisa”¹. El golpe militar fue una tragedia *per se*, pero tuvo cuando menos el efecto imprevisto de “transnacionalizar” la actividad de los autores empujados al exilio y diversificar el punto de vista asumido por los escritores criollos (nunca mejor dicho lo de “criollos”), incluso de modificar su temática, de hacerla un punto más cosmopolita, de expandir sus preocupaciones habituales y desplazar su propia solidaridad a la problemática de un continente entero, del mundo en su totalidad (un mundo que, en coincidencia con los avatares del caso chileno, se globalizó de manera irremediable cuando esos mismos avatares nos sorbían el seso).

La arremetida autoritaria, que proclamaba su adhesión irrestricta al libre mercado en los varios frentes de la vida nacional, tuvo, siendo estrictos, un efecto paradójico en el sector editorial. La censura —o autocensura— de publicaciones, las amenazas de facto a la disidencia intelectual, la represión directa de los escritores y otros creadores (como los dramaturgos enviados para la casa, los cineastas cuyas películas fueron destruidas o quemadas, los cantores populares asesinados a mansalva) vinieron a sugerir, muy tempranamente, que la mano invisible del mercado, impuesta como política de shock en las restantes actividades del país, no regía para la actividad

cultural, más bien al contrario. El mercado tenía sus límites y, dondequiera que él promoviera la actividad disidente, la misma debía ser, no ya estatizada, sino coartada y reducida a su mínima expresión. En un país que había sido, a pesar de sus dimensiones estrechas y su población más bien escasa, un foco absorbente y a la vez irradiador de la actividad intelectual en la región, las nuevas circunstancias imponían un freno, había que refundar el asunto desde la raíz, para lo cual debía extirparse antes esa raíz. En otro sitio conceptualicé todo ello como una “atrofia del mercado editorial”, concepto que ahora me parece insuficiente, así y todo válido en su sentido general: “Es lícito, pues, hablar de una atrofia del mercado editorial [en el vasto período dictatorial], lo cual presupone que hubo tiempos mejores y que a ellos sobrevino la desgracia. Los hubo, en efecto, y sus coordenadas más optimistas coinciden con las décadas antecedentes al golpe militar [...], tiempos fructíferos, en los que los intelectuales de prestigio mundial desarrollaban su labor investigadora y publicaban en Chile, como fueron el caso del sociólogo francés Armand Mattelart, el catedrático español Enrique Tierno Galván (que luego habría de jugar un papel histórico en la alcaldía de Madrid) o el economista argentino Raúl Prebisch. La actividad editorial iba aparejada al florecimiento de la vida académica y cultural; según las cifras de la UNESCO, a pesar de la menor importancia relativa de Chile como centro editorial en el mundo de habla hispana, entre 1968 y 1970 la cifra promedio de primeras ediciones publicadas anualmente oscilaba en torno a los 1.200 títulos. A ello cabe sumar los congresos de escritores celebrados, en 1962 y 1969, en la ciudad austral de Concepción y en Santiago, donde las grandes firmas del *boom* hispanoamericano se reunieron tempranamente para asentar las bases de su florecimiento ulterior como creadores. Lo más emblemático de la vida editorial bajo el gobierno de Salvador Allende fue, posiblemente, la actividad incesante de la conocida editorial Quimantú, que multiplicó las ediciones masivas, y a bajo precio, de las grandes figuras y obras de la literatura universal y canalizó la producción de los nuevos autores del momento”².

LA GENERACIÓN DEL 50: UNA VOCACIÓN COSMOPOLITA

La Generación del 50 enfrentó el golpe militar escindida, cuando menos desde el punto de vista geográfico. En el país estaban, y permanecieron, Enrique Lafourcade y Guillermo Blanco, pero dos de sus representantes emblemáticos —Donoso y Edwards— habían desarrollado parte de su vida, y su labor creativa, en el extranjero. Aun cuando habían publicado en Chile sus primeras narraciones, en la década del 50 y los años 60, evidenciaban desde mucho antes del 73 una vocación peripatética que los había impulsado, en los años del *boom* hispanoamericano, a probar suerte en mercados

editoriales más propicios a su quehacer, siguiendo una orientación centrífuga que por esos años identificaba a buena parte de los escritores latinoamericanos de primera fila. Como bien lo señaló Vargas Llosa, “si los escritores latinoamericanos se fugan de sus países es para no fugarse de su vocación”.

Al momento del golpe, José Donoso había alcanzado una posición muy respetable en el medio español, donde había publicado su obra fundamental, *El obsceno pájaro de la noche* (1970) y otras piezas de interés, como la muy oportuna *Historia personal del boom* (1972), con la cual aprovechó de posicionarse dentro del mencionado fenómeno. En rigor, los años que siguieron al golpe marcaron, en su voluntario exilio de Calaceites, el período más productivo dentro de su trayectoria y su consolidación en el ámbito internacional, dando pie a curiosas alegorías como *Casa de campo* (1978), en la que más de un crítico vio una metáfora tangencial del escenario de interdicciones impuesto por la dictadura en Chile, y luego publicando *El jardín de al lado* (1981), que fue tal vez la semblanza más cruda, y más sincera, de cuantas se escribieron en torno al exilio chileno y sus imposturas.

Jorge Edwards estaba, por su parte, adscrito al servicio exterior y había cumplido funciones diplomáticas en París al promediar los años 60. Luego fue, *last but not least*, el encargado de abrir la representación diplomática chilena en La Habana durante el gobierno de Salvador Allende, una gestión controvertida que dio pie a su *Persona non grata* (1973), publicada el mismo año del golpe. Un texto precursor, en algún sentido, del alejamiento que, en el curso de la década, haría presa de la intelectualidad inicialmente afín al castrismo. Aunque lo catapultó al primer plano de la escena editorial, la publicación del libro —coincidente con el golpe militar chileno— le hizo un flaco favor al propio Edwards, quien hubo de cargar durante años con la joroba injusta de una presunta afinidad con el pinochetismo, haciéndose acreedor al extraño honor de ser el único autor contemporáneo que fue censurado, a la par, por el régimen cubano y por la dictadura ultraderechista que ahora regía nuestros destinos. Graham Greene leyó el libro de un modo diverso, como un texto de no-ficción próximo a una novela de aventuras, y le hizo saber su entusiasmo a Edwards: “Es uno de los libros que más he disfrutado en mi vida” (“It’s one of the books I’ve most enjoyed ever”). Siendo estrictos, nada más errado o gratuito que esa cercanía atribuida a su autor con el pinochetismo, en esos años proclives al dogma y la descalificación irreflexiva: Edwards era, y ha sido desde siempre, un liberal de viejo cuño, un ilustrado embebido de los memorialistas franceses, contrario por temperamento a cualquier manifestación de intolerancia (de aquí, precisamente, su visceral rechazo a las prácticas de vigilancia de las que fue objeto en Cuba), y desde luego contrario a la barbarie instaurada, desde su hora inicial, por la dictadura chilena. De hecho, nada más producirse el golpe militar renunció al servicio exterior, permaneciendo en Barcelona

largos años, para sólo retornar al país cuando pudo contribuir, en algún comité al uso, a la apertura democrática.

EL EXILIO EN PROPIEDAD: LOS “NOVÍSIMOS” SE DISPERSAN

Pero fue, con seguridad, el segmento que seguía a los hombres del 50, la generación “novísima”, el que sufrió en propiedad la frustración de su proyecto vital o el fragor de la represión desatada contra la intelectualidad, mayoritariamente identificada con el proceso de reformas emprendido por la Unidad Popular y –todo hay que decirlo– con el despelote suscitado en el país. Ariel Dorfman, Antonio Skármeta y Poli Délano, por citar a sus representantes más emblemáticos, eran todos afines a esa nueva apuesta transformadora, habían declarado de manera explícita su afinidad con el proceso de cambios y adherían sin tapujos al “gobierno popular”. Casi todos ellos trabajaron, por entonces, en el ámbito universitario (Skármeta y Poli Délano fueron sendos académicos en el viejo y glorioso Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, y Dorfman desarrolló una labor ensayística de primer nivel en los años previos al golpe). Algunos de ellos eran militantes de hecho en las fuerzas identificadas con el gobierno, otros preservaron su autonomía, pero no decaían en su adhesión y su entusiasmo. La voz “entusiasmo”, acuñada por Antonio Skármeta en el título de su primer libro, *El entusiasmo* (1967), resumía en buena medida esos fervores y adhesiones, una vocación por exaltar lo propio, y la estética de los barrios, y la ciudad invadida de banderas y novedosos estandartes que aglutinaban –al menos en su intención– a los despojados clásicos de la escena criolla. En la disyuntiva ahora habitual de Humberto Eco, esa que distingue entre autores “apocalípticos” (solemnes, devotos de los precedentes clásicos, convencidos de la decadencia ineludible del autor propiamente literario) e “integrados” (despercudidos y lúdicos, reacios a las tradiciones, afines a los medios de comunicación masivos y el cómics, descreídos de la importancia autoral). Skármeta y los suyos parecían más próximos a esta última categoría, descafeinándola de sus componentes reaccionarios: les interesaban la nueva estética del cómics y el medio televisivo como fuente complementaria de sus afanes, y las nuevas propuestas de Andy Warhol, y el afichismo como un medio afín a lo literario, pero desconfiaban del mercado en su sentido más implacable. Fue por aquellos años que Dorfman publicó, en coautoría con Mattelart, *Para leer al Pato Donald* (1971), una indagación desmitificadora que en buena medida inauguró una tendencia, y la sospecha generalizada en los estudios relativos al tema: incluso Disney, incluso La Cenicienta, podían contener solapadamente el germen de la alienación individual. Eran “integrados” de signo progresista, tomaban lo mejor de la nueva onda surgida de Nueva York o California, de la academia

norteamericana convulsionada y el antibelicismo de los 60, y se lo apropiaban con humor, sin grandes disensiones internas. Eran chicos a la usanza de los tiempos, devotos de la cumbia y el rock and roll, a diferencia de la generación del 50, que se había quedado adherida a sus disensiones con el criollismo y lo vivía todo –el oficio literario, el mercado editorial– con mayor solemnidad y desconfianza (aunque paradójicamente, eran sus representantes –con Donoso a la cabeza– los mejor posicionados en los grandes mercados editoriales del hemisferio norte, específicamente en el mercado ibérico). Los “novísimos” exhibían, en cambio, una suerte de identificación adolescente, irreflexiva, con esas banderas que ahora proliferaban en la escena local. Aparte del trío en primera fila, hubo otros nombres: Carlos Olivares, Luis Domínguez, Ernesto Malbrán, Cristián Huneeus, Salomón Mekled, Fernando Jerez, Carlos Cerda, todos ellos afines a esa épica colectiva, quizá porque les evocaba el Mayo francés, quizás porque intuían su destino a mediano plazo, cuando las botas y colmillos hubieran desalojado a esa gente morena y vociferante de las calles, y a ellos de sus cátedras. Era, esa identificación cuasi-doléscente, la misma que había tomado por asalto el país entero, sediento –al menos una parte del país– de una metamorfosis que por entonces parecía al alcance de la mano, y desde luego necesaria. Un país ávido de abandonarse al sueño y lo imposible, aunque era un sueño a la chilena, signado por la tradición opuesta, que se había manifestado crónicamente en su historia y, sin mayores remilgos, había hecho derivar el sueño a una pesadilla recurrente. Un país entero entusiasmado con el cambio, o casi, pero era ese “casi” el que acechaba entre bastidores, a la espera de dar el zarpazo.

El zarpazo envió a los “novísimos” en pleno a la cesantía o el exilio. A poco de producido el golpe, Skármeta se fue a Argentina en compañía del cineasta Raúl Ruiz, y siguió luego rumbo a Berlín Occidental, donde vivió un prolongado exilio de casi veinte años. Dorfman se exilió en Francia, luego en Holanda y finalmente en los EE.UU., donde permanece hasta hoy, cosechando –al igual que Skármeta– grandes logros en el medio teatral y el cine. Poli Délano fue exonerado el mismo año 73 de su cátedra de Literatura Norteamericana en la Universidad de Chile y partió a su exilio mexicano de una década, hasta que en 1984 le fue permitido retornar a Chile.

LA TRAVESÍA DEL DESIERTO

Una novela del propio Délano, *En este lugar sagrado* (1977), dio cuenta, simbólicamente, del trauma acontecido, con un personaje que, en estricta fidelidad al título del libro, quedaba encerrado en un baño el día mismo del golpe, abocándose por un rato a descifrar las leyendas pintarrajeadas en sus paredes, y un graffiti en particular, ese clásico de los baños públicos: *En este*

lugar sagrado, hace fuerza el más cobarde y se caga el más valiente. Parecía, al modo ingenuo y a un tiempo irónico de los “novísimos”, un certero resumen de lo ocurrido en Chile el 73: las consignas y estandartes que antes poblaban las calles cedían paso a verdades más profundas y más básicas, verdades relacionadas con la mera supervivencia, garabateadas a toda prisa, subrepticamente, en el ámbito privado, o el de los baños públicos, análogos en su cualidad claustrofóbica. La ciudad había dejado de ser el escenario afable y comunitario que acogía las demandas colectivas, para transformarse en un espacio amenazante, tomado por asalto, carente de sus noches, reducido en sus posibilidades de convivencia.

En el ámbito estrictamente editorial y los varios frentes en que se desarrolla la vida cultural, las señales eran aún más claras y están suficientemente documentadas: “El golpe de Estado puso fin a la efervescencia cultural y la pujanza editorial: ya en 1975, dos años después de la sublevación militar, la cifra de primeras ediciones descendió [de los 1.200 títulos de antaño] a 628 títulos, vale decir a la mitad, y la curva decreció paulatinamente a 529 títulos en 1976 y 387 en 1977, con un ligero repunte de 432 títulos en 1978. Entre sus objetivos inmediatos, el nuevo autoritarismo militar se propuso la eliminación del acervo intelectual inmediato, por considerarlo el nutriente ideológico de los enemigos internos y externos de la nación”³. Fue el denominado “apagón cultural”, de seguro más persistente en sus efectos que lo que ninguno de sus promotores oficiales imaginó, con la sonrisa faustiana de quien se aventura en pactos que luego el demonio habrá de cobrarse con creces, a costa de los que ni siquiera se beneficiaron del pacto. La editorial Quimantú desapareció del horizonte y sus ediciones masivas fueron consumidas por hogueras ocasionales o arrojadas a las máquinas de triturado de industrias abocadas a la fabricación de papel. Ariel Dorfman documentó, en su momento, el caso del llamado “papel-cebra”, el papel de envolver que apareció por aquellos años oscuros en las tiendas del pequeño comercio, derivado del papel que fuera reciclado a partir de esas obras y clásicos antaño publicados por Quimantú. Parafraseando al general franquista Millán Astray durante la guerra civil española —ese que se ufanaba de desenfundar su revólver con sólo oír la palabra “cultura”—, al entramado cívico-militar que ahora regía al país le bastaba con un telefonazo y que alguien desenfundara al instante las máquinas de triturado.

En el exilio florecían los dos segmentos generacionales ausentes del país. Donoso y Edwards alcanzaban en España su plena madurez creativa y los “novísimos”, dispersos en varios países, intentaban retomar los ímpetus de los años pasados. Algunos probaron suerte en otros ámbitos, como Skármeta en el cine, otros reciclaron viejos títulos o jugaron —como en el ejemplo citado de Poli Délano— a develar con humor, un humor signado por la melancolía, las claves del desplome. Otros dejaron de escribir, como el

muy notable Salomón Mekled, una deuda adicional y trágica del período dictatorial, irremediable y más grave, en algún sentido, que la quema de libros. Como tardía compensación, a principios de los 80 se sumó a las huestes de los autores desplazados a otras tierras la figura nunca bien ponderada de Isabel Allende, coincidente por edad con el segmento “novísimo”, aunque alejada –por una opción personal– de sus estrategias narrativas y hasta de sus temas, excepto quizás en *De amor y de sombra* (1984), novela en que aborda de manera frontal cuestiones que también laceraban el ánimo de sus coetáneos, el tema de la represión y sus efectos en la memoria colectiva.

Un caso distinto a cuanto se hacía fuera del país fue el de Diamela Eltit, que desarrolla su prolífica labor escritural en el interior, por esos mismos años. Eltit no hace demasiadas concesiones al lector de a pie, cultivando una opción narrativa desconcertante y algo hermética, que unos –y sobre todo unas– admiran sin tapujos y otros asimilan con renuencia. Una opción que conjuga el viejo arsenal experimental de las letras anglo-sajonas de principios del siglo veinte (el arsenal de una Virginia Woolf o un Samuel Becket) con una temática escabrosa y frontal, apuntada a develar las trampas del sistema de dominación en su faceta patriarcal y las otras. El crítico y poeta Jaime Quezada lo resume en mejor forma cuando habla de *Lumpérica* (1983), que tal vez sea su obra primordial: “Usando múltiples recursos lingüísticos y narrativos, Diamela Eltit da cuenta de un mundo obturado, marginal y brillante, en cuya trama se juega la sobrevivencia de una conciencia lúcida y trágica hasta el fin. Intensamente ruptural con respecto a la narrativa tradicional, el hecho que (*sic*) haya sido escrita por una mujer implica, de una u otra forma, la irrupción de un nuevo sujeto, de una mirada tan única como representativa y en la cual el cliché de ‘lo femenino’ se desplaza abruptamente hacia las zonas más clausuradas, inquietantes y reveladoras de la condición humana”. Si Quezada lo dice, habrá que creerle. Mi propia visión del asunto me dice que Eltit jugó un papel precursor en los 80, viniendo a asentar con su obra un eslabón que quizá fuera preciso entonces: en ese escenario dictatorial donde el símbolo y el discurso fueron claramente pervertidos por el poder autoritario, en que el símbolo perdió su significación básica y originaria, Eltit generó un lenguaje, una forma de exploración en la escritura que en alguna medida asumió esas distorsiones, las hizo carne y letra impresa, develando las imposturas del discurso oficial. Un empeño análogo al de Luis Sepúlveda en España, quien, por esos mismos años, imaginaba sarcásticos relatos en que los servidores del régimen, siempre expuestos a la defenestración súbita por parte de sus jefes, partían “condecorados” en el diario del lunes y terminaban “condenados” en las páginas del fin de semana, merced a las erratas que el poder en sí administraba a discreción.

LA NUEVA NARRATIVA

Agotada esa retórica de la deformación, y la dictadura en sí, entra en escena, a principios de los 90, y en coincidencia con la transición a la democracia, la Nueva Narrativa, acompañada de un debate tan pertinaz como irresuelto: ese que proclama sin vacilar su existencia o la niega de plano. Polémica derivada en parte —como veremos— de los alardes individualistas de sus representantes y, a ratos, de una actitud incomprensiblemente escéptica de sus editores. Dejando momentáneamente de lado esos factores anecdóticos, el fenómeno fue la expresión palpable de una generación de recambio que irrumpió de manera tardía en la escena editorial, se diría que con diecisiete años de retraso, y con la carga de interdicciones que la dictadura impuso a todo el país. El asunto era si cabía calificar, o no, a sus representantes de una generación literaria en propiedad. En rigor, varios de los criterios que suele enarbolarse para determinarlo operan respecto del mencionado segmento: una fecha de nacimiento más o menos coincidente de varios de sus miembros (fecha situable en ese intervalo que va de 1950 a 1965); una amistad previa de sus representantes en los claustros académicos y los talleres literarios, única instancia posible de interacción literaria durante la dictadura; una percepción compartida del quiebre institucional del 73 y sus efectos devastadores o irreversibles en el entorno social, que les deja una sensación de despojo y de “orfandad” (para emplear la categoría acuñada por Rodrigo Cánovas en “Novela chilena - Nuevas generaciones: Al abordaje de los huérfanos”, su estudio publicado por la Universidad Católica en 1997). Es, de algún modo, la generación que no llegó a protagonizar de manera directa la maltrecha “utopía” de la Unidad Popular, pero sufrió de todas formas sus efectos, los del derrumbe (a veces con flagelamientos directos y muy concretos de sus representantes). Había además ciertos temas compartidos, que a mi juicio hacían hincapié en la figura del “traidor” y en la traición como un *leit-motiv*, en una época en que la misma se convirtió en una condición de supervivencia (durante la dictadura) y luego en un *modus vivendi* (durante la transición democrática). De modo que los izquierdistas de antaño se volvieron todos —o casi todos— “renovados”, un dechado de cordura y buenos modales, espíritus proclives a negociar todo, y los derechistas que antes apoyaron o justificaron lo inconfesable se transformaron en demócratas de toda la vida, en la conciencia moral hipervigilante de la nueva democracia custodiada que ellos mismos habían propiciado.

Hay un denominador común discernible en las transiciones a la democracia, en casos tan distantes entre sí como el de la Alemania de posguerra o el del maccartismo en los EE.UU., o en la España posfranquista, y desde luego en los países latinoamericanos sometidos al “nuevo autoritarismo” militar de fines de la centuria pasada. Es un contexto

propicio a ciertos tipos y personajes literarios y una estética de posguerra, a una poética de lo precario y las brumas, a una “literatura de las ruinas”, como se la designó en Alemania, y un arte que resurge a tientas de sus propias cenizas. Hace unos años, en un seminario relativo al cuento desarrollado en la Universidad de La Coruña, intenté poner todo ello por escrito: “Ya no se trataba [en dicho contexto transicional], como había hecho la generación precedente—que se plegó incondicionalmente al gobierno de la Unidad Popular—, de apostar a los buenos (la vanguardia, los bienpensantes de izquierda, los amigos del pueblo) y renegar de los malos (los reaccionarios, la tradición, los aliados de la burguesía), porque todos éramos, de la noche a la mañana, engranajes sin consecuencias dentro de un entramado más vasto, en el que buenos y malos se habían desdibujado y la única realidad palpable era el poder, el gran poder [ahora global], en todos los frentes y en cualquier latitud: con los tanques polacos como necesario complemento de los carros blindados que ocuparon las calles de Santiago de Chile, con las gafas oscuras de Pinochet ahora adosadas al rostro del general Jaruzelski, y los militares y tecnócratas de todo el mundo finalmente unidos en una sola, gran ofensiva contra el ciudadano desprevenido. El bien y el mal oscilaban ahora de una trinchera a la otra, relativizándose, dependiendo de quien hubiera de contabilizar a los muertos y las bajas” (5).

Fue la clase de temas que poblaron las ficciones de los nuevos narradores, estigmatizados inicialmente, y de manera reduccionista, como los “Planeta Boys”, visto que muchos de sus representantes vieron la luz en el mencionado sello editorial. Novelas y cuentos donde había adolescentes en fase de fugarse infructuosamente del entorno familiar (*Mala onda* de Alberto Fuguet, 1991), o traficantes de armas desangelados, perdidos en una ciudad anónima del desierto (*La ciudad anterior* de Gonzalo Contreras, 1991), o periodistas y amantes doblegados a las maniobras del gran dinero (*Oír su voz* de Arturo Fontaine, 1992), o publicistas que establecían pactos con el diablo (*La secreta guerra santa de Santiago de Chile* de Marco Antonio de la Parra, 1989), o más adolescentes en busca de su progenitor, con este último extraviado en un paraíso amazónico donde sólo quedaban sus desaires (*El lugar donde estuvo el paraíso* de Carlos Franz, 1996), o un hermano muerto de manera inexplicable en Europa, víctima de sus propios desvaríos (*El señor que aparece de espaldas* de Pablo Azócar, 1997), o un individuo que vuelve a encontrarse, al cabo de los años, con el tipo que lo delató en su época universitaria (*La burla del tiempo*, excepcional novela de Mauricio Electorat, galardonada con el Premio Biblioteca Breve 2004). O un profesor universitario que se enamora de una tierna ovejita y luego, sorpresivamente despechado, se pliega a una guerrilla maoísta, como sucedía en mi novela más denostada hasta la fecha (*Cien pájaros volando*, 1995). Y detectives empeñados en restablecer un mínimo de justicia (como el Heredia de Ramón Díaz Eterovic o el Cayetano Brulé de Roberto

Ampuero), mujeres en busca de sus familiares secuestrados y de revitalizar su dignidad maltrecha (como ocurría en los cuentos y novelas de Pía Barros, Sonia González Valdenegro, Carolina Rivas o Nona Fernández) y todavía algunos adolescentes adicionales, que vagaban por ciudades imaginarias (como la ciudad que postulaba Sergio Gómez en varias novelas de su autoría). Siendo estrictos, la ciudad en sí, y la dicotomía “espacio público-espacio privado” fueron objeto, por parte de este segmento generacional, de un tratamiento nuevo, claramente distinto al de sus predecesores: los autores del 50 vivían, a su manera, obsesionados con el espacio rural y las casas patronales, con aquel señorío perdido bajo la arremetida no prevista de la reforma agraria; la generación de Skármeta se desbordó en los barrios y una ciudad poblada de banderas, de estandartes y consignas eufóricas; la Nueva Narrativa hablaba, en cambio, de una ciudad innominada y genérica (como la “ciudad anterior” de Contreras), habitualmente hostil, poblada de soplones, habitada por una violencia soterrada y al acecho.

BOLAÑO Y LOS INCLASIFICABLES

Muchos de los nombres antes citados se incomodan de manera resuelta al ser incluidos en este cajón de sastre tan funcional que resultó, al final, la Nueva Narrativa, pero eso es más un rasgo epocal, de los tiempos que corren, antes que un problema. La dictadura nos heredó cierta desconfianza endémica de las agrupaciones, de las “asociaciones ilícitas”, y la agrupación en segmentos generacionales no ha sido una excepción a la regla. Nadie quiere, digamos, que el gran poder lo sorprenda formando pandillas disolventes, que puedan costarle caro a la hora de los cócteles y las ayudas oficiales.

Igual hay algunos nombres poco asimilables a cualquier nomenclatura generacional, como el de Rafael Gumucio —que cultiva el género de las memorias personales y usufructúa a destajo de la parodia— o Hernán Rivera Letelier, que emplea una estrategia asimilable al barroquismo de Carpentier —guardando las distancias, claro— para abordar sus temas de la pampa. Y los nombres aún menos clasificables de Marcela Serrano, Pablo Simonetti, Carla Guelfenbein o Elizabeth Subercaseaux, cuya narrativa comparte —por ponerlo de algún modo— una devoción por los temas intimistas. O el caso de Juan Pablo Sutherland, especializado —quizás si a su pesar— en la temática gay. O Carlos Iturra, quien, aparte de su afinidad tan sincera con el antiguo régimen (es el único autor que ha proclamado esa afinidad sin avergonzarse), desnuda en sus cuentos eso que podríamos designar como el “lado B” del alma nacional. Y el muy incisivo Pedro Lemebel, más afín a la crónica urbana que a la ficción, y desde luego a la provocación. O Tito Matamala, multifacético y desconcertante como pocos, que luego de ganar el Premio de Novela Revista de Libros (de El Mercurio) ha multiplicado su quehacer en

antologías y crónicas donde brilla por derecho propio su sentido del humor. Adentrarnos en sus empeños, de estos varios casos singulares, daría para un artículo en sí mismo y ampliaría hasta lo insufrible estas páginas, desde ya más prolongadas de lo aconsejable.

Igual cosa cabe decir de los “chicos MacOndo”, ese invento de Alberto Fuguet y Sergio Gómez que, por un rato al menos, intentó copar los *mass media* con una estética no muy clara, de signo presuntamente transversal y alcances continentales. Un empeño teñido de cierto tufillo autopromocional, que jugaba a una reformulación crítica de los excesos cometidos por el realismo mágico, aunque los escasos pronunciamientos conceptuales hechos por Fuguet y Gómez —en la introducción a la antología que propusieron— eran de hecho infinitamente respetuosos de García Márquez y su legado. No es fácil movilizar hacia ninguna trinchera muy frontal a esta generación de chicos hoy no tan chicos, que han traspasado ya el umbral de los cuarenta y fueron criados oyendo el himno nacional antes de entrar cada día a clases.

Un autor igualmente inclasificable que sí amerita una mención más extensa, y en lugar destacado, es Roberto Bolaño, cuya muerte temprana en el 2003 ha revitalizado su obra de manera insospechada y suscitado una idolatría en torno a su figura que a él mismo le hubiera, con seguridad, repateado. No debe sorprendernos, en rigor, esa devoción posmortem que la crítica y la prensa manifiestan cada tanto. El crítico literario es, por definición (*Sartre dixit*), un individuo devoto del *status quo*, con una propensión necrófila y la tendencia a vivir enamorado de los clásicos, toda esa gente egregia y ya bajo tierra. Lo que no es, por cierto, culpa de Bolaño y ha provocado un fenómeno endémico, de fácil propagación y cuya cura no se vislumbra en el corto plazo: el del “bolañismo”. Más allá de esos vicios improvisados en su comunidad de origen, Bolaño es un grande (puedo ufanarme de haber dicho esto mismo dos años antes de su muerte, en una revista de vasta circulación en Chile) y, con seguridad, el más complejo y versátil de los escritores chilenos aún vigentes, aunque su estrategia narrativa, examinada con lupa, resulta más bien convencional, lo que es a mi juicio uno de sus méritos antes que un defecto. Una estrategia que juega, a contar de *La literatura nazi en América* (1996), con el falso erudicionismo de un Borges y la simulación a base de citas apócrifas, y la intertextualidad con una biblioteca personalísima, de cuya existencia cabe siempre dudar, visto que suele estar en la exclusiva mente de su autor. Bolaño juega, además, en su temática tan recurrente, con escritores secretos y al margen, pervertidos por su propio narcisismo, devotos del mal y las causas innombrables: es la figura híbrida del poeta fascista, del intelectual que se mezcla con los poderes fácticos. Una modalidad que, en buena medida, ha proliferado en Chile y nuestras latitudes en esta época desangelada y global. Lo que Bolaño hizo fue construir un cuadro de época, de nuestra época, con sus arquetipos deleznales incluidos, sin por ello desmerecerlos ni dejar de asomarse a sus

razones íntimas, a su abismo personal, a eso que los justifica —o no— en sus opciones doctrinarias espurias y sus procedimientos estéticos enfermizos. Como sucede con el protagonista de *Estrella distante* (1996), uno de esos “hombres de letras” entreverados por propia opción con el monstruo que habitaba, de manera similar, en un Céline, en Drieu la Rochelle, en el noruego Hamsun. Hay que leer a Bolaño si se busca disponer de una clave adicional respecto a lo ocurrido en nuestro país, más allá de los “bolañistas” y sus cantos exaltados.

Y hay, desde luego, más gente en el escenario, una narrativa emergente, respecto de la cual resulta aún riesgoso opinar o especular. Alguien se inventó, no hace mucho, una nueva hornada de nombres, los denominados “Nenes”, pero el rótulo se desplomó tan abruptamente como había surgido y tan insustancialmente como se lo había proclamado. Quien lo proclamó indirectamente fue Germán Marín, escritor de fuste y muy versátil, ya en la madurez, cultor de la novela corta y larga, del relato breve y brevísimo y la estampa reflexiva de gran hondura, cuya obra ha suscitado el elogio sin condiciones de la crítica local. Menos fortuna tuvo su invento de los “Nenes”. A cambio de ello, hay igual varios autores muy jóvenes (digamos, en la treintena, o incluso más jóvenes) cuya obra empieza a dar que hablar y acumula por sí sola méritos para prevalecer en la escena local, incluso para trascender de nuestras fronteras. Como esa remembranza dolorida y oscura de lo familiar, de los ancestros y las generaciones pretéritas, que aflora en la obra de Alejandra Costamagna o Andrea Jeftanovic o la de José Gai, cuya aparición tardía dificulta doblemente su asimilación a alguno de los segmentos generacionales aludidos hasta aquí (y ni falta que hace, esa asimilación arbitraria). O está el caso de Patricio Jara, joven y disciplinado cultor de temas históricos. Y el de Alejandro Zambra, un refinado estilista hoy situado a la cabeza de este segmento emergente. Y Álvaro Bisama, Carlos Tromben, Cristián Barros, Jorge Baradit y otros nombres que retoman una multiplicidad de registros —el lenguaje del cómic y los medios tecnocrónicos, la narrativa de signo futurista, el ciber-punk, la novela de género detectivesco, la novela histórica. O Marcelo Lillo, un cuentista excepcional y de muy reciente aparición, quien por edad debiera calzar con la Nueva Narrativa, aunque a él la Nueva Narrativa lo tiene mayormente sin cuidado. Y Marcelo Simonetti, cuya primera novela, *La traición de Borges* (2007), parafrasea espléndidamente los juegos ilusorios del propio Borges, lo cual la hizo, en su momento, acreedora al Premio Lengua de Trapo de Novela.

CONFESIÓN DE PARTES

Siempre me ha intrigado cierta animadversión que la Nueva Narrativa suscitó, y aún suscita, en su entorno de origen. Desde que saltó a la palestra

como un fenómeno editorial discernible, ella provocó insospechadas reacciones de descalificación entre la audiencia criolla, o no tanto en la audiencia —el público lector— sino entre los lectores “especializados”, reacciones varias que buscaban —es lo que ahora se me antoja— restablecer cierto equilibrio muy necesario para el alma nacional, dar cumplimiento a una tendencia criolla arraigada desde siempre en nuestro ser tan acomplejado: la tendencia a corroer lo que otros edifican con esfuerzo.

Primero se dijo que la narrativa “emergente” no daba cuenta de nuestra historia reciente, que escabullía el bulto, y que faltaba entre sus derivados en letra impresa la “gran novela de la dictadura” (un hecho que parecía hacer cómplices de la propia dictadura a quienes se negaban tan pertinazmente a retratarla); luego, que no estaban, entre sus huestes autoproclamadas, todos los que debían estar, ni que eran tan buenos los que sí estaban; luego, que todos ellos eran el fruto de la mercadotecnia editorial y un “bluff”, una mascarada que oscuros gerentes editoriales se habían sacado del sombrero con sus tétricos malabares; como corolario de esto último, se dijo que eran todos unos “vendidos”, hijos del dinero fácil y de las prebendas sembradas en nuestro país por la tiranía (como prueba de ello, se señalaba que casi todos sus integrantes habían nacido más arriba de esa frontera santiaguina interclases que es la Plaza Italia); luego Luis Sepúlveda arremetió desde España y sugirió que —salvo la honrosa excepción de Hernán Rivera Letelier— eran todos poquita cosa, unos farsantes aburguesados; luego Bolaño arremetió adicionalmente, aunque él lo hizo durante una visita a Chile, y sugirió que —salvo la honrosa excepción de Pedro Lemebel— la Nueva Narrativa en pleno era un conglomerado de apollerados, servilmente dependientes de Donoso y su impronta. Paralelamente, la prensa especializada se valió, una vez más, de sus protagonistas para llenar espacio (si hay algo que nadie puede negarle a la Nueva Narrativa es su ejemplar contribución a la labor de periodistas poco imaginativos, que recurrieron persistentemente a ella para cumplir con sus labores) y señaló que estaban todos ellos de capa caída, que ya no vendían tantos ejemplares como antes, que el público había entendido al fin la farsa y ya no se dejaba engatusar.

Años antes, al fragor de su emergencia en librerías, los impulsores y protagonistas del fenómeno habían evidenciado, para no ser menos, sus propios resquemores ante el caso que protagonizaban. Así por ejemplo Carlos Orellana, editor de Planeta Chilena, quien señaló hasta la saciedad, en varias entrevistas, que la Nueva narrativa era “un invento de los editores” (lo cual, visto desde su perspectiva de editor que había publicado a buena parte de esos nombres emergentes, era una extraña forma de barrer contra la propia casa). Y Arturo Fontaine, autor incluido en el catálogo de Planeta en esos años boyantes, recurrió a una metáfora de signo campestre, señalando que no había fenómeno grupal alguno y que “aquí cada uno baila con su pañuelo”. Antes, en un arrebato afín a su temperamento *cool*, Fuguet había

proclamado en Buenos Aires que “la Nueva Narrativa soy yo”, otra forma curiosa de restarle existencia al asunto (un gesto que algunos más reiteraron luego). La crítica académica insistió en proclamar a Diamela Eltit como lo único rescatable dentro de la narrativa criolla actual y en que no había, entre los impostores de la Nueva Narrativa, “propuestas estéticas comunes” (pocos de entre esos académicos se dieron, claro, el trabajo de buscar esas propuestas comunes, como dando por sentado que los propios escritores debían hacer su labor por ellos). En años recientes se sugirió —como broche de oro— que muchos de ellos estuvieron en las lóbregas tertulias literarias convocadas por Mariana Callejas —ex-agente de la DINA con inquietudes de ficcionadora— y en su casa de Lo Curro, algo que los haría, al parecer, eventualmente acreedores a las querellas que han florecido aleatoriamente en la escena local contra los hampones de antaño.

De más está decir que todo ello me pareció siempre un poco gratuito. Cuando menos yo, estuve desde un inicio persuadido de la existencia de la Nueva Narrativa, y hasta de algunos postulados estéticos que unificaban a sus representantes, postulados que yo mismo contribuí a perfilar en foros, entrevistas y escritos de variada índole, sin que ello suscitara demasiado eco en la crítica periodística o académica. Debo decir, adicionalmente, que nunca estuve, ni por asomo, en las sórdidas tertulias de Mariana Callejas en su casa de Lo Curro, más bien al contrario: antes de irme a España en el 81, estuve ligado a la izquierda radicalizada, lo que por entonces me pareció la única actitud decente que uno podía adoptar, y cabe recordar que esa fue, con mucho, la fase más represiva del período dictatorial. Por añadidura, no soy, nunca fui, un devoto y admirador de José Donoso, ni me considero parte de ese colectivo que Bolaño rotuló como los “donositos”, quizá porque mi paso por el taller de Donoso se limitó a dos sesiones escasas y de muy escaso provecho para mi quehacer, de las cuales me quedó, además, una sesión de profundo rechazo a la forma en que operaba en su taller, luego de lo cual me fui a España con una beca de posgrado. En lo que hace a esa deuda presunta de la Nueva Narrativa con la historia reciente, creo que muchas de sus novelas sí la abordan, y de manera frontal, pero no creo —así y todo— que fuera su deber hacerlo y recrear testimonialmente, en curiosa revitalización de las exigencias asociadas al “realismo socialista”, los años lóbregos de la dictadura. Me parece que nadie puede imponer, a escritor alguno, su propia agenda y su programa, ni alterar sus temas y predilecciones íntimas. En última instancia, no me parece que el afán promocional desarrollado por los editores de la Nueva Narrativa fuera más significativo o relevante que el desarrollado, por ejemplo, con la generación del 50 o los “novísimos”, ni pienso —por ende— que ella sea fruto exclusivo de la mercadotecnia o la manipulación desaforada en ese sentido.

Hecha esta confesión de partes, puedo permitirme un alarde final: aún hoy pienso, con absoluta convicción, que la Nueva Narrativa —el segmento

que irrumpió en escena con la transición democrática– ha sido uno de los fenómenos editoriales más relevantes y más activadores de cuantos han ocurrido hasta aquí en Chile, con mayor razón cuando se piensa que él ocurrió al término del periodo dictatorial, en un escenario devastado por la censura y la represión sistemática de los agentes culturales. Un pequeño Big-Bang de publicaciones y bullente actividad editorial, cuyas consecuencias – en lo esencial positivas, aunque también las hubo perversas – fueron la profesionalización inobjetable, y cabe esperar que irreversible, del medio editorial criollo.

Queda, en virtud de ello, cuerda para rato, como debe ser en cualquier medio editorial sano o suficientemente profesionalizado. Otra cosa es que esa cuerda les dure a todos lo suficiente, o que suscite textos perdurables, que sirva para consolidar sus pasos, que valga la pena. Pero eso es algo que sólo el tiempo, y el aguante de cada cual, deberán resolver por sí mismos.

OBRAS CITADAS

Edwards, Jorge. *El whisky de los poetas*. Santiago: Editorial Universitaria, 1994. p. 187.

Collyer, Jaime. “De las hogueras a la imprenta”. *Cuadernos hispanoamericanos* 482-83. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1990. pp. 124-125.

Ob. Cit., 125.

Quezada, Jaime. “Literatura Chilena – Apuntes de un tiempo 1970-1995”. Santiago: Ministerio de Educación, 1997. p. 111.

Collyer, Jaime. “El cuento en la era de la traición”. *El cuento hispanoamericano del siglo XX – Teoría y práctica*. Ed. Eva Valcárcel. La Coruña: Universidade da Coruña, 1997. p. 116.

**SUJETO, CUERPO Y TEXTO: UNA MIRADA
A LA PRODUCCIÓN NARRATIVA DE
ESCRITORAS CHILENAS DE LOS ÚLTIMOS AÑOS**

Mónica Barrientos
Pittsburg University

*Yo tengo una palabra en la garganta
y no la suelto, y no me libro de ella
aunque me empuje su empellón en la sangre.
Si la soltase, quema el pasto vivo,
sangra el cordero, hace caer el pájaro*
(Gabriela Mistral)

El silencio y la marginación que las escritoras han padecido a lo largo de la historia es un hecho tanto globalizado como localizado. Muchas grandes escritoras han debido sufrir el autoexilio y la falta de reconocimiento de sus obras. Chile no está ajeno a esta práctica. Basta con nombrar dos casos emblemáticos: Gabriela Mistral, nuestro orgulloso Premio Nobel, recibió el reconocimiento nacional seis años después. Por otro lado, María Luisa Bombal tuvo menos suerte, ya que nunca recibió el reconocimiento del premio más importante dado a la narrativa chilena. Estas dos mujeres son un ejemplo de muchas otras que han sufrido el olvido y el anonimato en nuestras letras.

Con la aparición de diferentes enfoques disciplinarios, como la sociología, la antropología, el psicoanálisis y la crítica feminista, se ha logrado un rescate y un nuevo enfoque de recepción de la narrativa escrita por mujeres. Por este motivo, es necesario elaborar una aproximación teórica breve acerca de los que se considera “narrativa femenina chilena”.

En primer lugar, debemos aproximar el concepto de “femenino”. Aunque a muchas teóricas y autoras, este término les parece bastante molesto por considerarlo una adjetivación de la escritura o literatura, hay definiciones interesantes de discutir y debatir. Una de estas definiciones dice

En el campo de los discursos, la forma más general de actualización del mito es, precisamente, hablar de "literatura femenina". ¿Qué se entiende por tal? Se asume que es aquella escrita por mujeres, independientemente del punto de vista que la sostenga y del género escogido. (Mora, Ovares, Rojas, 97)

Lo interesante de esta definición es que la literatura se abre a una pluralidad de formas diferentes, con distintos contextos históricos, ideologías, estéticas, técnicas narrativas, etc. Es esta definición que más se acerca a la selección de autoras que interesan para efecto de este trabajo.

En segundo lugar, cuando se habla de literatura chilena debemos considerar un aspecto importante. El golpe de Estado y la dictadura creó un panorama que, con sus variantes, que no sólo englobó a las escritoras, sino a todo el ámbito cultural. Muchos artistas y escritores partieron al exilio. En el caso de los escritores, éstos optaron por una narrativa más directa, exclusivamente enfocada a la denuncia. El testimonio ficcionalizado fue una de las formas más directas para denunciar los horrores de aquellos años. Por otro lado, aquellos escritores que se quedaron en Chile, tuvieron que optar por cambiar las estrategias narrativas para burlar la censura. De este modo, apareció una escritura que requería una participación más activa del lector. El lenguaje era más metafórico y simbólico para burlar la visión del censor. Estas obras no sólo presentaron una lucha contra la dictadura, sino que su campo se amplió hacia una descentralización del sujeto logocéntrico, monolítico y autoritario, por lo tanto, se trataba de crear "líneas de fuga" a todo el concepto mismo de poder.

En tercer lugar, con la aparición de temas y conceptos como hibridez, subalternidad, descentramiento, heterogeneidad, etc. dentro de lo que se llamó "postmodernidad", surge con mucha fuerza un feminismo más teórico y académico que vino a formular críticas y elaborar conceptos de un trabajo que, ya en los ochentas, se venían desarrollando a nivel de bases¹. Dentro de esta nueva visión y análisis, el feminismo de línea francesa hace su aparición para poner en el tapete las relaciones de poder, el signo quebrado y el cuerpo femenino. Este último punto es uno de los que ha traído resultados más prolíficos dentro de la narrativa chilena, ya que muchas escritoras abordan el tema desde diferentes formas y estéticas.

Bajo esta perspectiva es que se elaborará un análisis de tres narradoras chilenas, Isabel Allende, Diamela Eltit y Lina Meruane, que se encuentran en direcciones estéticas diferentes, pero que sus novelas abordan diversos temas relacionados a la mujer y su posición política en la sociedad.

La primera escritora es Isabel Allende, quien en sus primeros textos, presenta una visión muy particular del mundo femenino y entrega una interesante apuesta política. Esta escritora ha tenido una fuerte crítica dentro de la Academia, ya que sus obras están catalogadas como "best seller". La narrativa de Isabel Allende presenta un tipo de feminismo autocelebratorio

que suele darse entre las escritoras que tienden a equiparar la opresión de la mujer con la opresión política de toda América Latina. Tanto en esta hacedora de notables “best sellers” como en otras novelistas latinoamericanas, ya sea Marcela Serrano, Laura Esquivel y Ángeles Mastretta entre otras, se descubren los trazos ideológicos de un proyecto literario en el que se conjugan las proclamas de rebelión sexual y guerra a la estricta moral con el llamado a la revolución política.

Jean Franco en un interesante trabajo², elabora un paralelo entre las novelas llamadas best seller que incluyen obras como las de Isabel Allende y Laura Esquivel. En el polo opuesto, con una estética diferente, se encuentran las novelas de Diamela Eltit y Tununa Mercado. Franco afirma que las novelas tipo best seller son de un feminismo de progreso paulatino y fácil acceso al público general. En sus temas se encuentra la lucha por la igualdad social y una clara oposición al autoritarismo. En cambio, las obras escritas por Eltit o Mercado, pertenecen a una neovanguardia que intenta una dislocación del significado y un rechazo a los discursos hegemónicos. Ambas vertientes toman caminos diferentes para narrar o ficcionalizar los mismos temas: la mujer, el autoritarismo y el texto. Es por este motivo que realizaremos un análisis de dos corrientes importantes y completamente opuestas de la narrativa chilena en estos últimos años. Cada lector tiene sus apreciaciones y opiniones, pero lo que no se puede negar bajo ningún aspecto, es que estas escritoras son los tres ejemplos más característicos del panorama narrativo actual.

Madre-hija: el texto y el mujerío

En las primeras novelas de Isabel Allende se comienza a visualizar lo que será una marca propia de la escritora, ya que bajo esa escritura de “apariencia” dulce y simple, se encuentra la propagación de ideas poco convencionales para la “alta moral” chilena: la mujer, la política y la sexualidad entre otros.

Entre los diferentes temas que se pueden observar en la narrativa de Allende es el compromiso político, el espacio íntimo, la trasgresión a las normas sociales y la red femenina familiar. Es este último punto el que entrega una interesante perspectiva de la relación o pacto femenino entre las mujeres de la misma familia y que tiene como resultado la creación material de una obra.

La genealogía femenina ha sido uno de los postulados de Luce Irigaray y que ha contribuido a un análisis feminista bastante interesante. En su obra *Cuerpo a cuerpo con la madre*, la autora sostiene que el patriarcado se funda sobre un matricidio originario que obliga a las mujeres a regirse por la ley del padre. De esta forma, es necesario reconstruir la relación entre madres e hijas.

Así, Irrigaray señala la necesidad de afirmar “la existencia de una genealogía de mujeres” (Irigaray, *Cuerpo* 7-8). Es en este texto en el que se expone por primera vez la idea de las genealogías femeninas como una forma de restauración de la relación madre-hija. De este modo, Irigaray plantea que

We need to find, rediscover, invent the words the sentences that speak of the most ancient and most current relationship we know –the relationship to the mother’s body, to our body- sentences that translate the bond between our body, her body, the body of the daughter. (Irigaray, 1993: 18-19) [Debemos también encontrar, reencontrar, inventar las palabras que expresen la relación más arcaica y más actual con el cuerpo de la madre, que traduzcan el lazo entre su cuerpo y el nuestro, y el de nuestras hijas.]³

Posteriormente, Luisa Muraro, en 1991, en un libro titulado precisamente *El orden simbólico de la madre*⁴ plantea que cada madre concreta y personal, ya sea educada o sin educación, rica o pobre, enseña la lengua completa a sus hijos desde el momento en que nacen. En esta enseñanza se encuentra no sólo el ámbito simbólico o el social, sino que también el semiótico, o sea, la posibilidad de crear nuevos signos. Es en este espacio simbólico donde se encuentra la creación, la posibilidad de recuperar la lengua materna y la de crear.

En las novelas de Isabel Allende, este carácter simbólico es el que más conecta a las mujeres en las obras. El rol de la madre no sólo tiene un carácter protector, sino también creador. En *La casa de los espíritus*, la relación entre Clara y Blanca no sólo se da a través de las historias y los valores que ellas contienen, sino también y dentro del orden semiótico, a la posibilidad de creación:

Una noche de Navidad, Clara hizo a su nieta un fabuloso regalo que llegó a reemplazar en ocasiones a la fascinante atracción al sótano: una caja con tarros de pintura, pinceles, una pequeña escalera y la autorización para usar a su antojo la pared más grande de la habitación. –Esto le va a servir para desahogarse –dijo Clara cuando vio a Alba equilibrándose en la escalera para pintar cerca del techo un tren lleno de animales.

A lo largo de los años, Alba fue llenando ésas y demás murallas de su dormitorio con un inmenso fresco, donde, en medio de una flora venusiana y una fauna imposible de bestias inventadas, como las que bordaba Rosa en su mantel y cocinaba Blanca en el horno de cerámica, aparecieron los deseos, los recuerdos, las tristezas y las alegrías de su niñez. (Allende, 1982: 256-257)

Del párrafo anterior, se puede observar el elemento creativo heredado, por medio el lenguaje semiótico, que ha permitido la creación, la liberación y la unión de las mujeres de la misma familia.

En *Eva Luna* se puede observar esta relación por medio de la palabra. Consuelo crea, construye un mundo ficticio ideal para Eva, de modo que Eva hereda esta facultad creativa y para elaborarse ella misma

Las palabras son gratis, decía y se las apropiaba, todas eran suyas. Ella sembró en mi cabeza la idea de que la realidad no es sólo como se percibe en la superficie, también tiene una dimensión mágica y, si a uno de le antoja, es legítimo exagerarla y ponerle color para que el tránsito por esta vida no resulte tan aburrido. (Allende, 1997: 28)

Por esto, el carácter creativo heredado en la relación con la madre, se transfigura en creación de mundos por medio de la palabra. La madre enseña este mundo mágico en el cual la hija es capaz de moldear la realidad a su antojo, es decir, crear.

El reconocimiento a la madre es, según Maruro, el reconocimiento a la mujer que ha dado gratuitamente la vida y ha donado la palabra. Un reconocimiento de autoridad necesario precisamente para que esa parte de la obra materna, es decir, el regalo de la lengua, no sea colonizada por los intereses de los hijos y de los padres y no sea transformada en un sistema patriarcal. Allende presenta esta relación cuando afirma

Tu abuela ruega por ti a su dios cristiano, y yo lo hago a veces a una diosa pagana y sonriente que derrama bienes, una diosa que no sabe de castigos, sino de perdones, y le hablo con la esperanza de que me escuche desde el fondo de los tiempos y te ayude...Pienso en mi bisabuela, en mi abuela clarividente, en mi madre, en ti y en mi nieta que nacerá en mayo, una firme cadena femenina que se remonta hasta la primera mujer, la madre universal. Debo movilizar esas fuerzas nutritivas para su salvación. (Allende, 1994: 87)

Es en este fragmento donde mejor se puede observar esta “genealogía” femenina, o mejor dicho, este “mujerío” que intenta construir una nueva conciencia femenina por medio de la restitución de los lazos entre mujeres. Este lazo trae consigo una fuerza vital que permite la creación por cualquier medio, ya sea la pintura, la cocina, la palabra.

“No hay almacén que la sostenga”

Con esta cita de la obra *Lúmpérica* de Diamela Eltit, ingresaremos a otra corriente de la narrativa femenina en Chile. Desde su participación en el CADA, Colectivo de Acción de Arte, Diamela Eltit nunca ha pasado desapercibida en la narrativa. Ha generado una crítica productiva de diferente calibre que va desde aquellos que reconocen que “no se entiende” hasta aquellos que siguen uno a uno sus escritos. La obra de Diamela Eltit se encuentra asociada a una crítica política que va más allá de los límites sociales y literarios.

Descentramiento, heterogeneidad, caída del sujeto único, todas formas de cuestionamiento que atraviesan nuestra cultura y que han servido para poner en tela de juicio conceptos que se creían inamovibles e inmutables aparecen

explotados en la narrativa de Eltit. Así las relaciones de poder, el cuerpo femenino y el texto serán los temas principales que abordan sus obras.

Siguiendo los planteamientos de Michel Foucault, en uno de sus cursos plantea el problema de algunos individuos que históricamente han sido catalogados de “anormales”, y de qué manera las diferentes instituciones, ya sea jurídicas, sociales y familiares, han intentado crear dispositivos de domesticación y disciplinamiento de estos cuerpos que se encuentran al margen de los parámetros de la normalidad. Estos dispositivos se conforman en relaciones de poder transitan pluralmente por las calles, el trabajo, el colegio, los cuerpos, la vida y la muerte, habitan y se reproducen en espacios poblados por rituales específicos; no permanecen en cada sitio sino que están en constante movimiento. El ejercicio del poder tiene como objetivo corregir conductas o gobernar, donde existe una fuerza que modela o estructura el campo de acción de la otra; pero no puede concebirse en ningún caso que una fuerza anule a la otra porque entonces no hay gobierno, sino sometimiento y la relación desaparece.

En las obras de Eltit, estas relaciones de poder se encuentran en constante tensión. En *Lumpérica* (1983), vemos a una desarrapada, en una plaza pública de Santiago de Chile, que es acosada por un luminoso que intenta grabar todos sus movimientos. En *El cuarto mundo* (1983), los mellizos huyen frente a la presencia de su hermana menor quien es la encargada de vigilar sus acciones inmorales. En *Los Vigilantes* (1988), la madre con su hijo enfermo se encuentra enclaustrada en la casa donde debe rendir cuentas diarias a un padre ausente. En *Mano de obra* (1983), el supervisor de turno junto a la luz del supermercado que acecha a (1999) (2000) los productos, los clientes y trabajadores. En estas novelas, los espacios, aún cuando sean espacios abiertos, se encuentran vigilados por una constante presencia que los agobia. El juego consiste en que de los personajes representan fases cambiantes que huyen del mundo que intenta atarlos. Esta huida se representa en las figuras mismas a través de la carencia y el vacío de todo lo impuesto que ellas mismas contienen. Esta privación o ausencia es el marco que rodea a todas las obras, las cuales tienen como escenario la oscuridad: una plaza de noche, la opacidad del útero, el encierro de la cárcel o del barrio, las noches en bares, la vida en un supermercado. Todos espacios que se generan bajo el juego de contraluz que permite el oscurecimiento del sentido. Por este motivo, las obras de Eltit no responden a juegos de estereotipos con un carácter lineal y un sentido lógico. Los personajes se presentan vaciados de todo imperativo de legalidad que funda sus bases en el conocimiento racional de lo identificable, ya que cada personaje es un desborde que no permite la nominación: errancia constante (*Lumpérica*), travestismo (*El Cuarto Mundo*), hibridez (*Por la Patria*) y falta de nombre o confusión (*Vaca Sagrada*, *Padre Mío*, *Los Vigilantes*). Pero este vacío no debe entenderse como una pérdida angustiante y dolorosa,

sino que “la ausencia pura -no la ausencia de esto o aquello, sino la ausencia de todo, en la que se anuncia toda presencia- puede inspirar, dicho de otra manera, trabajar, y después hacer trabajar” (Derrida, 1989: 257). Esta no-presencia hace posible el trabajo, la “productividad” a través del movimiento y la mutación para así conformar subjetividades múltiples que no soportan la fijeza de los cuerpos. Así, las obras presentan una teatralidad de apariencias que se re-instalan en la representación: un montaje de sujetos que actúan, donde “todo [es] real porque lo [han] ensayado hasta quedar exhaustos” (Eltit, 1991: 85), ya que la realidad no existe, sólo se trata de una comparsa, un boceto que manejan a perfección; de manera que “lo que no se puede representar es la relación de la representación con la presencia originaria” (Derrida, 1988: 257). La representación que los personajes realizan se presenta como algo que no tiene una base sólida o un motivo concreto, sino como algo que manifiesta un vacío al no encontrar una identidad única.

Otra característica importante es que las obras de Eltit poseen diferentes formas de atentados que se podrían resumir en dos: por un lado, la herida, ya sea en la mano, la frente, el ojo, el cuerpo; y por otro, el tatuaje (o marcas de cortes), en muslos y brazos. Estas dos formas se auto infieren por las propias protagonistas como medidas de escritura que se traspasan del texto al cuerpo, haciendo del atentado a la línea continua de la frase y de su sintaxis un atentado a la superficie lisa del cuerpo. Estos escritos sobre la piel o cifrado con violencia, presentan una prueba de la dislocación inicial que desmiente el carácter íntegro del cuerpo y del texto, mostrando de esta forma que “el terror y el deseo de la propia blancura y sanidad se manifestará como errata” (Eltit, 1983: 16). El corte, la herida, el tatuaje son todas formas de tachadura que han sido arrojadas hacia las texturas, haciendo que las superficies aparezcan fragmentados. Estas heridas o marcas en la piel se presentan entonces como signo y símbolo de imperfecciones que denuncian la impureza de la superficie lisa. Cuerpo textual herido o pre-texto, donde el corte, la línea que queda como producto del atentado, se presenta como la idea de signo que fractura la sintaxis lineal y el orden lógico de la narración. Así se define una parte del cuerpo que se separa de la imagen del cuerpo como totalidad.

La escritura, como producto del movimiento y la tachadura de las identidades fijas, supone una abertura textual de significaciones. Los textos entonces, se presentan con muchas posibilidades de lectura y de interpretaciones productivas, en el sentido de “sospechar”, de entrar por la fisura de la interlínea rechazando toda forma de profundidad y sentido único. Se trata de hacer otros textos a través de los textos, pero nunca cerrando sus límites. Es por esta razón que las obras de Eltit siempre toman elementos de otras, ya sea anterior o posterior; por ejemplo, la sangre que es recurrente en todos los textos, pero con diferentes significaciones,

incluso dentro de los mismos textos. La importancia entonces, también se encuentra en la materialidad, es decir, citaciones, recortes de diferentes textos o autores, espacios en blanco, guiones, etc.; se trata de producir movimiento a través del frote entre estos elementos, de modo que el contacto entre ellos impida la fijeza de la estructura y de la lectura. El frotamiento es el medio mediante el cual los personajes pueden huir de la posibilidad de encasillarlos dentro de algún estereotipo y además, la manera en que las obras se mueven junto con los otros elementos que vienen a conformar el entramado: frote entre personajes, entre líneas, entre elementos y entre textos: cualquier forma es válida para instalar la perversión.

El cuerpo podrido

Nuestro último análisis se centrará en Lina Meruane, una de las escritoras chilenas más jóvenes y con una interesante propuesta estética. Meruane ha publicado *La Infantas*, *Póstuma*, *Cercada* y *Fruta Podrida*. Sus novelas han ido elaborando una interesante mirada que conjuga desde la perspectiva de una sociedad capitalista y un país en vías de desarrollo. *Fruta Podrida* es una novela que desde su tapa no pasa inadvertida. La historia se centra en dos hermanas, María, la mayor y cargo de una empresa frutícola en la localidad de “Ojo Seco, y Zoila, la menor que padece una enfermedad que va pudriendo su cuerpo. La novela posee cuatro capítulos con voces narrativas distintas. Los tres primeros se encuentran en orden cronológico y relatan la relación de las hermanas y su vida en el “Ojo Seco”, hasta la huida de la hermana menor al Norte. El último capítulo difiere de los anteriores, ya se encuentra en una ciudad que no se nombra, (¿Nueva York?) y en un hospital donde se realiza un atentado cortando las mangueras a los sueros de los enfermos.

En la novela se puede reconocer la conformación de una sociedad de control que encuentra en el capitalismo su modelo ideal de desarrollo. La obra juega dentro de los conceptos de un capitalismo voraz que hace que la hermana mayor mantenga una rígida rutina de trabajo para cuidar las frutas que serán exportadas y debe velar por eliminar las enfermedades o la peste que constantemente las amenazan. Como una paradoja o ironía, la enfermedad y la peste surgen en su propia hermana. De esa forma, los mismos métodos que María aplica para erradicar la peste en la fruta, los aplica en el cuerpo de su propia hermana. Así, el cuerpo biológico se transforma en elemento de análisis y medición. El cuerpo enfermo de Zoila se transforma en el lugar de experimentación, en principio por su hermana, posteriormente por las instituciones médicas que se encargan del caso.

El tema principal en la novela tiene relación con el biopoder que se ejerce en los cuerpos y las sociedades. Sin duda, autores como Michel Foucault, Deleuze, Gattari son referentes obligatorios para un análisis más

lúcido de la novela. Estos discursos se confrontaron a las proyecciones del canon y su implicación no sólo en la sociedad, sino también en los cuerpos de los individuos. Cuerpo-poder, biopoder y sus efectos en las técnicas de autoridad. Ahora nos encontramos con lo que Foucault denomina “la sociedad de control” o de normalización que opera después del término de la modernidad, donde los mecanismos se vuelven más “consensuados”, más “democráticos” y las técnicas de inclusión y exclusión están más interiorizadas en los sujetos. Ahora el cuerpo individual disciplinado pasa a convertirse en un cuerpo-especie. Cuerpo consumido por sistemas vivientes que están al servicio de la producción y la reproducción. Era del biopoder y crecimiento del capitalismo que “(...) no pudo afirmarse sino al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos”. (Foucault, 1991: 170).

El cuerpo enfermo de Zoila sigue siendo un foco importante de resistencia, ya que en una sociedad de producción, la atrofia, la malformación, los cuerpos enfermos y hambrientos se erigen como cuerpos no productivos, ya que están enfermos y son inservibles, por lo que no responden a las técnicas de producción que el capitalismo requiere.

Zoila es la grieta, la fisura, la podredumbre frente a los productos saludables y exportables que el capitalismo necesita. El miedo al contagio hace que la sociedad la mantenga en revisión, vigilancia e investigación. La lucha de Zoila a este aparato normativo radica en la podredumbre de su propio cuerpo y es los “Cuaderno des/composición” en los que escribe sus poemas. Sin embargo, el contagio es inminente y su hermana contrae la rebeldía contra el sistema al cual sirvió tan fielmente. Antes de huir al Norte, María envenena la fruta de exportación a la que tanto tiempo se dedicó.

Lo que podemos observar en *Fruta Podrida* es un símbolo de la podredumbre que se está generando al interior del cuerpo social llamado capitalismo, globalización, Libre mercado, etc. Los avances científicos a los cuales se somete Zoila para mejorar su enfermedad, los productos químicos que utiliza María para eliminar la peste en la fruta, la venta de embriones como otra forma de mercado, todas son la enfermedad de nuestra sociedad moderna que corre por nuestras venas. El “Ojo Seco” puede ser un pueblo de Chile o Nueva York, como indirectamente se insinúa; no importa la ubicación real, “Ojo Seco” es el mundo actual.

Para finalizar, hemos analizado tres novelistas chilenas con propuestas estéticas opuestas o diferentes, pero que han entregado un aporte importante a la novela chilena actual. Desde un feminismo más romántico hasta la crítica más fuerte al capitalismo, estas escritoras han impulsado el deseo de un merodear por otros caminos críticos y abrirse hacia nuevas lecturas. Además de ser escritoras transgresoras, el valor más importante que ellas tienen es crear lectoras “desobedientes”.

NOTAS

- 1 Recordemos los talleres de Julieta Kirwood en plena dictadura y que asentaron las bases para la creación y continuación del feminismo en Chile. Sus planteamientos se encuentran en dos obras *Tejiendo rebeldías*, Santiago de Chile, Centro de Estudios de la Mujer, La Morada, 1987. *Ser política en Chile*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1990.
- 2 Cfr. Jean Franco, "From Romance to Refractory Aesthetic", en Anny Brooksbank Jones y Catherine Davies (eds.), *Latin American Women's Writing. Feminist Readings in Theory and Crisis* (Oxford 1996), 226-237.
- 3 Traducción mía.
- 4 Maruro, Luisa. *El orden simbólico de la madre*. Madrid, horas y Horas, 1994.

OBRAS CITADAS

- Allende, Isabel. *La Casa de los espíritus*. Barcelona: Plaza y Janés, 1982
- _____. *Eva Luna*. Barcelona, Plaza y Janés, 1987.
- _____. *Paula*. Barcelona, Plaza y Janés, 1994.
- Behabit, Seyla. *Teoría feminista y teoría crítica*. España: Edit. Alfons El Magnium 1990.
- Derrida, Jacques. *De la Gramatología*. México: Ed. Siglo XXI., 1988.
- _____. *La Escritura y la Diferencia*. Barcelona: Ed. Ántropos, 1989.
- Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Santiago: Ed. Planeta chilena, 1983.
- _____. *Por la Patria*. Santiago: Las ediciones del Ornitórrinco, 1986.
- _____. *El Cuarto Mundo*. Santiago: Ed. Planeta, 1988.
- _____. *Vaca Sagrada*. Buenos Aires: Ed. Planeta, 1991.
- _____. *Los Vigilantes*. Santiago: Ed. Sudamericana, 1994.
- Foucault, Michel. *Historia de la Sexualidad v. I "La voluntad de saber"*. México: Ed. Siglo XXI. 1991.
- _____. *Microfísica del poder*. Madrid: Ed. La Piqueta., 1991.
- _____. *Los Anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Franco, Jean, "From Romance to Refractory Aesthetic", en Anny Brooksbank Jones y Catherine Davies (eds.), *Latin American Women's Writing. Feminist Readings in Theory and Crisis*, Oxford, 1996

Guerra, Lucía. *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Santiago: Cuarto Propio, 1995.

Irigaray Luce, *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*, Barcelona: LaSal, 1985.

———. *Sexes and Genealogies*. New York: Columbia University Press, 1993

Maruro, Luisa. *El orden simbólico de la madre*. Madrid: horas y Horas, 1994.

Mora Escalante, Sonia Marta. Ovares Ramírez, Flora. Rojas, Margarita González: "El segundo sexo: La segunda literatura". *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica, siglo XX*, II Simposio Internacional de Literatura, ed. Juana Alcira Arancibia, tomo I, San José de Costa Rica: EDUCA, 1985.



Adoración del canelo, fragmento, *Memoria Visual de una Nación*

VISIONES POSMODERNAS DEL CUENTO CHILENO: JAIME COLLYER, CARLOS ITURRA Y ROBERTO BOLAÑO

Fernando Burgos y Fátima Nogueira
The University of Memphis

I. La inquieta posmodernidad

Lyotard disloca la idea de que la resolución final de la modernidad se encuentra en la posmodernidad. En el caso de la literatura latinoamericana, una relectura de la producción vanguardista de los años veinte y treinta revela sin dilación la extraordinaria similitud de un alto número de esas obras con los alcances y resultados de los más sofisticados proyectos artísticos de los últimos veinte años, lo cual hace resaltar otra provocativa aserción del pensador francés en el sentido de que para que una obra de arte conlleve cabalmente la experiencia moderna debe ser primero posmoderna. Esto subraya la identificación que usualmente tendemos a hacer de lo posmoderno con las expresiones radicales de innovación y transformación artísticas a la vez que elucida el retorno al pensamiento de la obra de Nietzsche, Marx, y Freud en el que se cimienta el discurso posmoderno en la acepción que le da Lyotard. Las dudas nietzscheanas sobre los modos y soberbia con que el pensamiento occidental se arroga la noción de verdad así como el desocultamiento que hace Nietzsche sobre los endebles principios de la construcción del lenguaje, es decir, sobre su fundación artificial basada en mecanismos metafóricos de repetición. La clarividencia de Marx en distinguir los rostros y fases del capitalismo que en su visión comprendían la gradual desaparición de las fronteras económicas entre naciones, la creación incesante de necesidades a nivel internacional junto con la globalización de los mercados y de los instrumentos de producción, y principalmente, un pensamiento de Marx—del cual se han nutrido muchos intelectuales, esencial, además, en asimilar la capacidad mutable de lo posmoderno—sintetizado en esa extraordinaria frase suya de que todo lo

que es sólido se derrite en el aire, dando paso así al principio de lo transformacional, lo cual en la interpretación de Deleuze y Guattari se advierte en una óptica del capital como un flujo en consonancia con el de otros tantos flujos psíquicos sociales e individuales, incluyendo el de los deseos. Freud junto a la brillante y compleja lectura que Lacan hace de su pensamiento aportan el ángulo integral de interpretación psicoanalítica respecto a las irrefrenables pulsiones humanas en todo nivel así como el desvelamiento de que lo onírico es un universo constituyente, inseparable de lo real y de que este último plano está completamente entrelazado a los órdenes de lo simbólico y lo imaginario, teniendo muy poco que ver, en consecuencia, con lo que comúnmente se advierte como la realidad, cuya naturaleza como sostuvo Lacan—"es precaria" (*The Ethics of Psychoanalysis* 32)¹.

Consecuentemente, es a través de Freud y Lacan que se sostienen en el plano de los discursos hermenéuticos, imprescindibles instrumentos de análisis y comprensión sobre los avatares de la posmodernidad. Entre ellos, dos que no podemos pasar por alto son: primero, la magnitud de los alcances que tendría en las más diversas disciplinas establecer la preponderancia del significante: "¿Por qué coloco tanto énfasis en la función del significante? Porque es la fundación de la dimensión simbólica, que sólo el discurso analítico nos permite aislar como tal" (*On Feminine Sexuality* 21). Segundo, la trascendente realización de que el inconsciente no tiene que permanecer en aquel supuesto espacio impreciso sino que es capaz de una gramática, de estructuras. Cuestión que obviamente acarrearía múltiples ramificaciones en los modos como se asumió artísticamente lo posmoderno: "Sólo llegamos a captar lo inconsciente cuando es explicado, en ese punto en el que es articulado vertiéndolo en palabras. Es por esta razón que tenemos el derecho—con mayor razón respecto al desarrollo que el descubrimiento de Freud demostrará—de reconocer que el inconsciente mismo no tiene otra estructura que la del lenguaje" (*The Ethics of Psychoanalysis* 32). Por otra parte, tal como Deleuze y Guattari reviven el anhelo nietzscheano de ver el auténtico perfil de la modernidad y por ende su etapa final, uno se topa con un escenario apocalíptico, el cual es previamente actuado por los mecanismos de la sociedad posmoderna como escenario de intimidación:

Si alguna conspiración—de acuerdo con el deseo de Nietzsche—usara a la ciencia y al arte en un complot cuyos fines fueran sospechosos, la sociedad industrial lo frustraría de antemano por el tipo de puesta en escena que ofrecería so pena de sufrir lo que esta conspiración reserva para esta sociedad: es decir, la ruptura de las estructuras institucionales que enmascararían la sociedad en una pluralidad de esferas experimentales que finalmente revelarían la verdadera cara de la modernidad, una última fase que Nietzsche vio como el resultado de la evolución de las sociedades. (*Anti-Oedipus* 368)

De acuerdo con lo señalado sobre el tema de la modernidad y la posmodernidad, en particular, la maciza red de conexiones de sus vertientes y la complejidad de sus desenlaces, es patente que no nos mostramos de acuerdo con los planteamientos de periodización sobre la posmodernidad, uno de cuyos partidarios, Fredric Jameson, sitúa su emergencia con los acontecimientos asociados a la fase de un capitalismo multinacional iniciado alrededor de los años cincuenta. Nuestro estudio de la cuantística de Collyer, Iturra, y Bolaño no intenta por consiguiente crear una visión unificada de las obras de estos tres autores ni del vasto rango de representaciones que involucra el despliegue de la posmodernidad cuya vertebración fisonómica nunca parece ocurrir, incitada persistentemente por una estética de dispersiones. Ser posmoderno nada tiene que ver con ser contemporáneo. Vivir bajo el rubro sociológico de la posmodernidad ni constituye su experiencia ni otorga automáticamente una condición posmoderna. No, al menos, en lo que al arte concierne. Y sin embargo, la inquietud de la cuestión permanece: ¿cuáles son los rasgos de una estética posmoderna? Ensayar ese catálogo es un oxímoron, una férrea, inmutable arquitectura de lo diseminado.

A la luz de las consideraciones sobre el inquieto e inestable carácter de lo posmoderno y teniendo en cuenta asimismo que la posmodernidad sobrepasa una perspectiva cronológica, preferimos considerarla aquí como una actitud estética orientada por esa diversidad que se crea desde lo diseminante. Así resaltamos primeramente la noción de Lyotard de lo irrepresentable de la representación como trazo simultáneo de un cuestionamiento diferenciado de estos escritores respecto a la capacidad del lenguaje de expresar la realidad así como la percepción de la filiación de la escritura a una tautología en la cual la idealización de lo nuevo se desvanece. En esta misma línea se observa una intencional transtextualidad—concepto que incluye y sobrepasa al mismo tiempo al de intertextualidad—con obras tanto de la literatura universal como de la latinoamericana—en la cual sobresale Borges—que no se relaciona con una necesidad de ruptura sino de redundancia, es decir de exceso revelador y significativo, de una manera similar a como Nietzsche describió la formación metafórica de la producción del lenguaje. En segundo lugar, se destaca el rechazo a una visión totalizadora o centralizadora del sujeto, del arte y de la historia, lo cual opera una desconstrucción de la metafísica y una descreencia en la realización de proyectos personales o colectivos. En tercer lugar, se observa una transformación de la noción de racionalidad que adviene con el desprestigio del cientificismo y el funcionalismo, marcando al mismo tiempo el fin de las utopías así como las trampas del antropocentrismo. Finalmente, se percibe un deseo de acceso de parte del arte a teorías de las ciencias físicas y de las biológicas creando preocupaciones por cuestiones tales como el interés por enigmas de los códigos genéticos y su resultante impacto en el acontecer humanístico como lo sería el de reconstrucción y destextualización de los

signos escriturales; una creciente atracción por las leyes entrópicas y su correlación con estamentos textuales y cuestiones existenciales; la seductora proyección de nuevas dimensiones témporo-espaciales cuyos rasgos aunque no se encuentren bien definidos anticipan una integración del tiempo a una tridimensionalidad espacial que permite tanto una disolución de las líneas divisorias entre realidad y ficción como una fluidez entre diversas formas artísticas en lo que concierne principalmente a los reflejos de la imagen en la escritura. Valga, asimismo, notar que las dimensiones espaciales se alteran con una creciente movilidad en la cual desaparece o se atenúa de forma creciente la noción de fronteras geográficas, resultando en tendencias tales como la aparición del sujeto nómada y la percepción de la obra de arte como un producto indiferenciado sometido, por consiguiente, al intercambio de una economía de mercado, para la cual poca o ninguna importancia tienen la posible institución de un canon, la persistencia de lo artístico o el de su reconocimiento, y la desde ya agonizante si no extinguida naturaleza “inmortal” de las obras de arte.

II. Jaime Collyer: acechos y fraudes de la Historia y de la historia

Sistemáticamente, las tres colecciones de cuento hasta ahora publicadas de Jaime Collyer (1955)—*Gente al acecho* (1992), *La bestia en casa* (1998) y *La voz del amo* (2005)—cierran con un epílogo que en la más pura tradición borgiana ensaya entreabrir un ínfimo e imperfecto resquicio—ni relativamente imprescindible ni completamente desechable—sobre la elaboración de los cuentos reunidos en cada obra. Collyer reconoce esa proximidad borgiana² para referirse al tema de la jactancia humana como si su obra debiera comenzar en la creación de anticuerpos sobre la presunción de todo tipo, uno de los temas predominantes en su cuentística. La relación de su narrativa breve con la de Borges aparte de la afinidad anotada alcanza un momento más específico en su relato “Informe de Kaufmann” en conexión con “Funes el memorioso”. El texto de Collyer, sin embargo, no sólo conecta con Borges sino que crea además una saturación de referencias a otros autores y teorías—Cortázar, Monterroso, Roa Bastos, Neruda, Duchamp, *El Cantar de Mío Cid*, Picasso, Freud, Joyce, la teoría del Big-Bang, la cosmogonía china de Lao Tse—en una manifiesta exposición de que sus personajes y mundo narrativo trascienden el espectro del universo borgiano a la vez que claramente busca redimensionar esa llamada a un cuento del autor de *Ficciones*.

“Informe de Kaufmann” se encuentra entre los relatos de compleja realización artística de la colección *La voz del amo*. Las referencias a la pintura, literatura, astronomía, psicología van ciertamente más allá de su simple mención o alusión en el cuento en la medida que cada una de esas referencias comporta un significante a la inteligencia de las diversas lecturas

que ofrece este texto, impulsado por dos sustanciales articulaciones: la visualización de una completa empatía entre doctor y paciente y la representación de un acoplamiento integral de la psicología, la filosofía, las artes y las ciencias físicas. Esa concepción holística a través de la cual una pintura surrealista sobre la fragmentación (la de Picasso, por ejemplo), se enlazaría con la teoría del Big-Bang (o la opuesta de la implosión), las propuestas narrativas de Joyce, y las intromisiones de lo subconsciente según los postulados freudianos ocasionaría aperturas a un nuevo humanismo así como un abandono de la predominante actitud positivista y racional que ha guiado a las sociedades de los últimos quinientos años con resultados deplorables para el ser humano. La total identificación entre doctor y paciente ensaya acentuar el hecho de que una percepción distinta de la realidad – que para el *establishment* médico o de cualquier otro tipo se entiende como demencial – no es necesariamente una dolencia sino una previsible incompreensión del pensamiento binario. Es claro que Collyer no busca en absoluto un encuentro con el discurso literario de Borges ni los temas de preocupación del escritor argentino. En realidad, collyeriano es el adjetivo que mejor calza para apuntar a los espacios y tiempos narrativos de la obra del autor de *El habitante del cielo* (2002).

En la nimiedad con que Raúl Jorquera, el estrafulario y fulero mecenas del cuento “Dios, que está en tantas partes”, nos ilustra sobre el rol de la condición humana, podemos apreciar visiblemente dónde se encuentran las preferencias de plasmación de Collyer al respecto: “La pobre gente habitual, los demás infelices, cumplen todos su papel, el que sea, en la gran cadena de montaje: van a su trabajo todos los días, se quejan cuando es posible, sufren de estreñimiento, cobran su sueldo, hacen la compra semanal, se endeudan y maldicen, se desgastan, envejecen y mueren. ¡Y nadie se acuerda nuevamente de ellos, Montoya!” (*La bestia en casa* 47). Esta visión de insignificancia del acaecer humano dirigida por este personaje a quienes quedan fuera del elitista círculo histórico de celebridad no impide, por supuesto, que Collyer recurra también a ese circuito de ilustres en retratos directos como el de Freud (“Danubio Pardo”) y el de Jean Jacques Rousseau visto a través del manuscrito de Maurice Sebastien Dufeu (“Todos los caballo de Toulon van desnudos”), o tangencial a diversos personajes históricos como Napoleón y Josefina (“Sin comentarios”), Nietzsche (“Danubio pardo”), Lincoln, Napoleón, Hitler, Churchill, Allende, y Cortés (“Ángel dormido”), o en alusiones a hechos históricos marcantes, el surgimiento del psicoanálisis (“Danubio pardo”), la redes y fauces del nazismo en el mismo cuento, el golpe militar y el bombardeo de la Moneda en Chile (“Golpe a golpe”), la bomba nuclear sobre Hiroshima (“El año de la bomba”), el ataque de las Torres Gemelas en Nueva York (“Noche final del mundo”), el exilio (“Boleto de ida y vuelta”), el impacto de los rayados murales del 68 de las calles de París en la conciencia de jóvenes santiaguinos que de un modo ingenuo a la vez que poético secuestran el metro (“Los años

perdidos”), o en plasmaciones que descalabran irreverentemente el sitio de la fama en el mundo de la política, una foto del Primer Ministro con el dedo metido en la nariz (“Hombre hurgando en su interior”), y en el semblante gradualmente acorralado y minimizado del poeta en el mundo literario (“El biógrafo de Thomas”).

El resultado, no obstante, no guarda muchas diferencias tratándose de figuras anodinas o célebres. Las primeras no tienen un nombre en la historia, las segundas son devoradas por el rostro grotesco de ésta. Freud, narrador protagonista de “Danubio pardo”, registra las fases libidinales de su paciente Bertha haciéndose cómplice de sus deseos sin saber que ella es una espía nazi. En este proceso es forzado a observar su propia relación sexual con Bertha y la que ésta tiene con un oficial nazi. De psicoanalista profesional a voyeur y de observador en vigilado, admitirá estupefacto el descubrimiento de un juego peligroso en el cual quien realmente está en control es el incontenible desplazamiento de la Historia, la hora política o demencial que la dirige, sus rasgos violentos e impositivos frente a los que él, el fundador de la escuela psicoanalítica, será convertido en un ciudadano cualquiera, aterrorizado por la marcha implacable de la Historia. Es el momento en el que se presiente el arribo de una visión apocalíptica: “una sola, única hoguera diseminada por toda la tierra” (*Gente al acecho* 115) en medio de la cual desmonta su consulta de la Bergstrasse 19, aceptando la realidad del destierro.

Lo impactante de esa sombría representación collyeriana no reside en la denuncia de los acaecimientos horribles de la Historia sobre lo cual existen miles de documentos desde periodísticos hasta sociológicos sino en los diversos modos como esa visión muestra la futilidad de todo proyecto, personal o colectivo. En “Golpe a golpe”, las imágenes del asalto a la Moneda y el comienzo de la dictadura militar convergen recurrentemente en un protagonista que presenciara el golpe en sus años de estudiante universitario. Al mismo tiempo, su relación matrimonial—completamente rota aunque aún vive con su esposa Mariana—pende frágilmente de unos hilos como si fuesen “telarañas de silencios que los envolvía a ambos” (*La voz del amo* 186). Paralela e irónicamente un mutismo aun más ominoso se desplaza colectivamente a lo largo de todo un pueblo sobre un hecho que jamás debería ser olvidado. Uno y otro silencio están entrelazados: el personal advierte sobre la imposibilidad de vivir fuera de la Historia y sobre la manera como ésta más que el azar derrota propósitos de realización individual y social. El colectivo implica la complicidad del ocultamiento y del disimulo frente a las conveniencias de un nebuloso futuro o de un presente *nuevo*, tiempos de pura invención, de acomodamiento, apatía e indiferencia y hasta de “cierta ineptitud de sus conciudadanos para asumir con un mínimo de solemnidad lo ocurrido, ese horror de antaño, el miedo emboscado en cada esquina y cada automóvil sin identificación que acechaba en las noches” (*La voz del amo* 191). Collyer recalca el sentido de precariedad

de las opciones que un individuo o conjunto de individuos disponen socialmente. Si las violencias de la Historia pueden golpear duramente el perfil de un destino, aniquilándolo, o cambiando su curso completamente, y máxime si el peso de toda una Historia puede ser silenciada en una tenebrosa moralidad – Collyer le llama complicidad – constitucional, los espacios de realización humana son mínimos. De allí que sus relatos de incursión en el eslabón de proximidad del hombre con el mundo animal – el mono en particular – “Una jaula vacía”, “Coaita” y “Bitácora de ‘Sam’” así como los relatos dedicados al mundo tribal, “Breve manifestación de Dios en la selva” y “Última cena”, revistan gran significación en búsquedas contrarias a la racionalidad/irracionalidad de la Historia, privilegiando zonas conductuales intuitivas e instintivas así como sincretismos de todo tipo. Ese intento por encontrar la diferencia hace resaltar aún más el fracaso de la comunicación humana y su altanera incompreensión de lo que no conforma con la pequeñez de su mundo. Es en esa instancia donde emerge una pregunta existencial fundamental de gran validez en el universo narrativo de Collyer: “¿Cómo sería eso de vivir en un mundo sin asideros, en un norte, sin coordenadas de ningún tipo?” (*La voz del amo* 211). No hay respuestas, sólo metáforas como la de la Historia universal inscrita en la espalda de una mujer quien en “Ángel dormido” muestra en su dorso las imágenes destructivas de la hecatombe final de la ciudad moderna, advirtiéndonos sobre el desencanto de esperar un nuevo amanecer en el futuro, y haciendo, por lo mismo, menos deseable el recuento del pasado. Sólo el presente, mustio e irreparable.

“Todos anhelamos al final, secretamente, el destierro o la derrota, ser despojados de nuestros honores y nuestras conquistas, y partir cada tanto de cero, quedarnos al final solos en nuestra propia isla, para pensar en la muerte” (*La bestia en casa* 173). Esta sorprendente afirmación corresponde a uno de los personajes del cuento “Una luz al fondo del pasillo”, un enigmático octogenario quien recluido en el segundo piso de una editorial trabaja junto a otro anciano en posibilidades alternativas del desciframiento de Champollion de la Piedra Rosetta. La investigación de pergaminos, textos y materiales cifrados de épocas pretéritas conducida por ambos viejecillos – tan misteriosos y esenciales como la figura de “El guardagujas” de Juan José Arreola – es concienzuda a la vez que carente de propósitos prácticos. En la persistente e inicialmente abstrusa laboriosidad de estos dos sibilinos personajes se prepara el lanzamiento de los significantes del cuento en una representación que desde las bodegas de una editorial en un mundo contemporáneo se traslada a investigaciones en el pasado y gradualmente desde allí a una témporo-espacialidad de rasgos indefinidos. A diferencia del relato del escritor mexicano, no hay en este texto de Collyer ni en el resto de su cuentística una dirección marcadamente fantástica. Es más bien la reunión de un orden simbólico deslizado a través de un imperceptible orificio de la escritura por el cual llega la luz, la misma que

ya escurre en el título del cuento al fondo del pasillo. Metáfora sobre el modo mediado y peregrino—en más de uno de los sentidos de este último término: el de ser algo extraño, el de haber recorrido muchos mundos, reuniendo, por tanto, experiencias diversas, y el de una conciencia particularmente transitoria de la existencia—en que acaece todo, especialmente ese satori alojado en la piel de los personajes de la narrativa de Collyer, pero que a pesar de concebirse como una iluminación supuestamente súbita, adviene en sus cuentos en ese momento en que prácticamente se ha desistido de su llegada.

Es en la mirada oblicua, demorada al máximo, en el sentimiento de un golpe que viene de atrás, de una estrella que cae sin testigos, en el desconcierto aplastante, casi en la derrota final de los protagonistas donde se despliega la revelación. No hemos dicho el arribo de la verdad. No es lo mismo. En el entorno de discursos sociales esta última puede contar con diferentes significados según cada persona o grupo de personas, cualquiera sea la institucionalidad en torno a la que se funde y gire esa congregación: religiosa, política, o vagamente doctrinaria. En línea con un pensamiento de posible origen nietzscheano, la búsqueda de una verdad absoluta en la narrativa de Collyer puede acabar más bien en una resolución acomodada de lo que se quiere escuchar o ver y no necesariamente de una entidad que podamos concebir como esencia de la verdad, especialmente si ésta es irreconocible, discrepante o irreconciliable con las expectativas prediseñadas sobre la verdad:

Los seres humanos no huyen tanto de ser engatusados sino de ser perjudicados al ser engañados. Pero incluso en este nivel no detesta el engaño sino más bien las consecuencias dañinas y adversas de ciertas especies de engaño. La verdad, además, es sólo descada por los seres humanos en un igualmente limitado sentido. Ellos desean las consecuencias agradables y de chaleco salvavidas de la verdad, siendo indiferentes al conocimiento en sí (puro) si éste no tiene consecuencias. Sin embargo, los seres humanos son bastante hostiles hacia verdades que les pueden resultar dañinas y desfavorables. (Nietzsche 876)

Consciente de este oscuro lado humano señalado por Nietzsche, la narrativa de Collyer no busca ahondar esa herida profunda que podría derivar en una caracterización decididamente hosca o aun ominosa de personajes y situaciones como sería el caso de la narrativa onettiana en la cual el peso sombrío del mundo y la aparición por doquier de universos calamitosos o destruidos puede llegar a anular el propio potencial de la búsqueda. Lo que se desvela en la obra de Collyer es tan complejo y desesperanzado como los mundos narrativos de Onetti, pero con cierta templanza en su posición existencialista que resulta en la lucha por un encuentro con la conexión integral que supone lo humano, entorpecida, claro está, por la arrogancia de éste, así como por las fraudulentas y férreas certezas de afirmación social.

La fuerza artística de un develar dilatado es en la narrativa de Collyer, por lo demás, un modo de volver a esa pregunta nietzscheana sobre si acaso “el lenguaje [sea] una completa y adecuada expresión de todas las realidades” (876), cuestionándose así no sólo la capacidad comunicativa y expresiva del lenguaje, incluyendo el artístico, para registrar una o más entidades sino también recordándonos sobre la plural y tal vez inabarcable manifestación de realidades a las cuáles habría que atender. Por ello, en “Una luz al fondo del pasillo” la historicidad de un acertijo resuelto – la Piedra Rosetta sería una de sus tantas ilustraciones – se desmorona frente a un personaje, Norambuena, el nuevo gerente general de la Editorial Grajales, quien va desatando en un extendido aprendizaje de los viejecillos intemporales los nudos que lo llevan a su conversión escéptica final: “Hay pocas cosas más vulnerables, más fugaces que el éxito resonante de un único individuo, como el del propio Bonaparte” (*La bestia en casa* 177). Contratado para generar lucro en una empresa comercial, Norambuena, termina renunciando a su empleo, confinándose en su casa, y principalmente despreciando la distorsionada percepción que inevitablemente crea el lenguaje al servicio de una organización social. Junto con derrumbar las construcciones falaces del lenguaje – tanto el concepto de éxito histórico como personal deviene una medida absurda de realización – se abre un abismal vacío sobre la seguridad de los propósitos humanos confiados por la sociedad. Y aunque esta simulación de signos sea necesaria socialmente, los protagonistas de los cuentos de Collyer en lugar de engullírsela, suscitan la disyunción, el aparte de lo institucional, el ángulo desde donde se promueve la multiplicación de lecturas alternativas: las que ellos acometen híbridamente, las provenientes del consecuente espacio metanarrativo recreado, y las que desde su exterioridad hermenéutica se potencian como revisitación de las lecturas de los personajes: entes formulados desde la duda y para quienes nunca habrá una versión definitiva de nada ya que en lo indescifrable alienta la única llama intensa de la existencia.

Ese prendimiento epifánico al que nos referimos es instado por la pulsión de dejar *recorrer* primero el fisgoneo de ese jirón denominado *experiencia* o *vida*, el cual en sí es un momento fugaz de éxtasis así como de desengaño. Intrusión que nos trae de regreso a esa aserción de raigal descreimiento: “Todos anhelamos al final, secretamente, el destierro o la derrota” (*La bestia en casa* 173), produciendo una primordial perturbación frente a la mera idea de haber intuido que era todo lo contrario, el empecinamiento por encontrarse con un denominador de lo que alguien llamó felicidad. En esa perpetua zozobra existencial de los personajes, la bestia en casa ni es una entidad para-real, ni un monstruo verdadero, ni una figura fantasmagórica o espectral que hostiga a sus víctimas. Es la presencia de un acecho psíquico y metafísico destinado a desmembrar cualquier posicionamiento fantástico en el contexto de que este último puede representar tan sólo ese señuelo super explicativo de lo que no se capta inmediatamente,

de una ausencia de ósmosis artística. Más bien, la bestia en casa se encuentra ahí, en la propiedad de réplica y de incitación del consciente o subconsciente de cada protagonista, por tanto en la capacidad de sacudir reciamente los axiomas de su construcción social.

En la colección *La bestia en casa*, ese diferido desocultamiento se asoma en el niño de dos años de “Actos reflejos” quien con la diligencia que llega al mundo desea regresar al útero ante la evocación de una cajita musical que contiene una breve pieza de Mozart, compañera de su gestación fetal: “se trepó con súbita urgencia al sillón y apoyó la cabeza en el vientre de su madre, recogíéndose, abandonándose entre sus muslos, ensimismado y lejano, con los ojos velados por una repentina nostalgia, prendado de los acordes, de esa tibia y húmeda y precaria melodía que tarde o temprano habría de agotarse, robándolo definitivamente al éxtasis, devolviéndolo a un silencio inhabitual en él” (*La bestia en casa* 38). Este texto abierto con el verso “Nada se pierde con vivir” del poema de Enrique Lihn “Monólogo del padre con su hijo de meses” recogido en *La pieza oscura* (1963) sitúa el intersticio azaroso que media entre la disyuntiva de ser y no ser, o mejor, de estar y no estar en el discurso collyeriano. En ese segundo de contingencia gestacional irrumpe asimismo su membrana conceptual de tejidos significantes demasiado frágil para desplazarse con seguridad en el mundo sensible. En ese éxtasis que ilumina sobre los posibles sentidos o despropósitos de una existencia que debe transcurrir para expirar, se activa paralelamente otra deconstrucción: la desunión de los progenitores del niño. En “Gato encerrado” el arresto domiciliario de Garmendia, un funcionario del ministerio, ocasionado por un golpe militar permite un repaso en cámara lenta del ignominioso corolario de una Historia violenta que no tiene reparos en degradar al ser humano haciéndole ver que su cómoda vivencia de concebirse imprescindible es tan sólo una apetencia ilusoria, un solaz necesario a nivel psíquico.

La propuesta de revelar algunos de los tantos mecanismos espurios de la maquinaria editorial conduce en “Best-seller” a la representación de un personaje completamente escéptico de tal propósito. Suárez, el corrector de estilo, es el verdadero responsable de la celebridad de un autor sin talento. Mantener silencio sobre la impostura es un aspecto medular de ese enorme e irrisorio montaje circense publicitario, incluyendo la creación de un aparato crítico ingenuo y laudatorio, y de traducciones distorsionadas: “No les interesaba averiguar si el parlamento del oficial era verdaderamente suyo: *necesitan* que lo fuera... Preferí no abrir la boca nuevamente, dejar que cada cual disfrutara de esa resonancia efímera de Reyes March, de ese clamor sin consecuencias.” (*La bestia en casa* 125-126). La bestia aquí – la esperpéntica recreación de uno de los tantos aparatos de simulación social – termina devorando tanto al personaje vicario del triunfo dispuesto a denunciar como a quien esa propia tramoya ha utilizado para fomentar la noción de *éxito*. El primero de ellos concluye en una retracción pesimista y

el segundo en un estado de jibarización física y financiera, la figura de un mendigo cuya fetidez proviene precisamente de esa intocable bestia institucional. La abominable presencia de este fraude social en medio del cual los personajes conscientes o no son estafados de su supuesta proyección de propósitos y logros, ejerce en los personajes de “Sin comentarios” una cabal retirada en el silencio, representándose, por tanto, el ostracismo interior en su vertiente reparadora del descalabro social así como en la respuesta gratificante que una gestualidad inducida produce frente a las forzadas muecas comunicativas de interacción social. Por otra parte, en “La bestia en casa”, la protagonista Laura Moore, una animadora de televisión, se enfrenta al reconocimiento de su alienación, renunciando finalmente a su trabajo en el que la cámara la mostraba “rodeada de gente sonriente que contaba frenética el dinero ante las cámaras” (*La bestia en casa* 26). La bestia omnipresente que ronda en la casa de su enamorado no tiene más dimensión real que la ejercida por la manera como la persona que es Laura Moore ha sido suplantada por la de una pantomima de entretenimiento barata que hace girar la tómbola que convertirá en feliz millonario al afortunado de turno. Dos formulaciones absurdas del éxito – la risa de oro de ella y el caudal de los ganadores del programa – desmontadas por esa bestia ni benigna ni maligna que rueda al revés de la tómbola hacia el careo y escisión de la psiquis sin saber exactamente si su ubicuidad producirá la catarsis esperada, o una desconfianza adosada de apatía, o el ensimismamiento final, estado este último en el que se presiente una cierta comprensión de lo angustiante. Las instancias de la vida, la muerte y entremedio la desgastada noción de felicidad, comparten el común denominador de lo *andrajoso* en la cuentística de Collyer, en esa particular visión suya del *don-nadismo* humano.

III. Carlos Iturra: la secreta geometría de la interpretación

La obra cuentística de Carlos Iturra (1956) evoluciona en torno a una exploración de realidades múltiples, evitando cualquier intento interpretativo totalizador o unilateral y abriéndose hacia los más variados ángulos desde una perspectiva profundamente existencial que engloba aspectos filosóficos, sociales, estéticos y psicológicos. El autor se da a conocer en 1987 con *Otros cuentos*, colección de prosa intensa que ambiciona entregar toda un alma narrativa con resultados óptimos y textos de gran resolución artística tales como “La luz del universo”, “El apocalipsis según Santiago”, “Epícentro”, “Una gota de inmortalidad” y “Aurora boreal”. A una década de ese volumen aparece *Paisaje masculino* (1998), colección cuyos cuentos ingresan en una visión artística reveladora de una confrontación entre las conveniencias sociales y las necesidades personales con su consecuente enmascaramiento de la realidad. El libro reúne trece relatos que enfocan la

homosexualidad desde varios ángulos: la represión social con sus secuelas en la vida del individuo generalmente desplazado hacia la marginalidad, el riesgo potencial del sida y la interpretación diferenciada de la sexualidad. Reparando en la pluralidad de comprensiones que involucra este último término, conviene hacer un breve comentario aquí sobre los puntos más esenciales de elucidación nuestra al respecto teniendo en cuenta el reto del proyecto de Iturra, realizado a fines del siglo veinte y proyectado como un testimonio epocal de de los prejuicios sobre el tema y los innumerables dispositivos de embozos y disimulos al respecto. La naturaleza mudable del ser humano en cuanto procura de una instalación social que le sea ventajosa – en el contexto de consideraciones que van más allá de su valoración de ecuanimidad y legitimidad – junto con su avidez por expresarse divergentemente frente a una percibida regularidad de la Historia se observa con una intensidad inusual en el aborde de discursos tocantes a lo que desde comienzos del siglo diecinueve se ha denominado sexualidad.³ Esta razón apremiante de su discusión es atribuible, en parte, a la relativa proximidad del surgimiento histórico del término y por lo tanto de su necesidad de problematización conceptual, todavía en ciernes, en la que se busque una conexión sistemática con los diversos estadios por los que atraviesa la confrontación de lo sexual, su provecho o incomodidad sociales, y muy en particular su articulación con las formas del saber emergentes y de su eventual institucionalización. Esta tentativa emprendida por Foucault permanece hasta ahora inconclusa.⁴ Por otra parte, una sucesión de estamentos éticos, principios religiosos, discursos antropológicos, modas, malversación política del término y de sus ramificaciones, y principalmente aprovechamiento por las funcionalidades de la economía han intervenido en aquello que hoy latamente llamamos sexualidad con un proceder tan eficaz como nebuloso creando una escarpada ruta de acceso a su examen. En su mayor parte este definido interés no deja de estar de algún modo contaminado por el pragmatismo de su utilización banal. En este tipo de encrucijadas se hace aún más auspicioso el ingreso del arte, el cual, y felizmente, como indica Sontag se desplaza siempre mucho más allá de las supuestas metas que los juicios colectivos desean adjudicarle: “Cualquier objetivo que se fije para el arte, eventualmente se prueba restrictivo cotejado con los propósitos más amplios de la conciencia. El arte, en sí mismo una forma de mistificación, atraviesa por una serie de crisis de desmitificación. Las direcciones artísticas antiguas son asaltadas y manifiestamente reemplazadas. Los mapas trillados y desfasados de conciencia son rediseñados” (4).

Esta concepción dialéctica del arte a la cual se refiere Sontag hace correspondencia con el sentido crítico de la obra de Iturra permitiéndole al autor plantear en su narrativa referida a esta temática una serie de asuntos que suscitan inquietantes cuestiones socioculturales. Una que nos parece central en este respecto problematiza si acaso es verdaderamente posible hablar de conductas sexuales humanas per se, separadamente de los códigos

éticos que las rigen en determinados puntos de la civilización. Se revelan, asimismo, los juego sociales – elaborados para circunvalar o evadir las imposiciones de una sociedad que ordena y distribuye la sexualidad alrededor de la pareja monógama y heterosexual – que abarcan desde un intento de adaptación al matrimonio convencional o su simulacro (“Carta al papá”, “Paisaje masculino”) hasta una separación de lo público y lo privado (“La puerta en el muro”); o desde la negación hasta la sublimación de la propia homosexualidad (“El ejemplo para la juventud”, “Amistad a la chilena” y “Nunca se sabe”). Por otro lado, se propone una exploración de la sexualidad como una combinatoria de manifestaciones heterogéneas, partiendo de un cuestionamiento crítico de las divisiones esquemáticas del sexo – incluyendo el homosexualismo – y de la territorialización del deseo. Estas aproximaciones permiten una interpretación de la sexualidad que rompe con los paradigmas reduccionistas de pasividad o actividad atribuidos a los partícipes de la relación sexual y la configuración de un deseo que integra en sí todo lo que lo rodea. Tal amplitud permite percibir la variante de sexos que coexiste en el mismo sujeto del deseo. Las relaciones entre erotismo e imaginación guardan un incesante nivel de confluencia en *Paisaje masculino*, pero principalmente son diseminadas, es decir, eluden cualquier intento de centralización, de aglutinación en metáforas finales, o de convergencia en imágenes conclusivas. En cuanto a la relación sexualidad y erotismo, su funcionamiento se da en dos planos completamente diferentes de su imaginario artístico. Se puede afirmar de hecho que en los cuentos del autor la *activación* (el punto de lanzamiento) de lo erótico se cumple más bien a nivel de evocaciones y de sugerencias sobre el deseo del cuerpo masculino, y que lo sexual – en sus múltiples rostros de expresión conducidos por pulsiones incontrolables, de disfuncionalidad, de vínculos con el poder y volubilidad de la escritura, de saciedad y vacío – adquiere una extraña, irresistible y desahogada plasticidad escritural en la que ya deja de importar si es la fuerza del flujo imaginativo la que permite el examen del cuerpo masculino y su fruición sexual, o si es el ímpetu de la sexualidad el que conduce a las avenidas de una introspección invasiva, canalizada desde la conciencia hasta las carencias expresivas del lenguaje artístico. Lo sexual, en esta comprensión, termina por tanto encapsulando en los cuentos de Iturra lo erótico, lo muestra deglutido y digerido para ir a la raíz de lo libidinoso, entroncando con los supuestos de una representación esbelta de las formas masculinas en cuanto volición sexual, y completamente ajeno asimismo al esmero por aislar lo erótico de la densidad lúbrica que aparejan las vías materiales de la sexualidad. El deseo homosexual masculino se retrata en la admiración de la virilidad, situándose el poder de la atracción así en lo mismo: “los hombres nos gustaban en directa relación con su masculinidad y pensábamos que ante un sujeto amariconado más valía la pena una mujer verdadera” (*Paisaje masculino* 207). No queremos decir en este punto que la aspiración de *lo otro* no esté contenida allí. Lo está, sólo

que su discernimiento y fases de identificación son absolutamente diferentes de la pretensión heterosexual.

Contrariando una interpretación de *Paisaje masculino* como una especie de intervalo en la cuentística de Iturra, basada en su particular enfoque de la sexualidad y lo erótico es preciso puntualizar que todos los relatos de esta colección despliegan una reflexión sobre la condición humana como por ejemplo, lo constituye la desolación reflexiva frente a la muerte: “¿Qué podía significar su pequeña vida hermosa, aniquilada entre las aspas y los engranajes de la impertérrita maquinaria? ¿Por qué el destino hacía esas cosas?... mostraba con una brutalidad superior a todo razonamiento que los átomos y los planetas, la entropía y el azar, son el único mapa confiable de la realidad” (*Paisaje masculino* 201). Esto deja en claro, consecuentemente, que la visión de estos textos está muy alejada en cuanto propósito de una victimización y defensa del homosexual, o de una directa restitución política de sus derechos. Por esta razón, los textos de *Paisaje masculino* se articulan perfectamente a los otros relatos de la producción cuentística del autor, la cual en su conjunto provee una mordaz invectiva sociocultural así como una persistente preocupación por los avatares de la condición humana, encarados bajo diversos ángulos y desde una original perspectiva filosófica. Los tres volúmenes que siguen a *Paisaje masculino*, las colecciones *Pretérito presente* (2004), *Para leer antes de tocar fondo. Cuentos brevísimos* (2007), y *Crimen y perdón* (2008) abordan aspectos relativos a la problemática del tiempo, la vanidad humana, la fugacidad de la vida así como la cuestión de la trascendencia, de la existencia de Dios y de la naturaleza del Mal, por un lado, y el papel del arte frente a todas estas indagaciones, por otro. Tales temas se van concatenando para configurar un cuestionamiento creciente de la racionalidad, el pragmatismo y el antropocentrismo que han dominado diversas corrientes de pensamiento por siglos y que perdura aún en la actualidad.

La microficción *Para leer antes de tocar fondo* alcanza este nivel filosófico con una extraordinaria dosis del humor satírico y provocativo que lleva a la hilaridad como al remezón de figuraciones, axiomas y conformidades. Un microcuento consagrado como el de Monterroso puede sugerir varias reescrituras, incluyendo la mantención de su significante y paralelamente la impugnación de su significado: “Cuando despertó, los dinosaurios ya se habían extinguido” (11); las verdades teológicas pueden ser asaltadas en los textos terrenales de la calle, o el trasfondo absurdo de la duda ingeniosa: “‘No es bueno que Dios esté solo’, pensó y extrajo al hombre de las costillas de la nada. ‘No es bueno que el hombre esté solo’, pensó y se puso a concebir una buena compañía; luego la llamó Dios” (46); asimismo, el exceso de *literaturización* intenta advertir sobre la oportunidad de su reinvención así como la movilidad sociocultural de los textos: “Había una vez siete chanchitos y tres enanitos, una bruja buena, un hada mala y una oveja feroz enamorada del manso lobo” (86); finalmente, Pirandello logra

ser revisitado en el cómico microrrelato "Cuatro personajes en busca del autor", buscando llevar el absurdo varios pasos más allá: "El pailón, la clasista histérica y *el que siempre se ve por ahí*. Y el hombre ordinario excepcional" (59). Lo declara en su "microprólogo" el propio autor. Sus minitextos pueden ser "políticamente correctos o incorrectos, denotar perversiones o subversiones textuales" (7), proponerse, en fin, abiertamente equívocos y resueltamente multidireccionales.

Por otra parte, en *Pretérito presente* y *Crimen y perdón* hay una clara propuesta de exponer gradualmente los estamentos de una visión existencial hasta reunirse en un apoteósico final con los densos e innovadores relatos "El principio de la coincidencia" y "La conciencia de NN" incluidos como textos de remate en cada una de las colecciones anotadas. El excepcional manejo de los dispositivos artísticos en torno a una profunda reflexión filosófica sobre la realidad (sustancia) y la nada (proyección de una sombra) del ser, y las consiguientes des/construcciones culturales colocan al cuento "El principio de la coincidencia" entre los grandes *clásicos* de la narrativa breve. Entendido como plasmación de la fragmentación del ser y del lenguaje, dos caminos se interceptan y se entrelazan en el relato de Iturra: primero, un enlace entre la locura y una disfunción del lenguaje junto a una percepción unificada del tiempo. Segundo, una serie de digresiones respecto a los ámbitos literario, filosófico y científico. Así, emergen en el cuento alusiones a Borges mezcladas a reflexiones metafísicas que conectan a su vez con la teoría del *big bang*, aludiendo a cuestiones de tiempo y entropía así como de energía y materia. Las referencias intertextuales al escritor argentino, "Deutsches Requiem" (*El Aleph*, 1949) y "El jardín de los senderos que se bifurcan" (*Ficciones*, 1944), tratan respectivamente de reflexiones sobre una teleología individual y la repetición que lleva al desquicio así como sobre la cuarta dimensión que el tiempo agrega al espacio, materias privilegiadamente abordadas en "El principio de la coincidencia". Evidentemente no se trata aquí de una cuestión de influencias sino que más bien de una continuidad y una respuesta cuidadosamente elaborada a los argumentos de los universos borgianos. La presencia del escritor argentino despunta en la cuentística de Carlos Iturra desde su primera colección de cuentos en "Una gota de eternidad" en la cual el protagonista rechaza la inmortalidad que se le confiere al figurar como personaje en un cuento de Borges. Tales reiteraciones demuestran no sólo un deseo de diálogo con Borges sino que también la necesidad de desasirse de sus posibles influjos.

Conviene también observar la característica aglutinante de "El principio de la coincidencia", cuento estratégicamente situado al final de *Pretérito presente* con el objeto de reiterar las preocupaciones y reflexiones de relatos previos y anticipar, de cierta manera, su continuidad en el libro siguiente, revelando, así, una red de correspondencias e interrelaciones en la cuentística de Iturra. Tal conexión confiere al referido relato una intencional

transtextualidad a la cual se agregan también los relatos del autor. Entre estas temáticas se encuentran: primero, la preocupación de un tiempo que evoluciona hacia la entropía en el plano del universo y hacia la muerte en el ámbito individual. Esta tendencia, que ya se advertía en algunos relatos de *Otros cuentos*, principalmente, “Apocalipsis según Santiago”, se reitera en casi todos los cuentos de *Pretérito presente* y continúa en “Películas de tiempo”, “Extravagancia”, “El expreso de Orión”, “Los diarios de Ugalde” y la “Conciencia de NN” de *Crimen y perdón*. Segundo, la discusión sobre la naturaleza de Dios y la trascendencia del espíritu se encuentra en “Deus ex machina/ espera y verás” de *Pretérito presente* persiste en “Extraño caso de Rengifo y Meneses” relato de la colección siguiente en el cual se revela de manera casi espinosista la existencia del espíritu y su muerte junto con la materia. Tercero, las reflexiones sobre el origen del mal y la fascinación del crimen aparecen en “Películas de terror de un chico de miedo”, “Los crímenes perfectos del juez Iriarte”, “La mansión tétrica”, “La mujer que había sido inteligente” y “Caridad por casa” de *Pretérito presente* así como en “La desaparecida de Humberstone” de *Crimen y perdón*. Cuarto, una reflexión – iniciada en “El principio de la coincidencia” – sobre la herencia religiosa y cultural judeo-cristiana que congrega el secreto y el sacrificio, continuada en algunos cuentos de *Crimen y perdón* tales como “Tres versiones de Caín” y “Premonición”. Finalmente, aún en la misma colección se repite en “Caza de cuentos” la idea del quehacer literario como una tautología pese al esfuerzo del escritor por encontrar la originalidad.

Volviendo a la conexión entre locura, lenguaje y tiempo plasmada en “El principio de la coincidencia” se debe observar que ésta remite a la concepción lacaniana de esquizofrenia que no nos interesa en su sentido de enfermedad mental sino que en tanto forma de operación artística posmoderna enfocada como una experiencia con el significante a modo de material que plasma el arte, por un lado, y una manera de percepción de la duración como una sucesión de presentes no relacionados en el tiempo, por otro (Jameson, *Postmodernism* 26-7). Se puede especular también sobre la presencia en el cuento de una relación con *Memoirs of My Nervous Illness* de Schreber respecto tanto a la proclividad textual de relatar la propia locura como a un desplazamiento de los delirios entendidos en su arquitectura privilegiada de sufrimiento y de comunicación con la divinidad. Sin embargo, tal conexión si acaso intencional no sobrepasa en realidad el ámbito de la ironía, ya que la obra de Schreber – de reconocida importancia para los estudios psicológicos sobre la esquizofrenia – se limitaría a colocarse como una coincidencia más entre las tantas tejidas en el texto. Es decir que el cuento de Iturra se aleja completamente de la exploración psicoanalítica de la locura, posición enfáticamente declarada por el narrador: “Mi demencia... es una demencia tan autónoma de mamá y papá como de papas y popes, rabinos o faquires y hasta Freud es Junges” (*Pretérito presente* 198). Tal locura autónoma se configura como el resultado de un juego de similitudes y diferencias

sostenido por una ley de las coincidencias “indeterminada, relativa, probabilística y caótica” (*Pretérito presente* 211) que lleva al desquicio de la misma manera que la no coincidencia, lo irrepetible, lo singular “algo que misteriosamente simula ser único pese a que lo consume el flamígero desdoblarse en llamas inherente a toda unidad que si no es absoluta es insostenible, de identidad pluvial” (*Pretérito presente* 211).

La intensidad con la cual el protagonista separa su locura de cualquier interpretación psicoanalítica evoca de cierta manera la concepción que Deleuze y Guattari elaboraron respecto a la esquizofrenia, la cual entendemos aquí como la forma por medio de la cual un sujeto—o más bien un no-sujeto—dividido y descentrado se sitúa en múltiples posiciones de acuerdo a la distribución de los papeles sociales que se le asigna. En el caso del cuento de Iturra, la experiencia de escisión abarca en primer lugar las correspondencias de este sujeto consigo mismo presentándose temporalmente dividido: “Esa instantaneidad monstruosa marca mi antes y mi después” (*Pretérito presente* 195). En segundo lugar, la experiencia de escisión afecta las relaciones del sujeto con el mundo exterior que se fragmenta en la multiplicidad de las cosas junto con sus infinitas posibilidades de significación – “Cuanta cosa era inanimada pasó a ser una persona. ... Cambió, para decirlo en una palabra, de significado. Mejor aún, cada cosa pasó a significar lo que buenamente significaba, a significar cualquier otra cosa, y a veces muchas” (*Pretérito presente* 196) – terminando por alcanzar también el lenguaje que se disemina, perdiendo, por consiguiente, su capacidad de representación o de enunciación del orden del mundo y de los objetos: “[las cosas] ahora hablan. Hay veces en que hasta gritan ¡y yo no entiendo su idioma!” (*Pretérito presente* 196). Finalmente, tal ruptura se extiende hacia la alteridad que también se divide y se multiplica: “un amigo muerto – hoy mucho más que eso: un enemigo vivo, un enigmático instrumento de la Providencia para fines que se me escapan, un instrumento dócil del Mal, una pieza en un rompecabezas de cuatro dimensiones –, además de seguir siendo mi amigo muerto” (*Pretérito presente* 198).

En este estado demencial no sólo se pierden los referentes con la realidad y todo se transforma en apariencias sino que también se produce un extraño delirio – en el cual la realidad deviene “delirante” (*Pretérito presente* 205) – plasmado por la imagen espectral de una acumulación de significantes. Se debe notar que este tratamiento del lenguaje refiere a una proliferación de significantes que no se dejan en ningún punto sujetar por un significado. Esta ausencia completa de significación corresponde a un exceso de interpretación saturado de lógica y de racionalismo: “no percibo sino la realidad de las interpretaciones” (*Pretérito presente* 207), o aún más explícitamente:

Exceptuada la razón, que es un cauce y no un caudal, mi pobre mente orate ya no dispone de nada. Secos cauces por los que otrora flúan torrentes hoy son laberintos de sed, túneles de minas abandonadas en lo hondo de lo estéril, infructuosas venas de cadáver, infructuosas venas de cadáver, engañosas telarañas tan arbitrariamente geométricas como pesadilla de loco. (*Pretérito presente* 208)

La esterilidad de la razón apunta a la abolición de las oposiciones locura/cordura, apariencia/ realidad, repetición/ singularidad, espacio/tiempo, las cuales no se resuelven ni en la unidad ni en una síntesis dialéctica. La encrucijada se abre así con señales de una diseminación derridiana que añade al texto el suplemento de un cuarto término “aunque no sea más que un triángulo abierto en su cuarta cara, el cuadrado abierto afloja la obsidionalidad del triángulo y del círculo que desde su ritmo ternario (Edipo, Trinidad, Dialéctica) han obsesionado la metafísica” (*La Diseminación* 40).

En el cuento de Iturra se menciona un triángulo perfecto y oculto formado por tres objetos – un cofrecito de cristal con un clavel seco, un cuadro y un candelabro – que actualizan historias pretéritas a la vez que se presentan como símbolos o claves en constante transformación y desarticulación debido a la introducción de un cuarto elemento al triángulo el cual desarticula cualquier intento interpretativo o valor trascendente que se le pueda atribuir. Así, se añade a la configuración triangular sucesiva y continuadamente – entre una infinidad de otras posibilidades – el acaso en la distribución misma de estos objetos; la locura que no elimina la lógica, cuestionándose, por tanto, la validez del quehacer interpretativo así como el tiempo en la tridimensionalidad espacial. Se podría también considerar como elemento disyuntivo la adición del símbolo fálico a la conformación de la Trinidad. Estos excedentes en su forma suplementaria no sólo perturban la linealidad sino que repercuten en todo el texto denunciando una falta, un corte, un vacío o una caída inminente expresada por el “punto interior infinitesimal donde la unidad mínima y principio de esto que es o que aparenta, coincidiera en no ser y en nada” (*Pretérito presente* 214).

Considerando el hecho de que todas estas reflexiones convergen hacia la escritura, concediéndole al cuento el status de una aventura quijotesca – en la cual el sujeto en lugar de aprisionarse en el interior de la representación de una imaginación que opera en el orden de las similitudes se enreda en las telarañas de las interpretaciones – su conclusión sugiere la desaparición concomitante del sujeto y de los signos como si fueran tragados por agujeros negros en el orden caótico que rige el universo. En otras palabras, el ejercicio de una literatura fascinada por el ser del lenguaje termina por agotar todas sus posibilidades y sobrepasar sus propios límites para deshacerse en la entropía, situándonos frente a un texto que al tejerse opera su propia destrucción. No sorprende, pues, que todas las discusiones textuales sobre

la naturaleza de Dios reafirmen su muerte, concluyendo con la revelación de un plano inmanente constituido únicamente por materia y energía. “El principio de la coincidencia” es un texto en el que la premisa de la fragmentación opera por su transformación en multiplicidades que atraviesan a un sujeto desplazado, arrastrando todo hacia la nada, y contestando así la ambición de antiguos y modernos por arribar a un texto único en el cual las palabras pudieran expresarse por sí mismas.

IV. Roberto Bolaño: las travesías del límite

Los cuentos de Roberto Bolaño (1953-2003) – reunidos en *Llamadas telefónicas* (1997), *Putas asesinas* (2001) y *El gaucho insufrible* (2003) – comparten, en líneas generales, tres tendencias prominentes: digresiones metaliterarias, una sorprendente transformación de órdenes reales (en el sentido lacaniano), y una reflexión sobre los principales movimientos sociopolíticos del siglo veinte y de sus repercusiones en el individuo, a quien habitualmente se le caracteriza como nómada. El campo de las convulsiones sociales abordado por Bolaño es vasto, cubriendo desde la participación rusa en la Segunda Guerra Mundial (“Otro cuento ruso”), hasta la *perestroika* a partir de 1987 (“Nieve”); la organización de la resistencia francesa en la Segunda Guerra (“Henri Simon Leprince”); la Guerra de Vietnam (“Jim”); el movimiento estudiantil antifranquista de 1973 (“Compañeros de Celda”), las dictaduras latinoamericanas (“Sensini”), con énfasis en el golpe de Pinochet en Chile al cual Bolaño se refiere en una serie de cuentos, especialmente en “Detectives”, “El ojo Silva”, “Últimos atardeceres en la tierra”, “Días de 1978” y “Carnet de Baile”. En cuanto a las referidas tendencias, la primera de ellas se observa nítidamente en relatos que se aproximan al ensayo crítico como es el caso de “Literatura + enfermedad = enfermedad” y “Los mitos de Chtulhu”; en cuentos en que los protagonistas son escritores de manera general y, más específicamente, en aquéllos que reflexionan sobre escritores como “Carnet de baile” – un análisis crítico de la herencia cultural de Pablo Neruda en Chile – y “Encuentro con Enrique Lihn”. Se reconoce igualmente la presencia de lo metaliterario en dos trabajos de naturaleza intertextual insertados en la última colección de cuentos de Bolaño: “El gaucho insufrible” que mantiene una relación con “El sur” de Borges y “El policía de las ratas”, el cual establece una correspondencia con “Josefina, la cantora” de Kafka. Las otras dos tendencias advertidas en la cuentística de Bolaño se identifican con una especie de creación ficticia entre la historia personal y la colectiva a través de una subjetivación de la misma que se ejecuta por medio de un análisis profundo de los traumas que su violencia y sus rupturas provocan en el individuo.

Esta síntesis de las direcciones estéticas que conforman la innovadora aproximación de Bolaño a la cuentística muestran desde ya que el autor de

2666 impulsa el género al encuentro de nuevos territorios. No nos referimos solamente a sus tendencias metanarrativas, y en general metaficcionales, sino que también a una posible pérdida del concepto de tensión en el cuento, una noción tan celosamente cultivada en maestros del género como Quiroga, Cortázar, Arreola, Rulfo, Fuentes, Levinson, Monterroso, Skármeta, Arenas, Onetti, Roa Bastos, Di Benedetto, Donoso, Gorodischer, Valenzuela, Samperio, Giardinelli entre otros y para mencionar sólo representantes del cuento hispanoamericano. En este sentido, el campo de la novela podría ser viable o al menos abrir cierta disponibilidad estética (ninguna referencia tiene esto con la extensión) como discurso artístico del cuento. Por ejemplo, cuando el relato “Literatura + enfermedad = enfermedad” se plantea narrativamente como una digresión metaliteraria sobre el viaje lo debe hacer al mismo tiempo en sus correlaciones con el sexo y las lecturas. Por otra parte, la inestabilidad de lo migratorio es percibida a su vez como enfermedad del hombre moderno, no en el sentido de dolencia médica tratable o consideración científica medible sino como ineludible experiencia de la condición humana. La peregrinación se convierte, por tanto, en un elemento integral a la práctica literaria, creando no sólo una constante de vacilación para los personajes y los contextos de sus relaciones sino también para la constitución de algo que podría denominarse género. A su vez, los elementos de dispersión, fuga, inmigración, emigración, re-inserción, readmisión de nuevas culturas, lenguas, idiosincrasias sociales se relacionan dialécticamente con la noción de enfermedad y ésta con la de antídoto en varios sentidos, con particular énfasis en el metafísico como puede apreciarse en la interpretación de “Brisa Marina” de Mallarmé, una suerte de repuesta a “El viaje” de Baudelaire:

Mallarmé quiere volver a empezar, aun a sabiendas de que el viaje y los viajeros están condenados [...] Pero mientras buscamos el antídoto o la medicina para curarnos, lo *nuevo*, aquello que sólo se puede encontrar en lo ignoto, hay que seguir transitando por el sexo, los libros y los viajes, aun a sabiendas que nos llevan al abismo, que es casualmente, el único sitio donde uno puede encontrar el antídoto. (*El gaucho sufrible* 156)

Este recorrido – propuesto como una ilusión de subterfugio al aburrimiento y de búsquedas que pueden conducir a encuentros chocantes incluyendo el terror de la propia imagen – es realizado por gran parte de los personajes de Bolaño. Es probable que los tres cuentos que más ejemplifiquen la búsqueda de cierto aprendizaje poético en el viaje, la lectura y el sexo sean “Vagabundo en Francia y Bélgica”, “Últimos atardeceres en la tierra” y “El viaje de Álvaro Rousselot”. De igual manera en “La vida de Anne Moore”, la protagonista se lanza al precipicio deshaciendo y rehaciendo el mismo camino. En este contexto, la presencia del horror revelado en la confrontación con la propia imagen podría figurar como el trauma constante y necesario del individuo bolañiano.

En los cuentos que examinamos a continuación, “Detectives” y “Fotos” incluidos respectivamente en las colecciones *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas*, el personaje Arturo Belano – simplificadoramente señalado en muchos comentarios como el álter ego del autor y discusión demasiado extensa para tratarla aquí – subraya la práctica del nomadismo como una experiencia característica de la actualidad ya sea motivada por convulsiones de orden político, ya sea percibida como un aspecto de movilidad y de exilio voluntario caracterizados en su obra como una necesidad inherente al artista. Esta pintura persistente de lo itinerante adquiere en su narrativa una funcionalidad estética de traslación y traslaticia. La primera, muy en línea con los rasgos de una posmodernidad global en la cual se desdibujan las nociones de frontera. La segunda, como identificación con una desenfadada portabilidad de los significantes de sus textos. En “Putas asesinas” y “El retorno” se percibe una expansión de esa idea de esfera rota en la cual el sentido de lo errante se resuelve como metáfora de un viaje existencial entre vida y muerte. El primero de estos relatos trata de un caso extremo de sadismo que posiblemente provocará la ejecución del compañero de aventuras sexuales, en tanto que el segundo narra el caso de un famoso modisto francés homosexual y necrófilo para cuya recreación se acude a la sátira de la película *The Ghost* (Jerry Zucker, 1990).

“Detectives” – construido por medio de un diálogo discordante entre dos policías mientras viajan – trata directamente del golpe de Pinochet en Chile, enfatizando sus efectos en las relaciones interpersonales. Valga señalar la fluidez entre las fronteras de la realidad y la ficción que las hace indiscernibles con respecto a algunas reminiscencias del autor: “Y tuve mucha suerte. Me sacaron de la cárcel dos policías que habían sido compañeros míos en el liceo, a los quince años” (*Bolaño por sí mismo* 108). Por otra parte, se percibe una desmitificación de la culpabilidad⁵ al extenderse a todos en una extrapolación comprendida más cabalmente desde una perspectiva derridiana que une la responsabilidad a la cultura de la muerte y la disparidad entre el deber y la ética.⁶ Tal disparidad desbarata la mitificación de matar o morir por la patria como un acto heroico en la medida que al cumplir su deber con una singularidad absoluta uno tiene que olvidarse de su responsabilidad con todos los otros. Evidentemente, los regímenes autoritarios manipulan esta construcción heroica para justificar la acción de exterminar a los ciudadanos que califican como sus enemigos. Esto puede aplicarse a la elaboración del concepto de patriotismo en la medida que el diálogo que estructura el relato, fundado en la reminiscencia, cuestiona de igual modo la construcción de identidades nacionales a partir de características aisladas e interpretadas como esenciales de un determinado pueblo. De cierta forma estas cuestiones se relacionan con el terror de comparecencia con la imagen multifacetada de un individuo que no se reconoce al mirarse en un espejo:

Me miré y vi a alguien con los ojos muy abiertos, como si estuviera cagado de miedo, y detrás de esta persona vi a un tipo de unos veinte años pero que aparentaba por lo menos diez años más, barbudo, ojeroso, flaco, que nos miraba por encima de mi hombro, la verdad es que no lo podría asegurar, vi un enjambre de jetas, como si el espejo estuviera roto, aunque bien sabía que no estaba roto [...] volví a mirar al espejo y vi a dos antiguos condiscípulos, uno con el nudo de la corbata aflojado, un tira de veinte años, y el otro sucio, con el pelo largo, barbudo, en los huesos, y me dije: joder ya la hemos cagado. (*Llamada telefónicas* 133)

Independientemente de los posibles significantes que se desplazan en este texto, desde los signos de extrañamiento, disolución y división hasta los de fragmentación y esquizofrenia del sujeto, persiste el orden simbólico de una ruptura radical contenida en este momento impar que trastorna irrecuperablemente la percepción que el individuo tiene de sí mismo. En otras palabras, lo que se vierte aquí es un sentimiento de pérdida irrecuperable en el cual el sentido de fragmentación y de multiplicidad de la propia imagen no se desvincula de la percepción de separación o de segregación realizada en el cuerpo social. Evidentemente, la despersonalización y desrealización que tienen lugar en esta escena resitúa la indagación sobre la posibilidad de articulación de una identidad ya sea colectiva o individual en un contexto que resalta una vivencia de terror en la cual se borran los referentes temporales y espaciales que pueden conectar al individuo con su entorno. Quizás en el plano colectivo esta pérdida se relacione espacialmente con la tendencia de desaparición de los países – cuya consecuencia más inmediata es el surgimiento del personaje transterrado – a la cual Bolaño alude en una de sus entrevistas: “Todo país, de alguna forma, deja de existir en muchas ocasiones. ... En realidad, los países... aparte de ser, como decía el doctor Johnson, el último refugio de los canallas, son entidades abstractas y pesadas. Y están destinados a desaparecer” (Bolaño por sí mismo 27-8). Indudablemente la presencia en el relato de la desmitificación de los culpables y de la nacionalidad contribuye a esta hipótesis a la cual se adjunta la pérdida de significación del pasado y, consecuentemente la supresión de la historia, en el momento en que el personaje se mira en el espejo.

En el nivel personal toda confrontación con la propia imagen se realiza como un descenso al infierno, configurado paradójicamente por un momento que se desea aplazar aunque se reconozca su inminencia. Este momento se presenta en “Detectives” en la ruptura súbita e irreconciliable entre los dos antiguos compañeros de liceo así como forma parte de la mayoría de los cuentos de *Llamadas telefónicas*, de “Ojo Silva”, “Últimos atardeceres en la tierra”, “Días de 1978”, “Vagabundo en Francia y Bélgica”, “Buba” de *Putas asesinas* y “El viaje Álvaro Rousselot” de *El gaucho insufrible* para citar los ejemplos más notables. La consecuencia de este examen, siempre trágico, puede llevar al suicidio, a la autodestrucción o a la soledad

profundizada por la ruptura de las relaciones interpersonales. En el universo de los cuentos boloñianos todo vínculo interpersonal sólo es posible poéticamente, como es el caso de “Fotos”, relato en que Arturo Belano reaparece perdido y solo en una aldea africana abandonada en la cual mira concomitantemente las fotos de una antología de la poesía francesa, el paisaje natural y los buitres que se aproximan. La conjunción de estas imágenes le despierta reflexiones sobre el deseo, el amor, la literatura y la muerte. Interesa retener aquí la descripción del sentimiento que acomete al personaje en el momento en que hojeando la referida antología topa con la foto de una poeta, la desea y se emociona a punto de sentir “lágrimas en los ojos... por la certeza física de la imagen de Nadia Tuéni que lo mira desde una página del libro y cuya sonrisa petrificada parece desplegarse como cristal en el paisaje que circunda a Belano y que también es de cristal” (*Putas asesinas* 203).

Se observa en la descripción del afecto que la foto de Nadia Tuéni produce en Belano, la reminiscencia de algunas reflexiones de Barthes sobre la fotografía en lo que concierne a la exploración de algunas paradojas presentes en la noción de *punctum* y *noeme* y a las sensaciones que la imagen fotográfica despierta, principalmente en lo que corresponde a su poder de captación o *aprehendimiento*, a su efecto de presencia física, al papel de la luz – obsérvese la referencia al cristal que une la imagen desprendida de la foto y el ambiente circundante – y al éxtasis temporal.⁷ Esta especie de suspensión en el tiempo se realiza en el cuento de Bolaño por una referencia al poeta norteamericano, Gregory Corso, quien encuentra en el presente al objeto de sus amores, una egipcia muerta hace dos mil y quinientos años, en un *flirt* que “es breve como un suspiro en la vastedad del tiempo, pero también el tiempo y su lejana soberanía pueden ser un suspiro” (*Putas asesinas* 205). Toda esta reflexión sobre la imagen y el tiempo incita al protagonista de “Fotos” a pensar en su propia muerte y al mismo tiempo confiere al amor un aura de misterio y de milagro que lo alejan de la mediocridad cotidiana, confiriéndole una posibilidad de un encuentro que se aleja de cualquier orden, real o simbólico. La búsqueda del encuentro en la suspensión del tiempo se puede presentar también como una clave de lectura de “Putas asesinas”: “¿Recuerdas que te dije *tú eres la fotografía*?... Y no entendiste nada, de lo contrario habrías salido corriendo” (123) y de su enigmática conclusión “por fin llegas a la cámara central, y por fin me ves y gritas.... Sólo sé que por fin nos hemos encontrado, y que tú eres el príncipe vehemente y yo soy la princesa inclemente” (*Putas asesinas* 128). Es precisamente esta conexión, de cierta forma lacaniana, entre la posibilidad y lo irreal que marca el amor así como las relaciones interpersonales en los cuentos de Bolaño, en los cuales el encuentro real entre individuos ora se aplaza ora se diluye en una ruptura radical, deshaciendo su posibilidad en relaciones fugaces y fortuitas.

NOTAS

- 1 Todas las traducciones del inglés al español contenidas en las citas de este trabajo son nuestras.
- 2 “A imitación de Borges en su conocida afición a las advertencias de última hora, redacto henchido de vanidad estas líneas, demasiado próximo – quizás – a la gratitud (y la vanidad)” (*Gente al acecho* 187).
- 3 La enorme significación que reviste para Foucault la discusión en torno a la génesis de la expresión sexualidad reside en el estar completamente ligada al surgimiento de una diversa gama no sólo de ciencias sino de lo que él llama “campos de conocimiento”. Señala sobre el tema el pensador francés: “El vocablo [sexualidad] no apareció sino hasta comienzos del siglo diecinueve, un hecho que no debe ser subestimado ni ponderado en exceso... El uso de la palabra se estableció en conexión con otros fenómenos: el desarrollo de diversos campos de conocimiento (que comprendían tanto los mecanismos biológicos de reproducción como las variantes conductuales del individuo y de la sociedad); la creación de un conjunto de normas y reglamentos – en parte tradicionales, en parte nuevos – que encontraron apoyo en instituciones religiosas, judiciales, pedagógicas, y médicas” (*The Use of Pleasure* 3-4).
- 4 El proyecto de Foucault comprendía varios tomos – al menos seis por los resultados que arroja la documentación al respecto – sin embargo, se publicaron sólo los tres anotados en la bibliografía de este trabajo. Un cuarto tomo prácticamente concluido (“Las confesiones de la carne”) no se ha publicado hasta ahora. La desafiante tarea de posibilitar teóricamente una historia de la sexualidad reunía en el historiador, antropólogo y filósofo que había en Foucault el pensador ideal para llevarla a cabo. Por otra parte, es preciso subrayar que Foucault dejó muy en claro lo que él nunca se propuso acometer – pero que pudo haberse malinterpretado – fue una historia de conductas sexuales o de sus representaciones ya como clasificación y categorización ya como narratividad histórica: “Lo que planeé... fue una historia de la experiencia de la sexualidad, donde la palabra experiencia debe entenderse como la correlación entre campos de conocimiento, tipos de normatividad, y formas de subjetividad en una cultura en particular” (*The Use of Pleasure* 4).
- 5 Patricia Espinosa, ya había notado una desmitificación de los culpables en este cuento, señalando además una relación intertextual del mismo con el poema “Los compadres” de Nicanor Parra (27).
- 6 Derrida articula esta paradoja de la siguiente manera: “No puedo responder ni al llamado, ni al pedido, ni la obligación, ni siquiera al amor de otro sin sacrificar al otro otro, los otros otros”.
- 7 Barthes define *punctum* como un elemento perturbador que emerge desde la superficie de la foto alcanzando a quien la mira como una flecha que lo atraviesa, hiere y envenena (27). Barthes también arguye que el descubrimiento científico de la sensibilidad del halógeno de plata a la luz contribuye a esta especie de química que emana del referente de la fotografía hacia la mirada de su espectador: “De un cuerpo real, que estuvo allá, proceden radiaciones que en última instancia me tocan a mí... una especie de cordón umbilical conecta el cuerpo de lo fotografiado a mi mirada: la luz, considerada impalpable, es aquí un *medium* carnal”.

OBRAS CITADAS

- Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.
- _____. *Putas asesinas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.
- _____. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003.
- _____. *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Traducción de Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.
- Collyer, Jaime. *Gente al acecho*. Santiago, Chile: Editorial Planeta, 1992.
- _____. *La bestia en casa*. Santiago, Chile, Alfaguara, 1998.
- _____. *La voz del amo*. Santiago, Chile: Editorial Planeta, 2005.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. Traducción de Robert Hurley, Mark Seem y Helen R. Lane. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 2005.
- Derrida, Jacques. *The Gift of Death*. Traducción de David Wills. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- _____. *La diseminación*. Traducción de José María Arancibia. Tercera edición. Madrid: Fundamentos, 2007.
- Espinosa, Patricia. *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago, Chile: FRASIS Editores, 2003.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality: An Introduction*. Vol. I. Traducción de Robert Hurley. New York: Random, 1990.
- _____. *The History of Sexuality: The Use of Pleasure*. Vol. II. Traducción de Robert Hurley. New York: Random, 1990.
- Iturra, Carlos. *Otros cuentos*. Santiago, Chile: Pehuén Editores, 1987.
- _____. *Paisaje masculino*. Santiago, Chile: Editorial Sudamericana Chilena, 1998.
- _____. *Pretérito presente*. Santiago, Chile: Catalonia, 2004.
- _____. *Para leer antes de tocar fondo. Cuentos brevísimos*. Santiago, Chile: Catalonia, 2007.
- _____. *Crimen y perdón*. Santiago, Chile: Catalonia, 2008.
- Jameson, Frederick. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Capitalism*. Durham, NC.: Duke University Press, 1991.
- _____. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London: Verso, 1998.
- Lacan, Jacques. *On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge*. Traducción de Bruce Fink. New York: Norton, 1999.
- _____. *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*. Traducción de Dennis Porter. New York: Norton, 1997.

Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 2007.

_____. *The Inhuman. Reflections on Time*. Stanford, California: Stanford University Press, 1991.

Nietzsche, Friedrich. "On Truth and Lying in a Non-Moral Sense". Traducción de Ronald Speirs. En Vincent B. Leitch, ed. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: London, 2001. pp. 874-884.

Sartre, Jean Paul. *Being and Nothingness. A Phenomenological Essay on Ontology*. New York: Washington Square Press, 1992.

Sontag, Susan. *Styles of Radical Will*. Nueva York: Picador USA & Farrar, Straus and Giroux, 2002.

SEXUALIDADES EN TRANSICIÓN. HOMOGRAFÍAS POST PINOCHET

Fernando Blanco

En el año 2002, el escritor y activista Juan Pablo Sutherland publicó la segunda antología literaria homosexual en Chile¹. Con el nombre de *A Corazón Abierto. Geografía literaria de la Homosexualidad en Chile* y de la mano de uno de los más grandes grupos editoriales – Editorial Sudamericana–, el compilador selecciona 31 textos en los que las biografías de personas y las vidas de personajes se confunden. Los contenidos abordan sexualidades disidentes presentes en el canon y en el contra-canon nacional. Este intento, meritorio en su valor político, nos revela cómo la temática en cuestión aboveda un nicho de domesticación de la mano del mercado. El consumo de este texto se constituye en un sepulcro consagratorio para las sexualidades minoritarias. El capital en su dinámica de expansión y reproducción¹ las impregna² con el valor agregado homogeneizador de la tolerancia multiculturalista.

El hecho no pasaría de ser una anécdota comercial dentro del registro de circulación del libro, sino se considerara el radical y a la vez contradictorio escenario económico- social y cultural que presentan las temáticas de desarrollo humano en el país. En particular, aquellas temáticas relacionadas con el acceso al goce pleno de derechos sexuales y culturales de los ciudadanos. Ese es justamente el plan del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD).³ De acuerdo a su informe de 1998 el modelo de modernización aplicado en el país logra altos niveles de satisfacción. Estos son aparentes en la matriz socio-económica siendo el mayor índice de éxito el aumento de la capacidad de endeudamiento de las personas. Sin embargo, el índice de satisfacción exhibe una progresiva pauperización de los niveles subjetivos de logro. Este dato se confirma con las graves deficiencias en las

percepciones ciudadanas de seguridad, empleo, distribución del ingreso y acceso a la salud. Todas ellas son ratificadas como insuficientes en el informe del PNUD de 2002.

Respecto a las sexualidades minoritarias, éstas aparecen en la agenda gubernamental de políticas públicas con posturas más bien de legalización, regulación y control, más que de acceso a pleno goce y reconocimiento de derechos. A pesar de lo anterior, consignemos que en diez años el estado chileno ha logrado la aprobación en el Congreso de una multitud de leyes que proveen marcos legales para sancionar la sexualidad, incluyendo la despenalización de la sodomía en 1998. Estas leyes incluyen la de violencia intrafamiliar, la anticoncepción de emergencia, la ley de VIH-SIDA, la ley de divorcio, de filiación, de acoso sexual y de delitos sexuales. A ellas se añaden, las de prensa y censura cinematográfica. Sin duda, todas y cada una de ellas, apuntan a cierto nivel de emancipación de la sexualidad pero también al de su regulación como sostiene Kathya Araujo. La tendencia legislativa en el continente se aboca más a debatir las tecnologías de la sexualidad y su estatuto legal que a los logros concretos a nivel de reconocimiento de una ciudadanía sexual, cultural y de goce para las subjetividades minoritarias.⁵ El debate se plantea en términos de conseguir la derogación de marcos legales homofóbicos (artículo 373 de "ofensas a la moral y las buenas costumbres") y la expansión de las esferas de influencia de la ley en relación con la regulación del deseo (la edad de consentimiento, el contrato matrimonial entre personas del mismo sexo). Este escenario de apertura en un país reconocido en el continente por su conservadurismo en temas de moral pública, pareciera indicar la dirección de un cambio —el aumento de la presencia de sexualidades minoritarias en el espacio público. En contraposición, los textos narrativos publicados durante los 90 y años subsiguientes, presentan un itinerario mucho más problemático y devastador que el de la readecuación del marco legal para regular lo que Ileana Rodríguez ha llamado "las ciudadanías abyectas" (Rodríguez 16) y sus luchas por representación y reconocimiento en el continente.

Chile, la alegría ya viene⁶

1988 marcaba la recuperación de la democracia para Chile después de 17 años de gobierno dictatorial. Eran los años de los acuerdos para sellar la transición con un piso político moral que le diera estabilidad al gobierno y seguridad a los militares. En esos mismos años, Diamela Eltit publicaba su primera novela, *Lumpérica* (1983) y los colectivos *Ayuquelén* y *Las Yeguas del Apocalipsis* convertían a la ciudad en un libro de memorias públicas y privadas. Se debía de escribir el encarcelamiento y el genocidio estatal con los cuerpos lesbianos y homosexuales. Por su parte, Juan Domingo Dávila

en sus exposiciones⁸ agregaba el imaginario homoerótico de la cultura popular a los cuerpos castigados de los homosexuales proletarios y “aindiados” de Lemebel y Casas. Héroes patrios y personajes del cine, la televisión y los comics como Bolívar, Tarzán, cyborgs junto con las caricaturas locales *Verdejo* y *Condorito*, conforman la peculiar iconografía-homo de Dávila en la que la voluntad de travestimiento⁸ se une a la conciencia política de la diferencia. Es así como el se enfrenta a los sistemas normativos de la pintura y la pedagogía cultural heterosexuales. La misma estrategia puede verse en la parodia del cuadro de Valenzuela Puelma *La Perla del Mercader* (1884). En su versión, la transexualidad del esclavo es puesta en primer plano. El ojo del *Roto Chileno*, *Verdejo* insiste en la cosificación del cuerpo aunque esta vez dentro de una economía libidinal. Esta economía expande el deseo de la transacción heterosexual original entre el anciano mercader y los postores de la subasta del cuerpo de la joven-perla. Dávila abre otro registro del goce en el que la oferta subjetiva de la cultura se ha ampliado. Ahora estamos frente a un inventario de las fantasías polimorfas de la sexualidad proletaria homosexual.

Esos eran los años de la fundación del MOVILH⁹ (1991) y del programa radial de las minorías lésbicas y homosexuales, *Triángulo Abierto* (1993). Tuvo dos etapas, la de 1993-1995 y la de 1999-2007. La primera fue apoyada por la feminista radio Tierra; la segunda, por la radioemisora comunista Nuevo Mundo. Eran los tiempos de la “clandestinidad del personal estéreo” (Robles 49). En este contexto, dos sombras críticas se proyectan desde la academia y la prensa hacia la esfera letrada, obscureciendo la comparecencia de autores marginales. Los trabajos de Rodrigo Cánovas (1997), y Carlos Olivares (1997), meritorios en su propósito general, no logran sortear las fronteras de las sexualidades normativas al organizar su corpus de trabajo. Olivares, editor del diario *La Epoca* en esos tiempos, inaugura una pseudociudadanía editorial para un grupo de autores que exitosamente publicaban en la década. Su recuento excluye nombres centrales como los de Diamela Eltit y Pedro Lemebel. Por su parte Rodrigo Cánovas define la narrativa de esa misma época como la *novela de la orfandad*. Su criterio marca la convergencia de los vectores históricos, la condición estructural del trauma de la dictadura, el trabajo de recomposición de la pertenencia al tejido social. Su análisis convincente en extremo, sin embargo, deja de lado completamente la sexualidad como eje co-regulador de las relaciones sociales.¹¹

Santiago y Londres

Sostengo que durante el tiempo que media entre 1988 y 1998 reestructura los imaginarios civiles en relación con los horizontes legales, morales y

éticos de la presencia del régimen en el país. La tríada estado-sociedad civil y medios de comunicación produce una rearticulación entre políticas públicas, políticas íntimas y movilización social. La revolución sexual es el signo de la modernización de Chile. Para no hablar de política se habla de sexo utilizando los medios de comunicación. Ya no se trata sólo de la incorporación definitiva de las mujeres como fuerza de trabajo ahora se trata de convertirlas sujetos de derecho. Lo mismo ocurre a las minorías sexuales. La historia de las demandas del siglo XX, había probado que la incorporación de más y más sujetos al juego del capital y sus consumos redundaba en la expansión y reproducción del propio sistema. Entre 1988-1997 los fenómenos que más llaman la atención se relacionan con “superar la pobreza y las diferentes formas de exclusión y discriminación” en el contexto de los logros de los Índices de Satisfacción Humana, IDH¹³ — tercero de los objetivos de los programas de gobierno de la Concertación. Si bien es cierto que éstos logran la reducción de la pobreza a la mitad, las poblaciones indígena y las comunidades sexuales minoritarias (LGBTQ) se encuentran aún en abierta desventaja legal frente a sus pares blancos/heterosexuales. Sin embargo, junto a esta situación de inequidad una paradoja surge. El fenómeno de la exaltación mediática de la vida privada de las personas es el nuevo contrato social ciudadano de derechos. Este ganancia liberal pone de manifiesto la necesidad de una mediación tecnológica para la satisfacción de “placeres culpables.” En todos lados, tal como lo indica la oferta de identificación global ofrecida por los medios de comunicación en sus consumos mediáticos, los homosexuales y lesbianas parecen multiplicarse en los repertorios de los circuitos informativos. Nunca hubo tantos en el Chile de la farándula dispuestos a hablar de sus gustos y preferencias como en esta oleada confesional y de desclosetamiento. Mientras, el silencio secuestra a aquellos que optan por permanecer en las afueras del “negocio del deseo.” Claro está, esta es una condición simbólicamente compensatoria. La supuesta apertura democrática pretende sellar el destino de la modernización por medio de la sobreexposición de estas subjetividades envasadas en los medios portadores de la esfera pública. Observábamos por esos años la aparición de más y más prácticas importadas de emancipación en la esfera sexual culturo-digito-virtual. Programas de televisión norteamericanos casi en su totalidad copan los horarios *prime* en los canales satelitales, marcando modelos de conducta y consumo para las sexualidades minoritarias.¹³ Pareciera ser que la moral del estado chileno moderno necesitara de este gesto concreto en la esfera pública para inaugurar los nuevos tiempos. El gesto marca un cambio en el valor de la cultura sexual en la esfera pública y un cambio en el valor de lo político. La sexualidad aportada por la cultura industrial construye una esfera íntima que opera como pública. En forma paralela los canales y la prensa locales abren sus proyectos para llevar la intimidad al rango de “noticia.” Es la novedad del año hablar de todo, sobretudo de las preferencias,

las mecánicas y las tecnologías de la sexualidad. La tendencia cobra cuerpo en el éxito sin precedentes de audiencia del programa radial *Chacotero Sentimental* de la estación Rock & Pop. Los auditores llaman al programa para contar al aire sus historias íntimas. Sin entrar aquí en el análisis profundo de este fenómeno, solo quisiera consignar lo siguiente: la exaltación mediática de narraciones sobre lo íntimo que escapan a las regulaciones tradicionales estipuladas por la ley no debe ser confundida con la emancipación sexual igualitaria del euronorte. La democratización de una esfera pública garante de ciudadanía sexual está muy lejos de la “forma” distorsionada que asumen el deseo y el goce en el espacio mediático durante esta década.

La Primera Década

Es así como entre 1988 y 1998 vemos publicada una serie de textos narrativos cuya matriz de sentido parece dada por la visibilización de sus personajes. Más preocupados de la anécdota que de la apuesta literaria estos textos en su mayoría bien escritos carecen de la profundidad, que novelas como *Frente a un Hombre Armado* de Mauricio Wacquez (1984) o *Pasión y Muerte del Cura Deusto* de Augusto D’Halmar (1924) habían logrado para compartir la liviandad de una sexualidad marqueteada como pasaporte estético a la normalización. Los textos de Juan Pablo Sutherland, activista y escritor homosexual, por ejemplo, se concentran en la descripción de hitos y guiños para *entendidos*. Sin mayor elaboración literaria sus cuentos levantan la topografía del circuito gay en Santiago en medio del cual – parque, disco o entierro – sus personajes posan sostenidos por un debilitada narración saturada de datos. Sus excursiones en el género futurista son tan desafortunadas como la idea de una juventud homosexual *maudit* alentada por ideas de homologación con sus pares heterosexuales. Unos años antes con *Soy de la Plaza Italia* (1992) Ramón Griffero, destacado dramaturgo y director de teatro homosexual, incursiona en el género del cuento con siete narraciones ilustradas por Herbert Jonckers en las que sus personajes se corresponden con mitos urbanos. Son narraciones breves, proto – guiones teatrales en las que los diálogos de los personajes muestran claramente el cambio de década – Pinochet ya no encarna el contra quien ni tampoco articulará a la oposición una vez terminados los juicios sobre violaciones cometidas por el estado militar. La poética espacial de sus realizaciones teatrales se traspasa al corazón capitalino entretejido en sus historias con los mitos urbanos presentes en la cultura urbana popular. En cada uno de ellos un habitante anónimo de la ciudad opera como un detonante para una tragedia. Una aseadora evangélica del Teatro Municipal tiene premoniciones sobre crímenes; en otro un taxiboy busca un lugar de reconocimiento entre

sus clientes para acabar como criminal humillado por todos. El mayor mérito del volumen de Griffero es haber logrado una postal del cambio ideológico en el que la sexualidad queda a pesar de todo, también contaminada con los colores del naturalismo y la patología social. Otros tres textos aparecen en esta época también. El primero de ellos *Cuento Aparte* (1994) es un compendio de siete relatos en los que René Arcos Leví explora lo que el crítico Alvaro Bisama llama “la afasia ideológica de la Nueva Narrativa.” La escena de Arcos Leví es la del concertacionismo demócratacristiano cuya languidez moral se traspasa a cada uno de los personajes de sus relatos en medio de lenguajes provistos por los imaginarios del cine norteamericano enfrentados al doble estándar de las culturas católicas latinoamericanas. Obsesionado por el desaliento amoroso contemporáneo de un Yo hiperbólico azulado por el sexo controlado de las primeras campañas públicas del Conasida¹⁴, los personajes de Arcos Leví prefieren la represión tras fachadas anodinas en las que el formato de la teleserie los sostiene capítulo a capítulo en sus guiones.

El segundo de esta serie de relatos gana el entonces prestigioso concurso de cuentos de la revista *Paula* colocando a su autor en la mira de las principales editoriales. *Santa Lucía* (1997) de Pablo Simonetti es una excelente narración en la que la infidelidad del marido descubre en el pulmón del cerro el refugio para los ceremoniales eróticos de los homosexuales encubiertos. La historia está exquisitamente narrada, tanto que casi es imposible percibir la sordidez del secreto. Simonetti¹⁶ repite en este cuento la profecía autocumplida de la condena de la vida del homosexual. Claro está descubriendo que las coordenadas del castigo en este caso provienen de la estricta regulación que la clase social y sus expectativas le imprimen a este tipo de comportamiento. Un tercer texto circula esos años y se constituye en una de las excepciones a la liviandad descriptivista con que la homosexualidad es tratada en los otros relatos. Sin la polémica que rodeó a la publicación de *Angeles Negros*, financiado con fondos fiscales o del éxito de columna social de Simonetti, la novela *El Viudo* de Jorge Ramírez publicada en 1997 pone en escena una sexualidad más compleja, pero que a pesar de su excepcionalidad, no escapa al lugar común del “pathos gay.” La novela es una cruz arriesgada de los géneros del folletín erótico y la novela del realismo social. Estupendamente escrita, a pesar de ello, nos detalla la historia de un cincuentón apegado a su madre, que establece una tormentosa relación amorosa con un joven prostituto. La novela contiene varios modelos de producción de la subjetividad. El primero de ellos, quizá el más básico, es el modelo trabajado años atrás por Marta Brunet en *Amasijo* (1962). La relación madre-hijo aquí es vista no como la de una subjetividad que produce/programa a la otra lingüísticamente sino como un sistema que funciona como fantasma del modelo de la inversión para el prostituto. La novela está llena de referencias al drama

edípico entorno a la relación que sostienen Ernesto, su madre y Patricio. Este último resuelve la sobre/identificación de su amante por medio del recurso travesti con que escenifica en la escena sexual a la madre. A pesar de este exceso psicologicista su centro y he aquí su valor, está en la exploración que Ramírez hace de la relación sadomasoquista entre los amantes. Recorrido que rebasa grandemente el rótulo homosexual para definirla. Ramírez recorre los pactos sexuales entre los personajes notando la fuerte presencia de múltiples y diversos contratos en los encuentros eróticos entre Lita, Sandra, Ernesto y Patricio. El travestismo, la apertura de la pareja amo-esclavo gay a una *dominatrix* lesbiana, varias versiones de sexo oral-*fellatio*, *cunnilinguis*-coprofilia, fetichismo, escopofilia, violencia física, masturbación y otras formas auto y hetero-orientadas de satisfacción se despliegan en la novela mostrando cómo la sexualidad puede ser vista como un sistema móvil de preferencias y acuerdos sobre las mismas en el que el móvil de la satisfacción erótica no pasa exclusivamente por el componente reproductivo. Todas las prácticas descritas están vinculadas por un lazo sadomasoquista entre los actores de cada encuentro. Dos observaciones merecen ser hechas. La primera, como ya es sabido, la intensificación de este tipo de prácticas guarda estrecha relación con la exaltación para el sujeto de la exigencia contemporánea hecha por la oferta del individualismo capitalista. Frente a esta demanda (oferta) la salida más recurrida es la de quedar a merced del Otro/otro para ser resignificado dentro de una economía subjetiva diferente que permita abstraerse de la posición de la autoexigencia productiva. Otros como prefieren ver este tipo de prácticas como aquellas que facilitan al sujeto sortear la exigencia de estar en control de su medio ambiente como exigencia para la consecución del bien individual. Como quiera que sea lo común a ambas miradas es la noción compartida de que la sexualidad permite también paradójicamente oponerse a la cultura y a sus mandatos. Superficialmente Ramírez juega la carta de la ley del dinero como explicación, pero lo es sólo en tanto, el poder económico de Ernesto media las barreras morales para imponer una dinámica sexual a la que todos los que llegan se someten. Sin embargo, la combinatoria de juegos amorios que aquí se reproducen presentados bajo la estética del porno, especialmente por el realismo de la descripción fragmentada provista por el lente del ojo narrativo, introducen otro elemento para confirmar la tesis anterior: la permisión desvergonzada y no culposa de los oficientes frente a requerimientos moldeados por la inmediatez del goce. Este es un rasgo de las subjetividades virtuales muy común en las relaciones de los cibernautas en el pornoespacio que la red ofrece a diario. Esta modalidades del erotismo contemporáneo cancelan los clásicos freudianos de regulación y normalización enquistados contrapulsionalmente en los registros judeo-cristianos de la culpa y la vergüenza.

Dos textos del canon homoerótico chileno son citados aquí por Ramírez.

Lugar sin Límites (1966) de José Donoso y *Toda la Luz del Mediodía* (1964) de Mauricio Wacquez. Ramírez construye también, su propia versión urbana del infierno donosiano del Olivo. A diferencia del anterior en la ciudad de la prostitución no hay transacciones sexuales vicarias por sobre la especulación y la negociación de la tierra sino intercambios concretos en los que se juegan las identidades como moneda de cambio frente a la exigencia del goce de cada sujeto. La ciudad permite, al parecer, transar la pulsión en contratos absolutamente subjetivos. Esto último es el eje que ordena la narración y el destino de los personajes. Cada cual responde a las exigencias del otro y a los modos en los que la cultura dicta/permite el goce contemporáneo, en un contrato genérico (la prostitución, el sadomasoquismo, la pornografía, el incesto) que marca para cada uno la exploración de los límites de la propia libertad individual. Pensar en este texto es pensar en los modos diversos y únicos en los que una sexualidad pudiera vivirse colectiva o personalmente haciendo del *El Viudo*, uno de los textos con mayor valor ético de los escritos en la década, comparable sólo a las narrativas de sus pares generacionales Lemebel y Eltit, desde la perspectiva de la indagación en la imaginación, límites y prácticas de una determinada subcultura enfrentada a las regulaciones del liberalismo. La reflexión implícita sobre las parafilias y su efecto en la regulación de los órdenes psíquicos en el contexto de la post dictadura, sin duda, es algo sobre lo cual volver al momento de releer esta novela.

Si nos detenemos en este apretado panorama, y miramos los textos comentados hasta ahora, en todos ellos advertiremos cómo la figura del homosexual, a pesar de todo, sigue rozando la del paria. Quizá sea el texto de Ramírez, el que con mejor suerte narrativa enfrenta el desafío planteado por la sexualidad humana a la literatura. Tanto los textos de Griffero, como los de Arcos Leví, Sutherland y Simonetti, pero en particular los dos últimos se quedan en la exposición de narrativas ya mediadas en los discursos públicos por los guiones de la asimilación mediática y tecnológica. La homosexualidad en ellos no rebasa el continente normalizador que su reclamo de aceptación ve en el índice emancipatorio, entendido como un simple mandato de reconocimiento ante el espejo biográfico de las narrativas de mercado. Hablar del nuevo estatuto civil para la sexualidad disidente en estos textos, no es desafiar la exclusión inscrita en el individuo abstracto de la democracia liberal, sino por el contrario, confirmar el acuerdo tácito de su condena como especie, en tanto, su transgresión lo es no sólo del marco regulador de la ley sino de los propios modos de producir al sujeto al interior de narrativas humanistas heterosexuales, acentuadas por las restricciones morales encarnadas en la piedad y la vergüenza. Una sexualidad como la de Ramírez en la que el derecho a la promiscuidad o la reivindicación de otras experiencias de libertinaje sexual interrogan, desde un ética individual, los límites de los sistemas de regulación contrapulsional que la moral del

mercado/estado insiste en potenciar para las subjetividades sexuales minoritarias incluso, para los de la propia heterosexualidad.

El ciudadano Lemebel

En estos primeros diez años otros dos textos del mismo autor, el volumen de crónica urbana *La Esquina es mi Corazón* (1995) de Pedro Lemebel y el compendio de crónicas *Loco Afán. Crónicas de Sidario* (1996) impactan grandemente la escena local e internacional. Habiendo circulado la mayoría de ellas entre los años 1991-1993 como crónicas publicadas en la desaparecida revista *Página Abierta*, son posteriormente recopiladas por su autor en estos dos libros. En el primero de ellos *La Esquina es mi Corazón*, Lemebel dibuja con el taconear memorioso de un narrador singular *La Loca*, los circuitos del deseo en la ciudad. Este erotógrafo urbano, alterego proletario capitalino de la provinciana *Manuela donosiana*, construye una etnografía del deseo marginal sobre un telón de cambios en el tejido social producto de la represión política ejercida durante el régimen militar y de su continuidad en las políticas económicas de los gobiernos de la Concertación. La ciudad de Lemebel es vista como el escenario natural para la consumación de las fantasías y urgencias eróticas de sus habitantes, pero también como mortaja inesperada para aquellos que buscan compensaciones monetarias a cambio del sexo rápido en espacios clandestinos. No queda exenta la ciudad fantaseada por el cronista de la memoria de los desaparecidos o los perseguidos. En suma, un libro fundamental para entender cómo el espacio urbano acoge una ontología de la sexualidad que va mucho más allá de sus fronteras biológicas.

El segundo libro de este autor *Loco Afán. Crónicas de Sidario* nos presenta una singular perspectiva sobre la memoria histórica, la memoria privada, la memoria de una comunidad y las memorias dispersas en el pasado y el futuro. Magistralmente escrito (la crónica sobre *Loba Lamar* es uno de los mejores textos de la prosa y la lírica latinoamericanas) Lemebel trabaja aquí con los materiales yuxtapuestos de la pandemia del sida y el colapso de la Unidad Popular.¹⁷ En la crónica que abre el libro “La Noche de los Visones”, Lemebel advierte del fratricidio de la guerra civil del 73 al tiempo que el mismo año sirve de epitafio inicial para el advenimiento de las numerosas infecciones por VIH de la década siguiente. De este modo hermanadas por la mortandad las comunidades homosexuales y de izquierda celebran la última noche de libertad para los cuerpos en un “año nuevo” que se cierne macabro sobre las dos décadas siguientes en el país. A lo largo de la siguiente veintena de textos de esta arpillera memorial remendada con las hilachas de los moribundos Lemebel repasa las estrategias de resistencia de los homosexuales, de los seropositivos y de los terminales dentro de la

lógica perversa de fantasear un futuro sin futuro para las comunidades travestis. Estando las minorías no heterosexuales no sujetas a la biopolítica reproductiva entregadas a su *Loco Afán*, Lemebel destaca la inconsistencia del ordenamiento de la subcultura proletaria homosexual a los consensos que la normalización mercantil ha dictado para sus pares de *clase mediana burguesa* empeñados en asimilarse al mandato de la protección del futuro del capital y el estado concertacionista. Si bien sus crónicas encarnan la negatividad de la modernidad, la amenaza que la propia norma social construye alrededor suyo como signo frontera de su fragilidad, es también un reclamo por la compasión política para los sujetos minoritarios. Esto es plantear un alegato ético que reclama por reemplazar el “bien social”, por lo que es “mejor” para cada individuo en la medida de lo posible (Edelman 16). De este modo, la ilusión sentimental de la familia burguesa y su continuidad como especie encuentran en la *parodia camp* del embarazo o la maternidad travestis de personajes como *Loba Lamar o Berenice* la desnaturalización de sus afanes culturales de futuro. En estas crónicas por medio del énfasis en el artificio lingüístico, además de proponernos una sensibilidad que pone a la vida del lado del arte, Lemebel esgrime un reclamo insistente por la imperiosa necesidad ética de ver en toda su humanidad al que tenemos delante. El grotesco descomunal y barroco es el estilete que cava en los intersticios de su *lengua marucha* para afirmar que aquellos a los que nos enfrentamos en la lectura no son monstruos o depravados sino sujetos que fantasean con las posibilidades imposibles de su normalización. Normalización que engendra en sus cuerpos la deformidad de su incapacidad de pertenencia tal y como están dadas las cosas hoy en el Occidente liberal heterosexual.

Los siguientes 10 años

La detención de Pinochet en Londres marca el segundo tiempo para la transición en Chile. Con su salida de la escena política los partidos políticos de la coalición gobernante se ven obligados a abandonar la cohesión que los derechos humanos le había provisto estos años de gobierno. Otros temas, como la educación, la salud y los combustibles copan las agendas, mientras minan la fuerza del conglomerado frente a una implacable derecha fiscalizadora. En un contexto de mayor apertura y con logros concretos en el terreno legal las minorías sexuales también entran a una nueva etapa.¹⁸

Un volumen interesante es el del escritor Carlos Iturra, con *Paisaje Masculino* (1998), con el que este narrador consolida su fama en el género del cuento.¹⁹ En trece relatos Iturra dentro de los estrictos márgenes dictados por el realismo burgués nos presenta una mirada sobre la homosexualidad en Chile, los tabúes asociados a ella y las reacciones

sociales en tiempos de SIDA. Los cuentos de impecable factura abordan con diferentes perspectivas la tardía intervención estatal en términos de ayuda sanitaria frente a la epidemia, mientras los portadores VIH+ se refugian en la negación o en la compulsiva revancha de contagiar a otros. Posteriormente Iturra explorará más o menos los mismos tópicos en el volumen de cuentos *Pretérito Presente* (2005). El contexto siempre es el mismo, el del terror a la condena y al ostracismo social heterosexual. En esta misma línea de reflexión podemos situar a la novela de Alejandro Montes *Autoflagelación* (2005), una bizarra lectura de la bisexualidad adolescente y otros textos de menor densidad narrativa- cultural como *Primeros Juegos* (1998) de Víctor Bórquez, *Vidas Vulnerables* (1999) de Pablo Simonetti, *Fiesta de Hombres Solos* (2000) de Víctor Bórquez, *Las Heridas de la Carne* (2001) de Francisco Ibáñez-Carrasco, *Después de Todo* (2001) de René Arcos Levi, *Santo Roto* (2001) de Juan Pablo Sutherland, *Madre que estás en los Cielos* (2004) de Pablo Simonetti, *El filo de tu Piel* (2006) de José Ignacio Valenzuela, *Quédate por la Noche* de Nelson Acevedo (2006), y las últimas, *La Razón de los Amantes* (2007) de Simonetti y *El amante sin Rostro* (2008) de Jorge Marchant Lazcano, además de *La Trilogía de las Fiestas* (2008) de Rodrigo Muñoz.

Los volúmenes de crónicas de Lemebel, *De Perlas y Cicatrices. Crónicas Radiales* (1998), *Zanjón de la Aguada* (2003), *Adiós Mariquita Linda*, (2004) y el último publicado, *Serenata Cafiola* (2008) repiten el mismo pacto de la mirada del cronista con la amnesia estratégica de la memoria pública –estatal o mercantil-medfática. Lemebel se avoca a reconstruirlas. O más bien a documentarlas en la ficción del recuerdo borroneado por su contar poético. A partir de las pequeñas historias parias de sus protagonistas Lemebel autógrafo rehila una etnografía erótica del margen proletario homosexual, (*Mariquita*); o zurce un libelo acusatorio, a la vez que memorial de los excesos cometidos por el régimen militar contra la disidencia política anti pinochetista (*De Perlas*). Ya no se trata solo de la memoria del genocidio estatal de la dictadura o de los estragos de la pandemia del SIDA – aunque siguen presente como fondo traumático estructural del tejido social-articulados en sus primeros dos libros, sino de desenmascarar a colaboradores y ayudistas de la dictadura presentes en los medios (*De Perlas*). Producir biografías de mujeres, las que en el ojo coliza de su narración se vuelven actores fundamentales de la pequeña lucha del realismo socialista travestido (*Zanjón*) o contar historias dentro de la radio a través del pacto melodramático de boleros y rancheras, del tono festivo de salsas y cumbias, en la función pedagógica del rock social, en un trabajo que él define en una entrevista del diario *La Nación*²⁰ del siguiente modo:

Cafiola significa cafiiche, taxi boy, pero no existe el femenino, la mujer «caficha», puede ser la regenta, la cabrona, pero no es lo mismo que un

cafique. Es una palabra porteña que quise instalar. Cafiola parece el nombre de una novela; de hecho, el libro se iba a llamar «Cafiola y otros ritmos», como programa de radio. Una vez un amigo estaba con un tipo, y yo le dije: «Bueno, ¿te lo cogiste?», y me dijo: «No, le puse música no más». Y eso significa hablarle, nunca llegar al lecho, esa es la génesis del libro, versear, cuentear.

Entre los textos más importantes para comentar a continuación están las novelas *Tengo Miedo Torero* de Lemebel, *Epifanía de una Sombra* (2000) de Wacquez, *Corazón tan Puto* (1998) de Nelsón Pedreros y la excepcional *Sangre como la Mía* (2006) de Jorge Marchant Lazcano.

Su novela *Tengo miedo Torero* (2001) mal recibida por la crítica que encasilló al autor como cronista no permitiéndole franquear el espacio reservado para la “verdadera literatura,” es sin duda una de las pocas en su género en Chile. Es una novela hecha de lecturas provistas por los géneros femeninos del folletín amoroso y la novela sentimental combinada con la acumulación de una cultura radial y cinéfila marcada por el acento popular del escucha proletario. Un pastiche que como un campo magnético atrae y repele formas de expresión consagradas que se volatilizan al entrar en contacto con el bordado paródico de la escritura de Lemebel. Hablo aquí también del gesto de la novela histórica, del ya mencionado bildungsroman travestido por *La Loca del Frente* que aprende a esconder armas, llevar mensajes, ser correo humano para finalmente hacerse un “hombre compañero” comprometido con el proyecto histórico que lo interpela: acabar con el dictador. Y también el de la clave rosa sentimental con la que el pacto melodramático es el que acogerá el destino trágico del amor homosexual entre Carlos y *La Loca*. Cada cuadro de la narración, cada enfoque instalado en el espacio de la evocación interior, en los que la realidad se vuelve imaginadamente su doble, expone dimensiones íntimas de una experiencia particular. Una homotextualidad que se yergue desde el plano referencial en alegoría perversa, en máquina de lectura, intérprete cierto de las claves que ligán el erotismo, la sexualidad y el poder en la contemporaneidad, tal y como podemos leer no sólo en Lemebel sino también en dos autores mayores de la novela chilena contemporánea, José Donoso y Mauricio Wacquez. Es inolvidable el pasaje en que *La Loca del Frente* delira y se vuelve escucha de su propio relato al describir el narrador la fellatio/ amantamiento, falo/ madre en la que se envuelve, nos envuelve. Nuevamente la mortaja y esta vez cifrada en la boca que acoge cripta amorosa el cuerpo que va a *desaparecer*:

Ahí se le entregaba borracho como una puta de puerto, para que las yemas legañas de su mirar le acariciaran a la distancia, en ese tacto de ojos, en ese aliento de ojos vaporizando el beso intangible en sus tetillas quiltras, violáceas, húmedas, bajo la transparencia camisera del algodón. Ahí, a

sólo un metro, podía verlo abierto de piernas, macizo en la estilizada corcova de la ingle arrojándole su muñón quinceañero, ofreciéndole ese saurio enguantado por la mezcilla áspera que enfundaba sus muslos atléticos. Parece un dios indio, arrullado por las palmas de la selva, pensó. Un guerrero soñador que se da un descanso en el combate, una tentación inevitable para una loca sedienta de sexo tierno como ella, hipnotizada, enloquecida. (106)

Curiosamente tres de las cuatro novelas faltantes serán producidas en el extranjero y narradas desde el exilio de sus protagonistas.²¹ La primera de ellas es la monumental *Epifanía de una Sombra* (2000) de Mauricio Wacquez, injustamente relegado de la consagración canónica en Chile; en segundo lugar, el texto narrativo de José Ignacio Valenzuela *El Filo de tu Piel* (2006), publicado en Puerto Rico, en la que se abordan las experiencias de portadores seropositivos; y la novela de Jorge Marchant Lazcano, *Sangre como la Mía* (2006) escrita entre Nueva York y Santiago. La cuarta y última es la singular novelita *Corazón tan Puto* del novel Martín Gúiraldes, (Nelson Pedreros) con la que se renueva el panorama del realismo social en clave sexual barriobajera.

Las dos novelas elegidas para comentar aquí presentan algunas similitudes. Ambos textos fueron compuestos por sus autores en condiciones de exilio voluntario, si es que alguno puede serlo, y ambas novelas presentan a la memoria como uno de sus ejes narrativos anclada la sexualidad de los protagonistas a la intriga narrativa.

Epifanía de una Sombra es una novela sin parangón en la literatura chilena. Homologable sólo a *El Obsceno Pájaro de la Noche* (1970) de José Donoso o a *Patas de Perro* (1965) de Carlos Droguett, por su densidad conceptual, la novela de Wacquez entra en la línea de lo que podría llamarse una novela de contemplación o una disquisición filosófica sobre la metafísica del tiempo y del espacio. Ambas categorías están de una u otra manera relacionadas con el sujeto en tanto la segunda existe sólo en cuánto es posible tener conciencia del espacio – sé que existe en tanto lo ocupo- y la primera en tanto el sujeto es capaz de percibirse en el tiempo sólo en relación el movimiento de éste. En ella, además, no sólo los órdenes naturales atraen la reflexión del narrador, cuyo punto culmine es alcanzada por Wacquez con sus refinados estudios sobre el paisaje, sino también la fijación del autor con la potencia de la mirada divina como fuerza sobredeterminante de los destinos humanos expresada a través del estudio de las pasiones. Tratado del alma, no menos que del cuerpo y la naturaleza, esta novela y su obra entera se nos ofrecen como uno de los más sofisticados textos producidos en la narrativa chilena del siglo XX, el que paradójicamente se cierra con la publicación póstuma de *Epifanía*. Menos abstracto que el Adolfo Couve de *El Balneario* (1993) o *La Comedia del Arte* (1995) Wacquez mantiene con él, sin embargo, una coloratura melancólica similar en el tratamiento

estilístico de la memoria y la enfermedad entendidas como experiencias obligadas de la autorreflexión moderna, tal como antes se dieron en la literatura francesa o en el romanticismo decimonónico. La novela desarrolla una historia en las que las pasiones sexuales de sus protagonistas se entremezclan con la rigurosa estratificación social en Chile donde en la que por medio de las intrigas entre los protagonistas vislumbramos su teoría sobre la construcción y reproducción del poder. La sexualidad aparece en Wacquez como una de las expresiones de la humanidad de la especie y también de su animalidad. Sus personajes actúan dentro de los protocolos sociales alentados por sus impulsos eróticos inmersos en los escenarios del Valle Central. Cada cuerpo es un paisaje para una pasión. El amor por los hombres, el deseo incestuoso, el ardor urgente de la masturbación, violaciones consentidas por secretos de familia y una subjetividad que explora pactos sadomasoquistas como medio de aprendizaje conforman el horizonte que esta novela despliega en las postrimerías del siglo XX. Notable es el trabajo sobre el poder sexual en el mito bíblico que encarna el personaje del *Bautista*.

La novela de Marchant Lazcano, por su parte, trabaja también la clave de la memoria, pero la suya está indisolublemente ligada al SIDA. Narrada a dos voces y en dos épocas históricas separadas por una generación Marchant construye una de las mejores novelas de la primera década del siglo XXI. No sólo presenta una excelente factura técnica en la que sus años como guionista de televisión son un valor agregado, sino que explora cómo la sociedad chilena reacciona y ha reaccionado frente al tema de la sexualidad minoritaria. La novela recorre la compleja trama de relaciones intersubjetivas asociadas con la sexualidad, el género, y la clase social. Marchant Lazcano a propósito de la anécdota que junta a Daniel y Jaime, propone una mirada devastadora sobre los mecanismos endogámicos por los que circula el poder en Chile cuando estos son confrontados desde una sexualidad no hegemónica y suponen una amenaza para la estabilidad jerárquica de las clases privilegiadas. Marchant repasa en la ciudad lo que en el fundo hiciera Donoso con la familia Azcoitía. Si en *El Obsceno Boy* encarnaba a la anormalidad con el rango científico de fenómeno y el engendro acusaba la maldición de la mezcla interclases en Marchant Lazcano la homosexualidad se sitúa en la condena seropositiva en medio de la dictadura para reeditar la condena de la especie con ese odioso encono de las clases sociales chilenas aterradas ante el futuro de que uno de los suyos “baje de pelo” sea por una alianza espúrea con la mujer de servicio como por el mal paso del sobrino de Juliani con “el hijo de la nana.” Nos pregunta M. Lazcano, cómo reproducir *la casta chilena*, el poder político que atesora y el futuro económico que sus ceremonias nupciales consagran, si aquellos elegidos no se pliegan a las pautas de selección y apareamiento que las burguesías católicas orquestan en las misas dominicales de las parroquias de El Golf,

Vitacura o la Dehesa. La novela se construye alrededor del “closet” de los iniciados para los que el sida se ha transformado en el nuevo secreto de familia. Marchant muestra lo imposible de detener el avance del deseo tanto como implacable se ha vuelto una enfermedad para la que su falta de tratamiento enciende nuevamente los fuegos de la condena social. Y no sólo es tronchar la vida con la certidumbre de una “muerte oportunista” sino también el vivir como extranjero en el propio cuerpo y de los besos. Un exilio que se vive como paria también al interior de las comunidades homosexuales donde ser seropositivo se reconoce en la redistribución grasa producida por los retrovirales para los afortunados que pueden costear los tratamientos. De las estaciones de la homosexualidad nos habla esta novela que descubre también en los imaginarios del cine de hollywood la presencia constante de una hagiografía de “freaks” y desviados cuyas identidades camufladas han servido de pedagogía iluminadora para los espectadores “entendidos” de los viejos cines de Santiago. Aprender a ser un homosexual como una vida posible leyendo los códigos cifrados dejados por las generaciones precedentes es quizás el regalo de este texto.

Hemos recorrido someramente la producción narrativa de temática bi-homosexual en la literatura chilena de los últimos 25 años. En él las apuestas narrativas hablan de sujetos presentes de múltiples maneras. Si bien todavía la constante es representar a estas subjetividades como “abyectas” no es menos cierto que han ido ganando paulatinamente carta de ciudadanía.

Debemos, sin embargo, dejar constancia de que existe una interesante producción en la poesía y el teatro chilenos que aborda no sólo las subjetividades masculinas sexuales minoritarias sino también las femeninas. Quizá en algún momento en el futuro pueda conjurarse el miedo de Mistral de vivir en el propio cuerpo para no tener que llegar a decir que *en país sin nombre/me voy a morir*.

NOTAS

- 1 Una antología similar se publica en la Revista Nomadías 5 del Programa de Género de la Universidad de Chile, CEGECAL el 2001. Este trabajo presentado como *Antología Queer* es co-editado por la poeta Carmen Berenguer y el crítico Fernando Blanco. En ella el énfasis está puesto en aquellos textos literarios que no sólo presentan o tematizan sexualidades disidentes sino que tensionan las relaciones y los significados al interior de una cultura regulada por la subjetividad heterosexual.
- 2 Un libro de idéntico formato es publicado por la editorial Sudamericana en Buenos Aires un año antes. El compilador es el escritor Leopoldo Brizuela y la antología lleva por nombre *Historia de un Deseo*.
- 3 Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.
- 4
- 5 En otra línea de análisis la instalación de los Programas de Estudios de Género y Sexualidad –el primero en la Universidad de Chile dirigido por la antropóloga Sonia Montecino seguido por el de Kemy Oyarzún en el 95’ y la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y FLACSO, posteriormente- ha contribuido también a formar un polo de irradiación para el debate académico de las discusiones teóricas sobre sexualidad. Polo que ha terminado por permear la sensibilidad política del gobierno local y globalmente (como ocurrió con la participación de Chile en la cuarta Conferencia sobre la Mujer realizada en Beijing en ese mismo año). Dichos centros además han logrado establecer alianzas estratégicas continentales por medio de sus agendas de investigación con centros similares en México, Ecuador, Perú, Brasil, Argentina, tanto en el plano del debate teórico como en el de las demandas de los movimientos sociales de base.
- 6 Se refiere a la canción que introducía la propaganda publicitaria de la Opción del No previamente al Plebiscito de 1988 con el que el Régimen Militar pierde sus opciones de continuidad.
- 7 Financiado con dineros fiscales aportados por el concurso FONDART, esta obra en la que aparecía el libertador travestido, con senos y genitales descubiertos, el puño en una pose insultante, generó no sólo una polémica moral en el país sino el reclamo de las cancillerías del Ecuador, Colombia y Venezuela.
- 8 Para ahondar la discusión ver la polémica Masiello-Richard en *El Arte de la Transición* (2001) y la *Revista de Crítica Cultural* en el dossier especial de 1994.
- 9 Movimiento de Liberación Homosexual, fundado en junio de 1991. Para una revisión histórico del movimiento homosexual en Chile, revisar el ensayo *Bandera Hueca* de Víctor Hugo Robles, Santiago: Editorial Arcis/Cuarto Propio, 2008.
- 10
- 11 Curiosa ausencia frente al interés que en 2003 Cánovas pone en la reflexión sobre la alegoría del prostíbulo en el ensayo *Sexualidad y Cultura en la Novela Hispanoamericana*.
- 12 Es un índice elaborado por el PNUD en 1990 como una alternativa a la

clasificación del progreso de los países sólo en base al nivel de su Producto Interno Bruto. El IDH da cuenta del nivel de capacidades humanas acumuladas en el tiempo. Por ello es un mecanismo muy útil para monitorear la evolución del desarrollo humano en períodos largos de tiempo, no para medir las variaciones coyunturales como ocurre con el caso chileno respecto de sus éxitos económicos.

13 Los shows *Will & Grace*, *The Real World*, *Melrose Place*, *Beverly Hills 90210*, *General Hospital*, *ER*, *Buffy the Vampire*, *Dawson's Creek* exhibidos en Chile a través de las señales HBO y Sony, presentaron personajes homosexuales, bisexuales y lesbianos durante los años 90' a la teleaudiencia chilena.

14 Comisión Nacional del Sida fundada en 1990.

15 Homosexual el mismo e ícono homosexual de la cultura oficial en Chile es uno de los actuales súper ventas de la narrativa chilena.

16 Los versos del epígrafe del texto nos advierten de esta relación y también del ingreso del extranjero (cuerpo, capital, intervención militar). "La plaga nos llegó como una nueva/ forma de colonización por el contagio./ Reemplazó nuestras plumas por jeringas, y el sol/ por la gota congelada de la luna en el sidario" (p. 3)

17 La derogación de la sodomía como delito en 1998 es el principal logro legal.

18 Su siguiente trabajo *Pretérito Presente* (2005) obtendrá el reconocimiento de la crítica y el premio Municipal de Literatura.

19 Publicado el domingo 7 de Septiembre en Cultura. La Nación Domingo. Entrevista de Javier García.

20 La misma cosa ocurre con la incomparable *Epifanía de una Sombra*, escrita en España y publicada post mortem en Chile en el 2000 de Mauricio Wacquez.

OBRAS CITADAS

(Eds.) Araujo, Kathya y Prieto Mercedes. *Estudios sobre Sexualidad en América Latina*. Editorial Flacso Ecuador: Quito, 2008.

(Ed.) Blanco, Fernando. *Reinas de Otro Cielo. Modernidad y Autoritarismo en la Obra de Pedro Lemebel*. Editorial Lom: Santiago de Chile, 2004.

Cánovas, Rodrigo. *Novela Chilena Nuevas Generaciones. El abordaje de los Huérfanos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica, 1997.

_____. *Sexualidad y Cultura en la Novela Hispanoamericana*. Santiago de Chile: Lom, 2003.

Edelman, Lee. *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham and London: Duke University Press, 2004.

(Eds) Rodríguez Ileana y Zsurmuk, *Mónica. Memoria y Ciudadanía*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2008.

Robles, Víctor Hugo. *Bandera Hueca. Historia del Movimiento Homosexual en Chile*. Editorial Arcis/Lom: Santiago de Chile, 2008.

Sutherland, Juan Pablo. *A Corazón Abierto. Geografía literaria de la Homosexualidad en Chile*. Sudamericana: Santiago de Chile, 2002.

EL RETORNO DE LA MANUELA: TRAVESTISMO / IDENTIFICACIÓN / LO ABYECTO EN *LOCO AFÁN* DE LEMEBEL

Ben Sifuentes-Jáuregui
Rutgers University

La poética del sobrenombre gay, generalmente excede la identificación, desfigura el nombre, desborda los rasgos anotados en el registro civil. No abarca una sola forma de ser, más bien simula un parecer que incluye momentáneamente a muchos, a cientos que pasan alguna vez por el mismo apodo.

– Pedro Lemebel, *Loco afán*

1. Escenas primordiales: de lo ilegible a lo ilegítimo

Si bien el final de *El lugar sin límites*, obra magistral de José Donoso, nos pudiese parecer un tanto enigmático, sobre todo en cuanto al destino de su heroína, La Manuela, entonces la reescritura de esta figura en la ensayística de Pedro Lemebel podría afirmar con certeza la supervivencia y las rutas del travestí. Volvamos a esa escena del delito, cuando el macho Pancho Vega y su cuñado Octavio acorralan y atacan violenta y homofóticamente a la Manuela:

... lo encontraron y se lanzaron sobre él y lo patearon y le pegaron y lo retorcieron, jadeando sobre él, los cuerpos calientes retorciéndose sobre la Manuela que ya no podía ni gritar, los cuerpos pesados, rígidos, los tres una sola masa viscosa retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas e hirientes... (132)¹

Ya ha comentado sobre esta cita anteriormente, hablando de cómo el cuerpo travesti de la Manuela opera en función de una pantalla sobre el cual los hombres logran proyectar e imponer sus identidades y fantasías.² El cuerpo travesti sería ese espacio otro donde el sujeto se (re)crea, donde existe la potencialidad de que el sujeto pueda jugar con la (su) otredad. Arguyo que una vez esa fantasía se ha realizado, el sujeto puede desechar el cuerpo del travestí, produciendo así la “muerte” de la travestí. Este final de *El lugar sin límites* es enigmático, como he dicho, ya que en el último capítulo de la novela encontramos a la Japonesita esperando a que su padre vuelva, ya que “[le] ha hecho esto otras veces” (138). A pesar de la violencia de la escena anterior, en la mente de la Japonesita, el regreso de la Manuela parecería menos dudosa. Propongo que es precisamente en la obra de Lemebel donde emerge de nuevo esa figura travesti desenfrenadamente después de haber sido tan reprimida en la literatura chilena y latinoamericana. No nos sorprende que el mismo Lemebel haya dicho en una entrevista que “lo único que podría interesarme a estas alturas del siglo [veinte] es, de toda esa mugre que leí en el colegio y que no voy a leer de nuevo, lo único – y más como actuación de sujeto por su teatralidad – es la Manuela, en *El lugar sin límites*, de Donoso. Creo que es lo único que podría interesarme y como construcción de un sujeto teatral”.³ Sería justo decir que la Manuela sirve de modelo literario para tantas figuras en *loco afán*, entre ellas La Regine, La Madonna, la Pilola Alessandri, Loba Lamar... La Manuela es ese “sujeto teatral” que (in)forma la construcción de la sujetividad travesti en el texto de Lemebel. La teatralidad como tal es un ponerse y quitarse de diferentes máscaras para efectuar diferentes y posiblemente nuevas identidades. Esta proliferación del travestismo para rehacer las identidades explota en el capítulo “Los mil nombres de Maria Camaleon” (57-61), el cual termina con una letanía de nombres y apodosos juguetones y hasta llenos de malicia – nombre como la Desesperada, la Cuando No, a La María Felix, la Fabiola de Luján, a la Sui-Sida, la Depre-Sida, y la Ven-Sida.

Pero antes de examinar la figuración del travestismo en *Loco afán*, quisiera regresar al texto de Donoso y analizar la escena donde encontramos esos cuerpos “retorciéndose” el uno al y con el otro. Podemos pensar que ese retorcer de cuerpos nos apunta hacia un tropo (palabra que etimológicamente significa “torcer” o “vuelta”), el travestismo mismo como tropo.⁴ La corporalización del travestismo se repite en esa indescifrable “sola masa”. Más allá, la escena se vuelve aún más problemática en cuanto otros cuerpos se amontonan, creando así una “sola masa viscosa”, la cual representará una escena primordial (*Urszenen*). La escena primordial es aquella escena traumática testimoniada por un niño que no se puede comprender o internalizar en el momento en que está ocurriendo; una serie de eventos o interpretaciones se organizan en torno a esta escena, y de allí el niño procede a darle significado. El ejemplo clásico que Freud da para

explicar las escenas primordiales es cuando los padres están involucrados en el acto sexual; esta escena requiere que el niño la descifre, y por lo tanto se define a sí mismo como sujeto en relación a ella. Este momento marca su entrada al drama de Edipo. Lo que es importante recordar de la escena primordial, lo que la caracteriza, es su ilegibilidad inicial. Freud escribe en historial del “Hombre de los Lobos”:

Antes [el niño] ha supuesto que el proceso observado [sus padres haciendo el amor *a tergo*] era un acto violento, sólo que no armonizaba con ello el rostro de contento que vio poner a la madres; debió reconocer que se trataba de una satisfacción. Lo esencialmente nuevo que le aportó la observación del comercio sexual entre los padres fue el convencimiento de la efectiva realidad de la castración... (43)⁵

Al ver el acto sexual, el niño inicialmente piensa que el padre está atacando a su madre; sin embargo su sonrisa de placer lo hace pensar que es ella quien está castrando al padre, ya que cada vez que él la penetra y su pene “desaparece”, afirmando así la amenaza de la castración.. De tal manera la violencia del padre se invierte en la violencia de la madre. Estas violencias se confunden y no armonizan con el placer que tanto el padre y la madre muestran. De tal manera y en ese momento en el presente, esta escena se vuelve ilegible para el niño. Solamente *en la posterioridad* (en lo que Freud denomina un *après coup*) es que esa escena vendrá a cobrar su “verdadero” significado. A mí me interesa entender el proceso a través de cómo se lee tal escena, y cuáles componentes va a seleccionar el sujeto-autor para la autofiguración del yo.

La “masa viscosa” -- La Manuela / Pancho / Octavio -- representa ese palimpsesto de cuerpos que no se pueden distinguir o definir claramente -- se convierte en algo “como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades”. Más allá de la ilegibilidad corporal, las *acciones* que estos cuerpos ejercen unos sobre los otros tampoco se pueden leer con certeza: es decir, el *jadeo* de esos “cuerpos calientes retorciéndose” puede dar a entender tanto un acto de violencia como uno de placer. El texto de Donoso continúa describiendo los tres cuerpos unidos

...buscando quién es el culpable, castigándolo, castigándola, castigándose, deleitados hasta en el fondo de la confusión dolorosa, el cuerpo endeble de la Manuela que ya no resiste, quiebra bajo el peso, ya no puede ni aullar de dolor, bocas calientes, manos calientes, cuerpos babientos y duros hiriendo el suyo y que ríen y que insultan y que buscan romper y quebrar y destrozar y reconocer ese monstruo de tres cuerpos retorciéndose, hasta que ya no queda nada y la Manuela apenas ve, apenas oye, apenas siente, ve, no, no ve... (132-133)

Vemos cómo los hombres quieren romper ese monstruo; ellos quieren diferenciarse, eliminando cualquier implicación que pueda hacerse entre ellos y la Manuela. En otras palabras, Pancho y Octavio quieren hacer su identidad *como hombres* legible a costa de la violencia en contra el travestí; ya es lugar común pensar que la masculinidad se define mediante la homofobia y la transfobia, eliminando los cuerpos diferentes hasta que “ya no qued[e] nada” de ellos. Los hombres (como el niño frente al desconocimiento sexual) tienen que identificar o incorporar aquellos elementos de la escena primordial para construirse y construir su masculinidad. Obviamente el proceso de selección también representa una exclusión tácita. De nuevo, Freud define la identificación como “la forma más originaria de ligazón afectiva con un objeto” (101).⁶ Este objeto se introyecta en el yo, es decir, el objeto se integra en la órbita psíquica del yo mediante la copia, el consumo, la perversión, entre otras formas. Importantemente, Freud señala que “la identificación es parcial, limitada en grado sumo, pues toma prestado un único rasgo de la persona objeto, (101. Freud reconoce la identificación como una estructura donde el yo consume al otro y se define mediante este proceso; es preciso subrayar que la identificación es una práctica parcial, donde el yo se identifica con un elemento singular – o mejor dicho, limitado – de la escena primordial: si pensamos en la escena primordial como un tipo de espejo, el niño sólo (se) refleja sobre ciertos detalles de la escena, y no en la totalidad de la escena, acto que representa una imposibilidad. De esos fragmentos identificatorios parte una nueva narrativa del yo que va por otros senderos imaginarios. Lo que Freud no comenta directamente son aquellas partes de la escena primordial que *no* se integran a la figuración del sujeto, es decir, lo que no se identifica: ¿se desplazan? ¿cómo? ¿se reprimen? De hecho parecería que lo no identificado simplemente desaparece – o bien pasa a un plano pasivo en la constitución del sujeto. De manera semejante, Judith Butler anota que “[i]dentifications... can ward off certain desires or act as vehicles for desire; in order to facilitate certain desires, it may be necessary to ward off others: identification is the site at which this ambivalent prohibition and production of desire occurs”.⁷ Butler también reconoce que las identificaciones son parciales, y que representan un “lugar” de ambivalencia donde se produce o prohíbe el deseo. En este modelo, el yo resulta constituido por una serie de pulsiones.

Quisiera comentar sobre la caracterización hecha por Butler de lo “ambivalente” dentro de la identificación, ya que yo insistiría que tanto la producción como la prohibición del deseo no se dejan a una desidia ambivalente, sino que emerge una agencia en un momento determinado que define esta producción y prohibición de manera activa. Es decir, que cuando el sujeto selecciona identificarse con algo, igualmente puede expulsar – más fuerte que reprimir – otra cosa. Entonces cuando Pancho y Octavio golpean a la Manuela, ellos están activamente identificado aquello que ellos no

quieren ser... No obstante, la acción de la violencia (esa agresividad masculinista) sí es algo con lo cual se identifican. Entonces, podríamos decir que la ilegibilidad o ambivalencia de la escena primordial mediante la cual ocurre la identificación no es una que tome en cuenta la escena en su forma cabal, sino más bien es una ilegibilidad que se vincula o sitúa activamente en ciertos cuerpos. Elementos de esa escena son fuertemente excluidos, echados fuera del imaginario individual y social. En otras palabras, la escena primordial no tan sólo se caracteriza por ser ilegible, sino más bien dentro de ella hay elementos que se definen como *ilegítimos* ya que no pueden (o no se les permite) tener lugar en la construcción del yo. Pasamos a entender las escenas primordiales de primero ser ilegibles en su totalidad a luego contener en su parcialidad componentes o cuerpos ilegítimos. Piénsese en cómo el imaginario social y cultural de la nación excluye ciertos cuerpos, cómo éstos son relegados por ilegítimos. Volviendo a la cita de Donoso, Pancho y Octavio están “buscando quién es el culpable castigándolo, castigándola, castigándose deleitados hasta en el fondo de la confusión dolorosa”. En resumen, la identificación se signa tanto por su posibilidad de imitación celebratoria, un reconocer(se) re-nombrarse en/a través del otro, como también en una escena de castigo.

II. Los nombres de la loca

La obra de Lemebel trata de leer y legitimar el cuerpo del travestí. He aquí esa necesidad de nombrar y renombrar, para dar reconocimiento y legitimación a aquellos cuerpos anteriormente excluidos del imaginario de la nación. Es importante subrayar cómo el autor concibe este proyecto del nombre; Lemebel escribe que

Así, el asunto de los nombres, no se arregla solamente con el femenino de Carlos; *existe una gran alegoría barroca que empluma, enfiesta, traviste, disfraza, teatraliza o castiga la identidad a través del sobrenombre*. Toda una narrativa popular del loquerío que elige seudónimos en el firmamento estelar del cine. Las amadas heroínas, las idolatradas divas, las púberes doncellas, pero también las malvadas madrastras y las lagartijas hechiceras. Nombres adjetivos y sustantivos que se rebautizan continuamente de acuerdo al estado de ánimo, la apariencia, la simpatía, la bronca o el aburrimiento del clan sodomita siempre dispuesto a reprogramar la fiesta, a especular con la semiótica de nombre hasta el cansancio. (57-58; énfasis mío)⁸

El nombrar la loca (o travestí) no se cumple simplemente pasando del masculino al femenino (de Carlos a Carlota, de Mario a María), ejercicio fácil de cambiar el final por la letra “a”. Más bien, se trata de una *Alegoría barroca*, el acto de extender la metáfora *ad infinitum*, de darle vuelta y retorcer el nombre para que éste “se rebauti[ce] continuamente”. En otras

palabras el nombre de la loca no deja de significar y resignificarse “hasta el cansancio”. Recordamos lo que Harold Bloom señaló sobre el lenguaje poético: “The word *meaning* goes back to a root that signifies ‘opinion’ or ‘intention,’ and is closely related to the word *moaning*. A poem’s meaning is a poem’s complaint...” (1).⁹ Tomando en cuenta que la metáfora representa el lenguaje poético por excelencia, tenemos que pensar también que su significado se expresa como una queja. La alegoría como metáfora infinita viene a representar esa queja, un gemido o jadeo continuo, que late interminablemente con otros significados.

Volviendo a Lemebel, notamos que esa “*gran alegoría barroca que empluma, enfiesta, traviste, disfraza, teatraliza o castiga la identidad a través del sobrenombre*” – empluma, en el sentido de ponerle plumas, marca de la homosexualidad, pero también empluma en el sentido de la escritura; luego, el barroquismo del “nombre enfiesta, traviste, disfraza” la identidad, gesto bastante sarduyano; finalmente, esa alegoría barroca del sobrenombre “teatraliza o castiga” – es decir el nombre se convierte en una actuación, en una identificación celebratoria o también en un castigo, que a la vez libera y disciplina el sujeto. Al definir el sobrenombre de la loca como alegoría barroca, Lemebel parecería anticipar que la identificación es mucho más dinámica – o si se prefiere, más loca – de lo anteriormente imaginado, ya que Freud y Butler conciben del lenguaje de la identificación por su vertiente constativa, y no metafórica. Lemebel señala este dinamismo en el epígrafe del presente ensayo: “La poética del sobrenombre gay, generalmente excede la identificación, desfigura el nombre, desborda los rasgos anotados en el registro civil” (58).¹⁰ El nombre del padre (del registro civil) queda desfigurado bajo la marca poética del sobrenombre: ponerse (o ponerle a alguien) un sobrenombre es un gesto que excede las prácticas generales de la identificación; esto se debe a que el sobrenombre se reconoce siempre como una metáfora. Esta nueva forma de identificar(se) mediante una metáfora (leer: un *sobrenombre*) “[n]o abarca una sola forma de ser, más bien simula un parecer que incluye momentáneamente a muchos, a cientos que pasan alguna vez por el mismo apodo” (58). Ya no se trata de identificar únicamente a una sola, a la Manuela, sino a muchas Manueles... muchas maniobras para que el yo pueda sobrevivir. Y este deseo de sobrevivir cobra una importancia y una urgencia central en la obra lemebeliana, ya que sus travestís viven enfrentándose a la muerte y el SIDA.

III. Escribir (desde ese no-lugar)

Hasta ahora hemos discutido como el yo se forma a través de un proceso de identificación compleja. El yo no tan sólo crea una ligazón con un objeto, sino que al hacerlo también logra producir activamente ciertas exclusiones. Quisiera insistir que estas exclusiones son gestos culturales que remiten a la

producción de lo ilegítimo. Si bien inicialmente la identificación parte de una ilegibilidad de la escena primordial, entonces durante el proceso se lleva a cabo un topografía que no tan sólo identifica a un yo íntegro y oficial, sino también a otro cuya ilegibilidad se entiende como ilegitimidad. Esta figura ilegítima no es un simple objeto, tal cual, ya que lo ilegítimo (lo que en un proyecto más amplio designo como “el abyecto”) clama por ser escrito, leído y reconocido. Es aquí donde la obra de Lemebel propone una intervención. En la misma entrevista con Pino-Ojeda, Lemebel comenta sobre la literatura gay latinoamericana, y especialmente, sobre el sujeto gay que ésta tiende a configurar o promover:

Bueno, acá en Latinoamérica hay una vuelta de mano de este marco redecorado del barroco, y también – por ese lado – este barroquismo coincide en su forma medio burguesa con cierta literatura gay neoliberal de ahora, Jaime Bayly, por ejemplo, que escribe desde el lugar más repugnante de la sociedad limeña, desde esa burguesía heredera de virreyes y toda esa mugre, en un país donde la pobreza es tan violenta. Ahí mi corazón está a ese lado, mi corazón de una loca se tiñe con las tristezas del pueblo, hay un gesto de generosidad que dobla el narciso de homosexual que se adora a sí mismo en el espejo. Como dice Puig, el amor homosexual siempre pasa por un verse a sí mismo en el otro, claro, te encanta ese hombre metro ochenta porque es lo que quieres ser, te adoras a ti mismo en ese otro, tú no construyes un otro. La película basada en la historia de Manuel Puig me pareció genial, genial. O sea, no hay una construcción de un otro. En *El beso de la mujer araña* de alguna manera está esa tesis, cuando se descoloca la marica por la guerrilla, a pesar de. Entonces, *a mí me interesa eso, sobre todo en estos juegos de sujetos, me interesa hacer brillar ese lugar ausente en la homosexualidad latinoamericana porque es un travestismo pobre*. (énfasis mío)

Empiezo con el final de la cita, sobre todo, cómo se sitúa, y desde dónde habla Lemebel como autor. Ese tropo de “hacer brillar ese lugar ausente” cuadra perfectamente con una práctica de identificación que busca reconocer lo que no se dice, lo que no se ve, lo que no se escribe, es decir, reconocer lo ilegítimo. Importante, Lemebel no habla del lugar ausente de la homosexualidad, sino más precisamente el lugar ausente en la homosexualidad; en otras palabras, está identificando al margen del margen, lo cual define *lo abyecto* por excelencia. El travestismo pobre – o bien, las locas que protagonizan en *Loco afán*¹¹ – es esa figura doblemente marginada, doblemente olvidada, que él desea rescatar del olvido. Lemebel trata de desplazar ese objeto del deseo que ocupará un lugar elevado al lado del yo – “ese hombre metro ochenta porque es lo que quieres ser, te adoras a ti mismo en ese otro, tú no construyes un otro”; es decir, ese hombre “alto y guapo” que circula en el imaginario masculino gay. Podemos extender esta observación para pensar que Lemebel está hablando del gay latinoamericano quien se

posiciona ya desde siempre en un lugar de “inferioridad” relativa frente a su deseo, ese hombre alto, inalcanzable.¹²

Entonces, si el yo gay latinoamericano no se puede construir (en) el otro, ¿cuáles modelos tiene para la autofiguración propia? Y si bien, como sugiere Lemebel, hay que encontrar “ese lugar ausente en la homosexualidad latinoamericana”, hay que reconocer otras expresiones homosexuales que se excluyen en el proyecto de autofiguración homosexual, evitando así la marginación de aquellos quienes siempre han quedado excluidos. Es decir, hay que evitar la normalización del sujeto gay neoliberal quien desea acomodarse dentro de la cultura *mainstream* – lo que Lisa Duggan denomina “homonormatividad”. Ella define la homonormatividad como “a politics that does not contest dominant heteronormative assumptions and institutions but upholds and sustains them while promising the possibility of a demobilized gay constituency and a privatized depoliticized gay culture anchored in domesticity and consumption” (179).¹³ La homonormatividad forma parte de un agente gay neoliberal que promueve valores como matrimonio gay, el ser “igual a todos los demás”, es decir “normal”; sin embargo, para realizar tal estabilización del sujeto gay, esa comunidad y política ha tenido que recurrir precisamente a hacer ciertas “exclusiones” que “no la representan”. He aquí por qué Lemebel encuentra en el “travestismo pobre” – como figura de doble marginación – ese lugar desde dónde puede articular y lanzar su análisis cultural. No nos sorprende entonces su crítica a la postura y posición autorial de un escritor como Bayly – pues, ya había criticado otras tendencias “preciosistas”, por decirlo así, en la escritura gay que se da en Cuba y en Argentina que ignoran ciertas realidades sociales en América Latina.¹⁴ De aquí, yo no quisiera caer en la trampa de decir (reducir) que la homosexualidad latinoamericana es simplemente más “pobre”, y pasar a dar una versión de lo gay que se enfoca estrictamente en cuestiones de clase.¹⁵ Este tipo de crítica es sin lugar a dudas una muy valiosa. Sin embargo, a ésta se le tendría que agregar otra crítica sobra cuestiones de colonialismo – no se nos ha de olvidar que *Loco afán* lleva el siguiente epígrafe: “La plaga nos llegó como una nueva forma de colonización por el contagio”.¹⁶ Por lo tanto, habría que considerar los sistemas coloniales en la construcción de los sujetos gays en América. Así, mi lectura de Lemebel trata de discernir y articular teóricamente esos espacios y sujetos que forman un tipo de elipsis sexual en el mapa de la sexualidad, esos no-lugares de la identidad, donde lo abyecto surge como sujeto.

IV. Estrategias para otras historias de la sexualidad

Vuelvo a la figura del palimpsesto como manera de entender las múltiples capas que forman la identidad gay en la obra de Lemebel. En este caso de trata de otro desvío de la homonormatividad – obviamente estoy

hablando del estatus seropositivo de las locas. En estas últimas secciones de mi ensayo quiera leer dos de sus memorables crónicas – “La noche de los visones” y “La regine de Aluminios El Mono” – para ver cómo el autor chileno forja y narra esa loca identidad que pone en movimiento y en juego todas las diferentes capas de ese palimpsesto de subjetividades.

“La noche de los visones” nos lleva a un diciembre de fiesta del 1972 frente a la UNCTAD, edificio construido meses antes por el gobierno chileno para una reunión de la United Nations Conference on Trade and Development (UNCTAD). Ahora este recinto sirve para el encuentro de las locas quienes se zigzaguean “con miradas lascivas y toqueteos apresurados” entre “esos músculos proletarios en fila, esperando la bandeja del comedor popular” (11). La puesta en escena es irónica sin lugar a dudas, ya que meses antes el encuentro de delegados y representantes de la ONU se caracterizó por el derroche y la corrupción.¹⁷ Así, después de las fiestas de la ONU, llega la realidad política donde resalta la pobreza y el hambre. Es aquí donde la Palma había prometido a las otras locas una fiesta para darle bienvenida al año nuevo. En la fiesta se reúnen la Pilola Alessandri, que aparece dándose aires de finura con las pieles de visones de la Casa Dior en pleno verano, con ella estaba la Chumilou, entre otras tantas. La fiesta fue un gran éxito, aunque para cuando llegan la Pilola Alessandri y la Chumilou se ha acabado la comida. Las locas empiezan a juntar los huesos y crean “una gran pirámide, como una fosa común que iluminaron con velas”; alguien puso una banderita chilena en “el vertice de la siniestra escultura” (14). Este gesto disgustó a la Pilola Alessandri quien “indignada dijo que era una falta de respeto que ofendía a los militares que tanto habían hecho por la patria” (14) – y se quiso ir, pero no encontraron los visones.

La siguiente mañana, el año nuevo, sólo quedaban restos de la noche anterior: “Como si el huesario velado, erigido aún en medio de la mesa, fuera el altar de un devenir futuro, un pronóstico, un horóscopo anual que pestañaba lágrimas negras en la cera de las velas, a punto de apagarse, a punto de extinguir la última chispa social en la banderita de papel que coronaba la escena” (15). Este monumento prefigura la llegada del SIDA en las vidas de las locas en los años ochenta. El autor yuxtapone ése con el otro monumento, la UNCTAD, que después del golpe, se vuelve albergue militar, y sólo con el tiempo vuelve a ser espacio social donde “la democracia fue recuperando la terrazas y patios” y “los enormes auditoriums y salas de conferencias, donde hoy se realizan foros y seminarios sobre homosexualidad, SIDA, utopías y tolerancias” (16).

Con nostalgia, el autor recuerda que “[d]e esa fiesta sólo existe una foto, un cartón deslavado donde reaparecen los rostros colizas lejanamente expuestos a la mirada presente. La foto no es buena, pero salta a la vista la militancia sexual del grupo que la compone” (16). He aquí el primer gesto de recuperación y de reescribir el archivo. Lemebel parece buscar otra historia de la sexualidad al notar con cierta asertividad la militancia sexual

del grupo. ¿Qué imágenes o figuras contiene esta fotografía para hacer notable o legible esa militancia? Quizás más que la fotografía misma se trate de cómo el autor la lee o quiere que se lea: “Enmarcados en la distancia, sus bocas son risas extinguidas, ecos de gestos congelados por el flash del último brindis. Frases, dichos, muecas, muecas, conchazos cuelgan del labio a punto de caer, a punto de soltar la ironía en el veneno de sus besos” (16). Para el autor/lector, lo que esta imagen contiene es una voz – frases “a punto de caer, a punto de soltar la ironía...” Es una voz que no se escucha, pero que se tiene que recordar: nos urge hacer memoria en esas voces, imaginar esas voces, antes de que “la bruma del desenfoque alej[e] para siempre la estabilidad del recuerdo” (16), es decir antes de que la distorsión de la imagen afecte demasiado o borre el lenguaje para contar esa historia. Lemebel parece vincular imagen y voz en una relación necesaria, en una gramática urgente para captar ese no-espacio de la representación homosexual. Él le da otra vuelta de tuerca a este vínculo voz-imagen, y agrega: “La foto es borrosa, quizás porque el tul estropeado del SIDA, entela la doble desaparición de casi todas las locas” (16). El SIDA se vuelve otro velo que borra la posibilidad de oír-ver y entender lo que las locas quieren decir en su militancia.

De allí, el autor procede a contarnos cómo cada loca contrajo el SIDA: la Pilola Alessandri “se compró la epidemia en Nueva York, fue la primera que la trajo en exclusiva, la más auténtica, la recién estrenada moda gay para morir” (16); a la Palma “se le pegó en Brasil”; a la Chumi “[p]or golosa” por “tantos dólares que pagaba ese gringo” (18-19). Cada una tiene su historia. Interesantemente, la Pilola Alessandri y la Chumilou mueren infectadas por estadounidenses – una en Nueva York, la otra por un turista sexual. Estos son ejemplos de cómo la enfermedad es “una nueva forma de colonización por el contagio”, una colonización física que se vuelve psíquica.

En un gesto melancólico, Lemebel comenta que “[t]al vez, la foto de la fiesta donde la Palma, es quizás el único vestigio de aquella época de utopías sociales, donde las locas entrevieron aleteos de su futura emancipación” (21). Aquí de nuevo, ese *entrever* – estrategia que significa tanto “ver entre las cosas” – se presenta como estrategia para recobrar y realzar aquellas historias que se van perdiendo o están por borrarse. Además, Lemebel trabaja aún más el significado de la fotografía:

Antes que el barco del milenio atraque en el dos mil, antes, incluso, de la legalidad del homosexualismo chileno, antes de la militancia gay que en los noventa reunió a los homosexuales, antes que esa moda masculina se impusiera como uniforme del ejército de salvación, antes que el neoliberalismo en democracia diera permiso para aparearse. Mucho antes de estas regalías, la foto de las locas de ese año nuevo se registra como algo que brilla en un mundo sumergido. (21-22)

En otras palabras, antes de la institucionalización de los gay y de la homonormatividad, las locas ya habían hecho historia. Y si bien la homonormatividad tuvo éxito, se debe a esas raíces que alcanzan tácitamente al mundo sumergido de las locas. Agrega Lemebel que “[a]ún, en la imagen ajada, se puede medir la gran distancia, los años de la dictadura que educaron virilmente los gestos. Se puede constatar la metamorfosis de las homosexualidades en el fin de siglo...” (22) Otra vez, la imagen de las locas sirve de barómetro del vaivén de la historia – cómo ciertos modelos de lo gay oprimen o aligeran otros. Teóricamente, nos encontramos frente al problema de la referencialidad: ¿cuándo de enuncia esa categoría – “gay” – en Chile? ¿en 1972 o en 1996 o en 2009? ¿A qué nos estamos refiriendo? ¿Cuán profunda va nuestra mirada al nombrar “lo gay” en un lugar y cultura en particular, y en un momento histórico específico? Extraer ese referente (ya sea “lo gay”, “lo chileno”, “la loca”, etcétera) y pasarlo por toda una arqueología histórica tiende a estropearlo – el referente queda trastocado y se vuelve otra cosa. Es por eso que Lemebel depende tan fuertemente de la elasticidad del lenguaje, de la metáfora del sobrenombre.

V. Elipsis sexual

Si “La noche de los visones” inaugura una crítica lemebeliana que buscar rescatar nuevas voces que participen en la figuración de yo gay cultural y políticamente democrático, “La Regine de Aluminios El Mono” busca silencios y elipsis para articular otras sexualidades.

Lo que me interesa de esta crónica, no es tanto la hagiografía que de dibuja de la Regine, sino el retrato de su tímido amante Sergio. Cuando todos los militares entran al palacio de Aluminios El Mono, donde reinaba la Regine (valga la redundancia), el joven Sergio siempre evitaba los juegos con las locas – “prefería quedarse [afuera]... cagado de frío..., antes que encularse a un maricón” (27) hasta una noche cuando él y la Regine hablaron. Después de esa noche, nadie los separó. Y esa amistad continuó hasta el lecho de muerte de la loca. Termina la crónica:

Del Sergio nunca más se supo, la acompañó hasta el último día, en que la Regine pidió que los dejaran solos una hora. Ningún suspiro, ni un ruido. Ni siquiera el crujido del catre. Hasta que pasaron meses después del entierro, cuando una loca limpiando encontró el condón seco con los mocos del Sergio, y lo fue a enterrar en la tumba de la Regine. (31)

Parecería que durante ese último encuentro se hizo el amor, quizás, por primera vez. Lo importante de esta escena es el silencio alrededor de la relación entre Sergio y la Regine. Esa relación silenciosa no tenía nombre para los militares: “Mucho después que pasó la dictadura, el teniente y la

tropa iba a entender el amor platónico del Sergio y la Regine” (30).¹⁸ Se le caracteriza como amor platónico, amor afectivo entre hombres que podría carecer un componente físico. Sin embargo, la Regina era loca y mujer – y habría protestado que se pensase que ella era un hombre teniendo una relación con otro hombre. Entonces, llamar lo que había entre los dos “amor platónico” no es más que una aproximación incompleta. No hay un vocabulario para definir esa relación – es decir, no hay identificación ni referente. Yo propondría que silencio en torno a la relación sirve una doble función, por un lado se mantiene la heterosexualidad de Sergio, y por otro lado esto “aumenta” la femineidad de la Regine; así pues, el silencio en cuanto a los detalles de la relación garantizan cierta heterosexualidad.

No obstante, ese silencio que gira alrededor de la supuesta relación heterosexual también enmarca los límites de lo heterosexual. Es decir, el silencio permite que el hombre “heterosexual” pueda tener relaciones con locas, travestís u homosexuales, y que quede sin marca de la locura.

En términos estrictamente teóricos, el silencio es parte de la anatomía del elipsis como tropo. El elipsis como figura insinúa otra cosa, sin embargo, para que funcione como tal, el elipsis contiene un hueco en su estructura lógica: el silencio es ese hueco o punto ciego que se activa para que se pueda formar la figura elíptica. En cuanto a la relación entre elipsis y sexualidades, podemos entender que este tropo posibilita ciertas sexualidades. Por eso, es que la loca al final va a enterrar el condón que puede delatar la historia “homosexual” entre Sergio y la Regine; ella entierra el secreto de la posible homosexualidad de Sergio, creando así un elipsis sexual que satisface su deseo de heterosexual público – y de homosexual privado. El entierro del condón, cosa abyecta, permite que el elipsis permanezca – e importantemente que la sexualidad de Sergio se constituya en la imaginación de las locas “pegadas a la puerta, trata[ndo] de escuchar los secretos entre los amantes. Así sigue habiendo el secreto.

Las historias de la sexualidad están repletas de secretos que dificultan su archivo y narración, pero que también posibilitan el imaginario. *Loco afán* serpentea por un *terrain vague* de las sexualidades no-oficiales, sin historia, y nos ofrece una serie de respuestas y estrategias de representación sexual y cultural. Los ensayos documentan las historias perdidas, marcadas por las tachaduras de la violencia heteronormativa, del deseo neoliberal gay de normativizar, y del silencio. Es este esfuerzo de repensar cómo se narran otras sexualidades que le da al texto de Lemebel su potencial crítico y político. Ese esfuerzo crítico se vuelve en nuestro reto, en un imperativo político, de descubrir, imaginar, y reescribir las historias de otras sexualidades, de otras realidades.

NOTAS

- 1 José Donoso. 1979 (1966). *El lugar sin límites*. Barcelona: Seix Barral.
- 2 Ver capítulo 3, "Gender Without Limits: The Erotics of Masculinity in El lugar sin límites" en mi *Transvestism, Masculinity and Latin American Literature: Genders Share Flesh*. pp. 87-118. Mis comentarios sobre esta escena se encuentran en las pp. 116-118. Resumen parte de mi argumento en las próximas oraciones.
- 3 La entrevista a Pedro Lemebel por Walescka Pino-Ojeda aparece en "Gay Proletarian Memory: The Chronicles of Pedro Lemebel" en *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. Vol. 20, No. 3, September 2006, pp. 395-406. Esta entrevista fue efectuada en dos partes — la primera en octubre de 1999, la segunda en marzo de 2003, y está publicada en inglés. Quisiera agradecerle a la Prof. Pino-Ojeda por haber compartido conmigo el texto original en español, del cual cito.
- 4 Un tropo es una figura literaria que señala una vuelta en el lenguaje que rechaza lo propio. El travestismo como tropo opera de manera análoga — el hombre se viste rechazando las vestimentas y el nombre que supuestamente afirman su sentido de lo propio, de la propiedad.
- 5 Sigmund Freud. 1976. "De la historia de una neurosis infantil" (el "Hombre de los Lobos", 1918 [1914]) en *Obras Completas*, vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, pp. 1-112.
- 6 Sigmund Freud. 1976 "Psicología de las masas y análisis del yo (1921)" en *Obras Completas*, vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, pp. 63-136. Ver sobre todo el capítulo VII. Identificación. Para una excelente discusión sobre los diferentes procesos de identificación — desde la imitación al consumo y la absorción, ver *Identification Papers* de Diana Fuss.
- 7 "Las identificaciones pueden prevenir ciertos deseos o actúan como vehículos para el deseo; para facilitar ciertos deseos, sería necesario desplazar otros. La identificación es el lugar en el cual ocurre esta prohibición ambivalente y producción del deseo." (100) ["Phantasmatic Identification and the Assumption of Sex" en *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*". pp. 93-119]
- 8 Pedro Lemebel. 1996. *Loco afán: Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- 9 [Fijándose en la etimología inglesa], la palabra *significado* (*meaning*) se remonta a una raíz que quiere decir "opinión" o "intención", y está cercanamente relacionada con la palabra *gemido* o *queja* (*moaning*). El significado de un poema es también su queja...
- 10 Este dinamismo del sobrenombre se contrasta con otro ensayo que aparece más tarde en la colección "El proyecto nombres" (91-95) donde Lemebel discute el Names Project en Estados Unidos, el desgaste del bordado, cómo los nombres se vacían de significado.
- 11 Es importante destacar aquí que en sus crónicas Lemebel usa el término "locas" en el sentido más amplio, denominando así el travestismo y la homosexualidad por igual. Esto es muy importante porque se sugiere una *continuidad* entre

afeminamiento y homosexualidad; por ende, también se marca el espacio de la rareza (lo *queer*).

12 Ese modelo gay también nos remite al *Chelsea boy* o al *gay clone*, modelo gay neoyorkino de los años 80 y 90, que todavía aparece en la cultura de los *circuit parties*, *Manhunt* y otros sites del web. Además, recordemos, como Dennis Altman ha sugerido, que el hombre gay estadounidense se impone como modelo para todo hombre gay mundialmente – estoy pensando en su frase, “*The Americanization of the homosexual*”, que invierte el título de su libro, *The Homosexualization of America*.

13 La homonormatividad es “una política que no cuestiona las hipótesis o instituciones heteronormativas dominantes, más bien las mantiene y defiende, mientras que promete la posibilidad de una conscripción gay desmovilizada y una cultura gay privatizada y despolitizada que se mantiene anclada en la domesticidad y el consumo”.

14 Lemebel comenta: “Hay todo un arribismo que construye esta visión de mundo desde algunas escrituras homosexuales, localizadas sobre todo en Argentina y Cuba, donde está presente todo el barroco latinoamericano, pero como una suerte de *bijouterie* que tapa con su fulgor la palidez latinoamericana. Entonces están las cenas, las plumas, esa construcción literaria del barroco lezamiano; eso se hace mucho más barroso con Néstor Perlongher, como ya hablamos. Él – en cambio – arrastra la cola de tafetán por el lodo. En ese sentido, toda cierta literatura desde lo homosexual, como Osvaldo Lamborghini – otro argentino – que en todo este espectro de escrituras homosexuales plantea una homosexualidad hombre a hombre, muy tanguera, donde reproduce el atractivo tremendo de esa virilidad que quiere cogerse a sí misma...” (Entrevista con Pino-Ojeda)

15 Ver Diana Palavesich, “The Wounded Body of Proletarian Homosexuality in Pedro Lemebel’s *Loco afán*” en *Latin American Perspectives*.

16 El autor sugiere que el SIDA llegó de los Estados Unidos.

17 En un artículo en *Time Magazine*, titulado “Those Hot Chile Nights”, se comentaba que “Yet as the do-little conference wound toward an official close last week, delegates from many developing nations considered extending it for some days. And why not? What UNCTAD lacked in substance it more than made up for in fun and games. The partying was so intense that UNCTAD’s founding father, the noted Argentine economist Raul Prebisch, noticeably avoided the meeting, and one Belgian delegate went on a hunger strike in protest. The Chilean government had laid on a cultural program of symphony and folk music, ballet and theater – but had to cancel it after one week because of low attendance.

Other nocturnal activities were more pressing. Many delegates boasted of attending three highly liquid receptions a night” (29 de mayo 1972).

18 Es importante notar que los militares nunca cuestionan lo que ellos están haciendo con las locas. Por la fuerza de su posición política, ellos no tienen que preocuparse de quedar marcados por su afiliación con las locas. La fuerza bruta militar puede borrar y presentar una “historia oficial” a su manera.

OBRAS CITADAS

Altman, Dennis. 1982. *The Homosexualization of America: The Americanization of the Homosexual*. Nueva York: St. Martin's Press.

Bloom, Harold. 1979. "The Breaking of Form" en *Deconstruction and Criticism*. Londres y Nueva York: Continuum. pp. 1-31.

Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Nueva York: Routledge.

Donoso, José. 1979 (1966). *El lugar sin límites*. Barcelona: Seix Barral.

Duggan, Lisa. 2002. "The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism" en *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*. Ed. por Russ Castronovo y Dana D. Nelson. Durham y Londres: Duke University Press. pp. 175-194.

Freud, Sigmund. 1976. "De la historia de una neurosis infantil" (el "Hombre de los Lobos", 1918 [1914]) en *Obras Completas, vol. XVII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores. pp. 1-112.

_____. 1976. "Psicología de las masas y análisis del yo (1921)" en *Obras Completas, vol. XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores. pp. 63-136.

Fuss, Diana. 1995. *Identification Papers*. Nueva York: Routledge.

Lemebel, Pedro. 1996. *Loco afán: Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Palavesich, Diana. "The Wounded Body of Proletarian Homosexuality in Pedro Lemebel's *Loco afán*" Trad. por Paul Allaston. En *Latin American Perspectives*. "Gender, Sexuality, and Same Sex Desire in Latin American". 29 (2) Marzo 2002; pp. 99-118.

Perlongher, Nestor. 1993. *La prostitución masculina*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.

Pino-Ojeda, Walescka. "Gay Proletarian Memory: The Chronicles of Pedro Lemebel" en *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. Vol. 20, No. 3, September 2006, pp. 395-406.

Sifuentes-Jáuregui, Ben. 2002. *Transvestism, Masculinity and Latin American Literature: Genders Share Flesh*. Nueva York: Palgrave.

"Those Hot Chile Nights" en *Time Magazine*, 29 de mayo 1972. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,903554,00.html>.

DRAMATURGIA



El encuentro, fragmento, *Memoria Visual de una Nación*



El encuentro, fragmento, *Memoria Visual de una Nación*

EL TEATRO CHILENO DE LA POSTDICTADURA

Juan Villegas

University of California, Irvine
Universidad de Chile

Visión general¹

Dentro de la historia del teatro chileno de la segunda mitad del siglo XX, hay algunas fechas claves que determinaron transformaciones significativas en los modos de producción teatral, la significación de los espectáculos y los códigos teatrales y culturales empleados. Una de estas fechas es 1973, la que dio origen a un período autoritario en el cual la mayor parte de los dramaturgos y teatristas escribieron o produjeron espectáculos en los cuales la conciencia de un poder autoritario y un sistema económico neoliberal fueron determinantes. Los matices fueron múltiples, desde los que hicieron la denuncia implícita o abierta hasta la parodia del sistema económico y político. Durante este período, a la vez, se dio la existencia de un teatro con actores y directores chilenos fuera del país ya sea en el exilio forzado o voluntario². Otra fecha importante es 1990.

El teatro chileno a partir de 1990 está marcado por el retorno a la democracia después de 16 años de gobierno autoritario. Después del plebiscito de 1989, se llevaron a cabo elecciones (1990) que eligieron a Patricio Alwyn, de la Democracia Cristiana, apoyado por un conglomerado de partidos de centro-izquierda con el nombre de Concertación Nacional. El Partido Comunista no forma parte de este grupo y se ha mantenido predominantemente en oposición al mismo. El resto de la oposición ha estado formada por grupos de centro derecha y defensores de los logros del Gobierno militar, con una muy diferente posición en relación al Gobierno de Salvador Allende. El desplazamiento de poder no significó un cambio radical en el sistema económico chileno ni representó el desplazamiento total de las fuerzas políticas y económicas que habían apoyado el gobierno

de las Fuerzas Armadas con su figura más visible, Augusto Pinochet. Continuó, con muy pequeñas variantes, el sistema de la economía de mercado y de la libre empresa, favoreció el desarrollo económico, la economía de exportación y la apertura económica de las fronteras. Aunque los discursos oficiales proclamaron la necesidad de cambio, en la práctica el propósito de no quebrar el país, evitar una transición violenta y no renovar las antinomias de los tiempos de la Unidad Popular y Salvador Allende (1970-1973) implicó una aceptación de la Constitución aprobada durante el Gobierno de Augusto Pinochet, la continuidad del propio Pinochet y el Ejército como potenciales agentes de la conservación de las fuerzas políticas de los 15 años anteriores. Una gran diferencia con respecto al régimen autoritario, sin embargo, ha sido la preocupación por la cultura y el apoyo del Estado a proyectos culturales. Durante los gobiernos siguientes, también de la Concertación Nacional, de Eduardo Frei (Democracia Cristiana: 1994-2000) y Ricardo Lagos (Partido Socialista: 2000-2006), Michele Bachelet (2006-2009) han continuado aproximadamente las mismas políticas con intensificación del cuestionamiento del régimen militar, algunos cambios en la Constitución y la tendencia a considerar los beneficios de los sectores populares. La cuestión de los Derechos Humanos se ha intensificado con los años y lentamente se ha buscado justicia y castigo para los colaboradores de la violación de estos derechos durante el gobierno militar.

La tendencia política más general, que tendrá gran significación para las producciones teatrales ha sido el evitar las posiciones extremas, la armonización entre las discrepancias políticas de los miembros de la Concertación, el buscar la armonía entre empresarios y trabajadores y estimular el capital para facilitar el desarrollo económico e industrial del país.

Durante el período se ha visto una intensificación de las actividades vinculadas a la comercialización de productos, el aumento de centros comerciales en la mayor parte de los barrios de la capital y provincias. Situación que ha producido un enormed dinamismo económico y un cambio radical en los sistemas de empleos y de actividades de los sectores trabajadores. Frente al trabajo en la producción de productos nacionales – defendidos con sistemas de protección estatal por medio de subsidios, fijación de precios e impuestos de importación – de la economía nacional antes del Gobierno militar, se han intensificado los empleos de los sistemas de servicio y comercialización. Numerosas fábricas de “productos nacionales” cerraron durante el Gobierno militar, no se reactivaron en el de la Concertación, alterando profundamente el sistema de empleos de los trabajadores y sus sistemas de organización sindical.

Desde el punto de vista de la cultura, el país, en especial por medio de la televisión y los canales de cable, incrementó considerablemente su internacionalización, ya sea con programas de canales tanto latinoamericanos como norteamericanos y europeos. Internacionalización que ha contribuido

a la desnacionalización y folklorización de lo nacional.

Un rasgo evidente del nuevo sistema democrático ha sido la preocupación por la cultura desde los primeros meses de su ascenso al poder. El *slogan* utilizado por la oposición contra el gobierno militar Cla oscuridad culturalC ha servido de estímulo para una política oficial de patrocinio de la cultura en los nuevos poseedores del poder político. Un instrumento importante para este proceso ha sido la institución oficial llamada FONDART, la que anualmente llama a concurso para una diversidad de proyectos culturales. Algunos de los ganadores en el área del teatro han conseguido éxitos nacionales e internacionales – el caso del grupo La Troppa –, otros sumamente polémicos, como fue el caso de “La casa de vidrio”.

La cultura nacional se ha abierto a las tendencias culturales internacionales y ha sido impactada por la postmodernidad y la globalización. El teatro chileno de los últimos 25 años evidencia las transformaciones nacionales en la cultura, la vida social, las tendencias políticas nacionales en un espacio que se ha abierto al mundo y ha sido impregnado fuertemente de las corrientes internacionales.

Una primera manifestación cultural de esta búsqueda y presencia de lo transnacional se observó en el Festival de Teatro de las Naciones, patrocinado por el Instituto Internacional de Teatro (ITI), con la colaboración de la UNESCO, que se celebró en el país en abril de 1993. El festival – junto con reunir a dramaturgos, actores, teóricos, influyentes personas del mundo internacional del teatro, y dar oportunidad para que el público chileno viese teatro del todo el mundo – cumplió una función política importante para el país organizador. Visibilizó la democracia nacional a nivel internacional y simbolizó el retorno a la vida cultural sin límites. El *Arlequín* – “Órgano Informativo Oficial del Festival Mundial Teatro de las , ITI, 1993” – afirmó expresamente en el número 2: “El Festival de las Naciones es la oportunidad para que Chile y sus artistas demuestren cómo aquí se hace honor a los artistas y a la hospitalidad, una manera de reencontrarse con la gran cultura del mundo, a la vez que devolver la mano a los países que durante muchos años fueron voluntarios anfitriones de nuestros artistas e intelectuales”³.

Evidentemente cumplió con estos objetivos. Además, motivó al país entero a asistir al teatro. Creemos que la ocasión de ver teatro de diversos países del mundo, el diálogo constante entre directores, actores y dramaturgos, el enorme número de jóvenes estudiantes que asistieron a los talleres impartidos por celebridades nacionales e internacionales, la diversidad de teatralidades escenificadas constituyeron un impacto en el desarrollo y apertura del teatro chileno. Sin embargo, no puede considerarse como el único factor.

Otro factor importante en el proceso de internacionalización y apertura a nuevas tendencias fue el regreso de gente de teatro exiliada que profundizó y amplió sus estudios en el extranjero, el caso de Griffero, o que salió becado al exterior, como fueron las contribuciones de Andrés Pérez – becado en

Francia —, sin que éstos sean los únicos.

La libre empresa y la intensificación de la educación privada (fundación de nuevas universidades, instituciones privadas de enseñanza en todos los niveles) durante el período anterior, por otro lado, se proyectó a las actividades teatrales en la creación de escuelas de teatro dentro de las nuevas instituciones o como organismos privados — con frecuencia fundadas por directores o actores de prestigio. Escuelas que, unidas a las tradicionales, constituyen un enorme espacio de preparación de nuevos actores y otras disciplinas vinculadas al espectáculo teatral y televisivo. Esta actividad ha creado un enorme conjunto de gente joven aficionada al teatro, que, a su vez, funda grupos que practican su arte en una gran diversidad de espacios no tradicionales y cuyas esperanzas profesionales se orientan tanto a la televisión como al teatro.

Desde el punto de vista de las producciones teatrales de estos 25 años, es preciso destacar la continuidad de la activa presencia de dramaturgos y dramaturgas de los períodos anteriores, tanto en la escritura como en los escenarios. Tal es caso de Egon Wolf, Isidora Aguirre, y, especialmente Jorge Díaz. De este último se han repuesto varias obras de antes y de tiempos de la dictadura y varios textos nuevos. De dramaturgos surgidos predominantemente en época del régimen militar, se destacan especialmente Ramón Griffero, Juan Radrigán y Marco Antonio de la Parra, quienes han visto escenificadas tanto sus obras antiguas como las nuevas. A la vez, han surgido y consagrado algunos nuevos, de los cuales uno de los más impactantes ha sido Benjamín Galemiri. Por otra parte, siguiendo en parte la tendencia del “teatro de director”, se han destacado directores, algunos de los cuales ya estaban activos en el período anterior, entre los que hay que mencionar a Andrés Pérez, Ramón Griffero, Mauricio Celedón, Alfredo Castro, Luis Ureta, Oscar Castro, Nisim Sharim, Raúl Osorio, Andrés del Bosque, Abel Carrizo. Dentro de los más recientes hay que nombrar a Manuela Infante y Guillermo Calderón. Finalmente, es necesario apuntar que en esta activización y dinamismo del teatro chileno del período han contribuido tendencias transnacionales, como es la globalización de la cultura, el incremento de festivales internacionales de teatro, el interés de los centros de poder económico y cultural por los productos teatrales latinoamericanos y la intensificación de grupos teatrales latinoamericanos circulando por América Latina y Europa. En el caso de Chile, es frecuente encontrar grupos teatrales chilenos participando con éxito en festivales internacionales, lo que ha implicado su retorno y apertura de la entrada de otros grupos nacionales en esos circuitos internacionales. Uno de los casos más notables de los últimos años ha sido el de La Troppa, el que aún, con otros integrantes, sigue visitando escenarios europeos, y, más recientemente, Guillermo Calderón con su grupo Teatro en Blanco, con éxitos nacionales e internacionales.

Un punto importante de considerar es también la proliferación de las

salas teatrales. A las antiguas y tradicionales, como el Antonio Varas, el Municipal, el Ictus y otros, se suman y desaparecen cada día salas construidas especialmente para las producciones teatrales y otras en las que se transforman en "salas teatrales" espacios no teatrales⁴. Con bastante frecuencia, éstas son casas antigua que permiten destruir paredes o secciones para dar cabida a escenarios, butacas y galerías, cuyos vestíbulos suelen crear ambientes especiales.

El rasgo más general del período es la gran actividad teatral, la profusión de grupos, la diversidad de tendencias, con variantes a lo largo del periodo, propio de la interrelación del teatro con el contexto político social, las transformaciones en la cultura nacional y sus variantes en sus relaciones con las culturas internacionales. Entre estas últimas, hay que considerar la consagración de algunos espectáculos chilenos en escenarios internacionales. Al mismo tiempo, lo que parece contradictorio, es limitadora para la actividad teatral la reducción de los días de la semana en las que se encuentran carteleras teatrales activas. Antigüamente, el lunes era el día de descanso teatral. En la actualidad, por razones económicas, muchas de las funciones se limitan de jueves a sábado, o viernes y sábados. Los días domingo hay pocos grupos que llevan a cabo sus funciones.

Un factor importante en los últimos años ha sido el FONDART (Fondo de Desarrollo del arte y la cultura, perteneciente al Ministerio de Educación) el gobierno, el que ha estimulado la práctica teatral, ya sea financiando proyectos de puestas en escenas, proyectos de investigación teatral o de escritura de textos dramáticos.

Con respecto a los espectáculos en sí, es posible señalar ciertas tendencias.

La despolitización del discurso teatral

Mientras los discursos teatrales de los períodos anteriores se caracterizaban por su evidente compromiso político (1960-1973) y el asumir una posición crítica frente el Gobierno militar (1973-1989), después del regreso a la democracia, ya sea por la posición del discurso político dominante – la Concertación Nacional – y su necesidad de eliminar las discrepancias entre sus integrantes frente al pasado inmediato o por las tendencias mismas de la postmodernidad – con énfasis en el objeto artístico, y no el mensaje – los discursos teatrales de la hegemonía cultural han tendido a silenciar la conflictividad social, especialmente en los primeros diez años de la Concertación. Esto no significó la desaparición del cuestionamiento por algunos grupos comocomentaremos posteriormente. Esta tendencia se manifiesta tanto por ausencia como por la tendencia a deshistorizar la interpretación de la historia, a desnacionalizar algunos temas y la construcción de una imagen de lo nacional y lo popular que enfatizan lo folklórico tradicional.

La deshistorización de la historia

Una de las tendencias más evidentes, especialmente en los primeros años de la Concertación fue el de la representación de un pasado nacional ausente de conflictividad social, con fuertes tendencias a lo folklórico. Aunque no es posible señalar etapas en este proceso, son evidentes las enormes diferencias entre los primeros años del retorno a la democracia y los últimos en relación con los modos de la representación de lo nacional. Con respecto a los años iniciales y su distanciación de la conflictividad social, María de la Luz Hurtado ha apuntado que esta tendencia representa un regreso “a nuestra realidad, a partir del reciclaje de obras, géneros y temas tradicionales”. (22) Esta tendencia coincide con la política oficial en cuanto buscaba atenuar o silenciar los conflictos del pasado. En el teatro, una de sus consecuencias fue la representación del pasado nacional diluyendo las causas históricas y sociales de los conflictos. Por otra parte, se dio una tendencia en la cual predominaba lo sentimental afectivo, se estereotipaban a los sectores sociales de manera folklórica, el escenario se llenaba de elementos musicales del folklore tradicional – canciones, bailes – y el espectador era sumergido en espacios utópicos en que los males del mundo provenían de fuerzas individuales o abstractas. El mensaje era siempre optimista.

Esta tendencia tuvo su más claro ejemplo inicial con el espectáculo basado en un texto de Roberto Parra, con la colaboración de Andrés Pérez, y titulado *La Negra Ester* y representado por la Compañía Gran Circo Teatro⁶. Pérez ha ejercido un fuerte impacto en el modo de hacer teatro en Chile. Se inició en Chile, viajó becado a Francia, donde complementó su formación teatral. Tuvo entrenamiento teatral con Mouschkine y el circo teatro. Regresó al país y su primera puesta fue *La Negra Ester*. Para varios críticos el impacto de este espectáculo en la escena nacional fue enorme. María de la Luz Hurtado afirma “sigue siendo un fenómeno cultural que rompe las barreras del público seguidor del teatro para proyectarse a la sociedad entera”. (“La identidad cultural...”, 22) Por su parte, Sergio Pereira Poza apunta: “Debido a ello, se comenzó a hablar en el país del período ‘post *La Negra Ester*’ para referirse a todas aquellas realizaciones escénicas que, desde sus particulares metas artísticas, intentaban variar las formas canónicas de representación y comprensión de la realidad...” (115)

El impacto de Andrés Pérez no sólo se refiere a sus innovaciones formales. En este aspecto, se incorporan elementos de la teatralidad circense, se transforma el escenario, se enfatiza la dimensión de ser espectáculo con uso de procedimientos metateatrales, la incorporación de la música y el baile folklórico, inclusión de personajes de la marginalidad no vistos como figuras trágicas y una fuerte dosis de melodramatismo. Su influencia también apunta a su lectura de la historia, con cierta tendencia a la deshistorización y desconflictuación de la misma. Sus rasgos deshistorizadores más definidos se dan en *El desquite*, también dirigida por

Andrés Pérez⁷. El motivo central es propio del melodrama y del teatro social de comienzo de siglo: la explotación sexual de la joven campesina por el dueño del fundo. La puesta en escena se aproxima a lo posmoderno en el ritmo, la actuación, la construcción y disposición del escenario. El escenario largo constituye una especie de síntesis del Chile folklórico: tinajas, ponchos, guitarras, etc. Con respecto a la actuación, se alejande la realista y se busca una que manifieste una mayor conciencia reflexiva de la gestualidad y de la corporalidad del actor a través de la estilización de movimientos.

Semejante es la representación de la realidad nacional en *El membrillar es mío (me lo quieren quitar)*, obra colectiva de Teatro Aparte, con la dirección de Rodrigo Bastidas, puesta en escena en 1998. La diferencia básica es que la acción aquí se ubica en un pueblo del centro del país, con una escenografía acumulativa en la que se captan todos los grupos sociales en torno a la plaza. El tema es la reconstrucción económica del pueblo transformándolo en lugar de visitas de turistas. La acción termina bien, con fiesta colectiva, bailes y motivos folklóricos. En este caso, lo "popular" en el espectáculo es expresamente puesto en escena para el consumo de los turistas. La técnica actuarial, sin embargo, se aleja de la experimentación.

Otra dimensión de la deshistorización son dos espectáculos basados en textos narrativos de Hernán Rivera Letelier y adaptados al teatro por Gustavo Meza. *La reina Isabel cantaba rancheras* (1997), dirigida por Gustavo Meza y *Fatamorgana de amor y la banda del litro* (2000), por el mismo director. Ambos podrían ser considerados como teatro de la memoria, en cuanto buscan reconstruir un espacio y un tiempo de la memoria histórica nacional marginada de la historia oficial. El primero, *La reina Isabel cantaba rancheras*, parece deshistorizar la historia de los tiempos del salitre. La acción acontece en un prostíbulo en el norte de Chile, el cual es visitado por mineros. Se ambienta en un pequeño pueblo, probablemente sólo enclave minero, en tiempos de la explotación del salitre. El énfasis, sin embargo, no está en la reconstrucción histórica ni en la denuncia tradicional de la explotación de los mineros del salitre. El argumento se basa en una historia sentimental de los amores de un minero y una de las residentes. El énfasis, una vez más, es en las vidas melodramáticas de las prostitutas; pero no en las posibles conflictividades sociales como era el modo característico de representar el espacio de las minas y del salitre en los períodos anteriores. El segundo, *Fatamorgana de amor*, también del mismo director aunque en un principio parece seguir el modelo anterior – una historia sentimental de un músico ambulante y una joven pianista –, llega a ser una fuerte denuncia de la represión de los sectores populares en el pasado e identificable con el período histórico inmediatamente anterior. La puesta en escena, incluyendo la actuación, el desplazamiento en el escenario, la exageración gesticular, tiende a la utilización de códigos circenses.

Cuestionamiento del régimen militar

Una tendencia de menor presencia ha sido el cuestionamiento del gobierno autoritario y la denuncia de los atropellos a los derechos humanos. Hacia el final de la dictadura, se pusieron varias obras que denunciaban abiertamente el sistema. Entre los textos más agresivos del período hay que mencionar *Pachamama* (1988) de Oscar Saavedra Santis, dirigida por Raúl Osorio y puesta en escena por el TEUC. Espectáculo en el cual se describe un estado de dictadura, identificable con la situación nacional del momento y con personajes asociables a las fuerzas en el poder. Para la mayor parte de los espectadores había una clara relación entre la situación chilena actual y el espacio y el mundo representado en el escenario. El tema es el de un pueblo gobernado por un dictador vitalicio, hijo de otro dictador, ya muerto, quien decide permitir la construcción de una barca de acuerdo con un modelo muy antiguo – que finalmente podría llevar al mar a los habitantes del lugar. El mar, en este caso, símbolo o realidad de una creencia que había sido prohibida por decreto del padre de Quinto Chasán. El texto muestra un espacio definido por la supresión de la libertad y la legitimación del ejercicio de la violencia a quienes se oponen. Los personajes representan distintos sectores sociales y percepciones del mundo. Los espacios más evidentes son: a) el dictador y su familia; b) los secuaces del dictador, policía y soldados; c) los campesinos: con varios niveles; d) los extranjeros que han llegado al lugar: científicos, artistas, especialmente representada por la cantante –Ministra de Cultura– antigua prostituta. Hay una obvia estereotipación y caricaturización de los personajes, resultando curiosamente el dictador Quinto Chasán como el más variado y polifacético, inteligente y consciente del proceso histórico.

El motivo de la construcción de la barca constituye el núcleo de la acción dramática, ya que el avance en la misma aproxima a los campesinos hacia la realización de lo que aparece como el deseo de viajar hacia el mar, símbolo de la libertad. De este modo, hay varias instancias fundadas en la posibilidad de la realización del proyecto y los intentos del dictador por impedirlo. El asesinato de Quinto Chasán permite establecer nuevamente la dictadura en toda su potencia y prohibir por decreto la existencia del mar. La obra concluye con la revuelta de los campesinos, quienes dan muerte a los nuevos dictadores y a quienes lo apoyan.

El grupo ICTUS, por su parte, representa uno de los textos nacionales más osados en su tiempo con respecto a la mostración de la sociedad nacional bajo la presión del miedo y la continua presencia de las fuerzas de la dictadura: *Está en el aire* de Carlos Cerda⁸. La historia es la del profesor de música, Exequiel Soto, jubilado que está a punto de realizar el sueño de su vida al viajar al extranjero. La acción se inicia cuando el protagonista está en el aeropuerto de Santiago, donde presencia la actuación de la policía secreta que intenta detener a una viajera. La historia se centra en personajes

de los sectores medios y su inconsciencia con respecto a la verdadera naturaleza de la dictadura. Sólo cuando los sucesos los afectan personalmente o se aproximan a sus conocidos adquieren conciencia de la violencia, la tortura, la persecución que se oculta en el sistema. La representación fue una de las denuncias más fuerte de la condición de la dictadura nacional.

Jorge Díaz tomó nuevamente el tema, vinculándolo con tendencias feministas de denuncia de la condición de la mujer y de “las desaparecidas”, en *Toda esta larga noche* (1991). Es la historia de cuatro mujeres que hablan desde su prisión sobre sí mismas y las condiciones que las llevaron a una “no existencia”. La solidaridad está en el apoyo mutuo.

La historia contada desde los márgenes

Otro de los aspectos importantes del período es “la historia de Chile contada desde los márgenes”⁹, los que incluyen la voz de mujer, lesbianas y homosexuales, los asociales y el lumpen.

Aunque no constituye un discurso dominante en el panorama nacional es importante apuntar su emergencia asociable con tendencias feministas de fuera del país¹⁰. Claudia Echeñique, directora actriz de *Cariño malo* afirma que la experiencia de su puesta implicó “comprender qué significa el hecho de ser mujeres y asumir creativamente aquello que nos es propio y original” (8). Agrega: “nuestras motivaciones estuvieron siempre ligadas a la búsqueda de nuestra identidad y a un deseo de auto-afirmación” (8).

Inés Stranger ha escrito varias obras en que el énfasis podría considerarse en un modo diferente de representar la mujer, desde la mirada de la mujer. Ella también ha buscado incluir un grupo étnico marginal no representado tradicionalmente en el teatro chileno: los indígenas. *Cariño malo*, puesta en escena por el grupo teatral de la Universidad Católica, en la descripción de Juan Andrés Piña, es “un desborde expresivo y fracturado de los avatares afectivos de un múltiple protagonista femenino” (86). Según el mismo crítico está “inspirada en las experiencias afectivas y personales de las siete mujeres que participaron en su montaje” (87). En *La Malinche* (1993) integra su preocupación por la representación de la mujer con la de los indígenas, aunque su versión de estos últimos es sumamente idealista y simbólica.

Otra tendencia, de poca extensión, es aquella en la cual se incorporan seria y respetuosamente al escenario el espacio de la marginalidad erótica, representado en travestis, lesbianas y homosexuales. *La manzana de Adán* (mayo, 1990), basada en textos de Claudia Donoso y versión teatral de Alfredo Castro, por ejemplo, se enfrenta al tema de los travestis. Según la descripción del director –Alfredo Castro– “En esos textos-testimonios, reelaborados por Claudia Donoso, los travestis relatan su lucha diaria por sobrevivir y nos hablan crudamente del amor, la política, la vejez, la

represión, el sexo, etc., pero desde la mirada de aquellos (como dicen sus autoras) ‘que no participan de la gran teleserie nacional’” (45). Por su parte, Amílcar Borges puso en escena *Eduardo II* (2002), con textos de Marlowe y Brecht de temática homosexual, con una técnica de teatro corporal, producto de un entrenamiento impresionante y mucha conciencia teórica sobre la corporalidad y el teatro corporal. Técnica actoral que se manifiesta en el escenario como incremento de destrezas físicas, saltos mortales, contorsiones corporales de alta dificultad, equilibrios, que desde el punto de vista del director, son los necesarios para una nueva virtualidad teatral.

El cuestionamiento de la familia y la violencia

Especialmente en los últimos años se ha incrementado una tendencia que se vislumbraba desde los primeros años: la construcción de imaginarios familiares en los cuales predomina la violencia y la conflictividad entre los miembros de las familias. Esta no es entendida simbólicamente como el país, “la gran familia nacional” que le daría una implicación política. En general, se entiende como la familia burguesa, aunque el tipo de violencia e insatisfacción representada es diferente cuando se representa a la familia burguesa y a la familia de los sectores marginales. En el caso de los sectores marginales, se dio en cierto momento varias obras que enfatizaban la violencia sexual contra las mujeres jóvenes de la familia, especialmente por padres y hermanos. Posteriormente, se ha dado violencia contra los hijos o los jóvenes o entre los propios jóvenes. En el caso de la familia burguesa acomodada, el énfasis parece darse en la insatisfacción de los jóvenes contra los valores de los padres que le han proporcionado todo lo material necesario.

Un ejemplo es *Historias de familia* (2002), dirigida por Guillermo Calderón. Se centra en un grupo de niños que, entre otras cosas, juegan al “Papá y la Mamá”. Mientras juegan, aparece una niña que, al principio, no es aceptada; pero luego al hacerse pasar por perro es incorporada a los juegos, siendo víctima de extrema violencia y crueldad por parte de los otros. Aunque se basa en un texto yugoeslavo de Biljana Srbljanovic, el espectáculo muestra la violencia intrafamiliar y la violencia con respecto al “otro” que, en este texto, se asocia con los sectores marginales, fácilmente proyectable al país y como parte de una tendencia a representar la intrahistoria familiar.

Un texto que enfatiza la violencia y la aporía existencial de jóvenes de los sectores medios acomodados es *Narciso* (2006), escrita y dirigida por Manuela Infante y puesta por el grupo Teatro Tímido. Narciso vendría ser el símbolo del joven contemporáneo. Es un diálogo entre dos hermanos, caracterizados como centrados en sí, apáticos, inclinados a la violencia, incluida la violencia contra sí mismos, cuyo decálogo del suicida revela escepticismo y frustración personal, en un sector social, de una sociedad de consumo en que los padres satisfacen las necesidades materiales.

La experimentación teatral y la búsqueda de nuevos lenguajes

Juan Andrés Piña, al referirse al teatro chileno de los 80, señala que una de las tendencias es la superación del teatro realista y verbalista: “Aquí se bucean las distintas posibilidades del teatro como escenario, como lugar de acción, la imaginería visual, la música, la yuxtaposición de elementos escenográficos, los diversos estilos de actuación y el maquillaje, se convierten en recursos tan válidos como el diálogo hablado” (85).

En este aspecto son numerosos los espectáculos que han renovado el escenario nacional, tanto desde el punto de vista de la experimentación textual como de la puesta en escena. Como hemos indicado, el teatro chileno se impregna de postmodernidad y, como tal, tiende a enfatizar la construcción del objeto y atraer la atención hacia el objeto en sí: el espectáculo. Lo cual implica la utilización de técnicas metateatrales, la experimentación con códigos y procedimientos divulgados en la postmodernidad y la globalización y de las tecnologías contemporáneas (video, cine, fotografía digital, procedimientos televisivos, etc.) Espectáculos que suponen un público muy sofisticado, con una competencia cultural y visual propios de individuos culturalmente globalizados. Naturalmente, junto a estos espectáculos teatralmente renovadores, se da un gran número de formas tradicionales o no experimentales.

Uno de los grupos contemporáneos de mayor éxito en esta búsqueda de lenguajes escénicos es La Troppa, el cual ha tenido éxito tanto a nivel nacional como internacional. Teatralmente constituyen uno de los grupos más originales en el país. Es un teatro de actores y marionetas, en el cual se integran los códigos de ambas tendencias. Los mismos actores intercambian funciones. A veces actúan como marionetas e incluyen marionetas como personajes. Su *Gemelos* (1999) se centra en el tema del holocausto, desde el cual se construye una imagen del mundo destructora de los seres humanos, pero a la vez que muestra su capacidad de supervivencia. Muestra los efectos de la guerra y cómo los niños adquieren prácticas masoquistas para resistir la crueldad de los adultos. Teatralmente, el escenario está constituido como una especie de casa de muñecas en que los actores son demasiados grandes para el espacio, creando un ambiente de mundo infantil cruel y desolador. Este escenario refuerza el texto que, a su vez, recurre a motivos, personajes y referencias de cuentos infantiles.

Una muestra de las tendencias renovadoras son los espectáculos escritos y dirigidos por Ramón Griffero (1954). Su obra más representativa es *Cinema Utopia* (1985) que se repuso aún con más éxito en el 2002. Constituye un ejemplo temprano de la utilización del cine en el lenguaje teatral que en tiempos de postmodernidad incorpora profusamente signos y procedimientos del cine y, en algunas ocasiones, busca identificarse casi totalmente con el lenguaje cinematográfico. Griffero propone una teoría teatral fundada en el concepto de “cinematización del teatro” que se

evidencia claramente en el espectáculo citado, pero que tiene otras características evidentes en algunos de sus otros espectáculos. Creemos que la raíz de estos procedimientos está en la importancia del cine como medio de comunicación en todos los sectores culturales, la competencia del espectador contemporáneo con las múltiples manifestaciones cinematográficas, la legitimación estética del cine y la legitimación del rompimiento de las barreras entre las diversas prácticas escénicas y visuales. *Cinema Utopia* se desarrolla en una sala de cine y los personajes son espectadores, los cuales a su vez son visto por los espectadores reales. El espacio está dividido entre las butacas de los personajes que ven y comentan los fragmentos de películas proyectadas en la otra sección – el escenario – en el cual a su vez incluye la representación de la historia que es entendida como filmación. Una tela que separa el escenario de la sala de butacas de los personajes le da un tono y un matiz de cine a lo representado en el interior del escenario. Otra de sus obras representativas de su pensamiento es *Brunch* (1999). Recientemente (2008) puso su *El fin del eclipse*, muy innovadora tanto desde el punto de vista temático como estructural y actuarial.

Aún más atrevida es la utilización del cine del grupo Patogallina, el cual en *El húsar de la muerte* (2001) escenifica una película muda sobre Manuel Rodríguez y el periodo histórico de la Reconquista en Chile (1814-1817). Se utiliza la teatralidad del cine mudo: los personajes y el escenario en blanco y negro, la gestualidad exagerada, letreros que explican o narran los episodios, música que acompaña y da ritmo a las acciones. En este caso, sin embargo, el mensaje es de subversión de la historia oficial y se identifica el gobierno de Marcondes Pont, representante de España, con el gobierno de Pinochet. A la vez, Manuel Rodríguez ha sido considerado el “guerrillero” idealizado dentro de la historia nacional, aunque en este texto y contexto, el espectador informado lo asocia con el grupo guerrillero de la izquierda revolucionaria (MIR).

La renovación de los códigos teatrales: Teatralidad visual y corporal

Una de las tendencias de la postmodernidad que manifiesta en teatro chileno del periodo es la reducción del discurso verbal y la intensificación del discurso corporal y gestual. Esta tendencia ha significado la incorporación de signos teatrales de las artes marciales, las actividades circenses – tanto el clown como las acrobacias – la transformación de los espacios escénicos (circulares, tipo circo, torres, etc.), música absorbente o dominante del espectáculo. Uno de los practicantes más sobresalientes es el director Mauricio Celedón quien fundó el Teatro del Silencio. Uno de sus espectáculos sobresalientes es *Alice Underground* (2001), donde se integra una interpretación de la historia de Chile y América Latina en una perspectiva transnacional, con una diversidad de códigos teatrales, reconstruye

acontecimientos significativos de la historia social de América Latina en un trasfondo de figuras representativas del movimiento social de la izquierda. Se destaca la Revolución cubana, el idealismo del Che Guevara, el ascenso al poder de la Unidad Popular y la caída de Allende en Chile. El espectáculo se desarrolla en una carpa con un escenario circular, de varios niveles, que se usan tanto circular como verticalmente. Los actores suben a las alturas por medio de cuerdas, donde llevan a cabo acciones físicas, generalmente simbólicas. El nivel inferior es un foso en el centro del escenario, también con varios significados simbólicos. Es, entre otros, las profundidades donde sufren los trabajadores, como es el lugar donde descende el cuerpo del Che es recibido y llevado en andas por los trabajadores.

La diversificación teatral

Una de las características indudables del teatro chileno reciente es la enorme plurificación de grupos teatrales y espacios teatrales, producto, paradójicamente, de las nuevas condiciones del mercado cultural nacional. La continuidad económica del gobierno autoritario, defensor del neoliberalismo y la autosuficiencia económica de las empresas, dio origen a la desaparición de algunos espacios teatrales, a la incorporación del libre mercado como aliciente de la producción cultural. Por otra parte, este sistema económico incentivó la formación de instituciones teatrales formadoras de “gente de teatro”, ya sea con inclusión de “escuelas de teatro” en las nuevas universidades o la creación de las mismas bajo la dirección de actores de éxito. Esta pluralización de “escuelas”, a la vez, determinó la existencia de muchísimos jóvenes que estudian teatro, forman sus propios grupos y buscan sus propios espacios donde representar sus espectáculos, como indicamos anteriormente. Por último, la intensificación de los festivales teatrales en el país y fuera del país han proporcionado oportunidad de acceso a nuevas tendencias teatrales, formación de espectadores motivados por las visitas y la publicidad con respecto a algunas de ellas, ha dado oportunidad a grupos no oficiales y oficiales a ser vistos por organizadores de festivales internacionales quienes han invitado a numerosos grupos chilenos a participar en festivales internacionales, lo que, a la vez, abre nuevas puertas para los grupos nacionales y les permite entrar en contacto con grupos extranjeros y sus propuestas escénicas¹².

Estos viajes al extranjero, además, permiten a algunos a retornar con la aureola de “triunfos en el extranjero” que los hace aún más atractivos a los empresarios o espectadores nacionales. Algunos de estos invitados a participar en festivales internacionales han sido poco conocidos en el país, varios con existencia efímera, cuyo factor aglutinador es un director/a, que se reúnen para trabajar en un espectáculo, pero que una vez acabada sus representaciones se disuelve.

Es de señalarse que el neoliberalismo económico ha transformado el sistema de constitución de grupos. La tendencia dominante es la de grupos teatrales transitorios – no las compañías teatrales tradicionales – cuyos integrantes se reúnen para proyectos específicos. Tendencia que fomenta la discontinuidad, pero a la vez estimula la innovación y la diversificación teatral¹³.

De este modo, además de los escenarios y grupos asociados con las instituciones educacionales o grupos tradicionales de larga historia, existen grupos vinculados con los grandes actores o directores y las escuelas de teatro relacionados con ellos, y grupos independientes de existencia transitoria.

Dos directores revolucionarios recientes

En esta sección quiero destacar directores nuevos, del todo diferentes, cuya clara conciencia de su teoría teatral les permite producir en la actualidad espectáculos de gran potencialidad.

Guillermo Calderón, a quien hemos nombrado previamente ha llegado a ser un director de mucho prestigio nacional e internacional en corto tiempo, especialmente con dos de sus producciones: *Neva* y *Diciembre* que han circulado por Europa en los años 2007 y 2008. Sin analizar estos espectáculos, es importante afirmar que el logro teatral de Calderón y su grupo radica fundamentalmente en los rasgos con que construye la puesta y la actuación.

Mientras Guillermo Calderón ha tenido mucho éxito en el país y en el extranjero, no es el caso de Raúl Miranda. Sin embargo, es un autor y director de enorme claridad conceptual y propone conceptos sumamente diferentes y actuales con respecto al ser humano, y su relación con las máquinas y computadoras, el concepto del actor y la puesta en escena. Ha definido su teatro como “multimedia” y, coherente con sus principios, ha dirigido sus obras, puestas en el Salón Blanco del Museo de Arte en Santiago, en las cuales los medios cumplen una función determinante

Otro director importante e innovador es Juan Carlos Zagal, quien al separarse de La Tropa, fundó la Compañía Teatro Cinema, con la cual representó en el 2007 y 2008, *Sin Sangre*. La novedad de esta producción es la integración del lenguaje y los códigos del cine con los teatro, que crea, con los actores en el escenario, la ilusión óptica del cine. La historia en sí es una de violencia y venganza.

La transnacionalización de la cultura: Benjamín Galemiri

La mayor parte de los críticos señalan que uno de los más destacados nuevos autores del período es Benjamín Galemiri. Su texto *Edipo Asesor* es

representativo de su producción y de la tendencia a integrar la cultura y situación nacional dentro de una cultura sin fronteras, transnacional y transhistórica. Utiliza el motivo básico y la estructura de *Edipo Rey*, personajes con nombres del Antiguo Testamento, insertos en la cultura hebrea, en un espacio social y político sexualizado, corrupto y degradado. La acción acontece en un país en guerra civil en la que el “rey Saúl” está amenazado de muerte por “la aborrecible intriga anarquista”. Galemiri lleva a cabo una feroz sátira y parodia de la política nacional y de la alta cultura de Occidente de un modo pantagruélico y grotesco. Su mayor originalidad, sin embargo, está en el uso del lenguaje, en el que recurre a la hiperbolización, a la parodia del vocabulario científico (especialmente la lingüística), de la tecnología, del Antiguo Testamento, de la cultura hebrea. Entre los muchos procedimientos utilizados uno recurrente – muy de la postmodernidad – es la constante construcción del mundo como representación, como actuación frente a cámaras, la conciencia de tener un actor en el escenario. De este modo, por ejemplo, la democracia es un espectáculo construido y la vida es un constante proceso de filmación. Los “Cinco embates sexuales de Judith y Oziel” son cinco parodias del neoliberalismo, en las que el Coro sintetiza el sentido de la grotescas descripciones eróticas. El primero, por ejemplo, son “Orgasmos propios de la neo-transición”. El segundo es “Orgasmo neo-conservador”.

Un retornado: Alberto Kurapel

El golpe militar del 73 provocó un éxodo de numerosos teatristas, tanto actores, como directores. Varios de ellos han regresado al país en los últimos años, con distinta aceptación o integración a las prácticas teatrales nacionales. Uno de ellos es Alberto Kurapel, cuya actividad teatral y teórica ha sido reconocida fuera del país, aunque en Chile no ha logrado ni el reconocimiento ni el aporte para continuar su experimentación teatral. Kurapel fue recibido en Canadá donde llevó a cabo una intensa e innovadora práctica teatral, incorporando elementos de multimedia, mitos nacionales como internacionales para configurar, predominantemente, la vida en el exilio¹⁴.

Síntesis

El teatro chileno de los últimos veinticinco años representa un cambio radical en los modos de producción teatral, los temas y las estructuras teatrales con respecto al periodo anterior. Coincide con la sustitución de un régimen político autoritario por uno democrático, con tendencias transnacionales en lo político, cultural y teatral denominadas postmodernas

y en los modos de producción. Esta pluralidad de fuerzas da origen a una enorme variedad de grupos y discursos teatrales, de formas de actuación, de escenarios teatrales. La mayor parte de ellos bajo fuerte influencia transnacional en lo temático y en los códigos teatrales empleados. Por otra parte, corresponde a un periodo de gran visibilización del teatro chileno en el exterior, ya sea por el éxito fuera del país de algunos grupos y producciones como por la intensificación de festivales internacionales en el país.

NOTAS

- 1 Este ensayo es una ampliación del ensayo “25 años de teatro chileno: el retorno a la democracia”. Editora: Carmen Márquez. *Arrabal*, n1 7, por aparecer.
- 2 Fueron varios los países que acogieron gente de teatro de Chile a partir del 73. Entre otros hay que destacar Canadá, Costa Rica, Francia y España. En Canadá, Alberto Kurapel hizo innovadoras producciones utilizando procedimientos multimediáticos que destacan la condición del exilio. Regresó a Chile hace pocos años, donde ha seguido produciendo espectáculos aproximadamente dentro de la misma línea.
- 3 Ver una amplia descripción de este festival en Villegas, “El festival...”.
- 4 Dentro de las nuevas salas asociadas a instituciones hay que destacar las de la Universidad Finis Terrae y la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.
- 5 “La identidad en el teatro chileno actual”. Apunta que en esta línea de la chilenidad hay que incluir *El desquite*, el reestreno de *La pérgola de las flores*, *El zorzal ya no canta más* (1996) de Gustavo Meza, *Río abajo* de Ramón Griffero y *La pequeña historia de Chile* de Marco Antonio de la Parra.
- 6 Representado por la Compañía Gran Circo Teatro, primero en la Plaza O’Higgins de Puente Alto en diciembre de 1989, y luego en Cerro Santa Lucía de Santiago, con recorridos por ciudades del sur de Chile, en el año 1989 realizó una gira por Canadá, Europa y Estados Unidos. En 1990 visitó Estados Unidos con gran éxito. Ver *Apuntes*, num. 98 (Otoño Invierno 1989) en la cual se incluye el texto y lo que llaman un “Reportaje a *La Negra Ester*”. Ver también Sergio Pereira Poza, “Prácticas teatrales innovadoras en la escena nacional chilena”.
- 7 Ver Alicia del Campo, “Retrato de familia: lo popular como espejo narcisista de lo nacional en *El desquite*”.
- 8 El actor que hacía el personaje principal —Roberto Parada— era a su vez antiguo y conocido militante del Partido y, lo que era aún más significativo en el momento, era el padre de uno de los profesores asesinados por los carabineros en uno de los más macabros episodios nacionales del período.
- 9 Frase de Alfredo Castro al hablar de *La manzana de Adán*. (“Vagando por los márgenes”, 45)
- 10 Ver María de la Luz Hurtado, “Los 90: Irrupción de la mujer en el teatro chileno”.

- 11 Sobre *Cariño malo* ver el num. 101 de *Teatro. Apuntes* (Primavera 90-Verano 91) en el que se incluye el texto y varios ensayos sobre el texto y la puesta en escena.
- 12 Dentro de estos festivales, el más exitoso y mayor difusión internacional es el FITAM, más conocido como Teatro a Mil, que se desarrolla en el mes de enero de cada año. Sin embargo, en el mismo periodo o en otros momento hay varios festivales tanto en Santiago como en ciudades de provincia. De los festivales internacionales, el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz ha servido de puerta de entrada de grupos chilenos en los circuitos teatrales europeos.
- 13 Dentro de los numerosos aspectos sin estudiar del teatro en Chile, uno es el impacto del neoliberalismo en la producción y difusión. Toco este aspecto brevemente con respecto a América Latina en la *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. En el caso de Chile, esta investigación debería incluir el impacto de la televisión en los actores, sus ingresos, los códigos teatrales más atractivos para el espectador teatral.
- 14 Sobre Kurapel ver, especialmente, los ensayos de Alfonso de Toro y Néstor Bravo Goldsmith

OBRAS CITADAS

- Boyle, Catherine M. *Chilean theater, 1973-1985: Marginality, Power, Selfhood*. London, Cranbury: Fairleigh Dickinson University Press, 1992.
- Bravo Goldsmith, Néstor, Akurapel: Exilio en la Caverna Mediológica. A *GESTOS* 38 (Noviembre 2005): 73-92.
- Castro, Alfredo. "Vagando por los márgenes", *Revista Apuntes* 101 (Primavera 90-Verano 91): 45-49.
- del Campo, Alicia. "Retrato de familia: lo popular como espejo narcisista de lo nacional en *El desquite*". *Del escenario a la mesa de la crítica*, Juan Villegas (editor). Ediciones de GESTOS: Irvine, 1997: 137-148.
- De Toro, Alfonso y Fernando de Toro (editores) *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Vervuert Verlag: Frankfurt am Main, 1993.
- _____. *Acercamientos al teatro actual*. Madrid: Iberoamericana, 1997.
- Hurtado, María de la Luz. "Los 90: Irrupción de la mujer en el teatro chileno". *Gestos* No. 19 (Abril, 1995): 220-223.
- _____. *Teatro chileno y modernidad: Identidad y crisis social*. Irvine: Ediciones de Gestos, 1997.
- _____. "Recorrido a través de la Troppa". *Apuntes* N 1109 (Otoño-Invierno, 1995): 55-68.
- Parra, Roberto. "La Negra Ester". *Teatro Apuntes*. No. 98 (Otoño Invierno, 1989): 33-54.



Galvarino, fragmento, *Memoria Visual de una Nación*

ENTRE EL TEXTO, LA PUESTA EN ESCENA Y LA PERFORMANCE DEL REGISTRO EN LA ESCRITURA DE MANUELA INFANTE Y EL TEATRO DE CHILE

Carlos Labbé y Mónica Ríos

D'Alecon: ¿Me decís que eso es todo esto, un tumulto de casualidades favorables?

Juana: Sí.

D'Alecon: Pero...

Juana: Pensáis que podría ser de otro modo... Lo importante es que son favorables, no que son casuales.

Manuela Infante, *Juana*.

Hace cuatro años atrás, bajo el nombre de Archivodramaturgia¹, realizamos una investigación que buscaba inventariar a los dramaturgos chilenos por entonces menores de treintaicinco años que tuviesen escritas y montadas dos o más obras de teatro en el lustro que comprende los años 2000 a 2004. La pesquisa tuvo como resultado los nombres de veinticinco dramaturgos, de quienes por entonces analizamos cincuentaún textos dramáticos. En aquella oportunidad propusimos un modelo de lectura a contrapelo del teatro, actividad desde donde provenía la mayoría de estos dramaturgos, para analizar desde aspectos textuales e ideológicos, más que semióticos, el teatro escrito. Como nuestra formación de investigadores es la teoría y la práctica literaria, y no había posibilidad de acceder a montajes ya fuera de cartelera, consideramos que el texto era la única manera, junto con los recortes de prensa, de acceder al fenómeno teatral específico que abordábamos.

Los dramaturgos jóvenes de 2000 a 2004 se situaron en un ámbito más bien marginal de la producción teatral, o bien fueron acogidos en el ámbito académico como estudiantes y nóveles profesores; bajo el rótulo de emergentes se indicaba su tránsito desde aquellos espacios hacia otras posiciones de mayor visibilidad en el campo cultural chileno. Desde esos años, como era previsible, solamente algunos de estos dramaturgos han llegado a ocupar los espacios centrales de la producción y enseñanza del discurso teatral. Ya ha señalado Pierre Bourdieu que el asunto de la legitimación o instalación en el centro del campo cultural se debe a una “pluralidad de potencias sociales” (31), asociadas a los poderes económico, político y al apoyo institucional, que detentan mayor o menor autoridad dentro del campo intelectual. En cuanto al teatro chileno de la década de 2000, este proceso se puede rastrear tanto en el uso de los espacios de montaje de las obras teatrales—desde pequeñas salas a centros culturales con financiamiento privado nacional o extranjero, hacia salas universitarias, espacios relacionados con centros comerciales y otras de propiedad pública—como en el volumen de los fondos estatales que reciben para financiar sus proyectos, en la masividad de los medios de comunicación que informan o comentan sobre ellos, en la resonancia que sus poéticas alcanzan en el ámbito universitario, en el aval y reconocimiento que obtienen por parte de los dramaturgos de las generaciones anteriores, y también en la publicación de sus propias producciones como registros visuales, audiovisuales, libros o su inclusión en revistas y sitios de internet. Es pertinente referirse en concreto a este proceso mediante el análisis del trabajo de la compañía Teatro de Chile y la escritura de su dramaturga Manuela Infante (Santiago, 1980) como una producción cruzada por todos estos ámbitos de legitimación². Después de la primera controversia por *Prat*³, montaje teatral estrenado en la sala Sergio Aguirre de la Universidad de Chile el 10 de octubre de 2002, este texto y el de los montajes siguientes de esta compañía fueron publicados en revistas y luego integraron varios libros⁴. Durante junio, julio y agosto del presente 2009 *Narciso*, *Cristo y Juana*, tres de las obras teatrales de la compañía Teatro de Chile, han sido remontadas en el Centro Cultural Matucana 100, institución privada que obtiene financiamiento directo del Estado chileno⁵, en lo que se ha denominado una *residencia*, y durante julio del mismo año esta compañía se adjudicó \$109.385.000 pesos del Ministerio de Cultura chileno por el proyecto “Fortalecimiento Teatro de Chile como elenco estable” hasta el año 2011⁶.

Más allá de analizar esta contingencia, nos interesa retomar una tensión observable en la situación actual de la compañía Teatro de Chile dentro del campo cultural chileno que se liga directamente con una disputa propia de los estudios teatrales: hay dificultad en escribir sobre teatro cuando lo que se quiere es hacer una panorámica de la literatura chilena. La tensión se establece entre creación colectiva y autoría dramática o, en otras palabras,

entre la puesta en escena y el texto. Tal como ha declarado Manuela Infante: “Siempre se malentiende el trabajo como si fuera mío, y se habla de ‘tus obras’ [...]. Es difícil para mí caminar en contra de eso. Y el equipo es súper equivalente en términos del trabajo de la creación, pero se habla poco del grupo, se le entrevista poco” (Labarca 19).

En las próximas páginas queremos analizar y hacer explícitos los modos en que la publicación de los textos de las puestas en escena de la compañía Teatro de Chile ha posibilitado aquel malentendido al que alude Infante. Se trata de un cambio epistémico en la categoría del montaje teatral que evidencia la amalgama de dos sistemas de comprensión contrapuestos en los discursos de los teatristas: el del cuerpo como transición del saber – asociada a la puesta en escena, la autoría colectiva, lo efímero y la realización en un espacio y tiempo liminal –, y la cultura escrita – asociada con la diseminación del conocimiento, las estructuras de poder, la autoría única y la recepción canónica que tradicionalmente ha concebido el drama como uno de los géneros literarios. Aquella amalgama epistémica también se cuela en el texto y en la poética de estos creadores teatrales chilenos de la década del 2000, al extremo que en *Cristo*, el montaje más reciente del Teatro de Chile, se vuelve el motivo que configura la obra a todo nivel. La carencia de una reflexión en torno a esta disputa entre sistemas de comprensión caracteriza los montajes y textos del Teatro de Chile, a diferencia de los teatristas chilenos de décadas anteriores, quienes al enfrentar contextos políticos amenazantes debatieron sobre las consecuencias reales que podían tener las artes de naturaleza efímera frente a la escritura, y situaron sus producciones teatrales en un diálogo metódico entre hacer y registrar, entre la creación y la crítica, así como entre las reflexiones sobre la realidad y su representación cotidiana. La pérdida, durante la década de los noventa, de los referentes políticos contingentes con claro signo positivo o negativo, produjo que el teatro chileno posterior utilice las metodologías del desmontaje de la representación a medias, debido a que la otra cara de la ecuación semiótica – lo *real* que funciona como referente – adquiere una complejidad mayor.

El acontecimiento y el texto

Podemos recordar que a lo largo de los siglos en occidente el drama fue uno de los tres géneros dramáticos establecidos por los comentadores de Aristóteles (Genette 184 y ss), de cuya autoridad crearon un espacio legítimo para prescribir cómo se debía llevar a cabo en el ámbito literario. Sin embargo el teatro intentó encontrar su especificidad en la puesta en escena, oponiéndose así a aquella corriente tradicional que asociaba al teatro al texto representado (Fisher-Lichte y Rosal 115-118). A lo largo del siglo XX se puede rescatar una serie de escritos que corroboran la disputa

de cómo abordar el teatro. Jiri Veltruski ha declarado que el drama es una obra literaria por derecho propio, y también que de entre los géneros literarios el drama es el que tiene los límites más claros. Además afirma que

quienes sostienen que la característica específica del drama consiste en su vínculo con la representación, están equivocados. Dicho criterio no sólo dista mucho de ser pertinente, sino que ni siquiera es útil como una herramienta práctica para un primer enfoque. [...] La forma en que el teatro difiere de cualquiera de los géneros literarios no tiene nada en común con las diferencias entre ellos. El teatro no constituye otro género literario, sino otro arte. Éste utiliza el lenguaje como uno de sus materiales, mientras que para todos los géneros literarios, incluido el drama, el lenguaje constituye el único material (15).

Esta concepción que sostiene la preponderancia del texto sobre la puesta en escena utiliza la tradición como base, y con ello la palabra escrita como el mecanismo mnémico de la cultura. Por otra parte, así como rechazaban la idea del arte como representación y como traducción de realidades ajenas a su presencia material, las vanguardias artísticas europeas de primera mitad del siglo XX criticaron que la institución del arte estaba separada de su praxis vital (Bürger 103). En este intento por exponer las estrategias con que se ordenaba el discurso del arte, las creaciones adquieren un carácter político, transgrediendo el uso de los espacios y contenidos, entre otras categorías, que estaban en el centro de la institución del arte burgués⁷. Algunas de esas categorías en el teatro fueron justamente el drama y su valor mimético como modelo de realidad (Lehmann 21-22). La crítica a la supremacía de la palabra por sobre la puesta en escena se volvió herramienta catalizadora de una serie de otras propuestas sobre el teatro, que afirma no sólo la decadencia del efecto de la palabra escrita⁸, sino también una experimentación con los medios propios de esta actividad⁹, que están destinados a afectar al cuerpo tanto del actor como del espectador¹⁰, para que así el teatro se convierta en una actividad artística cuya eficacia está dada por la transgresión de los higiénicos límites de la compartimentación burguesa. Como lugar de crítica hacia la sociedad occidental, el teatro adquiere en este movimiento crítico un espesor que lo obliga a moverse en el límite del arte como representación y en la esfera política como lugar de efectos colectivos concretos.

La relación entre el teatro, la política y los usos de los mecanismos de vanguardia se tensiona en Chile de modos diferentes que en las capitales europeas. Es ya consabida la controversia entre la implementación de las novedades formales de las metrópolis culturales y la pregunta por la especificidad que debían tener aquellas cuestiones en relación a las características culturales propias de una república reciente en la periferia del mundo occidental y cuya nación es tan diversa como obsesionada por la

homogeneidad cultural, como es el caso de Chile. El teatro ilustrado que propuso el movimiento literario de 1842 y el teatro costumbrista del siglo XIX debían convivir con el teatro de entretenimiento principalmente español, así como con cierto teatro carente de difusión escrita de grupos aficionados y de grupos de teatro de reivindicación social de obreros de la minería y de las etnias originarias (Pradenas 203-252). De esta manera, la incipiente profesionalización del campo artístico, junto a la consolidación de nuevos sujetos en el rol de creadores y espectadores – como las mujeres y los estratos sociales medios (Poblete 11) –, recibió en el nuevo siglo las innovaciones formales de las vanguardias artísticas, casi siempre relacionadas con la alta burguesía o la aristocracia que podía educarse en la metrópoli. El teatro chileno, en términos generales, ya se hallaba segmentado en formas que oponían al criollismo de los estratos medios, heredero del costumbrismo, una vanguardia de hombres acaudalados y viajados que mantuvieron separadas las formas de avanzada artística con la actividad pública.

Desde mediados de la década de 1930, con las nuevas políticas culturales del Estado¹¹, se fortalecieron los grupos de teatro aficionado hasta consolidarse con la creación de escuelas experimentales en la Universidad de Chile y la Universidad Católica a principios de 1940. El arribo a finales de la misma década de los exiliados republicanos españoles, muchos de los cuales en sus tareas artísticas universitarias utilizaban métodos de avanzada, encausó también los esfuerzos de los grupos de teatro a consolidar un modelo que fuera vanguardista y político a la vez¹². También las compañías teatrales independientes, como Ictus y Aleph, entre otras, incorporaron discusiones teóricas y prácticas del teatro que se estaban llevando a cabo en la metrópoli. El teatro costumbrista y el realismo de corte psicológico tuvieron que recibir influjo del teatro épico de Brecht y sus complejos procesos de denuncia política, que pronto pusieron en evidencia las grietas sociales de la nación chilena. La denuncia del entramado discursivo que durante las décadas de 1960 y 1970 creaba las diferencias sociales – como sucede en las escrituras herederas del costumbrismo de Juan Radrigán e Isidora Aguirre – fue tan importante como la pregunta sobre los modelos en que se sustenta la experiencia teatral de la escritura de los llamados dramaturgos del 50, como Jorge Díaz y Egon Wolf.

El teatro de la década de 1990 en Chile consolidó las corrientes que surgieron con la escisión cultural que produjo la dictadura militar durante los dos decenios anteriores. El teatro de la nueva democracia reclamaba un espacio que se había perdido con el Golpe de Estado, ya fuera a través del regreso de artistas exiliados o como una consolidación de las prácticas de resistencia que se habían llevado a cabo en el país.

Durante las décadas de 1970 y 1980, merced a la solidaridad que se estableció entre creadores de distintas disciplinas que seguían la misma causa política, los métodos creativos de cada disciplina mediaron también

en otras artes. En un ambiente de heterogeneidad en que los géneros artísticos transgredían la compartimentalización del orden militar, se busca poner al cuerpo y la ciudad –más propiamente el asedio que se ejercía sobre ellos– en el centro de las reflexiones: ya no es la tela sino los muros de los barrios el soporte, ya no la sala de teatro sino las calles, ya no el actor sino el *performer*¹³.

Para Ramón Griffero en teatro, para la Escena de Avanzada en artes visuales como en literatura y para otros tantos durante la década de 1980, la relación entre lenguaje y representación debe enfrentar las prácticas de la dictadura que habían teatralizado la esfera de lo real¹⁴. Esta *crisis de verosimilitud*¹⁵, está sustentada por una sospecha de que las apariencias crean sujetos adiestrados por maniobras discursivas. Sus estrategias artísticas recurrieron a un lenguaje artístico hipercodificado y por ello incomprensible para la censura estatal, que incluía nuevas tecnologías así como fragmentación, montaje, elipsis, metáforas y referencias contingentes que lograron volver a cargar de efectividad política las estrategias utilizadas por el arte posmoderno de 1960 y 1970 que Marta Traba llamó “estética del deterioro” (119-121).

Performance y escritura en el teatro

La mezcla de disciplinas artísticas que se produjo en el campo cultural chileno de la década de 1980 tuvo efectos directos en las maneras de concebir la creación teatral, que se acercó a los fundamentos teóricos de la *performance* norteamericana y europea surgida en estos términos durante la década de 1960.

El concepto de performance buscaba abordar la cotidianidad de las prácticas sociales bajo la forma teatral entendida como puesta en escena. El teatro se transforma, de este modo, en una experiencia directa de lo *real* (se trata de escenificaciones de la autenticidad), instalándose como un acontecimiento y bajo la forma de la auto-presentación del artista (*performer*), cuya vinculación con la realidad política y corporal que lo rodea queda abiertamente expuesta (Grumann Sölter, 129).

El concepto de performance en Chile, república reciente de la América Hispánica, tiene matices culturales singulares que es necesario tomar en cuenta. Cuando Ángel Rama, en *La ciudad letrada*, revisa los efectos de la imposición de la palabra escrita a partir de la Conquista española, señala que la oralidad “pertenecía al reino de lo inseguro y de lo precario”, mientras que la escritura “poseía rigidez y permanencia, un modo autónomo que remedaba la eternidad”(43). Diana Taylor retoma las reflexiones de Rama para distinguir entre el conocimiento escrito y aquel otro saber que se realiza a

través de acciones que ella llama *embodied knowledge*, que integra el campo de la performance. En Latinoamérica el aspecto intraducible de la performance es una resistencia política porque realiza un sentido que no emana desde el lugar único de la cultura escrita de los conquistadores. A partir de esta distinción, Taylor desarrolla una propuesta epistemológica que opone el concepto de archivo al de repertorio. El primero se constituye de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, sistemas de almacenamiento digital y otros elementos que supuestamente son resistentes al cambio: “The fact that archival memory succeeds in separating the source of ‘knowledge’ from the knower – in time and/or space – leads to comments, such as de Certeau’s, that it is ‘expansionist’ and ‘immunized against alterity’. What changes over time is the value, relevance, or meaning of the archive, how the items it contains get interpreted, even embodied” (19). El repertorio, por otro lado, lleva a cabo la memoria contenida en el cuerpo, donde caben las performances, los gestos, la oralidad, el baile, el canto y todos aquellos actos que son efímeros y constituyen un conocimiento no reproducible: “The repertoire requires presence: people participate in the production and reproduction of knowledge by ‘being there’, as a part of the transmission” (20). Este tipo de conocimiento se caracteriza porque sus manifestaciones nunca se suceden idénticas a sí mismas, en una dinámica de mantención y transformación de las coreografías del conocimiento. La introducción de esta precisión epistemológica permite abordar los acontecimientos teatrales y literarios desde puntos de vista diversos, desde una crítica hacia la cultura escrita para ir en búsqueda de ritos cotidianos, tales como los roles cívicos, las actuaciones de género, las iniciativas de resistencia, los montajes teatrales y la categoría misma de autor.

El teatro reciente y el deterioro de la eficacia política

Durante la década de 1990 en el teatro chileno en particular y el campo artístico en general, la indagación en las tensiones implícitas de la sociedad burguesa, así como las condiciones que sustentan el capitalismo que se impuso como modelo social de la nueva democracia, expresaron la ausencia de ese “El padre mío”¹⁶ que durante casi veinte años fue el referente explícito de los creadores artísticos. Los límites de la representación y lo real como problema se hacen difusos, se vuelven complejos como la nueva distribución del poder político en el poder económico. La contraparte *real* del autoritarismo en que se basaba la crítica a la representación sale de escena.

Es posible interpretar el nombre que tomó la compañía Teatro de Chile a principios de la década de 2000 como una alusión a la pérdida del referente de la década pasada¹⁷: la afirmación irónica de que esta compañía pertenece

al país revela, por otra parte, que la construcción nacional llamada Chile es un teatro creado a partir de ciertos actores o personajes que erigieron una identidad. Es consecuente, entonces, que el primero de los proyectos de esta compañía aborde la figura del héroe naval chileno Arturo Prat Chacón, cuya muerte erigida en ejemplo fue también el proyecto de un grupo de intelectuales en busca de una identidad¹⁸. En *Prat*, la compañía Teatro de Chile opone al relato de la Historia como un conjunto de grandes hitos militares y políticos la historia mínima. Al desplazar al héroe del acontecimiento que preocupa a la historiografía tradicional, este montaje reflexiona sobre el mecanismo que ha erigido el poder simbólico militar, de modo que la referencia a la guerra se elude y se establece la posibilidad de un examen de los vínculos mítico-culturales de la sociedad chilena por medio de una operación de inversión de valores.

Es necesario hacer notar que dos años después de este montaje colectivo de la compañía Teatro de Chile se publicó en forma de libro el texto que sirvió de base para *Prat*, bajo la autoría de su dramaturga Manuela Infante. La tensión que en la primera parte de este artículo constatamos entre creación colectiva y autoría dramática, entre puesta en escena y texto, se advierte en el prólogo de ese libro, a cargo de los otros integrantes de la compañía: “La obra se construye, se completa sólo mediante el enfrentamiento de la palabra escrita con la experiencia del actor” (Parga *et. al.* 9). Los dos textos incluidos en ese libro, *Prat* y *Juana*, llevan a modo de subtítulo “Guía para la creación de un mundo”, cuyo carácter ficticio rescata los mitos – la épica de las Glorias Navales y la hagiografía de Juana de Arco – en la noción de teatro como modelo del mundo. Asimismo, en la superficie escritural transparente y en el carácter inconcluso del texto publicado, por ejemplo, aquel listado de “Temas del juicio” que se realiza a Juana de Arco en el texto homónimo, que se presenta por medio de afirmaciones generales, síntesis, dudas o simplemente preguntas (116), o bien en la carencia de didascalias, se comprueba la cercanía que se establece entre la dramaturga y la directora, que convierte a la autora en una actriza del proceso de montaje teatral colectivo.

Los textos dramáticos de Manuela Infante para la compañía Teatro de Chile, hacen recordar las habituales definiciones de guión cinematográfico: “Objeto efímero: no está concebido para durar, sino para desaparecer, para convertirse en otra cosa” (Carrière 12); “El guión se lee desde la perspectiva imaginaria del filme, se deteriora en y por el filme. Se integra en un decurso, en un proceso de varias etapas en la cadena de escritura y reescritura de un relato” (Vanoye 19); “El guión no es más que la expresión de un deseo inicial de contar determinada historia, cuyo relato se pone al servicio de la puesta en escena” (Guerin 11). Esta transitoriedad propia del discurso para teatro, para cine o para cualquier disciplina artística colectiva se vuelve problemática cuando el texto se publica y con ello fija el proceso de creación

en el ámbito del registro. Aquel proceso de creación de varias etapas es archivado bajo la autoría única, una noción contraria a la de autoría colectiva que existe en el ámbito de la puesta en escena y la performance (Taylor 20). Asimismo, la estructura de sentido¹⁹ que circunda la escritura publicada choca con la experiencia misma del teatro, ese juego donde tanto directores, actores y público participan de la situación ficticia, insertos en un acontecimiento presencial.

Es *Cristo*, estrenado por la compañía Teatro de Chile en enero de 2008 en el espacio Bunster de Matucana 100, el montaje que mejor expone las relaciones entre el contenido de aquella pregunta sobre la representación que llevaban a cabo tanto *Prat* como *Juana* y el juego formal que pierde de vista la diferencia entre la epistemología del archivo y la del repertorio, relaciones que se caracterizan por la pérdida de eficacia política en el trabajo de escena. A diferencia de los montajes anteriores, *Cristo* no cuenta con un texto publicado y fijado a manera de guión. Infante solamente publica una serie de notas de su autoría (“Cuaderno de notas” 9-14) en torno a los resultados del proceso colectivo: en el tercer montaje de la compañía Teatro de Chile ya no existe una “Guía para la creación de un mundo”, sino la propuesta de escenificar las estrategias que hacen posible la ficción del teatro para nuevamente abordar las relaciones entre referencia y representación. A pesar de las diferencias metodológicas, *Cristo* es una continuación del proyecto teatral iniciado en *Prat* y continuado en *Juana*, que aborda de modo ficticio un personaje histórico con el objetivo de exponer el carácter fundacional que lo enviste. La figura de Cristo, fundamental en la construcción identitaria chilena y por supuesto en la cultura occidental, cruza sensibilidades, sociedades, naciones, épocas y civilizaciones. Es acaso el mito occidental de mayor complejidad, la figura histórica con tantas connotaciones como personas que siguen el conjunto de creencias llamado cristianismo, y de todas ellas habría que hacerse cargo al momento de abordarlo desde una perspectiva crítica.

La primera reflexión que la compañía Teatro de Chile hace sobre Cristo está en consonancia con la pregunta sobre la constitución de la forma escénica, en relación con la noción de archivo de Taylor: basándose, en registro irónico, en el más popular sistema de búsqueda léxica en internet, Google, los diálogos en *Cristo* hacen referencia a las formas documentales de Cristo, luego a sus representaciones religiosas y finalmente a sus interpretaciones artísticas. La compañía Teatro de Chile no profundiza y se queda en la constatación de que el registro – la escritura y el video – se opone y también complementa la realidad y la ficción. El objetivo declarado del montaje *Cristo*, que es interpretar el *Via Crucis* cristiano, sin embargo, evita cualquier reflexión escatológica – en los dos sentidos que este adjetivo posee en nuestra lengua – sobre la presencia de los cuerpos en escena. El montaje *Cristo* postula que las técnicas de registro, el nombre y la palabra

como recubrimiento sígnico prevalece sobre toda manifestación corporal y material efímera, sugiriendo así que para estos teatristas actuales la lógica de la escritura destaca por sobre cualquier reflexión escénica. En su proliferación formal de la representación cristiana se contienen, para validar una noción de la epistemología del archivo que es estrecha, pues tampoco hay recurrencia al documentado período histórico del barroco y su provechosa vertiente latinoamericana.

En *Cristo*, la compañía Teatro de Chile pierde de vista las implicancias de saberes corporales como la impostura, el travestismo, la *performatividad* y la máscara, que desde el teatro chileno de la década de 1980, permitieron al teatro reflexionar en torno a una cotidianidad determinada por la noción de mercado, en una ruptura de los sellos del pacto teatral que rescatan otros grupos teatrales de la década de 2000, como la Compañía La Puerta, la Compañía Teatro El Hijo y el Teatro La María. Es tal vez esta simplificación del problema de fondo por medio de formas agradables – para mantener las nociones de “figura y fondo” que ocupan a la dramaturga Infante en el epílogo de su libro – la coyuntura estética que propicia la legitimación pública de un grupo teatral joven en la institucionalidad cultural chilena de hoy.

NOTAS

- 1 Esa investigación se encuentra disponible en www.archivodramaturgia.cl.
- 2 Un buen resumen de ellos se encuentra en Labarca 17.
- 3 “Este montaje debió esperar a que la Corte de Apelaciones de Santiago rechazara un recurso de protección que buscaba impedir su exhibición” (Labarca 17) porque abordaba sin solemnidad la figura de Arturo Prat Chacón, héroe chileno de la Guerra del Pacífico, con financiamiento estatal del Fondo Nacional de Desarrollo de la Cultura y de las Artes (Fondart).
- 4 Infante, Manuela. *Prat seguida de Juana*. Santiago: Ediciones Ciertopez, 2004; “Rey planta” de Manuela Infante en Hurtado, María de la Luz y Martínez Tabares, Viviana. *Antología de teatro chileno contemporáneo*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2008.
- 5 “La Corporación [Cultural Matucana 100, propietaria del Centro Cultural del mismo nombre] recibe fondos públicos aprobados por la Ley de Presupuestos que cada año aprueba el Congreso Nacional [de Chile], la cual contempla entre sus glosas la transferencia de recursos públicos, a través de un Convenio de transferencia que cada Corporación celebra anualmente con el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes”. Información disponible en www.m100.cl.

- 6 Cabe recalcar que este financiamiento se enmarca en la Línea Bicentenario del Fondo Nacional de Desarrollo de la Cultura y de las Artes, el cual en su descripción oficial señala que beneficia proyectos “recordados como parte del contexto cultural de la conmemoración del segundo centenario de la República”. Información disponible en www.fondosdecultura.cl.
- 7 Por ejemplo en la crítica que el francés Marcel Duchamp hace a la institución del museo y obra en su exposición *Fuente* de 1917.
- 8 Sin embargo en esta crítica hay una contradicción, que *El teatro y su doble* de Antonin Artaud consigna al escribir que “las palabras mueren una vez pronunciadas, y actúan sólo cuando se las dice” (78).
- 9 “El teatro no recuperará sus específicos poderes de acción si antes no se le devuelve su lenguaje” (Artaud 91)
- 10 “Para poder alcanzar la sensibilidad del espectador en todas sus caras, preconizaremos un espectador giratorio, que en vez de transformar la escena y la sala en dos mundo cerrados, sin posible comunicación, extienda sus resplandores visuales y sonoros sobre la masa entera de los espectadores” (Artaud 89).
- 11 El gobierno del Frente Popular creó instituciones estatales de relevancia en la vida cultural y social del país, como Corfo y Chilefilms.
- 12 La importancia de esta influencia queda manifiesta en la intervención del español José Ricardo Morales en la creación del Teatro experimental de la Universidad de Chile, TEUCH.
- 13 “Además de la ciudad y su territorio vigilado por diversas señaléticas represivas, el cuerpo – físicamente castigado por la violencia de la tortura y la desaparición - se convierte en el otro soporte que privilegia el arte de la “avanzada”. Como frontera entre lo público y lo privado (entre el diseño histórico y las tramas biográficas; entre el molde social y las pulsiones subjetivas), el cuerpo define un límite estratégico que el autoritarismo había buscado traspasar para difundir miedos y censuras en las dimensiones más recónditas del cotidiano” (Richard 18).
- 14 Por ejemplo, la dictadura de Pinochet posibilitó la emergencia de la industria televisiva chilena y de una espectacularización de los hitos masivos, entre los cuales se contó las apariciones de la Virgen de Villa Alemana, la primera de ellas ocurrida en 1983, el llamado Rock Latino, fenómeno que comenzó en 1985, la visita del Papa Juan Pablo II en abril de 1987 y la coronación de la única Miss Universo chilena ese mismo año.
- 15 Hay que tomar en cuenta que en el teatro en los años de Dictadura se repusieron obras de la tradición occidental como las de Molière, Calderón de la Barca, Shakespeare.
- 16 En alusión a Eltit, Diamela. *El padre mío*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989. El mismo año en que el general Pinochet le entregó el mando al recién electo presidente Patricio Aylwin, esta crónica exponía el habla de un vagabundo en estado de delirio llamado “El padre mío” cuyo discurso se desintegraba en sucesivas referencias al saliente dictador.

17 En el Post scriptum “Figura y fondo” a la edición de *Prat seguida de Juana*, Manuela Infante afirma: “El hoy es un mundo de proliferación de figura sin fondo, y algo en mí se rehúsa a repetir, en la producción de arte, las formas que adopta un mundo que huye a sí mismo” (119).

18 Arturo Prat era sobrino de Andrés y Jacinto Chacón, influyentes escritores e intelectuales de las sociedades ilustradas chilenas y latinoamericanas.

19 “Si pensamos que el teatro ha sido la producción de un determinado efecto, llámese catarsis o concientización, entonces debemos pensar en la existencia de algún tipo de estructura, por feble que sea, que garantice la finalidad. Y es esta matriz la que Aristóteles denominó ‘entramado de acciones’ o simplemente *mito*” (Barría 87).

OBRAS CITADAS

Aristóteles. *Poética*. Barcelona: Icaria, 1997.

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.

Barría, Mauricio. “Calias o el efecto fuera de sí”. *Revista Apuntes*, n° 130-2008, 83-89.

Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor, 2002.

Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Jorge García, trad. Barcelona: Península, 1997.

Carrière, Jean-Claude y Pascal Bonitzer. *Práctica del guión cinematográfico*. Antonio López-Ruiz, trad. Barcelona: Paidós, 1998.

Fischer-Lichte, Erika y Jens Roselt. “La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales”. *Revista Apuntes*, n° 130-2008, 115-125.

Genette, Gérard. “Géneros, ‘tipos’, modos”. Miguel Garrido Gallardo, comp. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libro, 1988.

Grumann Sölter, Andrés. “Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales”. *Revista Apuntes*, n° 130-2008, 126-139.

Huet, Anne. *El guión*. Núria Adelman y Laia Colell, trads. Colección Los pequeños cuadernos de Cahiers du Cinéma. Barcelona: Paidós, 2006.

Infante, Manuela. “Cuaderno de notas”. *Revista Apuntes*, n° 130-2008, 9-14.

_____. "El rey planta". María de la Luz Hurtado y Vivian Tabares, comp. *Antología de teatro chilenos contemporáneo*. La Habana: Casa de las Américas, 2008.

_____. *Prat seguida de Juana*. Santiago: Ciertopez, 2004.

Labarca, Javier. "Manuela Infante: Realidad y ficción de una consagración temprana". *Revista Cuaderno*, n° 63, 16-20.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. Karen Jürs-Munby, trad. Oxon/ New York: Routledge, 2007.

Parga, María José, *et.al.* "Prólogo". Infante, Manuela. *Prat seguida de Juana*. Santiago: Ciertopez, 2004.

Poblete, Juan. *Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos lectores y figuras autoriales*. Santiago: Cuarto Propio, 2002.

Pradenas, Luis. *Teatro den Chile*. Santiago: Lom, 2007.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar, 2004.

Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales Pesados, 2007.

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke university press, 2002.

Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*. México: Siglo Veintiuno, 2005.

Vanoye, Francis. *Guiones modelo y modelos de guión*. Antonio López Ruiz, trad.

Barcelona: Paidós, 1996.

Veltruski, Jiri. *El drama como literatura*. Buenos Aires: Galerba / IITCTL, 1990.



La ley maldita, proyecto pastel y carboncillo

CUESTIONAMIENTOS ÉTICOS DE LA OBRA DE JUAN RADRIGÁN

Viviana Pinochet Cobos
Rutgers University

“El hombre es un desierto poblado por la esperanza.”
(Radrigán, *Hechos consumados*, 125)

Juan Radrigán es uno de los dramaturgos chilenos contemporáneos más destacados y su producción, que comenzó a fines de los 70, continúa hasta hoy. Si bien empezó escribiendo otros géneros, particularmente narrativa, es con sus obras teatrales que se consolida como escritor. Es posible distinguir muy claramente dos etapas en su trabajo, una durante la dictadura – que comienza a fines de los 70 y se encuentra compilada principalmente en *Hechos consumados*, *Teatro 11 obras* – y otra etapa posterior que comienza en 1995, ya en el segundo gobierno de la Concertación de Partidos por la Democracia. Este segundo ciclo se encuentra reunido en la antología *Crónicas del amor furioso* del año 2004.

La dramaturgia de Radrigán en su primera época de creación ha sido destacada especialmente por la entrañable representación que hace de distintos personajes que viven en la marginalidad y desde allí resisten la alienación a la que el sistema social los somete. Esta etapa es considerada en muchos estudios como una totalidad; por ejemplo en el ensayo – que prologa la primera compilación – escrito por María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña, donde ambos teóricos contextualizan y describen sus principales componentes. Ellos plantean que podría considerarse que “Radrigán es autor de una sola gran obra” (9) al observar la evidente unidad en su primera producción; sin embargo las obras de los años posteriores evidencian un

quiebre en la línea artística del dramaturgo, quien pasó por un largo período sin estrenos ni publicaciones hasta 1995, cuando retoma su trabajo escritural y el ritmo de casi un estreno al año. Estos textos no han sido estudiados tan sistemáticamente como el ciclo anterior, ya que la obra de Radrigán – como lo señala el prólogo de Adolfo Alborno Farías – “continúa siendo tematizada en función de las premisas fundamentales con las que se leyó en la década del ochenta, es decir, como una proposición de teatro sociopolítico centrado en la figura del marginal” (14).

Es posible que la unidad entre las obras más recientes y su continuidad con la producción anterior no sea tan evidente, puesto que presenta mayores diferencias entre los personajes y temas tocados en ellas, sin embargo hay varios elementos que se mantienen como constantes o que se pueden interpretar en relación a las obras anteriores. Este estudio busca analizar las obras desde el punto de vista de la ética cuestionando tres aspectos: cuáles son los valores del contexto social descrito en los textos, cuáles son las decisiones que toman los personajes, y cuáles son los dilemas que se presentan al receptor, ya sea espectador o lector. De este modo, será posible distinguir cuáles son los principales problemas planteados por los textos y al contrastar un grupo de obras con el otro, comprender mejor las diferencias y las coincidencias que presentan para entender las diferencias valóricas en los niveles de poder de los textos y cómo estas se proyectan en los receptores. Estas reflexiones se enlazarán con los planteamientos de Emmanuel Lévinas y Alain Badiou cuyas ideas – que en ocasiones coinciden, pero también se distancian – se pondrán en diálogo con los textos para cuestionarlos sin que por ello se intente imponer una aproximación sobre la otra, sino más bien observar los elementos que se hacen evidentes al estudiar las obras desde ambos puntos de vista. Para el análisis de la primera producción este estudio se centra en *Hechos consumados* (en adelante HC) y *El loco y la triste* (en adelante LT) de manera paralela, ya que dan cuenta de muchos de los elementos que caracterizan esta etapa y son bastante similares. HC comienza con las primeras conversaciones entre Marta y Emilio, quien la acaba de rescatar de las aguas del río; pronto se revela su profunda soledad y precariedad, ambos han perdido a su familia y trabajo. Hay dos personajes que irrumpen en su diálogo, Aurelio, un hombre extraviado que presagia el trágico desenlace y Miguel, el cuidador del descampado en que se han instalado, quien mata de un golpe a Emilio para obedecer a su patrón que ha dictaminado que ellos deben moverse al sitio del lado. En LT solo tenemos a una pareja. Eva, una prostituta coja a quien han emborrachado para forzarla a irse con el Huinca, un alcohólico en la última etapa de su enfermedad. Ambos despiertan en una población abandonada y pese al rechazo que se tienen en un comienzo, tras conocerse intentan hacer de esas ruinas una casa cuyo derrumbe se hace próximo cuando al final se sienten las máquinas que demolerán la población. Ambas obras muestran el encuentro entre un hombre y una mujer que no encuentran sentido a sus

vidas, pues están solos y gracias a esta relación son capaces de mantener su dignidad hasta las últimas consecuencias, hasta la muerte. Si bien en HC hay dos personajes más que en LT, donde solo dialoga la pareja, los dos textos comparten una presencia ominosa, la del poder opresor que maneja una cadena de subordinación que termina en los personajes marginales y en cuya red la responsabilidad individual se disuelve. Resulta mucho más difícil seleccionar en la segunda etapa escritural, por lo que haré referencias a varios de los textos, pero con mayor recurrencia a *El exilio de la mujer desnuda* (EMD en adelante), del año 2000, en la que se encuentran muchos de los elementos característicos de este ciclo de producción teatral y comparte con las obras seleccionadas de la etapa anterior el que solo cuenta con un hombre y una mujer en escena. A pesar de que solo es necesaria una pareja de actores, son cuatro los personajes que estos interpretan, porque existen dos niveles dramáticos; por un lado tenemos al Hombre, quien ha acogido a la Mujer, que debe esconderse y durante su encierro cuestiona la vida del Hombre, quien ha dejado a su esposa y no puede rehacer su vida porque no soporta el olvido de la violencia y la tiranía. Estos diálogos son interrumpidos por conversaciones entre Pilar y Jorge, los actores que los interpretan, quienes reflexionan sobre el arte y el teatro en particular y su relación con la creación y el contexto social. La obra concluye en un ambiente de desesperanza y si bien se insinúa que esta mujer podría ser la Libertad o la Democracia, esta interrogante nunca se resuelve.

La ética del contexto social: un marco histórico.

Sin duda el contexto histórico determina una obra tanto porque se plasma en el momento de su producción como en la interpretación que de ella pueden hacer los receptores. En el trabajo de Juan Radrigán resulta bastante evidente que su propia labor se vio marcada por los procesos sociales que le tocaron vivir, ya que su obra se encuentra dividida en etapas que coinciden con la periodización histórica de los últimos años en Chile: un primer momento durante la dictadura, luego varios años de silencio que transcurren durante la presidencia de Patricio Aylwin, que ha sido entendida como de transición, y por último una segunda etapa que comienza el año 1995 y se desarrolla durante diferentes gobiernos de la Concertación.

En la primera etapa de producción el contexto, sin ser simple, es más fácil de describir, o al menos de identificar, puesto que permitía configurar la idea de un colectivo como la oposición al régimen. La dictadura de Augusto Pinochet se mantenía en el poder gracias a la violencia de estado que ejercía, la misma que le permitió la instauración del sistema neoliberal, que a su vez dio paso a la reafirmación del lugar privilegiado de las clases tradicionales de poder, en una estructura de subordinación en la cual se disuelven las responsabilidades sociales de la opresión y exclusión, relegando

a los más desposeídos a un sitio de innumerables carencias y marginaciones. Las obras de este ciclo fueron principalmente difundidas en escenarios itinerantes y vistas por un público especialmente dispuesto a codificar cualquier alusión al contexto, que debía ser indirecta para eludir la censura y en un ambiente de unidad entre los artistas, quienes buscaban desde las distintas disciplinas posibilidades de expresión de liberación. Sin ser demasiado explícitas, resulta evidente que el poder ominoso que resulta ineludible para los personajes representa la dictadura. Marta de HC, por ejemplo, explica que no se tiró al río – aunque queda la duda – sino que unos hombres que sacaban un bulto la secuestraron y la arrojaron al río para que no hablara. Luego cuando Emilio pregunta a unos hombres fantasmales que caminan en hilera quiénes son, ellos contestan “No se haga el lesa, po ñor” (177) y Emilio siente que lo están acusando de algo, pero no sabe de qué; ellos creen que están muertos, pero no tienen certeza, lo que alude a los desaparecidos, o quizás a los exiliados, obligados a alejarse de sus hogares al igual que esos hombres. En LT no solo están los ruidos de máquinas que prometen la destrucción, también se alude al toque de queda y la vigilancia que parece ineludible.

En el segundo ciclo escritural resulta más difícil definir una posición respecto del contexto. Si antes la oposición al régimen era un punto de partida desde el cual se desprendían una serie de compromisos y rechazos, ya en democracia las posiciones se matizan y surgen nuevos conflictos en relación con las herencias y continuaciones del régimen. Este desasosiego, conduce a Radrigán a varios años de silencio ya que “algo cambió y eso había que asumirlo, pero a la vez quedaba una enorme grieta sin cerrar” (“Antes de escribir no existía.”) y la alegría anunciada por el gobierno de Patricio Aylwin le parece sin fundamentos porque “Nos saltamos muchas cosas, y eso transforma la alegría en una especie de gran traición” (“Arriba el telón.”). Este mensaje se va perfilando y haciendo cada vez más explícito tanto en las entrevistas como en las obras. En *El encuentramiento*, primera obra de esta etapa, sus protagonistas están condenados a sostener un duelo de payas que se renueva cada año; para el autor “La herida es como ese duelo eterno, algo que no concluye nunca porque es la lucha entre el bien y el mal” (“Antes de escribir no existía.”). En EMD la Mujer cuestiona el encierro del hombre, que no sabe cómo vivir en una sociedad que tras la violencia ha vuelto a una normalidad que ha olvidado a las víctimas. Aquí las referencias son más explícitas, como a las “alamedas abiertas” (por el discurso de Salvador Allende tras el bombardeo a la Moneda) o la “llegada de la alegría” (por el lema de la campaña presidencial de Aylwin). Incluso en los momentos en que los personajes son los actores hablan de “el Juan” aludiendo a Radrigán, a sus problemas y cuestionamientos y al mismo contexto teatral de sus montajes, que también ha cambiado, ya que pasó de ser principalmente itinerante a participar de importantes festivales y experimentaciones universitarias. En el monólogo *El desaparecido*, la obra

más reciente y explícita en su mensaje, la protagonista, interpelando directamente al público, expresa su disconformidad con estos treinta años de violencia y olvido y reclama a un desaparecido que finalmente entendemos que es el Amor, que no estaría presente desde el 73'.

La ética de los personajes, una pregunta por la dignidad humana.

Sin duda resulta contradictorio con los planteamientos teóricos acá referidos el pretender generalizar una ética, pero es posible entender a partir de los valores y conflictos de los personajes cómo ciertos problemas éticos se mantienen como constantes en la obra de Radrigán. Son la soledad, libertad, dignidad, la presencia del otro y la muerte, elementos que siempre resultan centrales en todos los textos del autor, por lo que este análisis se concentrará en hacer un contraste entre el modo en que se los presenta en ambas etapas.

El tema de la soledad es recurrente en las obras de Radrigán, pues al conocer la interioridad psíquica de los personajes se nos revela como uno de los componentes de su marginación. Los teóricos Piña y Hurtado señalan que se manifiesta de manera doble; por un lado personajes son siempre pocos y las parejas son "un encuentro casual entre dos soledades" (15), por otro lado también hay una soledad intrínseca de los personajes, ya que suelen tener un universo interior bastante hermético, que se revela en un discurso que parece ajeno al contexto (15); este es el caso del Huinca, quien debe explicar algunas de sus ideas porque parecen inconexas, pero tienen sentido cuando se conocen sus pensamientos. La soledad es descrita como el abandono, la falta de una familia que muchas veces parece determinada por la situación económica; el Huinca abandonó a sus padres y hermanos porque no podía soportar el sufrimiento de su madre por la inestabilidad del padre, un mecánico itinerante; Eva fue explotada por una tía alcohólica; Emilio se separó de su familia por los problemas económicos; Marta fue abandonada por su pareja. Esta soledad está estrechamente relacionada con la pobreza, tanto en estas obras como en otras de esta primera etapa vemos que ninguna relación puede sobreponerse a la carencia y degradación.

En la segunda etapa de producción, las obras de Radrigán también mantienen la soledad como una constante entre sus personajes, no siempre acompañada de la carencia económica, pero sí del abandono, que ahora está más bien ligado con un quiebre con los valores de la cultura y la imposibilidad de ser felices en un nuevo orden. Los personajes se han aislado porque las heridas de un trauma previo los siguen dañando; este es el caso del Hombre en EMD, que no logra integrarse a la sociedad porque se siente violentado por la falta de justicia y el olvido de los excesos de la dictadura. Así como los personajes de la primera etapa no logran establecer lazos afectivos por la precariedad, en esta etapa hay varios personajes cuya disconformidad,

incluso rencor, determina sus relaciones amorosas (*Medea Mapuche, El príncipe desolado, El desaparecido*); el Hombre, por ejemplo, parece seguir amando a su esposa pero no puede vivir con alguien que pretenda ser feliz pese a las atrocidades. Por esto, es posible afirmar que la marginalidad de los personajes es constante en el teatro de Radrigán, sin embargo los motivos que los conducen a ella van variando.

Emmanuel Lévinas plantea que la soledad es una condición necesaria para la unidad entre el existente y su existir, que le otorga conciencia e identidad consigo mismo, pues puede salir de sí y retornar a sí: “Debido a su identificación, el existente está ya encerrado en sí mismo: es mónada y soledad.” (89). De este modo, no está determinada por la presencia o la ausencia de otro, sino por la existencia del mismo sujeto (91). Para Lévinas el encuentro con el otro no logra superar la soledad, pero le daría sentido. En la primera etapa los personajes revelan su soledad – entendida como abandono y marginación – evidenciando que todos los sujetos están solos; sin embargo eso no es una justificación para actuar individualistamente, sino para darse cuenta de que todos poseen una subjetividad por lo que al marginar a otra persona siempre se está excluyendo a alguien como uno. La situación de abandono forma parte de una cadena de exclusiones que determina todos los aspectos de la vida de los personajes. El existir se revela como la experiencia de la inequidad; la conciencia que cobran será entonces la dimensión de esas faltas y su valoración en términos sociales, su existencia en particular replica este aislamiento en todas las esferas de sus vidas: económica, amorosa, familiar, laboral, etc. Emilio y Eva afirman que ellos han vivido al lado de la vida: “Es igual que la vía hubiera sólo un río y yo me hubiera quedado en la orilla viendo pasar el agua”. (125) La conciencia de la existencia existe, pero es a la vez conciencia de la exclusión. En la segunda etapa en cambio, los personajes son incapaces de comunicarse verdaderamente con el otro porque no pueden superar la alienación a la que fueron sometidos; la soledad cobra un sentido negativo porque pese a que hay una instancia en la que se les podría haber revelado el otro, ellos permanecen ensimismados. El existir también es la experiencia de la injusticia, pero esta vez no como una violencia diseminada en las múltiples exclusiones sociales, sino como la opresión de un poderoso (*El encontramiento, Esperpentos, rabiosamente inmortales*) o tirano (*El príncipe desolado, Medea Mapuche, El exilio de la mujer desnuda, El desaparecido*). La marginación en esta segunda etapa es generalmente una opción, una suerte de resistencia, puesto que el vivir en la sociedad que los rodea les exige modificar su jerarquía de valores, lo que los lleva a preguntarse constantemente sobre la culpa y la responsabilidad, tanto la de quienes ejercieron la violencia como la de quienes siguen viviendo como si las atrocidades no hubieran sucedido, sobre qué diferencia a la víctima del victimario y cómo situarse en uno u otro grupo. En el caso de EMD el Hombre renuncia a su pareja porque el ser feliz le parece incompatible con

la impunidad, pero desde su aislamiento, en el que no hace más que recrear constantemente su propia rabia y desasosiego, tampoco logra cambiar esta situación.

La noción de soledad para Lévinas va de la mano de la de libertad, ya que la libertad del existente está inmediatamente determinada por su identidad, pues esta no es una relación inofensiva, sino una atadura que implica la paradoja de que el existente es un ser libre pero también es responsable de sí mismo y por lo tanto ya no es libre. ¿Cómo se relaciona entonces la libertad con una vida determinada por la marginalidad? El existente es responsable de sí mismo, debe actuar éticamente, pero en este despertar de la conciencia de su existencia, en la cual descubre libertad y responsabilidad, descubre también los elementos que lo determinan. La libertad, incluso los alcances de la responsabilidad de sí mismos, se ven afectadas por la marginación, ya que no existe igualdad de posibilidades para habitar, hay un espacio restringido en el que solo se vive en la precariedad o en el desasosiego. De este modo, la soledad se vuelve también una forma de resistencia:

El sujeto está solo porque es uno. Se precisa tal soledad para que exista la libertad del comienzo, el dominio del existente sobre el existir, es decir, en suma, para que haya existente. Así pues, la soledad no es solamente desesperación y desamparo, sino también virilidad, orgullo y soberanía. (91-92)

El Huinca, por ejemplo, enarbolaba su soledad como una bandera de libertad entendida en términos bastante similares pues la relaciona con su masculinidad (la idea de que la mujer es una atadura) y su soberanía (el pensamiento de que nadie manda sobre él al no tener un jefe). Su responsabilidad consigo mismo pasa entonces por mantenerse fiel a esta libertad otorgada por la existencia. Afirmo el personaje:

Nadie pué mandar más que uno en uno mismo, si no somos na animales po: lo único que tenemos los pobretes es la vía ¿van a venir a decirlos lo que tenemos que hacer con ella también? No po... He sío libre toa la vía y no me voy a venir a echar p'tras ahora, porque po; yo tengo que seguir mi línea nomás. (103)

La resistencia se ejerce contra aquellos que quieren decidir sobre la vida de otros ya que la conciencia de la existencia, lo que nos diferencia de los animales, es la posibilidad de vivir de acuerdo a los propios valores. Los personajes defienden valores distintos, sería contradictorio hablar de una sola ética pues implicaría anular la subjetividad que cada personaje presenta, pero tienen en común la búsqueda de la dignidad. Los de la primera etapa, frente a las degradaciones sufridas por la necesidad, que los ha obligado a trabajar ya sea ilegalmente o al menos sin ninguna de las seguridades

laborales, lo único que les queda es la dignidad para no dejarse humillar por la injusticia y el desamor. El Huinca y Eva dicen haber seguido peleando, cada uno a su manera, por resistir sin doblegarse. En *Hechos consumados* Emilio reflexiona sobre lo mismo:

a uno pueen patiarle y echarle abajo muchas puertas, y uno puee seguir aleteando, pero si t'echan abajo la puerta de la dignidá, ahí ya no podís porque entonces no soy na, ni siquiera desperdicio... Del hambre, de la soledá y de las patás, ya no te salva ni Cristo; pero la dignidá puee salvarte de convertirte en animal. Y cueste lo que cueste es lo único importante. (174)

El ser animal o desperdicio es el temor a la negación de la subjetividad a la que la sociedad los somete con la marginación, es la pérdida de la conciencia de la existencia en la alienación y la degradación al asignarles un rol de marginados. Estos dos elementos, degradación y dignidad, son los que se tensan en el discurso de los personajes. Por un lado se usa un registro inculco informal, lleno de modismos y chilenismos, pero este mismo lenguaje articula complejas metáforas. Así, el texto se resiste a la escritura culta identificable con la hegemonía en varios aspectos; primero está la escritura de la oralidad, que desafía las convenciones ortográficas, luego la selección de palabras populares que sitúan social y geográficamente el mensaje, estos dos elementos logran que la lectura sea difícil y obligan al receptor a leer desde lo coloquial recuperando la naturaleza teatral que como género se encuentra más cercano al discurso hablado que al escrito y que no necesita ningún nivel de escolaridad para su transmisión. El arte, entonces, ya no se encuentra restringido para quienes no manejan la norma culta ni tienen conocimiento del canon literario, puede ser encontrado en cualquier plaza popular de Chile sin que parezca ajeno. Los personajes no responden a los estereotipos de marginalidad, no se parecen en nada al roto pícaro o a los modelos de nobleza en la miseria, por ejemplo los protagonistas de las obras de Acevedo Hernández, ya que el lenguaje que utilizan lejos de remedar el habla popular, la renueva y la dignifica ya que expresa sensiblemente la vida, las experiencias y los cuestionamientos de sujetos que son imperfectos y que no son nobles en el sentido de que no comparten la ética impuesta, pero que son dignos porque se mantienen fieles a sus propios valores.

Como se explicó anteriormente, para Lévinas el encuentro con el otro no logra superar la soledad, pero le daría sentido pues esta revelación implica responsabilidad con esa otra persona, ya que se toma conciencia de su existencia. El existente puede experimentar la epifanía de la alteridad que, sin anular de modo alguno su individualidad y soledad, se revela por medio del encuentro con el rostro del otro, que en su desnudez es alteridad. Entonces se provoca una fisura en la totalidad del existente, quien debe asumir su responsabilidad con el otro como ética. De este modo, la ética se anida en la subjetividad misma de cada existente y en su relación con los

otros, en su responsabilidad con las otras responsabilidades. La relación es asimétrica – puede ser recíproca, pero eso no compete al sujeto mismo –, el existente es responsable del otro aunque ello le cueste la vida. Esta epifanía es comparable a la noción de evento que propone Alain Badiou, quien en su libro *Ethics* propone una nueva manera de comprender lo que es la ética otorgando gran importancia a los planteamientos de Lévinas. El filósofo critica la noción de ética sustentada en categorías abstractas como Hombre, Ley y Derecho que dejan a un lado las situaciones particulares y olvidan que son sujetos con procesos singulares los que encarnan esta noción, en cambio, propone una Ética de las Verdades. Para él, el sujeto necesita que le suceda algo, un evento, que modifique su modo de enfrentarse a las situaciones y de vivir su vida cotidiana. La verdad es el proceso real de fidelidad a este evento, es decir, lo que esta fidelidad produce en la situación (42). Un evento está al mismo tiempo situado, es decir, pertenece a una situación en particular; pero también es suplementario, pues no se relaciona con las reglas de esta situación, al contrario, las modifica (68). Así como no hay una sola ética, tampoco hay un solo sujeto: hay tantos sujetos como verdades y tantos tipos de subjetividad como procesos de verdad.

Tanto la noción de epifanía como el evento pueden servir para describir el proceso que experimentan los personajes de la primera etapa, porque en las obras vemos que se les revela el otro y con ello modifican su actitud frente a la vida, lo que los motiva a actuar de modo ético y mantener su dignidad frente a las exclusiones, aunque la única salida que encuentren sea la muerte. Emilio, Eva y el Huinca deciden dejar de aceptar las exclusiones solo tras haber conocido al otro, encuentro en el que dimensionan el valor de su libertad y comprenden que es la que le da sentido a su vida y dignidad a su muerte. La ética se define entonces a partir de la resistencia al poder opresor, lo que en relación al contexto histórico descrito anteriormente podría entenderse como la oposición al régimen y la violencia por él ejercidas. En ese sentido, la relación que se establece entre los personajes en ambas obras sería la única que logra escapar del sistema que los excluye, ya que este se sustenta solo en las relaciones de poder y subordinación, en cambio, como plantea Lévinas, el encuentro con la alteridad es una relación que no es posible traducir a términos de poder, el eros difiere del poder y de la posesión (132). Y es precisamente esta coincidencia entre lo que le otorga sentido a sus vidas y lo que los fuerza a resistir la opresión para mantener la dignidad, lo que conforma la tragedia, ya que la única forma de permanecer fieles al evento que ha dado sentido a sus vidas es llevar hasta las últimas consecuencias su decisión de ser libres, aunque esto termine por costarles la vida. En palabras de Lévinas,

el suicidio... es el último poder sobre el ser al que se puede aspirar, su función de dominación. Ya no somos dueños de nada, es decir, estamos

en pleno absurdo. El suicidio se presenta como recurso último ante el absurdo – el suicidio en la acepción más amplia del término, que comprende también la lucha desesperada, aunque lúcida, de Macbeth, que combate incluso cuando ya ha comprendido la inutilidad del combate –. Este poder – esta posibilidad de encontrar un sentido a la existencia mediante la posibilidad del suicidio – es, un hecho constante de la tragedia: el grito de Julieta en el acto tercero de Romeo y Julieta – “Aún conservo el poder de morir” – es aún un triunfo sobre la fatalidad. Podríamos decir que la tragedia, en general, no es únicamente la victoria del destino sobre la libertad, ya que mediante la muerte asumida en el momento de la supuesta victoria del destino, el individuo escapa a su destino. (86)

La muerte se presenta entonces como la única posibilidad de fidelidad al evento porque les permite ejercer el único poder que la sociedad no les ha arrebatado, sus vidas han estado determinadas por la exclusión – por una violencia que es siempre “absurda” – al menos el suicidio, en este sentido más amplio y trágico permite una escapatoria a ese destino de degradación.

Es en las posibilidades de la dignidad donde radica la principal diferencia entre una etapa y otra; mientras en la primera los personajes viven e incluso mueren luchando por mantener su dignidad, en la segunda ya han dado esta batalla por perdida y no les queda un motivo para vivir porque se encuentran derrotados, muchos solo esperan morir (*El príncipe desolado*, *Digo siempre adiós, y me quedo*, *Beckett y Godot*) o son fantasmas (*El encontramiento*, *Fantasmas borrachos*, *Esperpentos*, *rabiosamente inmortales*). En la mayoría de las obras de la segunda etapa, no se presenta el evento que determina la ética de los personajes, solo se los presenta como sujetos cuya fidelidad entra en conflicto con los valores de la sociedad en que viven o que se cuestionan permanentemente su propia ética. Para los que siguen vivos (*El exilio de la mujer desnuda*, *El desaparecido*, *El príncipe desolado*, *Medea mapuche*) el evento fue una situación de violencia que no han podido ni quieren olvidar y que no ha sido reparada por la justicia, por lo tanto el integrar una sociedad que pone ese suceso en el olvido entra en conflicto con su propia ética. Los que ya han muerto o están a punto de hacerlo (*Fantasmas borrachos*, *Esperpentos*, *rabiosamente inmortales*, *Digo siempre adiós y me quedo*, *Beckett y Godot*), parecen suspendidos, cuestionando lo que creían que configuraba su evento y no encuentran verdades en cuya fidelidad puedan dar sentido a su existencia, por lo que cuestionan qué es el existir y ya no tienen posibilidad alguna de mantener la dignidad al serles negado el poder de morir.

En el cuestionamiento de la existencia estos personajes constatan su soledad pero no logran relacionarla con la libertad del mismo modo que los personajes anteriores, puesto que al situarse al límite de la vida no tienen en última instancia el poder sobre ella, agotando así la posibilidad de morir con dignidad. En EMD el Hombre, descrito como agónico (119) declara que tras la derrota del mal “De pronto ya no tuvo ningún sentido decir Mañana” (121)

puesto que es imposible explicar las dimensiones de la violencia, especialmente contra los inocentes. Cuando la Mujer le replica que al menos está vivo, él responde:

¿Vivo? No sea ridícula, un país sojuzgado no es más que un monstruoso amasijo de prohibiciones, hipocresías, falacias y leyes amañadas, bajo las cuales sólo quedan vivos los opresores y sus guardianes, el resto somos animales golpeados a los que los golpes ya no nos duelen ni humillan... ya es tarde, sólo encontrará seres aniquilados, inútiles, indignos. (122)

Los mayores temores expresados por los personajes de la etapa anterior, el ser animales y perder la dignidad, se ven encarnados por este Hombre. También por Pilar, la actriz en esta obra, quien se lamenta por “el avasallamiento de lo que se había establecido como valores” porque “no tenemos cómo justificar que estamos vivos, en este país ya no hay nada que podamos amar con dignidad, es el final absoluto” (129). La importancia que tenía el lenguaje como elemento dignificador en la etapa anterior puede compararse con la recurrencia al metateatro y la importancia de la creación artística que sirve para cuestionar la función del arte y sugerir que en esta reflexión podría atisbarse una cierta esperanza frente a la derrota. Si bien este elemento se relaciona estrechamente con la recepción, por lo que se estudiará más adelante, es también parte del cuestionamiento de los personajes; por ejemplo, entre ellos se incluye a escritores como Vicente Huidobro (*Digo siempre adiós, y me quedo*) y Samuel Beckett (*Beckett y Godot*) lo que revisa la forma en cómo ellos involucraron su arte en sus vidas. Aunque en ambos casos se los representa poco antes de morir y derrotados, la trascendencia que sus textos han tenido sirve de resistencia a la alienación y la violencia. *El exilio de la mujer desnuda* tiene un importante contenido metateatral, puesto que en varias ocasiones los actores salen de los personajes para encarnar a dos actores, que a su vez escenifican una obra de Juan Radrigán. Estos momentos cuestionan de modo directo la importancia de la creación artística e incluso reflexionan acerca del trabajo del autor, sobre su postura respecto de la sociedad y el teatro en la actualidad y los alcances de sus obras. De este modo, la presencia constante de una reflexión sobre la función del arte y la persistencia en la creación sirven como contrapunto de las demoledoras derrotas vividas por los personajes.

A modo de conclusión: sobre los cuestionamientos éticos de la recepción

Si bien no es posible definir un cierto tipo de público para cada obra ni determinar un solo destinatario, sí se puede analizar cuáles son las interrogantes y encrucijadas que las obras plantean al público, las posibilidades de identificación que se ofrecen y las exigencias del proceso de recepción.

El carácter más marcadamente trágico de las primeras obras conduce a empatizar con los héroes y sentir sus degradaciones como propias, pero también existe la posibilidad de reconocerse como uno de los engranajes del sistema que, si bien no siempre tienen un rostro claro o son solo subordinados de un poder mayor, no hacen nada por terminar con la exclusión. En el silencio de la butaca o frente a la página se es testigo de las marginaciones por lo que es difícil evitar sentirse interpelado por la injusticia y evaluar la responsabilidad propia. En este sentido el personaje de Miguel en HC es de radical importancia porque es el que está en la posición intermedia, es mandado por un jefe que no conoce, obedece el comportamiento social y con ello participa de la cadena de exclusión que lo lleva en última instancia a ser el puño asesino. Sin ser el villano, es quien termina representando la violencia de humillarse entre iguales y sirviendo de máscara para los poderosos.

El público de estas obras ha sido muy amplio, ya que han sido montadas en diversas ocasiones y recorrido no solo escenarios, sino también plazas y gimnasios. Al comienzo la mayoría de los espectadores estaba en las poblaciones; Radrigán reflexiona:

En el sector popular hay una identificación mayor a través del lenguaje, a través de la escenografía, deliberadamente simple, y de las historias que contamos. Ahora, al otro público le llega una especie de filosofía que hay dentro de las obras, que quizás el poblador no capte. ("Entrevista en un acto")

Aunque es posible que hayan diferentes niveles de comprensión para estas obras, cualquiera puede acceder a su mensaje y sentirse interpelado por sus personajes, sin embargo no sucede lo mismo en algunas de las obras del segundo ciclo, lo que ha implicado algunas críticas para el autor. Como se comentó anteriormente, son varias los textos más recientes que hacen referencia a la tradición literaria, como *Digo siempre adiós, y me quedo* y *Beckett y Godot*, ambas fruto de un trabajo en colaboración con la Escuela de teatro de la Universidad Católica de Chile. Este receptor no solo requiere de ciertos conocimientos previos para poder actualizar cabalmente las referencias textuales sino también debe tener cierto nivel económico, puesto que ambas fueron estrenadas en las salas de la universidad, que están entre las más costosas de la cartelera nacional, lo que generó algunos cuestionamientos sobre el compromiso social del autor, pero también le valió el reconocimiento del medio teatral, puesto que la última de estas obras le valió el premio Altazor a las artes nacionales. Como ya se mencionó, este segundo ciclo se caracteriza por una mayor carga metateatral que en ocasiones se traduce en una interpelación más directa al público, y por una escritura más consciente de su participación de una tradición literaria. *El exilio de la mujer desnuda* presenta en sus dos planos de representación cómo en la obra de Radrigán coexisten tanto el cuestionamiento de la

sociedad contemporánea – elemento que se mantiene de la etapa anterior – con la reflexión sobre el sentido del arte, un elemento que no se encontraba antes y que caracteriza este nuevo ciclo. Esta preocupación no solo renueva los temas e inquietudes del autor, sino que evidencia que el compromiso social debe ser honesto y no disfrazarse de poblacional para difundir su mensaje sino insistir en sus preocupaciones y expandir sus cuestionamientos aunque eso implique trabajar desde su soledad y hacer visibles las propias contradicciones y sentimientos de culpa. A pesar de que las obras contemporáneas revelan desesperanza en sus personajes, la tenacidad e intransigencia de Juan Radrigán en su escritura nos obliga a enfrentar la violencia cotidiana pero nos permite vislumbrar que quizás los caminos de la dignidad pueden encontrarse en la belleza, aunque siempre termine por dejarnos devastados.

NOTA

1 Agrupación de partidos de centro e izquierda que logró poner fin al régimen de Augusto Pinochet en 1990 tras diecisiete años de dictadura.

OBRAS CITADAS

Albornoz Farías, Adolfo. “Veinticinco afanosos años entre textos y escenas.” Radrigán, *Crónicas del amor furioso*, pp. 7-15.

Badiou, Alain. *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*. Londres / New York: Verso, 2001.

Hurtado, María de la Luz y Juan Andrés Piña. “Los niveles de marginalidad en Radrigán.” *Hechos consumados*, pp. 5-23.

Lévinas, Emmanuel. *El tiempo y el otro*. Barcelona: Paidós, 1993.

Radrigán, Juan. Entrevista. “Entrevista en un acto” Por Ernesto Saúl. Cauce. Santiago: Soc. Ed. La República, 1983-1989 (Santiago: Tecnoprint) 7 v., n° 105, (27 abr. 1987). pp. 28-29. www.memoriachilena.cl.

———. Entrevista. “Arriba el telón.” Hoy. Santiago: Araucaria, 1977-1998 (Santiago: Gabriela Mistral) 21 v., n° 587, (17 oct. 1988), p. 35. www.memoriachilena.cl.

———. Entrevista. “Antes de escribir no existía.” Por Silvia Peña Pinilla. El Mercurio. Santiago: Talleres El Mercurio, 1900-. v., (19 sep. 1995), pp. 10-11 (suplemento). www.memoriachilena.cl.

———. *Hechos consumados. Teatro 11 obras*. Prólogo de María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña. Santiago: LOM, 1998.

———. *Crónicas del amor furioso*. Santiago: Frontera Sur, 2004.



La ley maldita, detalle, Memoria Visual de una Nación

ENSAYO Y CRÓNICA



Vida y muerte en las minas de carbón, fragmento, *Memoria Visual de una Nación*

EL ENSAYO CHILENO CONTEMPORÁNEO: 1933 a 2006

Roberto Hozven

Pontificia Universidad Católica de Chile

Una de las maneras de entender el ensayo chileno contemporáneo – el que va desde 1933 a 2006 – es comenzar distinguiendo en él dos grandes magnitudes que se entrecruzan: por una parte, urgencia de autoconocimiento en todos los niveles de la intrahistoria nacional; por otra, esfuerzo por construir nuevas representaciones simbólicas capaces de proporcionar liturgias cohesionadoras para el imaginario nacional, quebrado por el Golpe Militar de 1973 y su subsiguiente experiencia autoritaria. Discuto la magnitud ‘Intrahistoria nacional’ al inicio y en el tercer momento que siguen; me ocupo de la segunda magnitud, ‘Nuevas representaciones simbólicas’, cuando abordo los rasgos del ensayo como género. Igualmente, en este segundo momento, me detengo en algunos puntos de anudación y repelencia entre ambas magnitudes.

Desarrollo esta presentación en tres momentos: como inicio, discutiré el contexto literario e histórico que me lleva a fijar el inicio del ensayo chileno contemporáneo en 1933, con *Sin brújula*, de Domingo Melfi. Enseguida, me sirvo de cuatro rasgos tropológicos del ensayo, como género, para examinar las transformaciones textuales por las cuales ocho ensayos chilenos cumplen su finalidad psicosocial cohesionadora. Tercero, concluyo haciendo un análisis de tres ensayos mayores y de una práctica ensayística que exploran e inventan, de distintas maneras, la memoria intrahistórica chilena en sus usos, ideas, costumbres y sentidos para el presente de nuestra existencia actual. Cierro este tercer momento destacando dos procedimientos discursivos por los que Jorge Edwards interpela al Estado, y a la opinión pública, tanto a través de sus ensayos como de sus novelas; las que pueden ser leídas *casi* como ensayos. Considero como fecha de cierre de esta presentación, el año de publicación de *La otra casa. Ensayos sobre escritores chilenos* (2006), último libro de ensayos de Jorge Edwards.

Período cubierto: el inicio. Tomo como punto de partida de este período a *Sin brújula* (1933), de Domingo Melfi. Un ensayo reprendedor de la decadencia moral y política de la sociabilidad de la sociedad chilena en todo su horizonte cultural micro-asociativo: política clientelista, empleomanía patrimonialista, oratoria tribunicia de “plumas multicolores” (21), pero desvinculada de “las sombrías inquietudes de nuestro tiempo”; tejido social *majamama*: “gelatina de componendas, turbia y elástica, incolora, insípida, sin orientación...” (25) que engendra una “mansedumbre siniestra de la masa civil para tolerarla” (34). Su *leitmotiv* es la realidad social despedazada que gatilló la seguidilla de intervenciones militares y conspiraciones civiles entre 1924 y 1932; su centro son los seis y medio frágiles meses que duró el gobierno radical de Juan Esteban Montero, del 15 de noviembre 1931 al 4 de junio 1932, el cual fue derrocado por el Golpe de Estado militar que proclamó la Primera República Socialista. Literariamente, sus imágenes contrastantes preñadas de combatividad (“Al lado de grandes y opíparos sueldos... vibraba de angustia una masa famélica de cesantes”, 48), sus neologismos inéditos (“burocratismo mediócrata”, 36; “abyecta merienda de apetitos presupuestívoros”, 52) o sus metáforas que substituyen la frase común por una antítesis barroca pero apelante (“raíz ancestral de fuga”, 39; por casa de inquilino), recuerdan la lengua de José Martí y su tono convocador y familiar, de agitador continental en “Nuestra América” – su manifiesto a cerrar filas contra el imperialismo de los EE.UU. Inspiración que recoge Mariano Picón-Salas en su “Comentario inicial” al ensayo de Melfi: “Y al rojo blanco de su prosa [Ud.] condena... estas sociedades que mueren sin haber hecho Historia; que no pudieron salir de su vasallaje de colonias económicas y espirituales del mundo imperialista, burguesías que se disgregan... por sus contradicciones y su individualismo disociador” (13). La crítica moral del sistema político y social de Melfi cumple un propósito cultural realizador: transformar al hombre *sin brújula* de los años 30 – “inmóvil y fatalista, cubierto con la herrumbre de la rutina” en su “desconcierto de tembladera”, (48) – en un hombre *con brújula*: “dinámico y limpio capaz de realizar y comprender que la tarea de superación es únicamente obra de su propio esfuerzo”, (58). El hombre *con brújula* – para Melfi – es quien puede rectificar la política de vasallaje hacia el exterior y de oligarquismo¹ hacia el interior. Este es el objetivo reformista de su ensayo *Sin brújula*: construir un “pensamiento inspirado en la afirmación de la clase media chilena” (Latchman 359). Razón por la que en este ensayo “examina la literatura chilena tomando en cuenta el espacio social en que ésta se instala” – afirma Alfonso Calderón en su prólogo (9); lo que corrobora Melfi en otro ensayo sobre la literatura nacional².

Sin brújula coexiste con el período histórico de inicio de la mesocratización y modernización irreversible de la sociedad chilena: ascenso de las clases medias y su obtención del poder con el triunfo del Frente

Popular y sus tres presidencias radicales: 1938-1941†, Pedro Aguirre Cerda; 1941-1946†: Juan Antonio Ríos; 1946-1952: Gabriel González Videla. Esto significó: política populista, implementación de un modelo de desarrollo que hace del Estado el gestor de la industrialización (1939: creación de la CORFO), desarrollo del movimiento sindical, crecimiento urbano, derechos políticos para la mujer (1949: sufragio universal), gran énfasis puesto en la educación (“Gobernar es educar” – lema del gobierno de Aguirre Cerda), gran dinamismo cultural literario (Generación del 38, Premio Nobel de Gabriela Mistral – 1945, publicación de las obras más conocidas de Pablo Neruda: *Residencia en la tierra*, 1935, *Canto general*, 1950) y también ensayístico: recordemos las crónicas culturales y literarias que Gabriela Mistral hacía llegar a periódicos (*El Mercurio*, *La Nación* de Buenos Aires) y revistas (*Hoy*, *Atenea*, *Pro-Arte*) bajo la forma de “Recados”, desde comienzos de 1930 (cf. Mistral). Por su fuerza intelectual y calidad estética, algún día habrá que analizar estos textos como ensayos; ya que rebasan de lejos el suceso particular que los originó. Agréguese, en fin, el celebrado *Chile o una loca geografía* (1940) de Benjamín Subercaseaux. Sobre este despegue mesocrático existe consenso entre los historiadores; exceptuando a Gabriel Salazar, quién lo considera una reacción de integración nacionalista ante el todopoderoso libremercado; el cual, desde la Independencia acá, habría sido el verdadero régimen de facto de la alianza oligárquica con el capital extranjero³. Régimen de facto sólo declarado discursivamente a partir de 1973, ya que, antes, se realizó clandestinamente a contrapelo de los discursos populistas y nacionalistas. Sin embargo, esta realidad reprimida será precisamente la que los ensayistas chilenos se esforzaron por sacar del clóset, (d)escribiéndola en la diversidad de síntomas culturales por los cuales aflora en la totalidad del tejido social.

Sobre lo que no hay consenso en los ensayistas estudiados, sino profundos disensos, es sobre la interpretación que se la da a cuatro momentos político-institucionales, posteriores a 1933, en nuestra historia republicana. (1) 1964: “*Revolución en Libertad*”. Proyecto modernizador del gobierno de Eduardo Frei Montalva que hace desaparecer “los últimos vestigios de la sociedad oligárquica y tradicional: la hacienda, el universo católico preconiliar y las jerarquías paternalistas que regulaban la obediencia intergeneracional” (Brunner 1988, 48). (2) 1970: *Revolución Socialista* del gobierno de Salvador Allende Gossens, quién se propone realizarla aporéticamente “a través del marco democrático y legal definido por la Constitución Política del año 1925” (Brunner 49). (3) 1973-1989: *Revolución Capitalista* (Moulian 24), “*Auténtica revolución capitalista*” (James Whelan), *Revolución Silenciosa* (Joaquín Lavín), *Revolución Neoliberal* (como es ampliamente conocida) o “*Contra-revolución militar* que, en el corto plazo, fue *anti-proletaria*, y en el mediano, *pro-capitalismo internacional*” del gobierno del general Augusto Pinochet (Salazar 101). El general Pinochet accede a la presidencia de Chile mediante un Golpe de Estado, el 11 de

septiembre 1973, propiciado por los partidos de derecha y la Democracia Cristiana. Este período autoritario fue capital por la importante transformación económica, política, social y cultural del país; concomitantemente a las sistemáticas violaciones a los derechos humanos de la comunidad nacional. (4) 1990-a hoy en día: Transición a la Democracia bajo los gobiernos de la Concertación de Partidos por la democracia. Coalición política de partidos de centro, e izquierda moderada que ha gobernado Chile, ininterrumpidamente por casi 20 años, después de haber ganado cuatro campañas presidenciales seguidas (Patricio Aylwin, Eduardo Frei Ruiz-Tagle, Ricardo Lagos, Michelle Bachelet). Otros llaman ‘transformismo’ a este período del Chile Actual. El ‘transformismo’ no es más que “la culminación exitosa del largo proceso de preparación, durante la dictadura, de una salida de la dictadura, destinada a permitir la continuidad de sus estructuras básicas bajo otros ropajes políticos, las vestimentas democráticas” (Moulian 145). En éste, su ensayo *best seller*, el sociólogo Moulian también llama a este período “‘gatopardismo’: cambiar para permanecer” (*op.cit.*). Asegurarse de reproducir “la ‘infraestructura’ creada durante la dictadura, despojada de las molestas formas, de las brutales y de las desnudas ‘superestructuras’ de entonces” en el Chile de hoy en día (*ibid.*). Gabriel Salazar adopta este criterio en su *Historia de Chile I* (Cap. III) cuando clasifica nuestro sistema político partidista y ciudadano en tres períodos (1823-1932, 1932-1973, 1973-1998) *sin hacer un hiato* entre el fin del período autoritario y el comienzo de la Transición a la democracia (Salazar 183-261). La Transición a la Democracia, iniciada el 11 de marzo 1990, con la entrega del poder que hace el General Augusto Pinochet a Patricio Aylwin, Presidente democráticamente sufragado, no cambia – según Salazar – el marco mayor de integración hacia el imperialismo, en lo externo, ni la esfera de influencia anti-democrática del oligarquismo, en lo interno. Después de 20 años de gobiernos de la Concertación, *todavía* estaríamos viviendo bajo el signo de la Transición: “aún presente en ciertos usos, prácticas y dirigentes, que permanecen presentes como afección crónica” – observa Enríquez-Ominami, preguntándose por el fin de la Transición.

Gabriel Salazar (y asociados) escriben esta *Historia de Chile*, en cinco volúmenes, adoptando los rasgos tropológicos del mejor ensayismo. Leemos un discurso histórico que, sin culpas, se engolosina con el significativo literario⁴; tal como lo anticipaba en 1975 *La escritura de la historia*, de Michel de Certeau. Escribe Salazar en su “Introducción General”: “Los procesos históricos ... (están constituidos por diversos planos de realidad, ritmos cruzados de tiempo, relaciones cambiantes y formas impuras de racionalidad). Y sobre ellos hay demasiadas perspectivas posibles desde donde mirarlos e interpretarlos...” (Salazar, *op.cit.* 7).

El género ensayo reescrito por los ensayistas chilenos. De todas las definiciones de ensayo, desde la inicial de Montaigne a la imaginativa de Alfonso Reyes (el centauro de los géneros), pasando por las de contenido de Adorno, Lukács o Sartre retengo, por su valor operativo, la definición tropológica de Roland Barthes (123-124). Adoptar un criterio tropológico significa que considero al ensayo como una forma reconocida de comunicación (distinto de la novela, del cuento o del poema) *que expresa textualmente una estructura de conciencia específica*. La estructura de conciencia textual acuñada por el ensayo – según Barthes – se distingue por cuatro rasgos distintivos:

Primero, consiste en un discurso *recesivo*. El discurso del ensayo retrocede, recula ante sus mismas ideas; incluso, cuando afirma interroga lo que postula desde otra perspectiva. *Introduce una escisión en el circuito enunciativo*: el espacio dónde produce discursivamente el texto ensayístico no es el mismo espacio que él desde dónde lo descodificamos y reconocemos interpretativamente. Desde Montaigne a Octavio Paz, el ensayo transforma los marcos conceptuales de nuestra aprehensión habitual de lo real introduciendo en nuestra lectura un punto de vista distinto, inédito, con respecto a los estereotipos por los que habitualmente percibimos y regimos nuestra vida. Y lo hace desviando tropológicamente palabras, imágenes, sintaxis y campos semánticos con los cuales reconstruye el escenario donde representa su teatro de lenguaje. Es lo que hacía Melfi cuando escribía “raíz ancestral de fuga”, para enfatizar el antagonismo existencial y social siniestro vivido por el inquilino de la hacienda con respecto a su rancho: por una parte, éste es “raíz ancestral” cuando lo arraiga entrañablemente por su trabajo, esposa, hijos y allegados; por otra parte, también es “fuga” del rancho mísero donde el hacendado lo humilla incluyendo a su esposa e hijas bajo sus derechos de pernada. O, esta otra escisión enunciativa por la que Melfi ve a Carlos Pezoa Véliz, nuestro primer lírico de valfa: “Esta obstinación del poeta en querer ser un hombre a la moda, de encaramarse sobre sí mismo, sobre las puntas del poncho que le asomaban por debajo del ruedo de su abrigo de dandy, no lo dejaban ser la parte aristocrática que él creía poseer... y le atormentaba aún más de lo que él creía.” (*Estudios...* 134). “Las puntas del poncho” asomando bajo el “ruedo del abrigo de dandy” muestran de modo magistral la escisión de por qué, Pezoa, “siendo profundamente lo que fue”, no podía ser lo que quería. En la literatura chilena, el ensayo es el discurso que mejor explicita el bovarismo de creerse diferente de lo que uno es, o no es, con sus consiguientes crisis sociales; y lo hace desdoblado sus propias maneras de decir.

Segundo, es un discurso que *asume de modo autorreflexivo* las máscaras a través de las cuales expresa su imaginario. El ensayo no rechaza el imaginario que nos satura; lo asume coludiéndose en él y con él, ya que cualquier pretensión de adoptar una posición no-ideológica, dentro de lo

ideológico, no es más que mala fe o ilusión ideológica. El discurso ensayístico sólo se limita a mirar de reojo su propio accionar ideológico para denunciarse *en proceso*; es lo que leemos todo el tiempo en los ensayos y narrativa ensayística de Jorge Edwards, quién llama a este proceso “escribir el No-Libro”: ese “libro colectivo mutilado”, las páginas que tratan de “cuestiones escabrosas” ante las cuales “la familia en pleno, la familia en armas, en pie de guerra, erigida en tribunal del crimen” interviene y castra la literatura (Edwards 2004, 309). No-Libro que escribieron José Donoso o Hernán Díaz Arrieta pero que, bajo la presión de sus familias respectivas, se vieron obligados a mutilar, “a recoger cañuela”. Otro escritor eminentemente autorreflexivo en su escritura ensayística y narrativa es la novelista Diamela Eltit. En ella como en Edwards los géneros se filtran enriqueciendo sus efectos: sus novelas tienen la fuerza intelectual del ensayo y sus ensayos producen el vértigo transferencial de una buena novela. En *Emergencias*, una antología de análisis críticos de Diamela Eltit, Leonidas Morales nos hace ver la necesidad de leer como ensayos los textos en los que el escritor “se desdobra en productor de imágenes simbólicas y, a la vez, en productor de análisis críticos suscitados por sus mismas imágenes o las de otros” (Morales 9). Morales enfatiza la significación crítica que reviste para los chilenos, en nuestra Transición hacia la democracia, leer de modo desdoblado, autorreflexivo; quizás una cura para esta transición que se nos ha pegado como “afección crónica”, como transformismo. Leamos un pasaje autorreflexivo de Eltit sobre los sentidos intrahistóricos de la palabra ‘golpe’, para aproximarnos a las marcas que los acontecimientos del 11 de septiembre 1973 dejaron en la ciudadanía chilena. Cf. *Op.cit.* 17-18:

“Digo ‘golpe’ en los sentidos múltiples que esa palabra alcanza en el psiquismo de cada sujeto... digo golpe pensando en cicatriz o en hematoma o en fractura o en mutilación... corte entre un instante y otro, como sorpresa, como accidente, como asalto, como dolor, como juego agresivo, como síntoma... territorio privilegiado y repetido de la infancia, cuya frecuencia ocurre bajo la forma de la caída o del ataque, es quizás la primera memoria, la primera práctica en la que se internaliza de manera carnal esa palabra cuando el cuerpo estalla materialmente como cuerpo o aparece en su diferencia con lo otro – el otro – ese precoz contrincante que se diagrama como cuerpo enemigo desde el golpe mismo.”

Tercero, para examinar este imaginario el ensayista *entromete* una tercera persona entre las ilusiones de su Yo y el mundo por él construido. El discurso del ensayo enfrenta su Yo como si estuviere ya habitado por un Él que insidiosamente interfiere, interviene, todo lo que el Yo pueda decir sobre el mundo. Por ello, el discurso del ensayo resulta del diálogo entre este Él entrometido y el Yo del ensayista que concuerda, se resiste o desiste en su descubrimiento de esta otra persona que, siéndole tan íntima como su propio Yo, le es sin embargo ajena. Luis Oyarzún llama “apetito de visión”

al diálogo con este extraño alojado en la propia intimidad. Es lo que nos descubre la lectura del ensayismo moralista: “ver su propia vida” creando una “distancia entre su conciencia y su experiencia con el fin de establecer una relación entre los fragmentos dispersos de lo vivido y el cuadro general de lo real” (Oyarzún 69). Moralismo no es moralina sino una práctica sostenida de distancia interior: entre la propia conciencia y la propia experiencia hay una pantalla *que determina el modo como entendemos el mundo que nos revela y se nos revela*. Luis Oyarzún es el ensayista chileno quién más insiste y se desgarró en la visión de las imperfecciones de su mundo, pero sin resignarse a ellas.

Otra intromisión del Él en el Yo de cada ciudadano chileno fue el quebrantamiento del orden democrático. “El Golpe Militar cayó como un rayo” en “los años locos de la Unidad Popular” (1970-1973) (De la Parra 43). Años sinónimos de adhesión ferviente al socialismo como llave que abriría la prisión capitalista y liberaría a los hombres hacia la utopía redentora. El golpe pinochetista fue una “suerte de violenta hospitalización psiquiátrica, con electroshocks y encierro y pieza oscura y aislamiento brutal” (44). El golpe cambió el régimen comunicativo de la sociedad chilena: se pasó de un “Estado providente, proteccionista, educador y transaccional”, promovido mediante “la ley, la escuela y la política” (1970-1973: años de la Unidad Popular) a un gobierno autoritario fundado en “el mercado, la televisión y la represión.” (1973-1987) (Brunner 68-70). De la Parra cala esta represión social por los quebrantamientos provocados por su censura: la “mala memoria” no quiere reeditar el traumatismo del miedo⁵, estira su aceptación del horror hasta el límite de su soportabilidad. Su apuesta es recordar para “limpiar la chimenea” – De la Parra es psiquiatra –; terapia psíquica comunitaria para curarse nombrando el horror cotidiano vivido durante la dictadura y así exorcizarlo. Cuando se ha crecido en el horror, no queda otra que reinventar las condiciones de la propia vida. Lo que Hanna Arendt llamaba *natividad*: ser capaz de renacer como adultos para comenzar una nueva vida. El mérito de este ensayo de De la Parra es que da cuenta de la subjetividad social herida, de la organicidad interna dañada por el período autoritario. Lo confiesa el mismo título de otro de sus ensayos: *El cuerpo de Chile* (2002). Y el subtítulo de su *Carta abierta a Pinochet* (1998) es aún más revelador: “*Monólogo de la clase media chilena con su padre*” a quién interpela como si fuera el padre terrible de la horda, castrador del tiempo y de la memoria. La interpelación echa a andar la memoria y une la vida fragmentada por el dolor permitiendo renacer social y culturalmente más allá de las cinco categorías vinculantes del miedo que rigieron la existencia cotidiana.

El miedo—explica Lechner— (a) fragmentó el Nosotros como argamasa que vincula a los individuos en una comunidad, (b) incidió en la precariedad del capital social y en el desarraigo efectivo de la democracia, (c) substituyó el quehacer “político como esfuerzo colectivo de construir una comunidad

de ciudadanos” por el contentamiento en “la gestión de los negocios de cada día”, (d) fomentó una des-subjetivización social que repercutió en una des-incorporación de las vivencias de la gente al discurso público y (e) erosionó los mapas mentales desdibujando las representaciones simbólicas (mitos, símbolos, imágenes, memoria y liturgias movilizadoras) cohesionadoras de las creencias. Estas cinco invariantes, que determinan la subjetividad social de los ciudadanos, incidieron en la escritura de todos los ensayistas chilenos: sea de modo directo o indirecto. Este libro de Lechner es uno de los escasos ensayos culturales – escritos por un politólogo – cuya reflexión sobre políticas de desarrollo *despega desde el campo mismo de la cultura*, entendida ésta como subjetividad social fundadora. Además – raro en un politólogo o sociólogo –, está bien escrito, invita a la relectura. La misma observación se extiende a *Un espejo trizado*, de José Joaquín Brunner.

Cuarto: la intromisión no se la encarna en ninguna persona ficticia, el discurso la cumple sin nombres propios: “el ensayo se confiesa *casi* una novela: una novela sin nombre propio” (Barthes 124). Este final es abrupto, algo falta. ¿Qué o quién cumple la intromisión entre el Yo y el mundo objetivado si no la realiza “ninguna criatura ficticia”? Hoy día, después del deconstructivismo, diría que la intromisión coincide, primero, con el ‘paso hacia atrás’ por el que Slavoj Žižek, el filósofo esloveno, define el quehacer filosófico: “La filosofía comienza en el momento en que no aceptamos lo que existe como un simple hecho dado (‘Es así’, ‘La ley es la ley’), cuando nos preguntamos cómo lo que existe como actual ha sido posible”. La filosofía consiste en “este ‘paso hacia atrás’ desde la actualidad a su posibilidad” (2). El cuarto rasgo del ensayo constituye, entonces, una forma de conciencia filosófica.

Es la conciencia que preside *Diferencias latinoamericanas* (1984), de Jorge Guzmán, quién hace del “desilusionarse barroco” una real apertura del mundo hispanoamericano a un nuevo interés y mirada: el asociado a lo “inquietante de la palabra ‘mestizaje’”, al “gusto amargo de la dependencia”, a la puesta “en cuestión desde lo ‘natural’ que le parecía la belleza de las mujeres rubias hasta la candidez con que aplicaba esquemas importados a la comprensión de la realidad vernácula”. Epistemológicamente, el golpe militar “le trastorn[ó] la relación con su propio mundo, lo que equivale a hacerle extraño su mundo, hacerlo extraño a él mismo para sí y hacerle sospechosas las herramientas ideológicas, estéticas y epistemológicas que le fabricaron la ilusión en que vivía.” (Guzmán 7-8). Estamos hablando de la noción de “práctica intelectual”, tal como la definió la crítica cultural argentina Beatriz Sarlo: “desajuste del lugar que se cree ocupar con el discurso y la autoridad atribuida al discurso” (52). La práctica intelectual produce un doble desajuste: con respecto a una objetividad (entre el lugar que se ocupa y el que se cree ocupar) y con respecto a un procedimiento (inquisición de la autoridad de las herramientas con que se enjuicia). El discurso entrometido del ensayo, como práctica intelectual, desajusta las

creencias del Yo con respecto al mundo que construye. Por este desajuste el Yo ensayista ve su mundo desde otro ojo que, instalado en el mismo ojo, cuestiona tanto el lugar desde el que se escribe o habla como la autoridad atribuida al modelo por el que se eligió escribir o hablar. El desajuste hace visibles las resistencias secretas, los prejuicios repudiados que tensan y desgarran internamente las ideas u opiniones que emitimos. La práctica intelectual introduce una cuña entre “el lugar que se cree ocupar con el discurso”, el lugar imaginario y/o simbólico desde donde se construye el discurso, y la “autoridad” (en un sentido etimológico) con que el discurso “funda, garantiza y da testimonio de algo” por medio de una “acción que produce un cambio en el mundo”, dando lugar a la “existencia de una ley”⁶ que resuelve un problema en la comunidad. La autoridad del discurso depende de las relaciones de fuerza (tropológica, literaria, simbólica) entre el “ab situ”⁷ desde el cual se descodifica y el “in situ” del territorio político, social, estético, *marcado*, naturalizado, que resiste esa descodificación. El ensayista hace ‘un paso atrás’ para ver mejor.

Esta práctica intelectual del “paso atrás” – cumplida por los ensayistas chilenos – contribuyó entre nosotros a la construcción de un perfil, si no de un sistema intelectual. Pienso en los 19 años de existencia de la *Revista de Crítica Cultural* (RCC: 1990-2008), editada y dirigida en sus 36 números por Nelly Richard. Esta revista, de factura fotográfica, es heredera del trabajo artístico y prácticas neovanguardistas agrupadas bajo la Escena de Avanzada. La Escena de Avanzada construyó un campo de oposición heterodoxo a la dictadura en Chile. Parte de él fueron “las obras de Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, el grupo C.A.D.A, Lotty Rosenfeld; quiénes reconceptualizaron el nexo entre ‘arte’ y ‘política’ fuera de toda subordinación ideológica e ilustratividad contestataria”⁸. Frente al totalitarismo político, anticultural e ideológico del régimen dictatorial (1973-1989), la cultura y el arte se convirtieron en campos de desplazamiento cultural que resistieron y propusieron una nueva conciencia (de minorías, de mujer, de hibridismo) que creó nuevos márgenes simbólico-territoriales (escritos críticos de RCC y sus colaboradores – Derrida, Jameson – poesía de Zurita o de performance) y géneros extra-pictóricos (intervenciones urbanas, fotografía, cine, video). Estas nuevas formas trasladan lo silenciado o negado por el discurso oficial hacia figuraciones indirectas.

La RCC armó una reflexión crítica sobre el quehacer cultural en Chile e Hispanoamérica a la manera de un rompecabezas cubista: invitaba a operar sobre la realidad desde varios enfoques. Mostró a sus lectores que la realidad no es unidimensional sino pluridimensional y que, en ella, hay que hacerse cargo de la disputa de fuerzas entre lo cultural, lo político y lo estético (Richard 1988, 151). Disputa que se dio ‘semiotizando’ el cotidiano social, desmontándolo por medio de un saber de entrecruces y de montajes interdisciplinarios. Se conformó un sociolecto crítico-ensayístico, cuya inflexión discursiva y teórica fue el desafío que cada ensayista debió

resolver “para evitar los excesos de solemnidad” elitista favorecidos por el discurso autoritario (Valdés 13).

Diamela Eltit, Nelly Richard – nacida francesa y chilena por su campo de acción crítica y editorial – y Adriana Valdés son las autoras más relevantes del ensayo chileno que resisten los signos, valores y símbolos por los cuales la sociedad se representa a sí misma como un discurso legítimo. Sus miradas interpretantes “miran muy de cerca las obras mismas, lo concreto” contingente (Valdés): la risa impura de Pasolini – Eltit –, un paisajismo que disfraza los apremios torturadores de la Villa Grimaldi – Richard – o una fotografía tomada de espaldas (por Jaar) que no fija sino que contagia al otro con renegociaciones y reposicionamientos – Valdés. Sumidas en este concreto acontecimiento, en “el juego con la perplejidad” (Valdés), las tres ensayistas dislocan las razones burocráticas y desmontan los saberes institucionalizados ínsitos en nuestra percepción de lo real (Richard). Eltit, Richard y Valdés concentran sus análisis críticos “en el esquivo plano de la reflexión cultural” (Valdés) haciendo hincapié en los puntos “inestables, flotantes, desviados, que no se avienen bien con las sólidas catalogaciones del saber eficiente promovido por el empirismo de los estudios culturales” (Richard). Les interesan las zonas escondidas (el capitoné) donde lo social se articula con lo político, lo estético y lo cultural sin mostrar el zurcido que los sutura. Los signos sociales y sus intercambios son deconstruidos en sus pliegues de resistencia opaca, en sus materialidades operativas por medio de constructos intelectuales heterológicos (diferentes lógicas) que revierten la semiotización de lo cotidiano social; es decir, sus ensayos rebobinan – a la manera de una película vista hacia atrás – las reglas discursivas y el campo de fuerzas político-ideológico que intervinieron las prácticas culturales en sus fijaciones imaginario-simbólicas. Práctica intelectual que – hoy en día – conocemos como *nueva escena* o neoensayo postmoderno en cuanto la ‘pedida’ protésica que la alienta la “impele a desarrollar nuevos órganos, expandir nuestro aparato sensorial y nuestro cuerpo a dimensiones nuevas e inimaginables”⁹. Dentro del registro de su común crítica postmoderna, percibo una diferencia entre sus ensayos: los ensayos de Valdés se quedan temblando en la frontera entre el esfuerzo de explicación totalizador y la contingencia juguetona. Son ensayos más lúdicos frente al desgarrar renovado de los ensayos de Eltit y de Richard. Su lectura conjunta imbrica los enfoques de la comedia con la tragedia: iluminación de borde de abismo que propaga, en el descontento de lo actual, la necesidad de su renovación (el “*optimismo paradójico*” de Rodó).

La Nueva escena da cuenta de las maneras por las que el sujeto interactúa, social, política y estéticamente, en una serie multidimensional de realidades discontinuas (Jameson). Brunner precisa la posmodernidad del ensayismo de esta nueva tribu en los siguientes términos: “desmonta la función social de la razón (moderna)... identificada con las burocracias, el

mercado, los medios tecnológicos y las ideologías”; “desconfía de los sistemas y sus complejidades; se descoloca frente a los juegos hegemónicos y rechaza cualquiera noción de progreso”¹⁰. Replicando a un estudio de Hernán Vidal sobre la naturaleza y función de la *Revista de Crítica Cultural* en Chile, Richard caracteriza su posición en relación al posmodernismo en los siguientes términos: se trata “de privilegiar microexperiencias concretas por sobre abstracciones teóricas”, “de situar los textos dentro de un juego de crítica discursiva de fines abiertos”, “atender a las energías de resistencia y oposición crítica que activa un texto posmoderno”; posmodernidad es igual al “*horizonte de problemas* en relación al cual podemos discutir significaciones locales (desiguales) que son afectadas por mutaciones políticas, sociales y culturales del mundo contemporáneo” (307).

Ensayismo e Intrahistoria chilena. Examinemos ahora tres ensayos mayores y una práctica ensayística que exploran e inventan la memoria de los usos, ideas y costumbres de la intrahistoria chilena¹¹ en un nivel de más larga duración que el del tiempo del acontecimiento o de la coyuntura, fijados por el Golpe Militar y la subsiguiente experiencia autoritaria. Son los ensayos que “dicen el terrón natal” (Gabriela Mistral): sea desde la perspectiva de los 12.000 años de migraciones humanas que se aconcharon en el territorio geográfico que hoy es Chile (*Chile o una loca geografía*, de Benjamín Subercaseaux); sea desde la primera síntesis cultural hispano-indígena encarnada en el mestizo (*Madres y huachos*, de Sonia Montecino); sea desde el examen moral de la sociabilidad chilena tal como ésta ha actuado desde la Colonia a hoy en día (*Diario íntimo*, de Luis Oyarzún) o desde la escritura metairónica de Jorge Edwards la que, admitiendo la inevitabilidad de la imperfección humana, no se resigna sin embargo a ella impugnándola con buen humor y escepticismo en sus cinco libros de ensayos (1973 a 2006).

Chile o una loca geografía, de Benjamín Subercaseaux, publicado en 1940 agotó tres ediciones en 2 años y 11 en 16. Es el primer ensayo con anhelo de aprehensión visual del territorio; esto lo hace inmediatamente deseable para los lectores educados por el vanguardismo y el cinematógrafo; visualidad que no estaba en el ensayismo anterior. *Chile...* despertó una veta significativa en la literatura chilena, y no ya sólo en el ensayismo nacional: “decir el terrón natal” dentro del registro épico-inquisitivo de los “contadores de patria” (Mistral 13). Provee al imaginario chileno de un relato nacional, vía una percepción amorosa del territorio; el cual es visto como reflejo de un alma que desea encarnar aquí y ahora, y no ya más en las fantasías eurocéntricas o nordómanas. La cercanía y nominación de nuestros bienes (geografía, flora, fauna, etc.) nos curaría de lejanías ideológicas. Desde esta perspectiva, *Chile...* merece ser incorporado como libro de texto a nuestro Educación Primaria y Secundaria; en él, su autor busca la sociedad de la naturaleza, intensamente sentida, para reflexionar a su amparo sobre la

naturaleza psico-antropológicamente dislocada de la sociedad chilena. Citemos su tesis mayor:

“Nuestro pueblo actual, que algunos, sin que yo sepa por qué, se empecinan en considerar casi limpio de toda sangre aborígen, está en realidad, empapado en ella. *El chileno (salvo el aporte europeo que vino después y que jamás dominó en su psicología) es un mero accidente transitorio en una historia que remonta a doce mil años.*” (55-56, subrayado del autor)

La Conquista cortó, en la carne y el espíritu del nativo, el cordón umbilical de 12.000 años que lo unía con sus tradiciones. Es la tesis que 10 años después formula *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz. Este corte cultural – según Subercaseaux –, por una parte, condena al chileno mestizo actual al desconocimiento perpetuo de sus orígenes y, por otra, mantiene la escisión entre “la elite europea de nuestra clase cultivada, que pertenece a otro ciclo evolutivo”, y la gran masa del país (152-153). Aquí, criticándolo y suscribiéndolo, Subercaseaux se hace eco del “blanqueamiento”; tema que será discutido intensa y extensamente por los ensayistas chilenos¹². Por cierto – después de Claude Lévi-Strauss – sabemos que no hay común medida entre un proceso biológico y uno cultural. Un hijo blanco de las elites, “limpio de toda sangre aborígen”, si es sociabilizado en el medio “moreno subido al oliváceo o al ocre” de las grandes masas del país, se comportará como un individuo perteneciente al ciclo evolutivo autóctono. En Subercaseaux, este núcleo racista es postizo, le viene del antropologismo evolucionista de los años 20 pauteado por sus estudios parisinos. En el plano del significante pulsional, Subercaseaux desea con “horror complacido”, con “complicidad indignada”, a los individuos del ciclo evolutivo ‘inferior’ conocidos tempranamente en el tercer patio de la casona hispano criolla materna en que creció y se sociabilizó. Patio del que dejó una semblanza psicoanalítica en clave en Daniel, el protagonista de su ‘nouvelle’ *Niño de lluvia* (1942). El mismo horror complacido reaparece en *Jemmy Button* (1950), ensayo donde novela la fallida aculturación de cuatro alacalufes intentada por el capitán Fitz-Roy, de la Royal Navy. En 1830, Fitz-Roy los raptó, los llevó a Inglaterra y los re-educó a la inglesa durante dos años en su hacienda; luego, los devolvió a su hábitat nativo. El fin era que sirvieran de adelantados y apoyo logístico para la colonización inglesa iniciada el año 1832 por el Almirantazgo británico. Jemmy Button (Juanito Botón) y sus canoeros, en el riguroso invierno austral de 1832, devoraron a los colonos ingleses y así, quizás, evitaron que el Archipiélago de los Chonos hubiera sido, hoy en día, otras Falkland Islands.

Diríase que Subercaseaux discrimina al revés: busca redimir y recuperar con su escritura (ensayos, novela, novelas-ensayos, poemas, estudios antropológicos evolucionistas) la escisión perpetrada por el conquistador entre el hoy en día y los 12.000 años de cultura perdida tras el choque

aniquilador del conquistador con el nativo. *Chile...* se interioriza de los substratos esenciales de la nación, aspira a reconstruir los *orígenes nacionales* contándonos el placer del reencuentro con su cuerpo cultural nativo, perdido pero recuperado por la palabra contadora. Por esto – afirma el autor – su “loca geografía” no es la natural del geógrafo ni la pintoresca del turista, como tampoco la antropológica del etnógrafo o etnólogo. Su geografía es la vital del placer, la que leyéndola nos haga “sentir el placer de ser chileno”. Por ende, su modelo no puede ser el de la ciencia sino el de la Literatura, la que “está aquí para recordar que el hombre vive también de sus placeres: placer del Arte, placer del espíritu, placer de vivir.” (27)

El *Diario íntimo* (1995, edición póstuma), el mejor ensayo de Luis Oyarzún – “esta pieza mayor de la literatura chilena” y de los “géneros de la intimidad”¹³ – está animado por el propósito moral consciente de “ver su propia vida”, a la luz del “cuadro general de lo real”, poniendo una distancia entre su yo y su experiencia. Ver su propia vida, para Oyarzún, significa deconstruir los andamiajes ideológicos que hacen que, “en nuestras sociedades uno tenga el presentimiento de hallarse en un pantano densamente poblado de animalículos semivegetales que forman una especie de baba? Yo diría que las nuestras son *sociedades coloidales*.” (subrayado por el autor, 70). Más adelante, Oyarzún destaca que el elemento cohesionador de estas sociedades es “el silencio receloso que constituye una protección en contra de las claridades comprometedoras de la sinceridad” (*ibid.*). Por cierto, para arribar a la sinceridad del verse a sí mismo más allá del bovarismo (del creerse diferente de lo que uno es/ no es), hay que ser apto “para establecer esa mínima distancia que la contemplación requiere” (*ibid.*).

Oyarzún batalla contra lo que también combatió Melfi, la *majamama*: “sentimentalismo dulzón, trazado de curvas para no herir intereses, caminos en la sombra para salvar a otros, bolsicos donde encajar canonjías, gelatinas para cubrir responsabilidades, piadoso olvido de los delincuentes políticos o de los culpables, que habían arrastrado al país a la desorganización y al desprestigio” (*Sin brújula* 47). La *majamama*, las *sociedades coloidales* constituyen la argamasa psíquica de la sociabilidad fundadora de la tribu chilena y sudamericana. Y esta argamasa es transindividual, surge *de y en* la relación transferencial con los otros, a partir de la cadena de creencias (imaginarias, simbólicas) que compartimos con los otros *a pesar nuestro*. Y la primera creencia intrahistórica, alojada en el inconsciente transindividual chileno y latinoamericano, es la certeza patrimonialista de que no existe otra ley social efectiva que aquella que impone conducirse en público de acuerdo a “El orden [privado] de las familias”¹⁴. Este orden privado es ‘especial’; se asemeja al código no escrito, secreto y sádico que acompaña de modo clandestino a la ley pública, y que la apoya como un reverso libidinal gozoso cuándo ésta última no puede actuar explícitamente (Zizek 2003, 87-88). Motivo por el que “La política no se justifica para el individuo sino cuando surge directamente de una experiencia moral. En cualquier otro caso, es

demoníaca.” (*Diario...* 181). Para muestra un botón reciente: “lo hice porque soy PPD, pienso como PPD y actúo como PPD”. Declaró públicamente el operador político Sr. Andrés Farías (ex-Jefe de gabinete del renunciado Director Metropolitano de Chile Deportes, Sr. Orlando Morales) para justificar el desvío de fondos de Chile Deportes a parlamentarios del Partido Por la Democracia (PPD), efectuado el 14 de agosto 2006. Si es efectivo lo que afirma el analista político Pablo Ramírez Torrejón (de que el operador “hace lo que está entre lo que aprende y le fue enseñado”, da qué pensar el desmentido posterior del Sr. Sergio Bitar, presidente del PPD. Bien, éste es el enemigo mayor contra quién Oyarzún anotaba en su diario: contra la legitimación de la ilegitimidad practicada por la sociabilidad chilena. Contra la ley no escrita que prohíbe, formalmente, aquello mismo que facultaba, clandestinamente, al Sr. Farías.

Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno (1991), de Sonia Montecino, explora la memoria intrahistórica chilena nombrando lo que hemos sido y nos ha determinado desde la Conquista, pero que no había sido visto hasta su alumbramiento en este libro. Montecino nos recuenta la patria—la *matria* prefiere decir ella – en dos claves fundamentales.

Primero: basándose en “la existencia de un modelo de identidad mariano que constituye el ser mujer en Chile”¹⁵ – hipótesis sustentada en lecturas de Gabriela Mistral, Octavio Paz, Jorge Guzmán, Pedro Morandé –, *Madres y huachos* propone un mito teórico para explicar una génesis posible de la cultura chilena, así como del devenir mujer u hombre en Chile porque – sabemos – se nace hembra o varón, pero se llega a ser mujer u hombre. Partiendo de una síntesis social mestiza y del sincretismo religioso mariano, que valoriza el polo femenino por ausencia del masculino, Montecino concibe un mito de origen centrado en un abandono y en un rechazo, a la vez conyugal y paterno. Un padre desvalido (marido, pareja, compañero o ‘lacho’) abandona a los suyos. La madre, tomando como modelo a María, se desloma por socorrer precariamente el inmenso abandono haciendo de madre, de padre y de proveedora eficaz. Frente a la orfandad exasperada, los hijos mestizos mal habidos en el abandono y el rechazo paterno (quién ‘se hace el leso’ o de quién nada se sabe), sobreviven albergando imaginarios de violencia y de dominio (secretos) que después albergarán caudillos carismáticos. Violencia filial que se volverá, de vuelta, contra la sofocante sobreprotección materna; engendrando en el sujeto sentimientos contradictorios y difusos entre el auto-odio culposo y el odio ciego contra todos (visible en efemérides de vandalismo colectivo – el ‘Día del joven combatiente’ – o en celebraciones de triunfos deportivos). Este mito explica el imbunche, el sujeto abortado del simbolismo nacional, el horror que se resistió a ser normado en realidad, ser deforme alegórico de una “identidad que no se fija en nada, remedo del poder”, “significante de un modo de comprender características nacionales del encierro, lo contrahecho, lo monstruoso y la manipulación del poder.”¹⁶

Segundo: haciendo una crítica ideológica postmoderna, Montecino explica la construcción de la identidad y memoria chilena y latinoamericana a partir de antagonismos mañosos que tienen su origen en la escisión entre nuestras prácticas cotidianas ilegítimas (amancebamiento, barraganía, malón – orígenes genésicos de nuestro mestizaje) y sus denominaciones respectivas socialmente encubridoras (*blanqueamiento*, marianismo, culto de las apariencias). Frente a esto, Montecino reacciona “des-familiarizándonos” respecto de los relatos conscientes (pero mentirosos) con que nos hemos auto-engañado respecto de la (verdadera) manera de operar de nuestros hábitos inconscientes. Bajo el cruce de razas y fatalidades ideológicas que lo victimizan socialmente, el mestizo “blanquea” sus orígenes cultivando supersticiosamente las apariencias. Igualmente, frente a la inequidad sufrida por la mujer (cónyuge o pareja) y su hija (quien repetirá el modelo materno), la sociedad reaccionará promoviendo imágenes pías de la madre como “refugio de desamparados” e intermediaria ante las injusticias. Estos lugares comunes borran el poder interpretativo que ya emerge en algunos discursos femeninos; por ejemplo, la estrategia de autorización de que se vale Gabriela Mistral: “llevar el discurso central” [ideológicamente legitimado] adentro de las fronteras de un discurso tenido por marginal. Al apropiarlo, el primero redefine el campo del segundo redefiniéndose, a su vez, en la medida en que está modulado por otra voz” (Pizarro 190).

La introspección mítica, religiosa y psicosocial de Montecino abre una hendidura conceptual para entender desde otro ángulo las consecuencias políticas que han tenido entre nosotros la preeminencia de la moral familiar matriarcal por sobre una ética pública ciudadana: la imposibilidad, para el ‘chileno-hijo-de-Mamá-o-de-Abuela’ o para la ‘chilena-precoz-hija-madre’, de concebir el ‘poder’ como un lugar vacío¹⁷. Por el contrario, para esta Hija e Hijo, el poder tiene desde siempre un lugar y un nombre indudables. La sociabilidad familiar privada, recluida y legitimada en los ritos familiares y patios interiores perdidos de la casa criollo-hispánica de dominio matriarcal¹⁸, encierra (“corre tupidos velos” – José Donoso), desautoriza y coopta la esfera pública, objetiva, del ejercicio institucional democrático de la política fundado sobre la aceptación de su indeterminación radical, la que renuncia a cualquier instancia última de certeza (Lefort 187). No, las Hijas e Hijos harán prevalecer la certeza del ritual matricial por sobre la palabra irrisoria del padre desvalorizado o de su análogo público. En realidad, los ‘Padres’ de la Patria, vistos desde el espejo del patio final de la casa criolla, son ‘Matrías’ bigotudas escondidas detrás de grandes gafas oscuras que nos gobiernan por medio de ritos imbunches que todos tememos... descifrar.

Es lo que intenta Jorge Edwards, quién explora e impugna la intrahistoria chilena en sus usos, ideas y costumbres cotidianas, a lo largo de toda su escritura: crónicas periodísticas, cuentos, ensayos y novelas. Pero su desciframiento e impugnación, a diferencia del desgarró íntimo de Oyarzún o del énfasis en el género de Montecino, es metairónico y ambiguo: su ironía

se burla de sí misma, alcanza al mismo Él que escribe. Así ocurre en sus ensayos: desde *Persona non grata* (1973) a *La otra casa. Ensayos sobre escritores chilenos* (2006) pasando por *La cola del dragón* (1977), *Adiós poeta* (1990) y *El whisky de los poetas* (1994). Igualmente en sus novelas o – casi diría – en sus novelas-ensayos: desde *La mujer imaginaria* a *La casa de Dostoievsky* (2008) pasando por *El sueño de la historia* (2000) y *El inútil de la familia* (2004). Retengo estos últimos textos porque todos subrayan un humor compasivo y conciliador, próximo al *mythos cómico* de que nos habla Hayden White (165): “simpatía, tolerancia y objetividad con respecto a los principios críticos que fundamentan todos los aspectos de los conflictos históricos”. Actitud de conciencia textual “propicia” que favorece vínculos reconciliadores entre la sociedad civil con el Estado y la complejidad del hombre con la opacidad del ciudadano.

Edwards no anatemiza como Oyarzún o Melfi, narra los sucesos de modo “autónomo frente al pensar anquilosado puesto al servicio de la razón de Estado o de Iglesia” (1977, 13). Evidencia en éstos su “justicia unilateral: la que es ciega de un ojo y ‘aguaita’ con el otro” (*ibid.* 99). El recurso narrativo privilegiado por Edwards para “ampliar la memoria privada a la memoria colectiva e histórica, conservando de todas formas la memoria privada, en la historia paralela del narrador contemporáneo” (2005) es su elección del estilo indirecto libre, el flaubertiano. A través de él Edwards “hace hablar en su propio discurso, sin comprometerlo del todo ni absorberlo del todo, ese idioma a la vez repugnante y fascinante que es el lenguaje del otro.” (Genette 229). El “lenguaje del otro” es ese espacio fantaseoso en el cual nos descubrimos protagonistas y cómplices en los mismos deseos e imágenes colectivas éticamente obscenas: racismo, clasismo, xenofobia. Es el sociolecto degradado que descubre a los miembros de una comunidad hermanados en una misma identidad incorrecta que, impertinente y todo, funda un espacio simbólico de pertenencia. Este espacio del otro es anquilosado y habla por un discurso a la vez seductor y repulsivo: nos atrae por la inmediatez con que nos reconocemos en él, por la facilidad con que nos vincula y nos reconoce próximos; aunque también dé náuseas cuando insista en las mismas fantasías prejuiciosas y siniestras. Es la lengua de la “cháchara”: “Hablar no cuesta nada si se lo hace a favor de la corriente, al dictado de la corriente. Hablar no cuesta nada si no se dice nada al repetir lo que otros dicen por decir” (Enrique Lihn 347).

El uso del discurso indirecto libre ‘sin tope’ introduce al ensayista y a sus lectores en la gelatina de componendas, turbia y elástica, de sentimientos encontrados por los que tanto compartimos el lenguaje del otro como discrepamos de él. Es la *majamama* viscosa anatemizada por Melfi y Oyarzún; pero una *majamama* que habla como memoria histórica a través de una historia personal trabajada, distanciada, en la memoria privada, y no ya envascada. De este modo, Edwards deconstruye las relaciones entre lo decente y lo indecente tomando distancia ante el *imbunchismo* nacional. Me

refiero a nuestra inclinación a cortar las alas de lo que se eleva, a derribar las grandezas, a mutilar lo que sobresale, a enterrar lo que se asoma – escribe Carlos Franz en su gran ensayo identitario (19-22) de la familia del *Diario íntimo*. Imbunchismo es escuchar con la oreja del resentimiento para saltar sobre la paja del ojo ajeno, desdeñando lo bueno mínimo que nos permita avanzar hacia un acuerdo posible donde podamos converger en la discusión de nuestras diferencias. Para muestra, un botón imbunche: el “elogio ponzoñoso”. Se reconoce el mérito ajeno, pero debidamente filtrado por atenuativos que el chileno prodiga con pesadez “para quedar en paz con su conciencia inquisidora”: “no vaya a ser que se lo crea” (1994, 9). En este mismo espíritu metairónico, se inscribe otro ensayo nacional crítico de nuestras mañas imbunches: *Chile ¿un país moderno?* (1996), de Bernardo Subercaseaux. Sus dos últimos capítulos, “‘Pascua’ en la Facultad” y “(Sin) utopías”, son lecturas de antología.

Finalmente, una misma tangente atraviesa a los ensayos intrahistóricos o intrapolíticos examinados: no borran las huellas de nuestro origen, toman en serio los cuentos que nos contamos a ver si, compenetrándose con los saberes que determinan nuestras prácticas, acortan la distancia entre los antagonismos de lo que hacemos con lo que decimos e inventamos.

NOTAS

1 “Es decir, la recurrente ocupación de los roles de comando del sistema político por una misma red social, profesional o ideológica de individuos, en desmedro de una efectiva interacción ciudadana”. Salazar, Gabriel y Julio Pinto 184. Han sido y son las dinastías políticas en las que se entrama el poder político-social en Chile: ayer, los Errázuriz (3 presidentes), los Alessandri (2); hoy en día: los Frei (2), los Lagos, los Guirardi, entre otras.

2 Melfi, Domingo. *Estudios de literatura chilena*. Sobre Baldomero Lillo escribe: “El acento social que brota de sus narraciones, la protesta apretada como un puño amenazante... ¡Qué sensación opresora de pozo sin aire, de meticulosidad en el dolor, surge de estos cuentos!” (152, 153). Sobre Carlos Pezoa Véliz observa con admirable lucidez psicosocial: “Quería ser Pezoa Véliz lo que no podía, siendo que era lo que profundamente fue: el mejor vocero lírico de los rebeldes y humillados y cansados de abajo.” (129).

3 “Hernán San Martín posee dotes de observador y es un buen conocedor del paisaje y los habitantes, aunque muchas veces el texto pareciera estar dirigido más a extranjeros que a los chilenos.” Descenramiento cultural observado – 11 años

antes—en un ensayo de San Martín, Hernán; por Pinedo, Javier 1987-1988 242.

4 La sentenciosa definición de oligarquismo que antecede. O los recursos elocutivos de otras tantas afirmaciones. ““El viejo proyecto de integración hacia adentro”” es “Como un rocío flotante de legitimidad” porque, en realidad, no hace más que “Vestir un discurso con credibilidad que les permitiera estabilizar su dominación”... (151, 152).

5 “MIEDOS”: es el subtítulo con que se inicia la primera y mayor de las cuatro partes que componen el libro de ensayos de Valdés, Adriana.

6 Las tres citaciones que anteceden corresponden al étimo de «autoridad». Benveniste, Emil 148ss.

7 “*In situ*: el lugar donde uno está, modifica, condiciona, construye, flecha al discurso. *Ab situ*: el lugar desde donde se habla, no necesariamente es o tiene que ser un lugar geográfico y, además... el individuo puede ‘hablar’ desde más de un lugar.” Achugar, Hugo 75.

8 Reescribo este párrafo acudiendo a Richard, Nelly, “Arte, cultura y política en la *Revista de Crítica Cultural*”. www.criticacultural.org/presentacion.

9 Jameson, Fredric 39, citado por Bhabha, Homi 263 a propósito del análisis que hace Jameson del Hotel The Westin Bonaventure.

10 Brunner, José Joaquín, 1994 265, 266. Artículo de presentación del libro de ensayos 1994 de Richard, Nelly.

11 Para una cronología sumaria del ensayo chileno entre 1960-1988, Pinedo, Javier 1988; para una clasificación temática de los mismos, Pinedo, Francisco Javier 1992.

12 En antropología y estudios de género por Montecino, Sonia. En sociología por Brunner, José Joaquín 1988 y por Morandé, Pedro. En el ensayismo literario por Edwards, Jorge 2006; 1994 y 1990; así como en sus novelas-ensayos 2008 y 2004; Guzmán, Jorge 1991 y 1984.

13 Afirma con autoridad Leonidas Morales en 1995, 8, su prólogo al *Diario íntimo*. A su notable trabajo de editor le debemos la publicación póstuma completa de los manuscritos existentes del diario de Luis Oyarzún.

14 Nombre del célebre cuento homónimo de Jorge Edwards, en *Las máscaras*.

15 “[El] poderoso influjo en la constitución de la identidad popular de la presencia del símbolo materno, emanado de la figura sincrética de la Virgen María.” Montecino, Sonia, Mariluz Dussuel y Angélica Wilson 1988, 502.

16 Montecino, Sonia, tomando *a la letra* la visión de José Donoso sobre la sociabilización chilena, 2000, 420-421; y 2003, 247.

17 La conquista fundamental del orden político moderno, democrático, es la concepción del Poder como un “lugar vacío”. Quiénes lo ejercen son simples gobernantes y no pueden incorporárselo ni apropiárselo; su ejercicio tiene como base su renovación periódica fundada en la institución del sufragio universal. Lefort, Claude, 1990, 190.

18 Cuyos sentidos simbólico-culturales develó Subercaseaux, Benjamín en su

Niño de lluvia (69); reiteró Edwards, Jorge en "La persistencia de la memoria" (2006, 14-18) y anotó Luis Oyarzún en su diario.

OBRAS CITADAS

- Achugar, Hugo. "Ensayo sobre la nación a comienzos del siglo XXI." 75-92. *Imaginario de nación. Pensar en medio de la tormenta*. Por Soto Boutin, Luis (ed.).
- Barthes, Roland. « Le livre du Moi », *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.
- Benveniste, Emil. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes. 2. Pouvoir, droit, religion*. Paris : Les éditions de Minuit, 1969.
- Beverly, John; Oviedo, José y Michel Aronna (ed). *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham, USA: Duke University Press, 1995.
- Bhabha, Homi. "Cómo entra lo nuevo al mundo. Espacio posmoderno, tiempos poscoloniales y las pruebas de la traducción cultural." 257-284. *El lugar de la cultura*. Traducción: César Aira. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2002. [1994, 1ª ed. inglesa].
- Brunner, José Joaquín. "Cultura y sociedad en Chile." 45-57. *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago, Chile: FLACSO, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1988. [1ª ed. 1987].
- _____. "Chile, otro país." 65-78. *Un espejo trizado. Op.cit.* [1ª ed. 1987].
- _____. "Las tribus rebeldes y los modernos." 261-268. *Bienvenidos a la modernidad*. Santiago, Chile: Planeta, 1994.
- Calderón, Alfonso. Prólogo. *Páginas escogidas*. Ver Melfi, Domingo.
- De la Parra, Marco Antonio. *La mala memoria. Historia personal de Chile contemporáneo*. [3ª ed. 1998] Santiago, Chile: Planeta, 1997.
- _____. *Carta abierta a Pinochet. Monólogo de la clase media chilena con su padre*. Santiago, Chile: Planeta, 1998.
- _____. *El cuerpo de Chile*. Santiago, Chile: Planeta, 2002.
- Edwards, Jorge. *Las máscaras*. Barcelona: Seix-Barral, 1967.
- _____. *Desde la cola del dragón. Chile y España: 1973-1977*. Barcelona: DOPESA, 1977.
- _____. *La mujer imaginaria*. Barcelona: Plaza & Janés, 1985.
- _____. *Adiós poeta*. Santiago, Chile: Tusquets, 1990.
- _____. *El whisky de los poetas*. Santiago, Chile: Edit. Universitaria, 1994.
- _____. *El sueño de la historia*. Barcelona: Tusquets, 2000.
- _____. *El inútil de la familia*. Santiago, Chile: Alfaguara, 2004.
- _____. "Un hombre fiel a sí mismo." Entrevista de Jaime Collyer. *El Sábado. El Mercurio* 21 Mayo 2005.
- _____. *La otra casa. Ensayos sobre escritores chilenos*. Santiago, Chile: Ediciones

Universidad Diego Portales, 2006.

———. *La casa de Dostoievsky*. Santiago, Chile: Planeta, 2008.

Eltit, Diamela. *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Edición y prólogo de Leonidas Morales T. Santiago, Chile: Planeta/Ariel, 2000.

Enríquez-Ominami, Marco. “La transición de las instituciones.” *Ideas & Debates. La Tercera*. 11 de julio 2009, 4.

Franz, Carlos. *La muralla enterrada. (Santiago, ciudad imaginaria)*. Santiago: Planeta, 2001.

Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.

Guzmán, Jorge. *Diferencias latinoamericanas (Mistral, Carpentier, García Márquez, Puig)*. Santiago, Chile: Universidad de Chile, Eds. del Centro de Estudios Humanísticos, 1984.

—. *Contra el secreto profesional. Lectura mestiza de César Vallejo*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1991.

Jameson, Fredric. *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. [6ª impr. 1995] Durham: Duke University Press, 1991.

Latchman, Ricardo A. “El ensayo en Chile en el siglo XX.” 343-384. *Desarrollo de Chile en la primera mitad del siglo XX*. Editado por la Biblioteca Nacional. Anuario de la prensa chilena 1952-1956. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, s.f. [¿1956?]

Lechner, Norbert. “Capítulo 1. La naturalización de los social.” 15-22; “Capítulo 2. La erosión de los mapas mentales.” 23-42. *Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política*. Santiago, Chile: LOM ediciones, 2002.

Lefort, Claude. “Democracia y advenimiento de un ‘lugar vacío.’” 187-193. *La invención democrática*. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1990.

Lihn, Enrique. *El arte de la palabra*. España: Pomaire, 1980.

Melfi, Domingo. *Sin brújula*. 11-59. [1ª ed. 1933]. *Páginas escogidas*. Prólogo Alfonso Calderón; Comentario Mariano Picón-Salas. Edición Pedro Pablo Zegers B. Santiago, Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigación Diego Barros Arana, 1993. [Además: *El hombre y la soledad en las tierras magallánicas*. 1ª ed. 1940; *Tiempos de tormenta. En el remate de un viejo palacio santiaguino*. 1ª ed. 1945]

—. *Estudios de literatura chilena*. Santiago, Chile: Nascimento, 1938.

Mistral, Gabriela. “Contadores de patria.” 13-25. *Chile o una loca geografía*. Ver Subercaseaux, Benjamín.

—. *Materias. Prosa inédita*. Selec. y pról. Alfonso Calderón. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1978.

Montecino, Sonia; Mariluz Dussuel y Angélica Wilson. “Identidad femenina y modelo mariano en Chile.” 499-522. *Mundo de mujer: continuidad y cambio*. Por Montecino, Sonia; Mariluz Dussuel y Angélica Wilson (Antologadoras). Santiago,

Chile: Centro de Estudios de la Mujer, 1988.

Montecino, Sonia. "El Mudito como alegoría del huacho en la novela *El obscuro pájaro de la noche* (1970) de José Donoso y algunas digresiones sobre el huacho de Arguedas." 416-422. *Crisis, Apocalipsis y utopías*. XXXII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Por Cánovas, Rodrigo y Roberto Hozven (eds.) Santiago, Chile: Ocho Libros Editores Ltda., Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000.

—. *Mitos de Chile. Diccionario de seres, magias y encantos*. Santiago, Chile: Random House Mondadori, 2003.

—. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. [1ª ed. 1991] Prólogo de Roberto Hozven y Presentación de Guadalupe Santa Cruz. Santiago, Chile: Catalonia, 2007, 4ª ed. ampliada y actualizada.

Morales T., Leonidas. "El *Diario* de Luis Oyarzún." 7-26. Prólogo. *Diario íntimo*. Ver Luis Oyarzún. 1995.

—. "El discurso crítico de Diamela Eltit: cuerpo y política." 9-16. Prólogo. *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Por Diamela Eltit. 2000.

Morandé, Pedro. *Cultura y modernización en América Latina*. Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, Cuadernos del Instituto de Sociología, 1984.

Moulian, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago, Chile: Universidad ARCIS/ LOM, Colección Sin Norte, 1997.

Oyarzún, Luis. *Diario íntimo*. Edición póstuma y prólogo de Leonidas Morales T. Santiago, Chile: Universidad de Chile, Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, 1995.

Paz, Octavio. "Conquista y Colonia." 104-123. *El laberinto de la soledad* [1ª ed. 1950; 2ª ed. ampliada y corregida 1959]. *Obras Completas 8. El peregrino en su patria. Historia y política de México*. Edición del autor. México: F.C.E., 1994.

Picón-Salas, Mariano. "Comentario inicial." 13-16. *Páginas escogidas*. Por Domingo Melfi.

Pinedo, Javier. "La ensayística y el problema de la identidad 1960-1988." *Los ensayistas 22-25* (1987-1988): 231-264. Volumen dedicado a Chile: 1968-1988 por Georgia Series on Hispanic Thought (Ed. de José Luis Gómez Martínez/ Francisco Javier Pinedo).

—. "Cinco momentos claves en el ensayo literario chileno contemporáneo." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 4* (1992): 893-906.

Pizarro, Ana. "Gabriela Mistral en el discurso cultural." 184-192. *De ostras y caníbales: reflexiones sobre la cultura latinoamericana*. Santiago, Chile: Universidad de Santiago, 1994.

Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago, Chile: Edit. Cuarto Propio, 1994.

—. "Reply to Vidal from Chile." 307-310. [1995] *The Postmodernism Debate in Latin America*. Por Beverly, John; Oviedo, José y Michel Aronna (ed).

—. "Antidisciplina, transdisciplina y redisciplinamientos del saber." 141-160. *Residuos y metáforas; ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 1998.

Salazar, Gabriel y Julio Pinto. *Historia contemporánea de Chile I*. Salazar, Gabriel; Arturo Mancilla y Carlos Durán. Volumen I. Estado, legitimidad, ciudadanía. Santiago, Chile: LOM, 1999.

San Martín, Hernán. *Geografía humana de Chile*. Santiago, Chile: Quimantú, 1972.

Sarlo, Beatriz. "Ser argentino: ya nada será igual." 47-53. *Imaginarios de nación. Pensar en medio de la tormenta*. Por Soto Boutin, Luis Armando (ed.).

Soto Boutin, Luis Armando (ed.). *Imaginarios de nación. Pensar en medio de la tormenta*. Coordinador Jesús Martín-Barbero. Colombia : Ministerio de Cultura, «Observatorio de políticas culturales», 2001.

Subercaseaux, Benjamín. *Chile o una loca geografía* [1956 11ª edición] "Contadores de patria." Prólogo de Gabriela Mistral. Santiago, Chile: Editorial Ercilla, 1940.

—. *Niño de lluvia*. Santiago, Chile: Ercilla, 1942.

Subercaseaux, Bernardo. *Chile ¿un país moderno?* Santiago de Chile: Ediciones B, 1996.

Valdés, Adriana. *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1996.

Vidal, Hernán. "Postmodernism, Postleftism, and Neo-Avant-Gardism: The Case of Chile's *Revista de Crítica Cultural*." 282-306. *The Postmodernism Debate in Latin America*. Por Beverly, John; Oviedo, José y Michel Aronna (ed).

White, Hayden. "El proceso histórico como comedia." *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Traducción de Stella Mastrangelo. México: F.C.E., 1992. [1ª ed. en inglés 1973]

Zizek, Slavoj. "Introduction." *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel and the Critique of Ideology*. [5ª reimpresión, 2000] Durham, USA: Duke University Press, 1993. 1-5.

—. "El superyó por defecto." *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Traducción de Patricia Willson. Buenos Aires: Paidós, 2003 [1ª ed. en inglés 1994]

**DISCURSOS CULTURALES CHILENOS DEL ÚLTIMO PLAZO.
UNA PROPUESTA DE REFLEXIÓN A PARTIR DE LAS
CRÓNICAS DE ROBERTO CASTILLO**

Ana Figueroa
Penn State University, LV

*¡Hoy resulta que es lo mismo
ser derecho que traidor!...
¡Ignorante, sabio o chorro,
generoso o estafador!
¡Todo es igual!
¡Nada es mejor!
¡Lo mismo un burro
que un gran profesor!
No hay aplazaos
ni escalafón,
los inmorales
nos han igualao.
Si uno vive en la impostura
y otro roba en su ambición,
¡da lo mismo que sea cura,
colchonero, rey de bastos,
caradura o polizón!...*

Enrique Santos Discepolo

Los imaginarios culturales y sociales sustentan la idiosincracia de un país. Ésta se construirá con los diversos discursos, y retazos de estos mismos, que conforman el quehacer nacional. A partir de esta afirmación, intento mostrar cómo, en la medida en que Chile fue estableciendo una solvencia económica que, proporcionalmente, lo puso en un lugar importante dentro del espacio cultural-económico del continente latinoamericano iba, al mismo tiempo, creando tensiones en y con el espacio cultural dentro del

cual intentaba solidificarse. Así, el discurso nacional se aleja de los ideales que se promovían en el Chile anterior a la dictadura y, en este movimiento, se borra o es borrado del mapa de la “globalidad noticiosa”. Aspecto que, por otro lado, provoca una estructura de capas a través de las cuales se van filtrando semi-lenguas, semi-memorias y mucha imposición del discurso televisivo, siempre imitativo de la “utra-modernidad” estadounidense. Pretendo, en este trabajo, establecer diferencias y bases sobre las cuales tienden a escribirse los nuevos discursos nacionales y compararlos a otros que se suponen más “revolucionarios” porque emulan lugares comunes históricos que se siguen presentando hoy en día en Latinoamérica, por ejemplo en Venezuela, Bolivia, Cuba y Brasil. Estos últimos re-actualizan la red del estereotipo del ser latinoamericano en la medida en que intentan re-vivir la suerte de discurso libertario de los países socialistas. Tras el debilitamiento y la desaparición de los llamados países “socialistas” y el regreso a las democracias en Latinoamérica, se desarrolla un vacío argumentativo e ideológico que lleva a nuevas re-configuraciones geoestratégicas a nivel mundial y, sobretudo en el caso latinoamericano, cuyos cambios se producen dentro de un telar que se ha construido en la tensión de socialismos no completos y/o truncados, además de dictaduras y el traspaso desde ellas hacia la democracia.

En este telar narrativo convergen las diversas definiciones de lo latinoamericano y sus relaciones con el poder occidental globalizado y las naciones mismas que ya son parte de una periferia global. Desde esta perspectiva, la llamada globalidad, deja de ser para todos y obliga a re-establecer definiciones de identidad dentro de macro-estructuras. Estas últimas compuestas a su vez de micro estructuras, las que también crean sus propias definiciones que se resisten a las que vienen desde el centro de poder. Veo este sentido de búsquedas y de descentramiento del poder, como el laberinto cuya cumbre/o medio es siempre el conocimiento, el asumir toda la realidad en un sólo concepto que trascienda al ser humano en su conjunto social. Ahora bien, desde la perspectiva de las construcciones discursivas nacionales, la modernidad es la que establece estos campos identitarios desde donde se tejen y destejen las transformaciones nacionales; por lo tanto, todo proyecto nacional, pasa por el desarrollo de una definición de “*lo nacional*”. Definición que, en definitiva, permite y refleja el comprender y el asumir una “realidad” dentro de los dispositivos sociales que la misma *nación* está requiriendo.

Es a partir de las nuevas coyunturas históricas de los años ochenta en las que se encuentra envuelta América Latina después del derrocamiento de las dictaduras, que se produce un vacío en la definición de identidades y, por lo tanto, hay que re-edificarlas. Tal y como lo planteara Leopoldo Zea “el dramatismo de la inteligencia latinoamericana en busca de su identidad” (1984:217). Como dramatismo se puede interpretar a las múltiples fuerzas

intelectuales tratando de re-construir una historia nacional que no termine en tragedia. El problema que se erige entonces es de la aparición de nuevos y diversos discursos que, no sólo han trascendido a las normas impuestas por una *inteligencia* canónica, sino que también llegan a imponerse desde múltiples esferas sociales y que, por lo tanto, tienden a crear universos descentrados. Radicalmente se trata de la creación de subjetividades en nuestra cultura a partir de las narrativas ensayísticas de los estados nacionales. Es precisamente la pérdida que éstos han tenido del rol de guías, de instauradores, de ordenadores de los roles sociales, lo que lleva a un cuestionamiento del poder y a la desarticulación de un todo discursivo nacional único. El des-centramiento de esta “ensayística”, que se pretende narradora de “realidades concretas”, va a posibilitar el entramado de la verbalización de las subjetividades sociales quienes van a *bordar arpilleras* con los temores y esperanzas, los delirios, los mitos y las verdades de una sociedad que se presenta cada día más compleja. Se trata, entonces, de un tejido discurso-narrativo político multicolor, multiforme, de una multitextura que no lo aleja mucho de lo hecho por algunos intelectuales decimonónicos.

Una de las voces más *fuertes* en este diálogo con la historia, es la de Roberto Castillo, voz especial, a la cual me parece decisivo prestar especial atención. A través de ya varios años, desde el 2002, tiene una columna “blog” llamada *Noticias secretas: crónicas y comentarios de la XIV región, Archipiélago de las antípodas*. Castillo crea una fisura distinta (en el tono, en la estructura y en el medio) y similar (en la finalidad) a las ya existentes. Es en este sentido, entonces, que me intereso por su obra, pues se conecta con otras cuya tarea pareciera ser mostrar la crisis de los imaginarios nacionales o bien la crisis del discurso nacional, que es visto como insuficiente para centralizar una nueva noción de sujeto.

La voz de Roberto Castillo hace suponer que la cultura social del sujeto en sí misma, debido a los descentramientos discursivos que he vendido hablando, se ha convertido en una topografía esquizoide en la que no pareciera existir una real apropiación del sentido de lo nacional. Sorprendentemente similar a la de los intelectuales del *Movimiento Literario de 1842*¹. La voz crónico-narrativa-ensayística de Castillo pareciera tener una dinámica enlazada con la “Voz Histórica” y se pretende su envés. Su escritura tiene la capacidad de mediar entre el pasado oficial y ése que “se recuerda” en la conciencia de muchos, pero que no aparece oficializado por ninguna voz; los juicios que establece o retiene sobre el pasado están siempre dentro del margen seguro que la subjetividad permite y que, al mismo tiempo, genera una mirada crítica a la voz oficial, a la que se la ve “des-autorizada” frente a la realidad local.

En las crónicas-narrativo-ensayísticas de Castillo se desarrolla un mundo textual en sí mismo, en el cual se re-escriben múltiples respuestas a una serie de hechos históricos que no habían sido re-evaluados, pues se los

tenía como *verdades históricas*². Este modo de apropiación histórica a través de la opinión y la memoria personal no se impone como total sino, por el contrario, nace desde la clara subjetividad que el narrador-experienciador tiene. Así Castillo se irá construyendo desde un status abierto a oposiciones y en el que alude a *la experiencia del otro* dentro de la realidad social y psicológica del lector, sin importar cuán diferentes sean ambas. Desde esta perspectiva el lector se ve enfrentado a optar y en esta acción a tratar de entender y analizar la preferencia cultural que Castillo sostiene sobre diversos temas de carácter cultural, social y/o político. Para Paul Ricoeur, la vida misma puede ser considerada como una narrativa llena de inconsecuencias e inconsistencias en las que los diversos actantes deben tener una posición abierta al desafío del diálogo para así generar una polifonía de voces. Ricoeur, propone la duda constante a través de la cual se accede a una forma de la "verdad", y a una forma de realidad; aspecto que transforma el valor medular que se le daría a la noción de literaturidad o de narratividad en el discurso moderno. Por el contrario, una vez aparecidas las narrativas globalizadas, la literalidad, el valor de realidad de los textos, estará siempre en relación con la comunidad de lectores, de espectadores que el sujeto enunciador tenga. Para la narrativa de Roberto Catillo esta manera de percepción de la historia es fundamental y, por lo tanto, parafraseando a Ricoeur, todas las versiones de la historia que se tengan de la vida de uno mismo son una dialéctica entre lo que se recuerda y lo que se desea anticipar en relación al futuro (Ricoeur 26). La suya, entonces, es una voz que representa lo que Walter Benjamin llama *el arte de intercambiar experiencias a través del contar historias*, y que Ricoeur re-escribe de la siguiente manera:

He means no scientific observation but the popular exercise of practical wisdom. This wisdom never fails to include estimations, evaluations that fall under the teleological and deontological categories...in the exchange of experiences which the narrative performs, actions are always subject to approval or disapproval and agents to praise or blame. (Ricoeur 164)

A partir de esta aproximación valórica de la historia, donde su apreciación mayor proviene del juicio experiencial del emisor y no de un poder ilustrado, aparece una nueva cualidad en el "ser intelectual" que da paso a una voz diversa y divergente. Y es aquí donde se encuentra Roberto Castillo como novelista, cronista y crítico cultural.

Aunque no pretendo en este ensayo historizar el movimiento cultural e intelectual de Latinoamérica en relación con la modernidad —tarea monumental—, sí me es necesario mostrar la línea cronológica en la que el movimiento intelectual se va dando en el continente, siempre en relación con los modos de pensamiento europeos. El movimiento que lleva a la construcción de estas voces divergentes del modelo canónico de crítica

cultural, muestra que las políticas culturales de los sesenta tienden a subrayar la importancia de nuevos y distintos aspectos que conforman la "otra" definición de cultura-nacional. Estas aproximaciones diversas reconstruyen los códigos sociales dominantes que, en su definición clásica, imponían una coraza a la percepción del arte. Por ejemplo, las re-adaptaciones de las definiciones de "lo culto" llevarán a la integración de aspectos que antes no tenían espacio en la definición mayor. Ahora bien, la integración de estos nuevos modelos de cultura no se hará de modo directo sino que se lo integrará como un brazo distinto del corpus mayor y se le conectará con el rol performativo dentro de la cultura nacional. Perspectiva, esta última que no deja de tener sus inconveniencias o sus problemas prácticos en la aplicación real del valor intrínseco de lo nacional. Un aspecto de esta propuesta es lo que, ya en 1968, Umberto Eco estaba haciendo notar como problemática desestabilizadora de un sistema más abierto, más ambivalente de la concepción del arte. Eco afirmaba que la cultura está construida con un corpus aristocrático que mantiene esquemas, roles de su cultivo de forma celosa que, al mismo tiempo, pide del participante una asiduidad y, por sobre todo, una exclusividad solitaria que denote refinamiento; el punto de vista de un análisis como éste, entonces, se opondrá radicalmente a la *vulgaridad* que la muchedumbre tiende a concentrar: "la mera idea de una cultura compartida por todos, producida de modo que se adapte a todos, y elaborada a medida de todos, es un contrasentido monstruoso. La cultura de masas es la anticultura". (27-28).

Serán las políticas de izquierda de la cultura latinoamericana las que integrarán "todo tipo de arte" dentro de la definición de "arte nacional". La división entre un arte universal frente al arte local va a producir la tensión social de la definición de lo nacional y, al mismo tiempo, va a mediatizar las políticas sociales más o menos democratizadoras. Lejos de destruir a la cultura, los medios la han democratizado y extendido: lo que era patrimonio de unos pocos, ahora es conocido y disfrutado por multitudes. Nunca hubo tanta gente que acudiera a los museos o a la ópera, ni tantos buenos libros vendidos. Esto genera una politización de la cultura, al mismo tiempo que una culturización de la política: el territorio de transacción entre modelos de gobierno, modelos de ciudadanía, modelos de nación. Espacio de contingencia donde no sólo se politizó al intelectual, sino que fue parte fundamental de todo pensamiento político; aspecto que lleva a una radicalización de las prácticas políticas. El valor de cambio que los intelectuales adquieren (debido a que la "cultura" y sus diversos aspectos fueron centrales en la discusión sobre la nación), se basa tanto en méritos propios como en una idealización de la actividad del intelectual, que es vista como una forma de privilegio en el acceso a los estudios y al desarrollo cultural. Esta ideología, o forma de ver la actividad cultural, otorga a los intelectuales la facultad de establecer, juzgar, organizar y analizar la sociedad, la nación, su historia y

el proceso de desarrollo que se da en ella.

El poder que les brinda esta posición de valor de la cultura, trae consigo también el envés de una permanente preocupación por el otro, pues la construcción del “yo-mismo” está hecha a partir de la comparación y la medición de mi yo frente al de otros, ya que son estos “otros yoes” los que le dan la existencia especial al mío. Estos intelectuales no se pueden comparar hacia el pasado, pues su construcción de pensamiento moderno se lo impide, pero el pasado es la base a partir de la cual se imita una actitud. No hay que olvidar que la modernidad trae consigo variantes de los conceptos *tiempo y espacio*, lo que evidencia las complejidades conceptuales frente a las que se construye su propio sujeto. Para J. Habermas, es sólo la modernidad la que fundamenta un desprecio hacia el pasado y un rumbo hacia un futuro eterno: “la idea de ser moderno dirigiendo la mirada hacia la base de los antepasados cambió con la creencia, inspirada por la ciencia moderna, en el progreso infinito del conocimiento, el avance infinito hacia la mejoría social y moral” (20). Esta sensación de presente continuo es la que los obliga a re-dibujarse a partir de los otros creando siempre la tensión entre presente inmediato y tradición. Tal tensión se verá concretizada en las escrituras que los intelectuales realicen y en donde se afirme o dibuje una realidad, la nacional, simétrica o idéntica a sí misma que posea la capacidad de generar su Otro: la cultura popular. Cultura popular que, a su vez, ha sido engrandecida para autosatisfacción de la voz propia del intelectual. Una forma de hacerla aparecer infinitamente valiosa es acercarla al mundo de la academia. Con esto se legitima a través de la ciencia que la investiga y de una estética que la promulga en arte. La academia, entonces, vuelve a adquirir nuevos espacios de poderes en el momento histórico en que éstos estaban siendo diluídos por nuevas políticas que las llevaban a un “socialismo”. Así es como el espacio universitario/académico queda a cargo de la vigilancia, de la nivelación y de la competencia entre formas de “cultura”: alta v/s popular. Afirma Raymond Williams:

Efectivamente, la primera forma profunda de organización social del arte es, en este sentido, la percepción social del arte mismo. Esta percepción es siempre práctica, sea o no seguida por un razonamiento teórico. Un área amplia, y por lo general desconocida, de la historia de las artes es el desarrollo de sistemas de señales sociales que indican que lo que ahora se va a hacer accesible debe ser considerado como arte. Estos sistemas son muy diversos, pero entre ellos constituyen la organización social práctica de la primera forma cultural profunda en la cual determinadas artes son agrupadas, destacadas y diferenciadas (Williams: 121).

Esta mirada sobre la condición artística va a permitir crear una tensión mayor no sólo sobre el objeto artístico en sí, sino también sobre el privilegio del quién accede a la información que toda producción estética y cultural

posee. La solución de estas tensiones va a estar en las ideologías políticas imperantes en la época, las que integran, de forma diferida, a esos “otros” que crean la cultura popular. La política cultural programática de los intelectuales, entonces, se podría definir como un “socialismo-etnocéntrico” desde donde se incluyen, de modo más o menos colonizante, las producciones culturales de los otros (léase pobres, atrasados, carentes de las sofisticaciones que la educación brinda). Esta visión compleja de la otredad se dará siempre entre intelectuales que buscan entender, definir, organizar e integrar a esa parte de la sociedad olvidada por el discurso nacional. Así, los discursos de revolución política de los años setenta, implican también una revolución cultural que traerá, como en todo lo que quiera ser definitorio, una marca de “ser-latinoamericano” que no ha logrado borrarse³. El discurso cultural y revolucionario de los de los años sesenta van a generar un imaginario global cuyo ideal quedará iconizado en el Che Guevara.

Desde esta perspectiva, en la medida en que los discursos de las izquierdas políticas en Latinoamérica repitan los lugares comunes de las ideologías de los años 60, tendrán el espacio publicitario y de actualidad televisiva necesarios para repetir que “se-ES” de un continente que no alcanza una verbalización de lo real⁴. El estereotipo ha sido marcado y se ha repertido en infinitas formas, ahora todas vendibles, ahora todas mercantilizadas y así, despolitizadas. De allí que se vuelva necesario re-visualizarse como intelectuales.

Es por este motivo que me parece tan productiva la forma en que Roberto Castillo se presentaba en su blog: un espejo doble, un espejo retrovisor pero que también lo ubica, en cuanto a imagen, en cuanto a espacio corpóreo, dentro de la intangibilidad del mundo ciber donde se mueve⁵. Esta coyuntura obligará a una particularidad, que los medios intelectuales parecieran ir dejando de lado: la modernidad está formada por múltiples discursos. Así, las personas de un espacio nacional (el específico chileno) o hiper-nacional (el continental), van a generar una articulación de su ser a partir de un territorio-tiempo que deja de ser local; es decir, se quiebra la costumbre de establecer, unidireccionalmente una definición del ser, para encontrarse que la tradición queda determinada por otras muchas formas de comunicación. Algo así como una *comunicación intercultural*. Ésta abarca, recoge y desarrolla, diversos modos de interrelacionarse: comunicación internacional, comunicación interétnica y comunicación intercultural propiamente tal⁶.

La situación anteriormente descrita, va a diseñar paralelos de realidades que no son sino sombras o fantasmas de una complejidad. Las dictaduras, por un lado, van a imponer un desarrollo tecnológico como fin total de la nación, es decir la búsqueda de la tan ansiada “modernidad” (transportes, satelización, industria audiovisual, informática). La implantación de este fin buscó -y en medida significativa logró- el silenciamiento de los intelectuales frente al análisis del proceso histórico que algunos países

estaban viviendo. La representación de la rebeldía ante el poder económico-militar tendrá una doble cara: por un lado la repetición de una nacionalidad continental “Latinoamérica unida” y por otro, un desplazamiento del valor del “continentalismo”, acto que generará el quiebre del discurso de “igualdad/ equidad” en la medida que éste permite la ecuación nacionalidad local = nacionalidad continental = globalización. Desde esta trizadura, se van a deslizar diversos modelos de “ser”, nuevas formas de culturas o de “subculturas”, en la medida en que se trata de grupos en conflicto con el modelo dominante y con el modelo histórico. Grupos que en sí van a construir discursos que obliguen al replanteamiento de los modelos nacionales. Es decir, la pertenencia a una tradición. Desde esta perspectiva, cualquiera que sea la forma y el medio de construcción de una identidad nacional, ésta va a pasar por el reconocimiento como propia de una serie de hechos o mitos históricos *que aspiran* —o a través de los cuales *se aspira*—, al diseño de un decurso pasado/presente que promueva un futuro diferenciado de otras comunidades.

La homogeneización como forma de estatuir una idiosincracia nacional, fue el método epistemológico de reedificación de un futuro. Algo presente, tanto en el siglo XIX con el sueño bolivariano (cuyo epítome grandielocuente queda plasmado en: “Nuestra América” de José Martí), como en el siglo XX con la generación del 60, que reinventa y reescribe este sueño en múltiples obras, siendo la más significativa de ellas; *Cien años de soledad*. La idea de una unificación queda a manos, en ambos casos, de intelectuales, pues son ellos quienes dan o proyectan todas las instituciones necesarias para su establecimiento como una clase dirigente de la nación soñada. Se busca ser “José Arcadio Buendías”, intelectuales que no sólo están al servicio de un orden militar, sino que son capaces de diseñar las casas, de solucionar problemas y de mantener al pueblo en paz⁷. Estas visiones de sí mismos como fundadores y/o como autores nacionales, hace que sus miradas implanten un prisma ideológico con el que se enmascara una identidad⁸. El tejido que están implementando estos intelectuales les permite, entre otras cosas, las creaciones de un mapa político, social, literario, histórico, moral etc., en donde la “identidad nacional en sí” queda demarcada en el discurso. Ahora bien, la referencia al concepto: *epistemología de una Nación* (con mayúsculas pues estamos hablando de la idea de un continente), no se corresponde con una realidad histórica fija y concreta, sino que el discurso con la que se construye puede ser aplicado a las diversas idiosincracias *nacionales* (ahora con minúsculas pues, se refiere a los países en concreto), según el sentido que le asignaron los autores/protagonistas. Ambas trayectorias -las de los siglos XIX y XX-, permiten ilustrar dos fenómenos de índole continental. El primero, el papel jugado por la literatura en su esfuerzo por articular discursos nacionales con intenciones de constituir un imaginario cultural impuesto por medio de las relaciones poder/conocimiento.

El segundo, muestra los matices particulares que dentro de sectores hegemónicos modernizantes adquirieron estas expresiones. Sin embargo, al contrario de los intelectuales del siglo XIX, los intelectuales del siglo XX no intentarán problematizar estas contradicciones, sino que se sirvieron de ellas para utilizarlas como ejemplo de una manera de pensar típicamente hegemónica y contraria al modelo/sueño de una *Nación continental*⁹. Estas apreciaciones globales van a revelar la existencia de, a lo menos, dos problemas. El primero, la alusión a la “nación” como sinónimo de estado nacional contemporáneo y, por lo tanto, la creación de un discurso xenofóbico que marque la frontera con el otro distinto y, al mismo tiempo, esta idea de nación continental va a generar un estereotipo dentro de los ideales que promueve: “Latinoamérica guerrillera”. Segundo, la referencia a este grupo humano idealizado, que deja fuera a otro o a múltiples otros que conforman ese territorio ya demarcado. Este aspecto deja ver que son sólo ciertos casos los que pueden conformarse como parte del organismo político estatal. La limitación o la poca accesibilidad al poder estatal será lo que provoque el quiebre de los discursos de las izquierdas en una contingencia contemporánea¹⁰. A partir de este presupuesto se pueden analizar las distintas posiciones intelectuales que se adoptan en la creación de una comunidad, pero también la organización ideológica, que hace de eje en una fundamentación patria. Importante es, entonces, desentrañar, mostrar y analizar la posicionalidad con la que el sujeto está emitiendo su discurso, además de la revisión de la ideología que fundamenta su imaginario, para así entender la organización lógica que sirve de base a tales construcciones.

En el caso chileno, la construcción de una nacionalidad global, comenzó por el disociamiento que Chile hizo con la “nacionalidad continental”, algo que quedó demostrado en la feria de Sevilla con la imposición de ese Iceberg enorme, armado y diseñado por los mismos publicistas que manejaron “La campaña del No” con la que se derrotaría a la dictadura de Pinochet¹¹. Este re-construir el “modo de ser” chileno va a pasar por lo que Faride Zerán ha calificado como una agenda política nacional que consolida el eje básico informativo, que es la vigencia del sistema económico mundial, donde la riqueza crece a un costo social muy alto, en cuanto destruye los fundamentos de la cultura establecida y crea otra en la cual no se cuestiona el modelo. De esta forma, agrega ella, en el discurso cultural moderno de Chile: “no hay mucha diferencia entre la corrupción política y los actores de telenovelas”(1). De este modo, los estados que se construyen dentro de una *opulencia económica* invitan a la paradójica amnesia de la modernidad, consagrando la memoria al monumento. Es así como se genera la tensión con las nuevas voces de las *intelligencias* que están construyendo o cuestionando una identidad nacional. Este es el límite en que coinciden *la construcción y deconstrucción humana*, en cuanto que, tras la búsqueda de pertenencia a una *cultura global-moderna-civilizada*, el argumento de base tiende a

borrar la memoria, en la medida en que la nueva cultura es un constructo de imaginación. Así, la nación se considera a sí misma como *comunidad imaginada*, ya no en el sentido del clásico texto de Benedict Anderson, sino como un objeto armado, con valor de cambio, por los medios de poder de una cultura global, es decir la de las telecomunicaciones. Esta identidad es un pastiche del pasado que se apoya en la ciencia, la moda, los *reality shows* y los negocios. Los componentes que han traspasado el espacio de la burla en este *collage*, son precisamente aquellos a los cuales, tanto el discurso de derecha como el de izquierda, echarán mano para sustentar ideológicamente sus críticas: son los mitos, recuerdos, valores, símbolos y tradiciones que configuraban a la nación. En el medio, quedan los discursos culturales que han logrado colarse del *status quo* impuesto por la mediatización de la televisión. Una de estas voces especiales es la de Roberto Castillo Sandoval, a quien me parece, como he reiterado, decisivo prestar especial atención: él a través de ya varios años desde el 2002, tiene una columna “blog” llamada *Noticias secretas: crónicas y comentarios de la XIV región, Archipiélago de las antípodas*.

En este “blog”, Roberto Castillo va configurando un discurso en donde sustancia un proceso de re-lecturas tanto de los acontecimientos que van a ser parte de la “Historia”, como aquéllos que serán parte de la “historia”. En este sentido despliega una estrategia que no pretende una consolidación política al estilo de las izquierdas de Tomás Hirtsh y otros. Por el contrario, a partir de esa misma “razón occidental y de modernidad” que se promueve, Castillo va creando una operación de ilegitimación ideológica que, en su oposición, en su envés, deviene acto constitutivo de una identidad como muchas otras, en proceso propio de enunciación o *performance*. Así, la configuración discursiva que Castillo propone se articula mediante la representación textual de crónicas, en las que plasma la circulación de diversas voces, las que finalmente se van convirtiendo en la memoria compartida por una comunidad de lectores, quienes a su vez, también tienen el placer de ir aportando sus visiones al fenómeno comentado. Fue, precisamente en uno de sus textos, en el que desenmascara el *carácter ficcional* con el que se construyó Sebastián Piñera -el candidato a la presidencia de la derecha-, que Roberto Castillo, con su pluma mordaz, hace referencia a su realidad como *alumnai* de Harvard para sostener precisamente el modo performativo del discurso político de la derecha. Con este movimiento, desautoriza el carácter Histórico fundacional que la derecha se arroga en sus construcciones nacionales y muestra su naturaleza transitiva, ambivalente y fiel reflejo de lo no real. Por el contrario, al tratar el tema de la memoria chilena, Roberto Castillo le devuelve el valor representacional al transformarla en crónica ciudadana. Esto no quiere decir que la considere espejo de la “nacionalidad”; por el contrario, ante la nulidad de “lo real” o del *reality show* – como él prefiere llamarlo –, Castillo asume la función de

crear un espejo distinto, como el que encabeza su “blog”. Un espejo reversible, del que resulte la instauración de una imagen de la “Nación” más real. Proceso que configura un *juego-performance-discursivo-ficcional* - bastante lacaniano-, invocando el correlato de un discurso que se muestra a sí mismo como borradura. Ya no es la imagen clara de la publicidad; por el contrario, es la nebulosa de algo: o la percepción país, se trata de múltiples idas y venidas, como un espejo retrovisor, en el cual no existe nada fijo: es un juego entre observar y ser observado, todo al mismo tiempo. Este juego resultará en el acto performativo de instauración de una realidad deseada y, por lo tanto, generador de un eterno ver y ser visto. Roberto Castillo nos muestra un Chile lleno de grietas discursivas que son valoradas como reflejo de una “nacionalidad” preexistente y cuyo substrato histórico previo no puede ser empíricamente verificable.

A modo de conclusión, Roberto Castillo, re-estatuye una mirada torcida, problemática, hacia la construcción de la historia y de la nación. Algo que lo acerca a la estética de Jacques Derridá (1996) para quien no se puede justificar la fundación en nombre de lo que funda, pues en este gesto subyace un acto de violencia:

Todos los Estados-naciones nacen y se fundan en la violencia. Creo irrecusable esa verdad. Incluso sin exhibir, en relación a esto, espectáculos atroces, basta subrayar una ley de estructura: el momento de fundación, el momento institutor es anterior a la ley o a la legitimidad que él instaure. Por consiguiente, está ‘fuera de la ley’, y por eso mismo, es violento (19)

De ahí que Castillo no le dé un valor fundacional a sus textos; por el contrario, deconstruye sus ligaduras con el poder de la comunicación que se pretende a sí misma como cultural. Sus textos permiten nuevos “no-límites” en la medida en que suministran un diálogo con los propios lenguajes y culturas de los *yoes* que participan en la lectura de su “blog”. En este collage discursivo puede hablarse de la existencia de una “paradoja deconstructiva” que se asoma a la literatura con el encuentro de una “Intra-historia”, ahora con un valor que la legitima más allá de la necesidad de poseer una lingüística territorial subyacente. De este modo, la narración de los hechos que Roberto Castillo desarrolla, manifiesta una genealogía que hace consistente el imaginario de la chilenidad, a la vez que este proyecto le permite a los que allí intervienen una presencia más concreta en los asuntos históricos narrados. Así, pareciera que lo que se busca es imaginarse una chilenidad que surja de formas nuevas, más amplias, más ricas en asociación de diversidad política y distintos tipos de comunidad cultural: el cambalache tan detestado por los conservadores, se convierte en el movimiento gradual, desarticulado y en gran parte sin planificación que va a solidificar la Nación.

NOTAS

1 Aspecto que con Roberto Castillo hemos conversado. Roberto mismo me ha dicho que el humor y la mirada angular de algunos intelectuales del *Movimiento* le han dejado una impronta especial en su escritura.

2 Para Neil Larsen, en *Modernism and Hegemony. A Materialist Critique of Aesthetic Agencies*, la idea de verdad histórica como significado de “realidad”, es uno de los grandes espacios de conflicto de la crítica contemporánea, pues se conecta con la idea de *belleza-composición heroica-representatividad social* y de la practicalidad de estos conceptos dentro de un nuevo orden social. Así, el cuestionamiento de una verdad histórica viene a convertirse en el cuestionamiento del sistema de representación que una sociedad ha adquirido, lo que viene a ser un cuestionar las bases ideológicas de la construcción de una nación. Por lo mismo: “history cannot penetrate without violating the rules of the aesthetic discourse with which it has agreed to coexist. The idea that the very mechanism of representation might themselves undergo modification in the time and space seems laughable and counterintuitive. In the continuous movement of history and discourse, something, after all, has to remain fixed”.(5)

3 De hecho Beatriz Sarlo, en un análisis de la literatura a argentina de los años setenta (en este caso específico que cito se refiere a Harnoldo Conti), da cuenta cómo escribir de modo del “realismo mágico” era una forma de aceptar e integrar la revolución cubana, era ser parte de La intelectualidad regional. “*Mascaró* fue la apuesta latinoamericanizante de Conti, que su obra anterior no anunciaba. En ella, se puede leer el movimiento de un escritor bajo la presión de una época. La radicalización parecía corresponder con el intento de Conti de inscribir su última novela en el espacio del realismo mágico considerado en ese momento como la estética del escritor que de manera emblemática apoyaba la revolución cubana, García Márquez. Ese tipo de ficción exuberante no le venía bien ni a la escritura ni a la sensibilidad de Conti; sin embargo, la opción muestra el modo en que los sucesos políticos operan sobre un escritor, torciendo incluso un programa estético de varias décadas”, http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=929.

4 Me refiero a lo no verbalizado que produce el trauma según el pensamiento de Lacan.

5 Desde hace un año o más Roberto Castillo ha dejado de usar esa tapa como su logo. En eso también está mostrando que su posición como intelectual es siempre móvil.

6 Definición propuesta por Estrella Israel Garzón en: “Comunicación intercultural y construcción periodística de la diferencia”

7 Saul Yurkievich, ha establecido una visión “panamericana” a este fenómeno ya con las Vanguardias: “las vanguardias latinoamericanas tuvieron algún tipo de manifestación en casi todos los países del subcontinente, de allí su carácter de intercontinentalidad... Y una causa, ya señalada por la crítica, es que el vanguardismo está íntimamente relacionado con el contexto de la metrópoli”. (105)

8 De allí, por ejemplo, la necesidad de analizar las distintas posibilidades de

argentinidad de Jorge Luis Borges, en la medida en que este autor no repetía el estereotipo de la visión continental.

9 Al respecto, específicamente en el caso de Guatemala, Arturo Arias proporciona un excelente análisis en “La literariedad, la problemática étnica en la articulación de discursos nacionales”. <http://www.denison.edu/collaborations/istmo/n08/articulos/literariedad.html>

10 Importante es ver cómo dos realidades tan alejadas, como lo son las del siglo XIX y las del siglo XX llegan a imbricarse cuando se trata de crear monumentos de trascendencia, como lo es la definición de una identidad nacional. Léase para este aspecto: José Carlos Chiaramonte: *Nación y Estado en Iberoamérica. El lenguaje político en tiempos de las independencias*. Buenos Aires. Sudamericana, 2004.

11 Faride Zerán, en el seminario “Dictadura, transición, memoria histórica e impunidad”, destacó el “ruido” que hizo Chile al llevar un iceberg a la Feria de Sevilla ’92, como una metáfora de la identidad nacional, algo que ella vio como la blancura de memoria que se comenzaba a vivir dentro de la propia democracia, cuyo inicio amparó la lluvia de querellas que impulsaron el autoexilio del periodista Francisco Martorell y que culminaba, ya cerca del cambio de siglo, con el otro autoexilio de la periodista Alejandra Matus, también perseguida por el *Libro negro de la justicia chilena*.

OBRAS CITADAS

Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso. London/New York, 1996

Arias, Arturo. “La literariedad, la problemática étnica y la articulación de discursos nacionales en Centroamérica”. *Revista Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* No. 8 enero– junio 2004 ISSN: 1535-2315 www.denison.edu/collaborations/istmo/articulos/literariedad.html

Chiaramonte, José Carlos. *Nación y Estado en Iberoamérica. El lenguaje político en tiempos de las independencias*. Buenos Aires. Sudamericana 2004.

Castillo Sandoval, Roberto: <http://noticiassecretas.blogspot.com/>

Derridá, Jacques. “Firma, acontecimiento, contexto”. En: *Márgenes de la filosofía*. Madrid. Cátedra 1996.

Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*, “La Posmodernidad”, Madrid: Taurus, 1989: 20.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1968.

Larsen Neil. *Modernism and Hegemony. A Materialistic Critique of Aesthetic Agencies*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1990.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración. configuración del tiempo en el relato de ficción*. Ediciones Cristiandad. Madrid, 1996.

Sarlo, Beatriz. "La ficción antes y después del 76". *Anthropos Moderno*. http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=929

Williams, Raymond. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1982.

Yurkievich, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Madrid, Taurus Pensamiento. 1971 <http://www.elperuano.com.pe/identidades/92/Hemisferios.asp>

Zea, Leopoldo. "Desarrollo de la creación cultural latinoamericana". En: Pablo González Casanova (coord.). *Cultura y creación intelectual en América Latina*. México: Siglo XXI edit. 1984.

Zerán, Faride. "Dictadura, transición, memoria histórica e impunidad". <http://www.nuestro.cl/opinion/columnas/identidad11.htm>

“ERA UNA ILUSIÓN, UNA FRÁGIL ILUSIÓN”: ALTAMIRANO Y LA DIALÉCTICA DE UNA MEMORIA

Alvaro Kaempfer
Gettysburg College

D*ialéctica de una derrota* (1977) de Carlos Altamirano, “escrito para satisfacer una urgente necesidad personal y partidaria, a la vez que una apremiante exigencia revolucionaria”, es parte de la extensa producción ensayística que explicó o buscó explicar el colapso del sistema político chileno y llamó a superar la realidad instalada el 11 de septiembre de 1973 (1978: 10). Este día, afirma Altamirano, los militares destruyen “la república democrática consolidada en el amanecer de la nación, y demuelen hasta sus cimientos la creación de Portales” (1978: 185). La catástrofe exigía revisar el diseño estratégico pulverizado de golpe por el militarismo e impulsar la reinvención cultural, ideológica y política del imaginario socialista chileno. Era el desafío de una América Latina donde “[m]uchas de las vanguardias revolucionarias están quebradas, por la dispersión ideológica, por su debilidad orgánica y el peso de una sistemática represión” (1978: 25). Tras el choque de fuerzas de diversa intensidad enfrentadas a escala planetaria, Altamirano concluye que la *vía chilena al socialismo* fue la más alta expresión de una trayectoria lineal e histórica de emancipación social y política y, al mismo tiempo, su más estrepitoso fracaso.

Al analizar la derrota de la izquierda chilena, Altamirano deja claro que lo ocurrido no altera el hecho de que, a nivel mundial, “el avance socialista tiene un ritmo incontenible” (1978: 265). La afirmación, sobre los paisajes globales de la Guerra Fría, le permitía insistir en que “[n]o se puede elaborar una estrategia de liberación sin ‘situar’ la especificidad de cada lucha en el contexto diseñado por las ‘grandes fuerzas en pugna’” (1978: 265). Así, tras la experiencia del fracaso y agotamiento histórico de una opción política, expresa el deseo de suturar textualmente la brecha entre lo vivido, observado e intuido, y la cartografía ideológica de una ruta mundial e inalterable. El

texto fue enviado a prensa en agosto de 1976 (Altamirano 1978b: 5). Steve J. Stern afirma que las reflexiones chilenas surgidas a fines de los años 70 hurgaban el sentido del fracaso político de 1973 en función de colectividades políticas específicas y que, por lo mismo, no buscaban modificar el imaginario nacional al rearmar la memoria de un proyecto fallido (197). Creo, frente a esto, que el ensayo de Altamirano encara ambos aspectos; de hecho, su escritura está tensada por el complejo juego entre memorias en conflicto, hojas de ruta en franca bancarrota y expectativas de futuro que no coinciden.

Al articular, desde Europa y en un diálogo mundial enmarcado por la Guerra Fría, una visión de futuro viable para un país remoto bajo Estado de Sitio, Altamirano deja claro que es otro el escenario donde se resolvería lo que, el año 1970, vio como el “impasse entre la izquierda tradicional y la izquierda revolucionaria [que] no ha sido zanjada y [que] no lo será sino en la praxis revolucionaria concreta” (Farías 613). El llamado hecho ese mismo año a crear “un Partido Socialista renovado” sería impulsado en condiciones muy distintas (Farías 617). En su ensayo cobran forma dos intuiciones en abierta trayectoria de colisión. Por un lado, está la certeza de que en Chile se ha vivido la derrota política, final y decisiva de una izquierda, su andamiaje estratégico y sus visiones tácticas; en síntesis, su cultura cotidiana e institucional. Por otro lado, la afirmación de que aún se vive en una época en la que el tránsito mundial al socialismo sigue su marcha sobre una historia lineal, ascendente y progresiva. Ambas certezas no ocultan la creciente sospecha de que ciertos programas socialistas están siendo globalmente cuestionados no por sus adversarios sino que desde sus propias prácticas culturales y políticas. A partir de este cúmulo de intuiciones, confianzas y sospechas la reflexión política de Altamirano dibuja el fin de una historia y el eventual cruce con otra que, entonces, apenas roza su escritura.

El ensayo, parte de una tradición textual que opera sobre una síntesis de emoción, imagen e idea en torno a una construcción personal de la realidad, como sostuvieran Peter Earle y Robert Mead, permite ubicarse y, más decisivamente, intervenir en el devenir histórico (26). Allí, el juego analítico, las tensiones y armonías vistas por Antonio Urello en el género, llevan no sólo describir sino que, sobre todo, a generar, a producir o a desatar fenómenos culturales (141). El ensayo tiene, así, una relación inextricablemente política con la realidad de la cual emerge. José Miguel Oviedo ha agregado que el ensayo “es un reflejo vivo de la persona que piensa, analiza y descubre: es un lenguaje *singular* y reconocible como tal, pues no ha renunciado a la subjetividad y aún a los vuelos imprevisibles de la fantasía” (15). Entre el objetivismo de tradición baconiana y la subjetividad ligada a la figura de Montaigne, la escritura ensayística, en sus diversas variaciones disciplinarias y normativas, se confunde con la hechura discursiva del presente en el diseño de una Modernidad sujeta y definida por la tradición europea, anota John Skirius (10). No es únicamente el ensayo político sino que el ensayo, en general, el que en América Latina y a partir

del siglo XIX, dice Oscar A. Díaz, “ha sido el portador de una teoría ética discursiva que aboga por cambios sociales” (18). En tal sentido, es una escritura sujeta a tiempos y desafíos que la tornan un instrumento de intervención cultural con distintas formas de edición y divulgación.

Altamirano, en *Dialéctica de una derrota*, no se detiene en las formalidades del género. Aclara que apenas ha “dispensado alguna preocupación por las normas técnico-literarias”, pero sí asume que busca “impregnar al lector de ciertas ideas que nos parecen medulares” (1978: 12). Con una voluntad persuasiva y en directa apelación al lector, el tópico de humildad que asoma al decir que “el autor no es un escritor ni un ideólogo, sólo es militante de un partido revolucionario, cuyo pensamiento y posiciones son las resultantes de una vivencia protagónica en el acontecer chileno”, es desplazado por la magnitud de la tarea que se propone (1978: 12). Si bien cree que “no se trata aquí de hacer historia”, porque “tal vez, haya más tarde oportunidad para ello”, su escritura comunica que la visión política derrotada en Chile no sólo es inviable en ese país sino que ya no tiene cabida en el continente (1978: 10). Esta convicción, precisada y reiterada a lo largo de su ensayo, no admite matices. A su juicio, el proyecto de cambios sociales y transferencia del poder político liderado por un socialismo democrático respetuoso de constitución y de las leyes encabezado por Salvador Allende es, simplemente, irrepetible. Ese programa hecho gobierno por elección popular en 1970 y apoyado, de nuevo en las urnas, en 1971, fue un proyecto inédito, ligado a una historia nacional de reivindicaciones, sensibilidades y expectativas sociales, cuya singularidad era ilegible bajo los códigos de lectura de la Guerra Fría.

Altamirano indica que el informe elaborado por la Comisión Church, en Estados Unidos, “descorrió ante el pueblo de EU y ante todo los pueblos del mundo, el grado de descomposición de la sociedad norteamericana y, en un plano más subalterno, el nivel de vileza moral, corrupción y sometimiento de la burguesía chilena” (1978: 140). La apuesta de Nixon por un golpe militar contribuyó decisivamente a que el gobierno de Allende, su respaldo popular, sus organizaciones de apoyo y sus activistas políticos fueran barridos a sangre y fuego en 1973. Altamirano no deja de denunciar “a Eduardo Frei como defensor de los intereses estratégicos de EU, y al diario *El Mercurio* como el portavoz oficial de estos intereses” (1978: 143). Sin embargo, asumida la injerencia de fuerzas e intereses nacionales e internacionales en la derrota, Altamirano apunta a las fallas del programa y la vía puestas en práctica por la Unidad Popular. Subraya los límites que esa voluntad de cambio tuvo en la cultura e historia de la izquierda que encarnó el proceso.

En 1976, “a tres años del golpe militar”, Carlos Altamirano Orrego, ex senador de la república, jefe del principal partido de la Unidad Popular que agonizó en París hasta fines de los setenta, hurga respuestas e intuye caminos entre los escombros del proyecto político pulverizado por la demencial, aunque planificada, furia marcial del militarismo golpista en

1973 (1978: 103). El suyo es un esfuerzo imaginativo e ideológico donde el análisis de la historia reciente es la ruta que lleva a la reformulación política e ideológica de la izquierda chilena. Altamirano, al igual que diversos actores y sensibilidades políticas, exige “la búsqueda de los nuevos caminos sobre los cuales transitará la revolución chilena”, en función de la cual era vital “establecer los grandes parámetros del contexto internacional, los trazos fundamentales de la realidad continental, y por cierto, las características específicas del Chile demolido por la tiranía fascista” (1978: 226). Estaba convencido de que “[n]o será ya posible imaginar el acontecer chileno, al margen de la situación latinoamericana y de las tendencias globales dominantes en el mundo” y que, más precisamente aún, “[s]ólo a partir de esas implicancias, de su proyección decisiva en cada caso singular, podremos definir con éxito las alternativas futuras” (Altamirano 1978: 226). Si bien no hay allí un cuestionamiento al tránsito universal hacia el socialismo, asoma claramente una serie de principios que obligan a ver más allá de la presunta marcha global.

En *Dialéctica de una derrota*, despliegue de imaginación e intuiciones, de búsquedas personales y obsesiones políticas, el desafío asumido es más una intuición que un programa. Su punto de partida, compartido por figuras afiliadas a las más diversas disciplinas y sensibilidades ideológicas, es que septiembre de 1973 “marca un quiebre histórico de la sociedad chilena” (1978: 266). No fue la derrota parcial de la izquierda solamente sino que debía ser considerado el ocaso global de una cultura política cuyas matrices ideológicas no eran compatibles con la realidad histórica e institucional sobre las que se intentó desplegarlas. Altamirano subraya que “para la burguesía como para el movimiento revolucionario supone la ruptura definitiva del centenario marco institucional; la cancelación de las formas tradicionales de lucha política y económica; y el entierro del viejo estilo de ‘hacer política’” (1978: 266). El ciclo histórico inaugurado por la Constitución de 1925, dentro de una trayectoria republicana patentada por Portales, había llegado a un punto de inflexión histórica del cual no había retorno.

Es efectivo que, en contextos previos, Altamirano apeló constantemente a una percepción del presente como crisis e hizo de cada coyuntura la expresión de esa crisis. La celeridad del proceso político chileno a partir de los 60 contribuía, por cierto, a esa percepción y sus variadas construcciones retóricas no pertenecen sólo a la izquierda. En enero de 1970, en un discurso en el Teatro Caupolicán de Santiago, Altamirano reitera la viscosa densidad histórica del momento. No sólo aseguró entonces que había “acontecimientos en la historia de la humanidad que cierran un capítulo y abren otro” sino que, en una exclamación con ecos del ciclo independentista del siglo XIX, dice que “¡el Chile de hoy *nunca más* volverá a ser el Chile de antes de septiembre de 1970!” (1973: 7). Algo similar anunció en 1969 cuando, entrevistado por la revista *Punto Final*, señala que “Chile debe cambiar si no quiere perecer” (Farfás 193). Se viven los límites de una historia. Esa densidad del presente

se hizo reflexión de nuevo y por escrito en 1976 cuando imagina una historia incapaz de desprenderse de la noción de crisis y menos aún de tolerar retrasos. La misma visión persiste, a inicios de los 90, cuando afirma que “[s]ólo una radical reformulación de nuestro acervo histórico nos permitirá entender la lógica de los cambios ocurridos en los 16 años de dictadura y, a partir de esta comprensión, fundamental un nuevo proyecto de cambio social, adecuado al nuevo periodo histórico por el que transitamos” (Altamirano 1993: 279). Sin embargo, entre esos diversos momentos los rasgos de la historia vivida, de las tensiones asumidas y de las perspectivas en juego varía ostensiblemente. Van de la inmediatez del ocaso, apocalíptico, a la imagen del retorno histórico como hundimiento en la barbarie dentro de una visión lineal y ascendente de la historia.

En esa historia de bordes definitivos, Altamirano deja claro que en 1976 no estaban sólo en juego las vidas, sacrificios y desafíos cotidianos para resistir una dictadura brutal sino que, más aún, la viabilidad de una cultura política de emancipación. Ésta debía, bajo los parámetros, alianzas y posibilidades dadas por la Guerra Fría, reformular su programa en Chile. En tal sentido, su ensayo está ligado a una tradición de escritos que, bajo diversos formatos genéricos, esbozaron y replantearon en diversos momentos la cultura política chilena. Desde allí, encara la radicalización y la orientación de diversas opciones políticas que, entre 1973 y 1976, habían visto caer bajo la furia dictatorial promociones. La masacre seguiría. En esas circunstancias, confía en el avance socialista y apela a realidades donde éste tiene perfiles extremadamente diversos, y llama a armar una opción política compatible con los desafíos que imponía la dictadura pero, a la vez, capaz de responder a nuevas realidades políticas nacionales y continentales. Lo hace a tientas, a horcajadas entre las intuiciones que ordenan su escritura al querer comprender la trizadura histórica que se ha producido en Chile, los cambios de las izquierdas que lo acogen y la reformulación política e ideológica del progresismo mundial.

Es importante insistir en que, más allá de la derrota en Chile, Altamirano aún creía estar viviendo en 1976 la misma situación que, en febrero de 1973, lo llevó a decir que “[p]or primera vez la humanidad es una sola, y la revolución habla simultáneamente todos los idiomas” (1973: 48). La posibilidad de pronunciar culturas y regiones tan diversas a partir de una y la misma lengua revolucionaria la había anunciado, ya, en el discurso con el que saludó los 40 años de su partido en abril de 1973 (Farías 4421). Entonces, al igual que en 1976, Altamirano sostenía que, “[e]n esta etapa de transición, de búsqueda de un camino propio hacia el socialismo, la formación de una conciencia revolucionaria tiene la máxima prioridad” (1973:53). Tal certeza, sin embargo, es matizada frente a los cambios que observa en la izquierda europea, lo que lo lleva a esbozar respuestas posibles frente a la hecatombe política, la derrota y el fracaso vividos. Este proceso es delineado en su ensayo por la tensión de un momento tan vital como reflexivo que nutre

la voz que evidencia sus propias discontinuidades al intentar sugerir respuestas. Esa voz se construye textualmente en torno a desorientación y la emergencia. Oscila entre la imprecisión y la apertura a la mera reproducción de un programa en marcha. En tal sentido, resulta difícil leer su ensayo y reducirlo, a estas alturas, al juego tendencial inmediato, del que sin duda fue parte, por cuanto el cambio e innovación al que apunta es allí sobre todo y tal vez únicamente, deseo (Benavente 168-9). Ese deseo subraya su singularidad al articular narrativa y textualmente los límites de la reflexión donde cobra forma y abre un espacio textual desde donde reclama un tiempo, su propio tiempo. Dicho en términos de Paul Ricoeur, la temporalidad sobre la cual se articula ese sujeto remite a la estructura de una existencia que roza el lenguaje en función de articular, precisamente, su tiempo (328). Altamirano traza esos límites al sostener que habría “transcurrido el tiempo suficiente” para divulgar su visión de lo sucedido (1978: 10). El tiempo de irrupción e intervención de su ensayo remite a una continuidad cuyas emergencias no han sido, necesariamente, las suyas.

El texto ensayístico de Altamirano funda el tiempo del sujeto que busca intervenir sobre un escenario global a partir de su propia experiencia y reflexión. Se rebela contra las demandas de un proceso que necesariamente lo excede. La escritura grafica el reclamo de un sujeto, moderno por cierto, progresista sin duda, e inscrito en una visión lineal, unidireccional y ascendente de la historia que se debilita al intuir su eventual proyección. Allí funda su propio, reflexivo e intransferible tiempo, el de su escritura y el del circuito, audiencia y voluntades desplegadas por el texto como un lector necesario, posible, urgente. Si no había publicado antes su visión de los hechos y las conclusiones a las que arribaba era, aclara Altamirano, por no “contar con una perspectiva histórica adecuada” ni haber tenido, añade, “la serenidad indispensable para liberar el análisis de cualquier interferencia subjetiva y emocional” (1978: 10). En consecuencia, quien aspira a darle forma a su propia agencia sobre una reflexión política se construye sobre la serenidad y la objetividad de un espacio racional. Esa agencia, en este caso, remite a un sujeto que actúa intencionalmente, no por simple reacción (Torfing 137). En su ensayo, la voz que irrumpe letra a letra en la revisión crítica de la realidad vivida, experimentada, surge sobre todo y literalmente, a partir de una experiencia insatisfactoria de lectura.

Tras el golpe militar, explica Altamirano, “empezó a proliferar en Europa y en América Latina, una profusa literatura analítica”, dentro de la cual ve que las “respuestas ensayadas han entregado un aporte valioso al debate promovido” (1978: 10). Frente a la discusión abierta, cree “insoslayable la obligación de hacer llegar nuestro pensamiento a los combatientes, que desde todos los rincones de los caminos revolucionarios, hurgan en la experiencia chilena las lecciones inapreciables que emergieron de su victoria y derrota” (Altamirano 1978: 10). En el debate sobre la experiencia política e histórica de la *vía chilena al socialismo* convergían

voces de, al menos, dos continentes. Frente a ellas, Altamirano quiere comunicar su versión de lo sucedido y poner sobre la mesa las conclusiones a las que ha arribado. Se propone intervenir sobre una red global de producción, circulación, lectura y discusión donde está en juego el balance de un experimento político, su fracaso e impacto, sus eventuales lecciones sobre la Guerra Fría. El margen de constitución del sujeto que escribe ya no es el texto sino que un espacio que concibe global y ante el cual se juega, en última instancia, su reivindicación. A ese debate llegan otras visiones que, fragmentadas, urgentes y en lucha contra la dictadura en Chile, cruzan, sin tocarse, la cartografía de una diáspora política e ideológica. Se reconocen distintos circuitos y se busca encarar problemas diferentes. La lectura de la derrota lleva a Altamirano al fin de una historia y le plantea la necesaria y urgente reformulación ideológica de una cultura política a partir de la construcción de una voz proyectada sobre un escenario global.

Con la serenidad y la perspectiva necesarias para analizar objetivamente lo acontecido, irrumpe en *Dialéctica de una derrota* una mirada al pasado articulada por una voz que reclama su tiempo y se construye técnica, política y racionalmente por sobre o más allá de la emoción. Es lo que afirma. Ese presunto sujeto racional, distante y objetivo de la reflexión política sobre un escenario global donde busca iluminar realidades variadas a partir de una experiencia local es animado por la transformación de una cultura política. Se busca ilustrar a los revolucionarios de todo el orbe. Forja ante sí y frente al mundo, al lector buscado de su escritura y su propia racionalidad. A pesar de su voluntad de innovación, hay límites, hay certezas y declaraciones de intención que, a pesar del andamiaje político caído, no cabría cuestionar. De partida y ante la duda, reitera que la suya es una voluntad de “construir una sociedad socialista, en pluralismo, en democracia y en libertad”, sobre todo frente a la brutalidad de una dictadura que caracteriza como “la experiencia fascista, que metodiza la destrucción de un vasto sector social para afincar el dominio burgués imperialista” (1978: 10). Son los límites de lo vivido y lo observado al impulsar una tentativa de innovación que bien podría, al final de esa misma reflexión, rebelarse contra el acto de fe que hace posible, incluso, la formulación o reafirmación de esos objetivos.

Dialéctica de una derrota tuvo un impacto decisivo, casi fundacional, en el proceso complejo y multiforme que transformó el socialismo chileno, hizo posible su reconstitución política y replanteó la izquierda en base al imaginario progresista consolidado, bastante más tarde, por la transición democrática. Si Altamirano insiste, a lo largo de su ensayo que “[l]a etapa histórica actual se caracteriza por el tránsito del capitalismo al socialismo en escala mundial” es porque esboza un lugar común de la reflexión historiográfica ligada al marxismo de que “[e]n propiedad, puede afirmarse que la historia comienza a escribirse en socialismo” (1978: 230). Tal convicción ideológica va unida al juicio político de que el socialismo “es el protagonista principal de la época, y al amparo de su fuerza, se han impuesto

los principios de coexistencia pacífica entre regímenes sociales opuestos y la política de distensión, en las relaciones internacionales” (1978: 230). El cuadro es completo. No se trata únicamente de la certeza de que el “mundo transita hacia el socialismo y ello es irreversible” sino que, también y sobre todo, que “las luchas de liberación se homogeneizan tras una perspectiva antiimperialista; los pueblos que recién han conquistado su independencia, se definen por opciones no capitalistas de desarrollo” y, por si fuera poco, que “la lucha de clases en los países occidentales, lejos de estancarse, amenazan seriamente ‘los equilibrios regionales’” (1978: 232). Aún así, no es ajeno a las transformaciones políticas e ideológicas de la izquierda europea. De ellas cree necesario “rescatar para nuestra experiencia – nacional y continental – la validez del los factores que básicamente las han causado”, de los cuales subraya el “papel, cada vez mayor, desempeñado por las capas medias en la sociedad europea; y las nuevas condiciones en que se da la lucha, en los países altamente industrializados” (1978: 238). En consecuencia, si la reflexión exigida por la lectura de textos que dejan insatisfecho no surge a partir de la historia global a la que interpela, bien cabría intuir que su intervención opera desde otros lados.

Es desde las novedosas experiencias que observa en todo el mundo, en realidades tan diversas como China y los países de la Europa mediterránea, a las certezas de una marcha histórica, lineal y ascendente, Altamirano explora los efectos de su propia derrota (1978: 238). Es a la luz de esas experiencias y del diagnóstico específico de lo que es preciso en Chile para encarar a la dictadura, que revisa la posición sobre las posibilidades de transformación política de la izquierda chilena y la actitud mantenida frente a la Democracia Cristiana. A juicio de Altamirano, no era únicamente posible “sino categóricamente deseable, una convergencia con la Democracia Cristiana tras un objetivo histórico concreto: destruir el fascismo” (1978: 280). Asegura, allí, que hay más de una certeza cancelada. Una de éstas surge en un discurso suyo de agosto de 1973, donde afirmaba que en Chile había surgido “una conciencia revolucionaria imposible de detener mediante consolidaciones prematuras, transacciones de salones, ni siquiera bajo el imperio de la metralla de un fascismo eventualmente erigido en dictadura” (Farías 4961). Esa marcha imparable había sido brutalmente detenida, sus actores desbandados y la lógica programática que la sostenía, la ingeniería ideológica que la sostenía, se ha disuelto en el aire. Mal que mal, como indica Marcos García de la Huerta, “[l]a concepción de la política como realización de una teoría previa, o como *aplicación* de una ciencia, está en el origen del mito del poder ‘técnico’ y del Estado científico” (66). Esa visión ideológica no lograba generar ni abrir una reflexión política, sino la confianza en su eventual realización histórica. En consecuencia, no es de la historia global a la que apela ni desde la presunción de una marcha ciega al socialismo desde donde despliega su escritura. De hecho, desde un Karl Marx tras la Comuna de París o un Antonio Gramsci prisionero del fascismo,

señala Christine Buci-Glucksmann, el marxismo halló en la derrota el punto de partida de sus reflexiones políticas (276). Tal como lo establece su título, es desde la derrota que surge su escritura.

Altamirano intenta, como bien lo explicita, “desentrañar en el análisis revolucionario las grandes lecciones capaces de hacer útil la derrota” (1978: 267). Carlos Pérez eleva esa experiencia en virtud fundadora al sostener que “[l]a derrota es esa misteriosa emergencia que interrumpe el sentido”, agregando de inmediato que “[l]a derrota nunca tiene sentido para sí misma. Es en el relato posterior donde encuentra su sentido y consuelo” (1978: 218). No es extraño, entonces, que Altamirano ensaye una matriz de lectura nacional, continental y mundial a partir de una derrota que hace posible cuestionar la viabilidad histórica de un proyecto y se equilibre ante el vacío que ha dejado mediante una difusa y contradictoria reflexión política. La utilidad de la derrota se mide por los alcances de una reflexión política capaz de reponer, cancelar y reformular rutas. Las dimensiones de la derrota, bajo una acepción que diluye las responsabilidades por el fracaso, tornan el proyecto esbozado previamente por el texto de Altamirano en algo irre recuperable. De hecho, la conclusión que ordena su tentativa política e ideológica de balances y perspectivas, es que “la vía chilena al socialismo propuesta por la Unidad Popular era una ilusión”, como bien subrayan Brian Loveman y Elizabeth Lira, por cuanto “sólo la conquista del poder total habría hecho posible la transición al socialismo” (359). En una síntesis de la conclusión a la que arriba tras la derrota sufrida, Altamirano sostiene que “la pretensión estéril de asirse ciegamente a las instituciones liberales, cuando ya la burguesía había arrastrado la lucha de clases fuera de ella” como, asimismo, “la falta de previsión y capacidad para alterar las formas de lucha, cuando fue necesario, lo que define – en esencia – la derrota político-militar de la UP” (1978: 210). Es el centro de un argumento político que evita mirar de frente el fracaso, y atempera letras con la heroicidad de la derrota.

El problema que tuvo la izquierda chilena, los socialistas y el mismísimo gobierno de la Unidad Popular no habría sido sino una cuestión de métodos, de procedimientos y vías. Es decir, apunta Altamirano, fue “la falta de previsión y capacidad para alterar las formas de lucha cuando fue necesario” (1978: 210). Tras recordar la tesis leninista del asalto al poder zanjada en 1967 por los socialistas chilenos en Chillán, *Dialéctica de una derrota* descalifica la vía allendista por incompatible con el diseño orgánico, cultural y político de la izquierda chilena. En una publicación del año 2000 dirá que “los acuerdos de Chillán quedaron tácitamente derogados por los acuerdos de la Serena” de enero de 1971 (Altamirano 2000: 331). En cualquier caso, la visión que se impone en su ensayo es que la izquierda que tuvo Allende era tan disfuncional como el Allende que encabezó institucionalmente la izquierda chilena. La *derrota político-militar* de la UP no era sino prueba de la deformación constitutiva de la izquierda sin capacidad de autodefensa que quiso materializar su programa. En otro

momento de su ensayo de 1976 insiste en este juicio al decir que “otra sería nuestra suerte y otro el destino de la revolución chilena, si hubiéramos sido consecuentes con ese diagnóstico y hubiéramos dispuesto de la capacidad orgánica para implementarla” (1978: 28). Más aún, asegura, “si el pueblo hubiera contado con el apoyo de unidades militares, al menos en la capital, la historia se hubiera escrito de manera diferente” (Altamirano 1978: 160). En julio de 1972, en una entrevista a *Chile Hoy*, Altamirano afirmó que los dos errores cometidos a la fecha por la UP habían sido no negociar la deuda externa al asumir el gobierno y “no haber llamado a plebiscito, planteando la disolución del Congreso, al día siguiente de la elección municipal” (Farías 2774). Aún así, en octubre de ese mismo año, Altamirano exclamaba que “¡Esta batalla la están ganando el pueblo, el Gobierno y las Fuerzas Armadas!” (Farías 3315). Menos de un año después cae el gobierno y tres años más tarde, Altamirano considera que la causa esencial de la derrota política de la izquierda fue la incapacidad de autodefensa armada del proceso.

Parece claro que el texto casi fundacional de la renovación socialista tiene como punto de partida un énfasis en la dimensión armada como factor central de la derrota de la Unidad Popular. Esa visión gira en torno a la certeza de que las armas o su carencia fue la falla *esencial* de la izquierda chilena en 1973. De hecho, la fórmula con la que Altamirano al final de su ensayo volverá sobre el tema viene de un discurso de Fidel Castro: “[c]on el pueblo sólo no se hace la revolución. ¡Hacen falta armas! Y con las armas sólo no se puede hacer la revolución. ¡Hace falta también el pueblo!” (1978: 251-252). La confusión estrictamente gramatical con los acentos de la cita entorpece, por cierto, la lectura de la misma. Aún así, la alusión al poder de fuego de las armas y la incapacidad de la Unidad Popular de tomarlas es una de las razones que cabría ver en su llamado a que “quienes la representen en el futuro, no deben estar ligados a un pasado, que si bien la historia terminará por reivindicar plenamente, por el momento, pesan sobre ella hondas desconfianzas, producto – en la mayor parte de los casos – de la propaganda infame del adversario” (296). A su juicio, debería surgir “una nueva juventud revolucionaria, que no se agotará en los pasillos parlamentarios ni en las viejas prácticas politiqueras y demagógicas” (1978: 299). Sin embargo, es no es posible sugerir una lectura tan lineal del texto.

En su lectura de lo sucedido y la evaluación del camino recorrido, Altamirano explica que la Unidad Popular se proponía “el objetivo revolucionario de la conquista del poder, el establecimiento de un nuevo Estado con diferente carácter de clases y ‘el inicio de la construcción del socialismo’ para el periodo indicado en el programa” (1978: 41). Ese programa, insiste, era incompatible con la estrategia en que se apoyaba. La finalidad explícita de la Unidad Popular cuestionaba la arquitectura política del país en que se intentaba impulsar. El objetivo de llevar a cabo “la transferencia del poder detentado por las clases explotadoras a las clases explotadas”, dice Altamirano, era “el acto revolucionario por excelencia”

(1978: 43). A pesar de que dicho propósito generaba un conflicto mayor, Altamirano le señala a *Última Hora* en junio de 1973 que “[l]a guerra civil se evita imponiendo autoridad, apoyándose en el pueblo, identificándose más profundamente con las masas y aplicando con máxima energía y vigor las leyes que los propios burgueses aprobaron para expoliar y masacrar a los trabajadores” (Farías 4787). Es la compleja relación entre institucionalidad y apoyo de masas cuya imposible solución determinó, según Marco Andrés Gamero, lo sucedido en la experiencia chilena (525-6). Años después, al explicarle a Patricia Politzer en 1989 su plan de defensa armada del gobierno popular, sostiene que consistía de tres partes: la primera, era “organizar al pueblo, crearle una gran conciencia del momento crucial por el que transitaba, dotarlo de una poderosa voluntad de lucha, desarrollarle un irrevocable espíritu de resistencia”, segunda, “una política dentro de las Fuerzas Armadas destinada a lograr, en caso de golpe militar, el apoyo del mayor número posible de oficiales y unidades militares al gobierno constitucional” y, por último, llevar a cabo “la formación de cuadros político-militares capaces de coordinar esta necesaria e imprescindible alianza entre las unidades constitucionales y el pueblo” (Poltzer 35). Tal aparentemente lúcida visión de la defensa del proceso no habría tenido apoyo. En una vuelta a la traducción de viejos títulos leninistas, Altamirano plantea que tan importante como el *qué hacer* es el *cómo hacer*, lo que en Chile nunca se zanjó porque se quiso “solucionar este problema en el curso del proceso” (1978: 45). La improvisación sería, sin embargo, no ya una cuestión de vías sino de abierta incapacidad de conducción, diseño y liderazgo político.

El principal error no había sido sino el proyecto político encabezado por Allende: se quiso avanzar hacia un orden socialista dentro de una institucionalidad burguesa donde, con el respaldo del pueblo en las urnas, según lo dijo el mismo Allende, se pensó que cobraba forma “el segundo modelo de transición a la sociedad socialista” (Altamirano 1978: 47). Por lo mismo, Altamirano acusa “la incapacidad de la dirección revolucionaria para construir la defensa militar del proceso, a contar del enfrentamiento inevitable, no por voluntad nuestra, sino por decisión de sus adversarios” (1978: 213). Fue esa “confianza ciega e irracional en la institucionalidad, que la propia burguesía había resuelto destruir”, sostiene, lo que llevó al colapso del gobierno popular (1978: 213). La “confianza supersticiosa en la solidez de las instituciones chilenas” llevó a ignorar “las leyes generales de la revolución, aprendidas en el abecedario del marxismo-leninismo” (1978: 216). Este núcleo argumental se repite en diversos momentos del texto.

El error mayúsculo de la izquierda chilena, afirma Altamirano haciendo referencia a un ensayo de Jaime Gazmuri de 1974, en un capítulo donde dialoga con el uruguayo Rodney Arismendi y el español Santiago Carrillo, fue haber rebajado “un problema estratégico fundamental, a la categoría de una cuestión ‘hipotética, predictiva y secundaria’, condicionante sustancial de la derrota del movimiento popular” (1978: 57). La falta de preparación

para el choque final con *la reacción burguesa* fue la falencia *esencial* del diseño político de la izquierda chilena. De hecho, en una entrevista previa, dada a *Chile Hoy* el 13 de julio de 1973, Altamirano sostiene que “[l]a fase subversiva iniciada el 29, con el artero ataque al Palacio de la moneda, constituye un episodio penoso y lamentable en esta escalada ofensiva que tiene como objetivo final el derrocamiento del Gobierno Popular y el término del proceso revolucionario”, y concluye con un dejo sombrío, “[h]asta el momento ha fracasado” (Farías 4803). Luego, en 1976 y basado en la experiencia española, Altamirano dice que “[u]n contingente militar básico, leal al gobierno, con organicidad interna, estructurado en la perspectiva del enfrentamiento, cuya cohesión se asegurara en la ejecución de una política global, pudo”, concluye convencido, “haber alterado el destino del *putsch* fascista” (1978: 159). Más aún, subraya en un juicio categórico, “[t]odos los demás errores eran subsanables” pero, en ningún caso, “la pertinacia en sostener una vía recusada por el acontecer cotidiano” (1978: 66). Aprovechar “la institucionalidad chilena era legítimamente aprovechable por el movimiento revolucionario”, continúa, “pero [i]ntentar transitar el camino político institucional sin tropiezos hasta alcanzar el objetivo final, era sólo una ilusión, una frágil ilusión” (1978: 67). La improvisación fue fatal.

Si bien Altamirano sostiene que, por un lado, “el desarrollo de una estrategia armada en el curso del proceso, era muy difícil” y que, por otro, “la vía pacífica, en cambio, en el Chile de 1970-1973 era imposible”, concluye, finalmente, que “la facultad de optar entre una y otra nos fue prematuramente vedada” (1978: 73). Mal que mal, en octubre de 1972. Altamirano había sostenido que “aunque quisiéramos detener la historia, no sería posible” (Farías 3320). Bajo esta perspectiva, no hubo posibilidad alguna de tomar una decisión adecuada y, por lo tanto, la historia vivida, sus límites y características liberaría de toda responsabilidad a quienes estaban involucradas en la conducción del proceso político. El ensayo político se torna una nueva versión de la vieja apelación a la absolución de la historia. Más allá de no contar con fuerza militar propia o de las improvisaciones en la dirección del proceso, lo sucedido en Chile es endosable a la cuenta de una historia sin sujeción a dinámicas políticas sobre un ensayo de imaginación política e innovación atado a un reduccionismo determinista, estructural, que sueña cambios e innovaciones sobre una matriz histórica de avance al socialismo imposible de ser cuestionada. Al final, la izquierda chilena fue derrotada no sólo por la cultura política de esa misma izquierda sino que por la historia que la había creado.

Tras la derrota, en el balance hecho por Altamirano, tanto la noción de revolución como un asalto al poder que fundía en una sola línea la profundización democrática y la construcción socialista como, por otro lado, la de un tránsito ordenado a una sociedad socialista dentro de una institucionalidad *burguesa*, quedan fuera de juego. Es cierto que, años más

tarde, Altamirano cierra esa reflexión al sostener que la revolución “[e]n los países realmente modernos, en Europa y Estados Unidos, creo que está clausurada” (Altamirano 2000: 266). En este caso, añade que la noción misma de “cambios revolucionarios” se diluye en diversas modalidades de cambio (2000: 267-8). Ya en 1976, el colapso del sistema político chileno lo lleva a intuir que la revolución, a partir de la experiencia vivida y los formatos conocidos, desaparece como aspiración posible de la cultura política chilena. Una y otra son desplazadas por un diseño que, a pesar de las profesiones de fe que abundan en el texto, no respondían a los desafíos políticos en curso ni a los silabarios marxistas sino que, de hacerlo, tendrían que remitir a sus propias distantes y específicas historias. Si Altamirano observa una carencia global en esa izquierda, apreciable en su mirada estratégica, operativa y orgánica, en cada uno de sus ámbitos, deja claro que lo que está en juego es una cultura política, una mentalidad, en su totalidad. La noción de futuro bajo la cual creció la cotidianeidad de una cultura de izquierda que se remonta a fines del siglo XIX, todo eso queda en el aire y no fue sino un deseo que terminó aniquilado por sí mismo.

La dinámica histórica a partir de la cual Altamirano aborda la derrota de la Unidad Popular anula la doble crítica a su conducción, de la que en gran medida se hace cargo. Me refiero a su incapacidad de generar una política hacia las capas medias para integrarlas al proceso y a su carencia de voluntad política para generar un diálogo que evitara el colapso cuando la crisis estalló en toda su magnitud (1978: 206-207). Bajo el relato global de una Modernidad sujeta a la visión del avance marcial y sostenido, global, hacia el socialismo, estas secuencias locales aparecen como problemas casi menores. Por otra parte, de manera paradójica y asumida la derrota, toda tentativa por reflotar la historia aniquilada de golpe por el militarismo en 1973 o reactivarla en base a las nociones de revolución que naufragaron con ella, es inútil. Para Altamirano, “[p]erseverar después de la tragedia en el mismo error es sembrar el terreno de derrotas futuras” (1978: 57). Así, en base a la difusa relación entre esos procesos nacionales, continentales y globales sobre una narrativa de progreso, Altamirano intuye la apertura en Chile de un ciclo político singular, de rasgos imprecisos, pero capaz de convocar voluntades que generarían el escenario político donde desatar la hechura de un imaginario socialista bajo nuevas condiciones. A su juicio, habrá socialismo al final de un camino distinto a los ya recorridos y en relación con un programa que no puede reproducir la simple compilación de aspiraciones previas a partir de una matriz ideológica no sólo cuestionada sino que abiertamente derrotada. A partir de la nueva factura de un discurso socialista, volver a pensar Chile, o vice versa. Los efectos o proyecciones de lo que plantea, tal como se indicó antes, no tienen límites nacionales.

Altamirano considera que así como la fallida vía chilena al socialismo se proyectó a otros lugares del mundo, la derrota también generaba ansiedades, expectativas y debates acerca de la viabilidad o agotamiento de una ruta

revolucionaria en todo el continente. Concretamente, dice Altamirano en 1976, “[l]a derrota del movimiento popular en Chile abre una seria interrogante a las fuerzas revolucionarias de América Latina” (1978: 226). En consecuencia redefinir tareas e instrumentos no era un desafío local, ni siquiera regional. Había que atender a “los rasgos fundamentales de la coyuntura internacional y sus efectos sobre la fragmentada realidad del continente” (Altamirano 1978: 226). Nuevamente entran en colisión la certeza de que un camino ha sido cancelado nacional y continentalmente y, por otro lado, la presunción de que la humanidad toda va hacia un orden socialista mundial (1978: 265). Esta compleja relación le dificulta a Altamirano el trabajo de ensayar, escarbar o esbozar caminos precisos sobre el sendero escasamente luminoso de una historia que aún se intuye global, ascendente e imparable. No es simple vincular ambas. Es difícil compartir con Tito Drago que el libro de Altamirano “escrito en 1977, en la tranquilidad del exilio, sin tener que trabajar, sin problemas económicos y con tiempo suficiente para analizar experiencias y contrastar datos, es ilustrativo de su insuficiencia ideológica y de la manera en que se pliega a la influencia comunista” (119). Insistir aún en esa mirada es ignorar la difícil y a ratos angustiosa reflexión hecha por Altamirano, sus cuestionamientos, dudas y deslumbramientos, sus lealtades ideológicas en duda.

En *Dialéctica de una derrota* habla un sujeto textual y político difuso, que habita un tiempo incomprensible ante el cual reclama o funda letra a letra el suyo, propio y amparado en un pensamiento débil, cuya intervención en un debate global le exige plegarse a la tensa red de certezas, apuestas e intuiciones que ha visto caer. No hay allí, no aún, una acabada voluntad programática y si la hubiera, no calza con la visión de una Internacional Comunista con la que ha acentuado sus diferencias. Si bien es cierto que los textos no portan sus contextos ni las coyunturas en las que surgen, lo que genera una serie de malentendidos dice Pierre Bordieu, sí es posible intuir la audiencia interpelada en su hechura textual y el contexto reclamado (161). Frente a la audiencia que imagina, tan global como continental, Altamirano subraya las “lecciones profundas que deberán enriquecer el acervo teórico-político de movimientos revolucionarios de otras latitudes” y, asimismo, destaca que “determinadas opciones estratégicas, clausuradas por el imperialismo para Chile y el continente, continuarán siendo factibles en el acontecer de otros pueblos” (Altamirano 1978: 12). Es decir, el ciclo cerrado en Chile clausura una opción revolucionaria en todo el continente, aunque es posible y dado que se vive una época de avance marcial hacia el socialismo mundial, que allá, a lo lejos y en regiones remotas, imprecisas y altamente virtuales, pueda aún ser factible. En América Latina ya no lo son.

Frente al desafío de superar la dictadura, Altamirano dice desde el comienzo de su ensayo que busca hacer una contribución a “la inmensa tarea de rescatar a Chile de la barbarie” (1978: 12). Si la realidad chilena descrita en diciembre de 1972 por Salvador Allende en las Naciones Unidas “ha sido

desmantelada, piedra por piedra, institucional, material y culturalmente”, querer en 1976 “reconstruir el Chile anterior a 1970 es una tarea que comprometerá el esfuerzo de varias generaciones de chilenos” (1978: 223). Allí dice situar, entonces, “el pensamiento de un combatiente socialista chileno, como simple aporte a un debate, que permanecerá por largo tiempo abierto” (1978: 13). Los tiempos son otra dimensión compleja en su escritura y no sólo remiten a la construcción personal de una voz política. En tal sentido, “reconstruir el país devastado impone a las vanguardias revolucionarias la necesidad de elaborar un nuevo proyecto político y social, que recogiendo las virtudes históricas de la larga evolución política del país”, sostiene Altamirano, asuma dicha tarea sabiendo que el cambio deseado es político y cultural. “Chile deberá ser repensado en sus instituciones, en sus hábitos, en sus esquemas políticos” (1978: 225). Su ensayo, por lo tanto, interviene en la hechura imaginaria, textual y cultural de un país posible desde la ausencia del país que fue y la certeza de que las opciones programáticas, los instrumentos políticos e incluso las matrices ideológicas están, si no superadas, cuestionadas.

En *Dialéctica de una derrota*, la dictadura “marca el término de una larga evolución social y política que concluyó en la fundación de la democracia burguesa más avanzada de América; y de otra, el fin de una etapa de ininterrumpido ascenso del movimiento obrero” (1978: 265). Se vive en límites, en instantes posterior al ocaso de una trayectoria. Por otra parte, la resistencia al golpismo encabezada por el mismo presidente y un grupo de ciudadanos en la Moneda, así como en diversos lugares del país, no pudo detener la caída. Sin embargo, los íconos de esa resistencia eran un legado de fuerte peso ético y político. No era fácil cuestionar la ruta que había conducido a ese momento ni abrir una reflexión que cuestionase la trayectoria de la izquierda y hacía de las aporías de su cultura política una causa de la derrota. Aplastada la institucionalidad democrática por una violencia que aplastó todo derecho civil y político, el diálogo se torna complejo sobre la diáspora que cruzó continentes, medios y modalidades de diálogo y decisión. No bastaban ya los circuitos de divulgación partidaria ni los esbozos de escrituras tendenciales. El diálogo lo sitúa Altamirano en un contexto global. Si bien dicha visión no cuestiona aún el entramado argumental con el que ha caracterizado la historia mundial, continental y nacional, la realidad local y los ejemplos observados manifiestan un cambio importante al interior del imaginario socialista que propugna.

OBRAS CITADAS

- Altamirano, Carlos. *Decisión revolucionaria*. Santiago de Chile: Editorial Quimantú, 1973.
- _____. *Dialéctica de una derrota*. 2da edición. México: Siglo XXI Editores, 1978.
- _____. *Informe al Pleno de Argel*. Ciudad de México: Offset Caya, 1978b.
- _____. "Carta a los socialistas". *Historia documental del PSCh, 1933-1993: Forjadores-Signos de renovación*. Alejandro Witker, Compilador. Concepción: IELCO, 1993. 271- 285.
- _____. y Hernán Dinamarca. *Después de todo. Conversaciones sobre los cambios de época*. Barcelona: Ediciones B, 2000.
- Benavente, Andrés. "Panorama de la izquierda chilena, 1973-1984". *Estudios Públicos* 18 (1985): 154-99.
- Bourdieu, Pierre. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: EUDEBA, 1999.
- Buci-Glucksmann, Christine. *Gramsci y el Estado*. México: Siglo XXI Editores, 1978.
- Díaz, Oscar A. *El ensayo hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid: Editorial Pliegos, 2001.
- Drago, Tito. *Allende, un mundo posible*. Santiago de Chile: RIL, 2003.
- Earle, Meter y Robert Mead. *Historia del ensayo hispanoamericano*. México: Andrea, 1973.
- Farías, Víctor. Ed. *La izquierda chilena (1969-1973). Documentos para el estudio de su línea estratégica*. Berlín: Wissenschaftlicher Verlag, 2000.
- Gamero, Marco Andrés. "Elementos para el análisis y la investigación del proceso político chileno, 1970-1973". *Revista mexicana de sociología* 36.3 (1974): 513-45.
- García de la huerta, Marcos. *Pensar la política*. Santiago de Chile: Sudamericana, 2008.
- Oviedo, José Miguel. "Algunas cuestiones sobre el ensayo". *Coloquio Internacional: el texto latinoamericano*. Vol I. Ed. Fernando Moreno. Madrid: Fundamentos, 1994. 13-20.
- Pérez Soto, Carlos. *Para una crítica del poder burocrático*. Santiago de Chile: LOM, 2001.
- Politzer, Patricia. *Altamirano*. 4ta edición. Santiago de Chile: Grupo Editorial Zeta, 1990.
- Ricoeur, Paul. "Narrative Time." *Narrative Theory. VIII: Political Narratology*. London & New York: Routledge, 2004. 327-47.
- Skirius, John. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. México: FCE, 1981.
- Stern, Steve J. *Battling for Hearts and Minds*. Durham: Duke UP, 2006.
- Torfin, Jacob. *New Theories of Discourse: Laclau, Mouffe and Zizek*. Oxford: Blackwell Publishers, 1999.
- Urello, Antonio. *Verosimilitud y estrategia textual en el ensayo hispanoamericano*. Puebla: Premia Editora, 1986.

DE LA LOCA A LA SUPERESTRELLA: CRÓNICAS Y TRAYECTORIA ESCRITURAL EN PEDRO LEMEBEL¹

Juan Poblete

University of California-Santa Cruz

En un ensayo justamente famoso de 1981, “Narrador, autor superestrella”, Jean Franco establecía una distinción entre tres momentos – no necesariamente sucesivos ni mutuamente exclusivos en América Latina – de la relación entre la figura del autor como productor del discurso, la sociedad a la cual se dirigía y en la cual se inscribía, y el medio técnico que mediaba esta relación. Así al narrador oral tradicional que contaba su historia y la de la colectividad en una forma narrativa de memoria que rescataba no sólo la experiencia de dicha colectividad sino reforzaba además sus valores compartidos, sucedía el autor que escribía su texto en un mercado de bienes culturales nacionales para rescatar o construir una parte de la historia de ese conglomerado. Finalmente aparecía la superestrella que producía textos de circulación masiva en mercados transnacionales que privilegiaban sobre todo la repetición y la marca registrada. En el caso latinoamericano del *Boom*, veía Franco estudiando los casos de Carlos Fuentes, Juan Carlos Onetti, Mario Vargas Llosa y Manuel Puig una tensión productiva e interesante entre la simultaneidad de estas tres formas de articulación de lo narrativo y lo social y los esfuerzos de los autores del Boom por encontrar una forma de legitimidad que satisficiera simultáneamente las demandas del mercado y las del campo literario.

El ensayo de Franco nos pone sobre la pista de la relación difícil y cambiante entre el autor como figura, la comunidad/sociedad/aglomeración de sus lectores potenciales y las formas técnicas de discursividad que median esa relación. Este conjunto de problemas servirá aquí para proponer una hipótesis de lectura para el análisis general de la trayectoria cronística de Pedro Lemebel. En pocas palabras: sugiero que esta obra se ha movido desde una cierta autorización de su autoría que se fundaba en la figura de “la

loca" a otra que gira en torno al autor literario de gran éxito comercial y reconocimiento nacional e internacional. La clave del cambio en cada caso es el lugar desde el cual se produce la mediación entre lo local, lo nacional y lo global.

El primer Lemebel de la loca, o para ser más preciso, la forma de autorización de la voz cronística en ese Lemebel, se fundaba en aquel personaje local que recorría un territorio igualmente local y lograba por ello, en tanto localizado, mediar entre la dimensión nacional en donde sus preocupaciones parecían ausentes y el ámbito global, en el cual varias de aquellas temáticas locales habían adquirido gran importancia y circulación. El último Lemebel ha devenido una figura nacional, un autor conocido en todo el país y reconocido en la calle por todos —biográficamente no sólo cuasi-imposibilitado de hacer la salida anónima que caracterizaba y potenciaba antes a la loca— sino también obligado permanentemente a autopresentarse en su figura nacional y decidido a escribir sobre ella.²

Si la forma de legitimidad de la loca era su externalidad, su condición foránea respecto a las coordenadas que dominaban el espacio nacional; el Lemebel autor de la segunda época asienta su legitimidad, o de nuevo, la legitimidad de su voz cronística, precisamente en la dimensión de alcance nacional de su reconocimiento en cuanto autor. Desde un punto de vista bourdieano podría señalarse que el primer Lemebel, quien carece entonces de cualquier capital en el campo literario chileno, sólo puede reclamarlo desde la ruptura, con frecuencia radical, con los lenguajes y convenciones dominantes en la escritura nacional (Bourdieu). Ese Lemebel escribe en fuga tanto de los cánones políticos de la transición como de los literarios y comunicacionales dominantes.³ Es un Lemebel que realiza dos movimientos con frecuencia interconectados: des-cubre, hace pública una forma de marginalidad social que ha sido invisibilizada y que resulta crítica de la autocomplaciente figura de la democracia que reina en el país. Con la misma frecuencia el segundo movimiento de esta primera figura de autor consiste en la aventura del cuerpo y el deseo, en donde la voz y el ojo de Lemebel, tornados recursos de la loca, recorren ansiosos las calles de Santiago.

El segundo Lemebel en cambio, habla desde el centro mismo de su consagrado lugar nacional e internacional. Imposibles resultan aquí las salidas anónimas y el autor escribe siempre desde el pedestal sociocultural en que lo ha colocado el éxito. No sólo ocurre que al nivel biográfico su performance es ahora la del famoso autor de crónicas que todo el mundo conoce, pues se publican en canales de difusión nacional e internacional, sino que además la forma de autorización de esa voz se relaciona directamente con esa nueva posicionalidad literaria y comunicacional. Mientras la primera loca coloca de lleno en el centro de su intervención y de la discusión lo que ha pasado con los que sobran en los acomodos de la transición, con los marginales sociales y sexuales de la nueva democracia chilena; el segundo Lemebel se ha vuelto el depositario de una misión de memoria y repetición

más amplia, ha devenido el mismo una suerte de memorial cuya función principal parece ser, por un lado, el recuerdo, el testimonio; y, por otro, la afirmación de su propia centralidad tanto para la legitimación de su voz como para la prolongación de su proyecto literario. Si la primera loca se involucra personalmente en lo que cuenta, lo hace anónimamente y desde la permanente transgresión y eso la liga de manera general con aquellos marginales que desvela para incomodar la complaciente paz general. El segundo Lemebel, en cambio, parece condenado a hablar casi siempre desde y sobre sí mismo. Si el primer Lemebel resulta definido genéricamente por la aventura y la escapada, el segundo gira sólidamente alrededor de la autobiografía y las memorias.

Cruzando ambas formas de autoría y legitimidad se halla la crónica como género base. Entender que ocurre con ella en estos dos contextos es otro de los objetivos de este trabajo.

La Transición de Lemebel

De Perlas y cicatrices: Crónicas radiales de 1998 y *El Zanjón de la Aguada* de 2003 funcionan en la obra cronística de Lemebel como ejes articuladores de aquellos dos momentos arriba mencionados. De un lado quedan, en una primera época, dos grandes libros de crónica: *La Esquina es mi corazón: Crónica urbana* (1995) y *El Loco Afán: Crónicas de Sidario* (1996). Del otro, en un segundo momento, *Adiós Mariquita linda* (2004) y *Serenata cafiola* (2008). En el medio y conectando estas dos épocas aparecen *De Perlas y cicatrices* (1998) y *El Zanjón de la Aguada* (2003).

De Perlas es un conjunto de textos presentados por Lemebel en su espacio "Cancionero" en Radio Tierra. Sería injusto, y no es mi intención, juzgar estos textos exclusivamente por su calidad propiamente literaria puesto que en rigor se trata de crónicas escritas específicamente para este espacio en la emisora radial. Son crónicas más breves (dos a tres páginas en su gran mayoría) que las de los libros anteriores y debían calzar en los diez minutos que duraba el segmento radial. En este sentido, fueron altamente efectivas pues se convirtieron en uno de los mayores éxitos de escucha de la emisora.

Radio Tierra 1300 AM se auto define como 'un espacio social de mujeres' Fue creada como un proyecto de radio feminista y esta impronta le da su propósito editorial y su singularidad e intencionalidad. Quiere promover y afirmar una comunicación democrática e independiente en el marco de la llamada transición chilena a la democracia desde 1990. Esta significó, de hecho, un debilitamiento del tejido social, con formas limitadas de expresar y actualizar la ciudadanía, con una fuerte concentración de la propiedad de los medios y una uniformidad ideológica de la oferta cultural masmediatizada. En este contexto, Radio Tierra quiere multiplicar los

discursos sociales y las voces elaborando e implementando una fuerte posición editorial en favor de la diversidad y pluralidad. (Poblete)

Tanto Radio Tierra como el trabajo de Lemebel responden y reaccionan culturalmente, entonces, a los desafíos producidos por la democracia neoliberal y la globalización en Chile. Ambos han tenido un importante papel en lo que los científicos sociales chilenos llaman “la Transición Chilena” – de un régimen dictatorial a uno democrático – y el “modelo chileno”, de transición hacia una economía y sociedad neoliberales. Radio Tierra y Lemebel han explorado los límites y posibilidades para dar cuenta de e intervenir en dichos contextos. Han participado activamente, además, en las guerras culturales por determinar los contornos precisos de una cultura por y para la democracia en Chile. Asimismo, ambos desarrollan prácticas culturales que parece necesario considerar como vernacularizaciones o hibridaciones de la globalización. En este sentido, son tanto el resultado como los promotores de la circulación de discursos globales sobre la diversidad, la diferencia y el multiculturalismo, mientras simultáneamente traducen y reescriben esos discursos desde el punto de vista específico de una localización globalizada: Santiago de Chile. Radio Tierra y Pedro Lemebel representan, además, intentos de comunicación con un público no-elit a través de ciertos géneros, formatos y medios. Ambos surgen, por último, en el marco de la globalización neoliberal manifiesta en una transformación cultural que, con frecuencia, afecta las jerarquías culturales y los límites estrictos entre la alta y la baja cultura, entre lo metropolitano y lo nacional, lo extranjero y lo local, lo moderno y lo tradicional en Chile.

Este es el contexto político, comunicacional y cultural en que es preciso colocar las crónicas de *De Perlas y cicatrices*. Lo que interesa aquí entonces, es menos hacer un juicio de valor que constatar cómo estos textos representan el comienzo de un giro en la obra de Lemebel. En sus palabras “A modo de presentación”, el autor señala el origen de estos textos en el programa Cancionero de Radio Tierra donde “estas crónicas se hicieron públicas en el goteo oral de su musicalizado relato”(5) y luego añade:

“El espectro melódico que acompañó este deshilvanado collar de temas, es amplio (...) El producto de esta experiencia, no podría contenerlo la documentación letrada que en el paralelismo gráfico de este libro se imprime como muda pauta. El resto, la puesta en escena ambiental, el gorgoreo de la emoción, el telón de fondo pintado por los bolereados, rockeados o valseados contagios, se dispersó en el aire radial que aspiraron los oyentes. Así el espejo oral que difundió las crónicas aquí escritas, fue un adelanto panfleteado de las mismas. (...) Ahora, la recolección editora enjaula la invisible escritura de ese aire, de ese aliento, que en el cotidiano pasaje poblador, alarameaba su disco discursante en los retazos deshilachados del pulso escritural.” (5-6)

Hay algo, entonces, de la totalidad semiótica y comunicacional que constituyó estos textos en su versión original que escapa a la capacidad de representación del medio escrito y aun más del formato libro. Lo que Barthes llamó el “grano de la voz” – para aludir a la conexión entre la voz y el cuerpo en una erótica auditiva que constituía buena parte de la experiencia de escucha musical (Barthes) – se diluye o se pierde aquí. Lo que queda son textos que participan de un esfuerzo testimonial:

“Este libro viene de un proceso, juicio público y gargajeado Nuremberg a personajes compinches del horror. Para ellos techo de vidrio, trizado por el desvelaje póstumo de su oportunista silencio, homenajes tardíos a otros, quizás todavía húmedos en la vejación de sus costras. Retratos, atmósferas, paisajes, perlas y cicatrices que eslabonan la reciente memoria, aún recuperable, todavía entumida en la concha caricia de su tibia garra testimonial” (6)

La denuncia y el testimonio son, de esa forma y por decisión programática del autor, los dos modos dominantes de este libro. Estos dos registros escriturarios giran en torno al uso instrumental de la escritura que se convierte en un arma afilada para saldar las cuentas pendientes, para rendir homenajes o para simplemente recordar. Desfilan así, por una parte, los personajes de la farándula y la televisión que el libro considera cómplices de la dictadura y, por otra, las víctimas de la represión junto a una serie de personas, personajes, eventos y lugares que el autor recuerda nostálgicamente. Notoriamente ausente está la loca, cuyos deseos oculares o anales y cuyas salidas exploratorias animaban los dos libros anteriores. Faltando ese elemento dinamizador cuyos desplazamientos cartografiaban un espacio local, esta crónica lemebeliana deviene tiempo puro y plano, pasado o presente relacionados exclusivamente por dos vectores: la conexión dictadura-transición o la nostalgia de un tiempo ido y mejor. Si la loca – biográfica o ficcional, poco importa – dinamizaba literariamente el imaginario de la crónica y su lenguaje en el primer Lemebel, en este momento intermedio su crónica empieza a depender del predominio de la función referencial y de la comunicabilidad más directa con un público aún más amplio.

El Zanjón de la Aguada, por su parte, evidencia tres temporalidades definidoras de la cronística de Lemebel, que a menudo, en las páginas más logradas de su obra toda, se interpenetran con gran efectividad. Podríamos llamarlas prehistórica, histórica y posthistórica. La prehistórica se relaciona con la autobiografía que el autor desarrolla aquí en las crónicas iniciales. Bajo el subtítulo de ‘En el País de Nunca Jamás’ estas crónicas crean un substrato antehistórico en que el lenguaje de los cuentos de hadas, como ya ocurrió en la novela *Tengo Miedo Torero* (2001), ayuda a estructurar la representación. Este momento prehistórico y mítico se extiende hasta

incorporar el gobierno de la Unidad Popular que funciona en el libro como el Otro de los dos momentos siguientes. El momento propiamente histórico corresponde al golpe militar y a las luchas antidictatoriales. En él una fuerte conflictividad proporcionaba a los actores un guión agónico claro y una epicidad indiscutible. La historia se desarrollaba bajo el impulso fuerte de una dialéctica sostenida entre dictadura y oposición. El momento posthistórico es el de la Concertación política y el dominio del consenso, es decir la erradicación ilusoria de la conflictividad bajo la hegemonía del mecanismo supuestamente autorregulado e indiscutible del mercado como lógica de lo social y lo político. Si en el primer momento el pueblo, dentro del cual emerge Lemebel como actor, era un sujeto en busca de su agencia histórica que cuasimíticamente saboreó en los breves años de la Unidad Popular (1970-1973), sólo en el segundo momento alcanza su verdadero status nacional mas allá de las diferencias y las desigualdades, en la lucha sostenida contra la dictadura. La última temporalidad nos instala de lleno en la emergencia del cronista que intenta recoger y reinterpretar el guión que el pueblo ha perdido. En una relación inversamente simbiótica en este libro, la caída en desgracia, en la pasividad o en la marginalidad de vastos sectores populares alimenta y robustece la voz del autor.

Conectadas a estas tres temporalidades se halla – si se nos permite un aparte sobre la localización específica de estos textos en *El Zanjón de la Aguada* – la historia de Santiago que como casi siempre ocurre en la crónica del primer Lemebel, es el escenario en donde performan sus actores. Siguiendo a José Luis Romero podríamos decir que *El Zanjón de la Aguada* remite sucesivamente a tres momentos de la ciudad latinoamericana en general: el momento de la ciudad patricia, el de la burguesa y el de la masificada, en que por diversos medios se alcanzan formas y grados también diferentes de convivencia de los conciudadanos. Fundamental en estos tres momentos, es la existencia de actores sociales contrastantes (la aristocracia y el resto en el primer momento, la nueva burguesía y el pueblo en el segundo y la clase burguesa y la masa en el tercero). Importante también, es la dialéctica especialmente visual que va de la contigüidad a la incómoda convivencia de dichos actores en el espacio urbano, transformado así en escenificación de lo social-nacional, convertido en la escena en que una doble mirada recíproca define a los actores que se ven como el Otro respectivo (Romero). Crucial en el último momento es la presencia simultánea no sólo de las grandes masas de inmigrantes del campo a la ciudad sino de los medios de comunicación masiva que les proporcionan múltiples guiones de identidad. Aunque Romero detuvo su cronología a comienzos de los años setenta, se le podría agregar a su esquema un cuarto momento que escribirían ahora autores como Néstor García Canclini, Carlos Monsiváis y Lemebel. En este cuarto momento de la ciudad globalizada, la nueva relación entre el pueblo y los medios de comunicación, en donde, como dice García Canclini las identidades urbanas combinan su definición

sociodemográfica y espacial con su definición sociocomunicacional (García Canclini, 47), le otorga al programa de la escritura cronística en Lemebel parte importante de sus contenidos y fuerza. Se trata para Lemebel de intervenir en un paisaje mediático hegemonizado por la particular versión chilena del neoliberalismo globalizador. La postdictadura neoliberal y su *mediascape* dominante llegan siempre a aplacar, a domesticar los espacios y las ceremonias sociales. Allí donde habitaba la utopía como tensión de futuro, o la lucha de clases como tensión de presente y de pasado, la reorganización neoliberal quiere imponer el espacio sin clases y “democrático” de los que acceden al consumo en el mercado. La tarea de la crónica en Lemebel suele ser resignificar, a menudo por la vía de la recuperación de la densidad histórica, esos espacios neutralizados, recargándolos de historicidad.

Bajo aquella hegemonía, la crónica emerge en la obra toda de Lemebel como una forma global de reflexión local. Es un discurso global porque ocurre y circula globalmente (están las crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá en Puerto Rico, las de Boris Muñoz en Venezuela y los Estados Unidos, las de Martín Caparrós en la Argentina, y las de Carlos Monsiváis y José Joaquín Blanco en México). Es global también porque, a menudo, trata temas globales (la pobreza urbana, las drogas, la saturación que producen los medios de comunicación, la presencia de múltiples subestilos y/o subculturas, la emergencia o reconocimiento de las identidades alternativas, etc.) Es reflexión local porque conecta estos procesos globales con públicos locales a los cuales brinda una suerte de puente reflexivo que permite mirar hacia dentro y hacia afuera (conectando así sectores sociales en procesos de globalización diferencial, diversa o incluso contradictoria: ricos y pobres, ganadores y perdedores, integrados unos por la vía del acceso e incluidos o, más bien, considerados otros sólo por la vía de la exclusión como peligro). Es reflexión local, en suma, porque ayuda a entender la diferencia entre globalización como proceso abstracto que acontece al nivel económico y financiero y mundialización que es el proceso de globalización del capital vivido en una situación cultural particular que participa, sin embargo, de formas de cultura que se dan también, bajo diferentes actualizaciones en muchos lugares del planeta. (Ortiz)

No obstante, y para regresar al esfuerzo por caracterizar un momento intermedio en la producción cronística de Lemebel, parece crucial insistir en tres transformaciones. Por un lado, la fuga y la interrupción – que la salida a terreno de la loca como figura determinante del primer período lemebeliano representaba – dan paso al recuerdo nostálgico, reivindicador o denunciante de las glorias sufridas del pasado, los héroes que cayeron y las violencias y culpas impunes, respectivamente. Por otro, el lenguaje cronístico de Lemebel – que fue siempre, primero, una apuesta por un público no mapeado por ninguna de las cartografías discursivas dominantes, a medio camino entre la literatura, el periodismo, la antropología y la historia de la vida

cotidiana; y, luego, una novedosa articulación de dos fuentes discursivas: el lenguaje literario y el popular chileno con sus respectivas formas de experimentación y creatividad sintáctica, lexical y semántica y sus archivos de recursos y topoi narrativos – ese lenguaje, en suma, cede su lugar a una lengua y a una estructura mucho más reconocible y asimilable por el buen periodismo cultural, aunque ahora con un público ampliado. Finalmente, el espacio central que media la conexión entre lo local, lo nacional y lo global cambia. En los dos primeros libros, incluso cuando se hablaba de algo tan definitivamente nacional como el golpe de estado de 1973, esto era mediado por una localización muy concreta que coincidía con la situación de la loca o las locas y con sus cuerpos, deseos, y necesidades. Piénsese en una crónica emblemática como “La Noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)” con la cual se abre *Loco Afán*. Lo local definía allí la posición de un sujeto, sino siempre anónimo, menor: la loca, con cuyos ojos y desde cuyos deseos claramente insertos en un contexto espacial fuertemente localizado, se podía acceder a las conexiones entre la situación nacional y los discursos y situaciones globales que definían el macro-contexto. Lo local y la loca – es decir lo que podríamos llamar la loca/lización de la crónica en el primer Lemebel asociada a la conexión cuerpo/diferencia – eran la forma privilegiada de mediación entre lo nacional y lo global. En la segunda época, en cambio, será crecientemente la voz personal y a menudo autobiográfica del personaje Pedro Lemebel la que, habiendo alcanzado estatura nacional e internacional, medie entre lo local y lo global. No se trata de que las preocupaciones o los temas de Lemebel cambien completamente, sino más bien de que la voz y el espacio que los producen y los articulan en y a la tripe témporo-espacialidad de lo local/nacional/global han cambiado. La nueva forma de autorización de esta voz y aquella localización tiene que ver con la emergencia de una figura que reemplaza a la loca anónima cuyas fugas o salidas pautaban el paisaje de la primera crónica lemebeliana. Esta nueva figura es la autorizada figura del autor. Su autoridad no deriva de la capacidad de interrumpir secretamente la superficie continua del status quo con un lenguaje simultáneamente opaco y seductor, oscuro y revelador, sino del grado de reconocimiento público *qua* autor manifiesto en una posición de resistencia política explícita, ampliamente conocida y profusamente massmediatizada.

La diferencia entre *De Perlas y cicatrices* y *El Zanjón de la Aguada* en cuanto libros intermedios y los dos que les anteceden en la producción cronística de Lemebel es, reitero para concluir, la presencia/ausencia de la loca. Si en aquellos la loca actuaba – paradójicamente, dada su carga de subjetividad y deseo – como un elemento estructurador y objetivador del relato y como una fuerza expresiva que tensaba la prosa barroca y popular de Lemebel: “En una ciudad alambrada de prejuicios (...) el deseo burla la vigilancia (...) El deseo es necesario para que respire la ciudad (...) para resistir el estrés paranoico del neoliberalismo”⁴; en los libros del período

intermedio ella ha comenzado a ceder su lugar protagónico a la figura autobiográfica o a la memoria (nostálgica o política) del autor. Esto, sin embargo, obliga a este último a una relación prosopopéyica con aquel pueblo y ese pasado. Su voz y su trayectoria vital ahora legitimadas por su éxito literario y por su genealogía popular devienen así las formas de autorización específicas de una autoridad autorial. Desde allí se puede, sin ninguna otra suerte de mediación formal, criticar descarnadamente la continuidad viciosa del pasado dictatorial en el presente transitivo, denunciar enérgicamente la impunidad y rememorar con calidez a los héroes caídos. El primer período de Lemebel podría ser cabalmente caracterizado por una declaración como la siguiente: "...yo no hablo por ellas. Las minorías tienen que hablar por sí mismas. Yo sólo ejercito en la escritura una suerte de ventriloquía amorosa, que niega el yo, produciendo un vacío deslenguado de mil hablas".⁵ Destaca en ella esa compleja relación entre la operación subjetivadora del deseo de la loca y su radical objetivación negadora de la personalidad autobiográfica del autor que produce el espacio para la manifestación de lo social-polifónico tan característico de los primeros dos libros de Lemebel. En la segunda etapa en cambio, "la ventriloquía amorosa" que niega de alguna forma el yo del hablante y su voz personal deja su lugar a la prosopopeya en donde a través de su voz poderosa hablan los ausentes, los muertos, los pobres, Chile.

El Segundo Lemebel: autoría y democracia neoliberal.

Paradojalmente la manera de autorización y la forma de inserción en el mercado cultural de este segundo Lemebel – el de *Adiós Mariquita linda* (2004) y *Serenata cafiola* (2008) – ha sido la especialización alrededor de la figura pública del autor disidente y su rol cuasi-obligado de denunciar, dar testimonio y recordar, precisamente desde la plataforma autorizada y reconocible de su propia persona. Transformado en una figura popular que es simultáneamente uno de los autores literarios más vendidos en Chile, la crónica de este nuevo Lemebel ya no se escribe en el presente de la acción de la loca que definía la primera época. Si esa primera crónica 'hacía' o 'mostraba' mucho más que 'decía', la segunda participa mucho más de la idea de la crónica como rescate de una anécdota o un hecho menor, a menudo directamente conectado a la biografía del autor, que se considera digno de ser narrado, por un lado; y, por otro, del recuerdo de algo pasado que ha sido borrado por el simple paso del tiempo, el cambio tecnológico o el aparato de la desmemoria dominante construida por el neoliberalismo.

Tal vez la marca más evidente y definitiva de la distancia entre las dos épocas de la crónica en Lemebel, que este trabajo ha perseguido establecer, se halle en su forma respectiva de relación con el campo y la máquina literaria mismas en Chile. Mientras la crónica de aquel primer y desconocido

Lemebel era de hecho y en la práctica – por su lenguaje barroco y popular, por su temática afincada en la diferencia sexual y social, y por su intencionalidad política inconformista e iconoclasta – un múltiple desafío a la ciudad letrada chilena; la textualidad del segundo y famoso Lemebel tematiza con frecuencia y directamente la posicionalidad de su propia autoría, su legitimidad y los cuestionamientos hostiles que de ella se hacen. En otras palabras, dotado de un fuerte capital simbólico adquirido a través de su obra previa, este segundo Lemebel se dedica frecuentemente a preservar dicho capital por la vía de dos operaciones fundamentales: el despliegue de una autoasignada función de memoria histórica de la colectividad popular en el medio de fuertes transformaciones tecnológicas y políticas; y la defensa explícita de su centralidad en la cultura literaria y nacional.

Una crónica muy reciente de las que el autor publica semanalmente en la última página del diario *La Nación*, en una columna genéricamente titulada “Ojo de loca no se equivoca” puede aclarar aún más lo que mi hipótesis sugiere sobre la articulación de memoria y fama en Lemebel. Primero habría que destacar que éste es el (a menudo excelente) diario oficialista de la Concertación política gobernante. Desde esta tribuna – y en el contexto de la reciente muerte de Hortensia Bussi, la viuda de Salvador Allende, cuyo deceso generó un masivo funeral – Lemebel escribe “Hortensia de invierno.”⁶ En esta crónica cuenta cómo hace unos meses, mientras miraba sentado pasar a la gente en la calle, se le acercó una “señora que me saluda y agrega que se llama Adita, y es la persona que cuida a Hortensia Bussi hace varios años.” A esta primera forma de reconocimiento (Lemebel está simplemente sentado tomando el sol en un paseo peatonal) se une rápidamente otra más significativa: “La señora Tencha me pide que le lea sus libros y *La Nación*, me comenta con los ojos brillantes.” Si el primer reconocimiento marca el grado de popularidad nacional de Lemebel, su penetración en el cotidiano cultural chileno (la humilde señora lo reconoce en la calle, y además, en Ovalle, a cientos de kilómetros al norte de Santiago), el segundo anuda dos de las características definidoras de esta segunda etapa de la cronística lemebeliana. Por una parte, se recuerda con gran efectividad y afecto la figura de “la primera dama más linda de la revolución en libertad, una página de la historia”. Por otra, se reafirma con una lectora de gran alcurnia el lugar excepcional de Lemebel en la cultura nacional. No extraña entonces que Adita se vuelva y le de a Lemebel el teléfono celular pues “Aquí está Don Pedro, señora Tencha”, tras lo cual aquel le promete telefónicamente a la viuda de Allende “llevarle mi último libro.” Finalmente no lo hace: “Y el día que me enteró de su deceso, maldigo mil veces mi tonta memoria, mis quehaceres literarios y mis farras de traspase, por la ocasión que perdí de estar con ella.” La forma de esta reafirmación de la persona autorial de Lemebel es interesante en cuanto destaca algunas de las características que la han definido en el espacio

público chileno: distraído y algo irreverente, ocupado y activo literariamente, bohemio y gozador.⁷ Desde esta caracterización se produce, además, la validación de aquella excepcionalidad:

“Ahora camino al Congreso donde la están velando (...) El edificio del antiguo Congreso está tranquilo, a esta hora ya desfilaron los políticos, vinieron las autoridades, y las cámaras de la televisión están apagadas. (...) Que bueno que vino, escucho la voz de Adita comentar a mi lado. Ella murió en mis brazos (...) Me mandó a comprar su libro, y no se lo terminé de leer.”

Se juntan así la lectura sobre la mujer-prócer que hacen los lectores de un diario con las lecturas que ella misma, en cuanto lectora, hacía con la ayuda de su asistente. La lectura pública de la crónica de Lemebel en el diario oficial del gobierno con la lectura oralizada que la humilde Adita hacía de uno de los libros de Lemebel para la famosa señora Tencha. Lo que resulta destacado entonces es la excepcional capacidad de la figura y de la escritura del personaje público-literario Pedro Lemebel para aunar en un texto cronístico la memoria, la política, lo alto y lo bajo y su propia personalidad. Nótese asimismo que este encuentro final sólo puede ocurrir cuando ya se han ido los políticos y las autoridades, y, sobre todo, cuando la televisión ha apagado sus luces distorsionadoras. Sólo cuando las luces de la comunicación dominante se han apagado, lejos del show espectacular de la escena política y social nacional y de sus infinitas reverberaciones mediáticas en la televisión, puede emerger la figura y la voz escriturales que definen a este segundo Pedro Lemebel. Que esta segunda forma dependa en grado importante de la centralidad de la figura del autor *qua loca* (“Ojo de loca no se equivoca”) en esos mismos medios dominantes y de la fama y popularidad de su personalidad literaria mucho más allá del restringido ámbito de lo cultural elitario, no son sino las paradojas constitutivas de su nueva posición discursiva y de su lugar en el escenario cultural chileno.

Cuando ‘el ojo de la loca que no se equivoca’ puede desplegarse desde y en el diario del gobierno, cuando los gays y las lesbianas han sido incorporados al menos al nivel del discurso al grupo de las minorías cuyos derechos no cabe sino respetar, es decir, cuando las minorías sexuales han pasado a formar parte de un discurso multicultural asumido nacionalmente por el estado y buena parte de la sociedad precisamente como una marca de la modernización de la nación, las antiguas salidas transgresoras de la loca anónima en Lemebel dejan su lugar a la figura pública del autor-*loca* famosa, del Pedro Lemebel que todo el mundo conoce. En esa encrucijada, la crónica de Lemebel reemplaza la transgresión que la loca misma representaba para un sistema social que directamente negaba su existencia y su derecho a manifestación, con una transgresión menor mucho más aceptable, la de la institución literaria, sus lenguajes y sus espacios y formas de crítica que de mala gana han incorporado al autor al canon de la literatura

nacional. La paradoja implícita en este desplazamiento es que esta marginalidad literaria sobre la cual se asienta su nueva plataforma discursiva se basa a su vez en la forma específica de “aceptación” del autor en la esfera pública chilena: la de la loca irreverente que a veces sale en la tele en marchas políticas y entrevistas poco ortodoxas. De él se esperan el recuerdo, la denuncia, a veces incluso la transgresión de ciertos tabúes lingüísticos y sexuales, pero sobre todo la irreverencia hacia la cultura formal. Esta irreverencia, esto que podríamos llamar una extemporaneidad definidora del personaje Lemebel (en el doble sentido de aquello que trae a colación lo que no pertenece al acuerdo que define los límites aceptables de lo contemporáneo, por un lado, y resulta inoportuno y molesto, por otro) dicha extemporaneidad, se ha vuelto la marca registrada que avala la firma de Lemebel, el sello de fábrica que garantiza una cierta condición y calidad del producto en el espacio del mercado cultural nacional.

Reveladora resulta la sección “Malambo carnal” de *Serenata Cafiola*. No es casual que en ella se hable de identidades o alias inventados en la Internet (“La canción de Selva Ramírez punto com”) o incluso de un posible intento de asesinato que habría sufrido el ahora famoso autor (“Ni que fuera Lennon”). Hay, además, otros dos textos sobre los que quisiera detenerme brevemente aquí. En “Piedad con la burguesía, María” se concluye una historia sobre los costos de la fama del autor con un categórico: “No doy ni pido explicaciones, sólo digo que me asquea el fétido siutiquerío nacional.” (215) Este final corresponde a una historia que cuenta lo que le ocurrió al autor cuando fue invitado a leer “por la obligada invitación de la editorial a un club party literario en el barrio alto [elegante]” (213). La primera pregunta en dicha reunión establece el clima de complicada adversatividad, de pertenencia y rechazo que define la relación de Lemebel con el mercado y las instituciones literarias dominantes en Chile: “Mire usted, señor Lemebel [inquiérese alguien del público], que escribe sobre los pobres con la mano izquierda y agarra la plata con la mano derecha, qué le parece estar aquí” A lo que Lemebel, en cuanto figura de autor inscrita en la anécdota de su propia crónica, responde: “Y qué te crees tú, le dije iracunda, que vengo gratis a entretener ricos. Los animales raros, cobramos caro. Me pagan, linda, y musho.” (214).

Sería redundante aquí insistir demasiado en la clara conciencia que Lemebel – autor y personaje de su texto- despliega de su fama *qua* “animal raro” en el contexto literario y cultural chileno.

El segundo texto comienza magistralmente con una imitación de Ernesto Cardenal:

“Al robarte mi teléfono celular, tú y yo hemos perdido, pero tú pierdes más que yo, cañiche traidor, porque yo tendré otro celular, quizá mejor que éste. Y tú seguirás aplanando calles en busca de la mano sodomita que te alise el vientre por unos cochinos pesos.” (209)

Y luego continúa: “Total, el surtido de celulares que se trafica en la capital es tan variado como el mercado sexual que se recoge en las aceras de la city, me digo, mientras camino a la Sociedad de Escritores, donde Ernesto Cardenal, de visita en Chile, ofrece un recital para los amantes de su poesía” (210)

A la nueva relación que esta crónica establece entre la salida de la loca y su ahora pagada satisfacción libidinal en el mercado del sexo callejero santiaguino, a la alusión al mercado de los celulares, que constituye una doble identificación de la loca con el mercado y el consumo, debe añadirse ahora este recuerdo sobre la posicionalidad sexual y literaria del autor cuando, para parafrasear a García Márquez, era feliz e indocumentado:

“Entonces [en la época de la dictadura cuando se recitaban los poemas de Cardenal], yo era un mariconcito anónimo que descaba amar y que me cogieran recitándome aquellos versos en la oreja” (210)

Del ‘mariconcito anónimo’, sin embargo, no queda hoy nada: “Después de los aplausos me deslicé entre la gente para saludarlo, pero era tanto el fervor de los fans, era tanta la conmoción, que se hacía imposible acercarse. Sólo cuando me iba, el presidente de la Sociedad de Escritores, amablemente me invita a pasar. Y allí estaba Cardenal con su sencillez proletaria (...) rodeado de escritores sobajeros. Pero ahí [el famoso poeta chileno] Raúl Zurita, cortésmente, me lo presentó (...) Nada más, eso fue todo.” (210-11)

Se mezclan aquí la dos famas literarias, la de Cardenal y la de Lemebel, que conviven incómodamente con la “sencillez proletaria” y la modestia de ambos; la pasión política y la sexual con la pasión de los fans que no distingue entre cantantes o escritores, el mercado de las comunicaciones y el sexo con el mercado literario de las reputaciones y los reconocimientos. La loca de antaño es sólo un recuerdo. Ahora, en este mercado y para estos lectores, domina la superestrella.

Conclusión.

En la crónica de Lemebel ha habido siempre dos generadores fundamentales: el deseo y la solidaridad y sensibilidad política de izquierda frente a las transformaciones económicas, sociales y culturales que la dictadura pinochetista impuso en Chile. Estos dos motores han estructurado una retícula con dos vectores: diferencia e igualdad. En muchas de las mejores crónicas de Lemebel, deseo y solidaridad, diferencia e igualdad – potenciadas por un lenguaje altamente trabajado – se apoyan mutuamente para levantar al nivel de lo artístico, textos que de otro modo, naufragarían tal vez en lo pasajero. Así se funda el edificio barroco y popular de la escritura ciudad-anal de Lemebel. En sus mejores momentos, el barroco

popular lemebeliano produce diferencia por la vía de la asimilación e igualación de los más diversos materiales lingüísticos y culturales (desde el habla popular santiaguina, a Deleuze y Guattari, pasando por el bolero, la cumbia, el melodrama y la televisión.) Este barroco urbano contemporáneo desarma así, en su omnívoro democratismo, muchas jerarquías culturales fundadas en las distinciones claras entre lo alto y lo bajo, lo popular y lo culto, lo local y lo global y las potencia en una escritura nueva que ha sabido encontrar y definir su propio público.

En este trabajo de- y re-constructivo Lemebel despliega, algo paradójicamente, un pensamiento centralmente binario: lo alto recuerda siempre lo bajo, lo popular se define siempre por oposición a lo elitario. Es decir, el barroco popular de Lemebel, reconoce y produce diferencias por la vía de reclamar insistentemente la igualdad. No se trata de decir que haya simplemente dos impulsos, uno literario y otro político en la crónica de Lemebel, sino más bien de entender que el intenso gesto literario o comunicacional, trabajado, desjerarquizador y omnívoro es crucial para el verdadero efecto político-cultural de la crónica lemebeliana. Del mismo modo, pero en sentido inverso, ese barroco para ser realmente popular depende de su capacidad para articular productivamente los lenguajes del cuerpo y el deseo del sujeto literario con la capacidad de representación e interpelación que la asunción de demandas sociales insatisfechas significa.

En los momentos menos logrados, diferencia y reclamo de igualdad se desligan y nos vemos enfrentados a un pintoresquismo costumbrista de lo posmoderno (popular o elitario), a un exhibicionismo autoreferido y complaciente o a una indignación moral en estado crudo que no logra acceder a un lenguaje más poderoso. Para bien o para mal, en los últimos dos libros de crónica de Pedro Lemebel hay amplios ejemplos de ambas cosas. Lemebel es ampliamente conciente de su situación y de los peligros que conlleva como lo demuestra su respuesta a la pregunta que la periodista Carolina Ferreira le hace en un momento pivotal no sólo porque ocurre en el año 2000 sino porque involucra una clara división en la carrera del cronista. La pregunta de Ferreira es “A Pedro Lemebel se lo conoce y presenta a través de un marcada estigmatización, que frivoliza sus contenidos y apuestas. ¿Cómo se siente respecto a eso?” La respuesta de Lemebel es larga pero merece ser citada in extenso:

“Yo creo que eso tiene que ver, en parte, con la puesta en escena que yo he hecho de mi vida y mi obra, porque me encanta como para escenificarla en el medio chileno. A nadie se le olvidan las Yeguas del Apocalipsis. A nadie se le olvidan algunas irrupciones escandaleras que yo he hecho. Pero también, por sobre eso, algunas minorías tienen que pasar por esa irrupción para inscribirse en la historia cultural del país, en el medio pacato, moralista, cagón, por no decir hipócrita, que hace pasar este tipo de tema por esa fanfarria de espectáculo, de frivolidad. Y es una forma de cooptación.

Así yo lo entiendo. Quizás yo sea el signo de la cooptación, sobre todo ahora que mis libros se van a publicar afuera, que ya puedo manejar un nombre, en forma tembleque, pero manejo un nombre. Yo creo que estoy al filo de la cooptación. Ese es el riesgo del equilibrista que lleva en sí contenidos, entre comillas, marginales, entre comillas, periféricos, e intenta dignificarlos, más que legalizarlos o adscribirlos a una cultura urbana” (Ferreira, “Chile o la historia”, 10)

El éxito más verdadero y profundo del barroquismo popular de la crónica en Lemebel depende precisamente de su articulación de una escritura literaria cuidadosamente trabajada con una massmediación que asegura y afirma un público lector radicalmente ampliado. Para ser exitosa, esta negociación depende del predominio de la mejor discursividad literaria con sus formas propias de construcción de la voz y los personajes sobre la base de un lenguaje que combina la creatividad popular con la literaria. Es decir, de una forma de prosa que se autoconcibe como una manera de aprovechar e intervenir en el cotidiano cultural masivo para interrumpirlo doblemente con una poderosa y sui generis combinación de temas y estilos. Cuando en cambio aquella se subordina al predominio de la discursividad mediática masiva con su espectacularización de las vidas de los famosos y la repetición de una fórmula, procedimientos y formatos restringidos, los resultados son considerablemente menos satisfactorios.

NOTAS

1 Este ensayo será también publicado en Juan Poblete y Fernando Blanco (editores), *Pedro Lemebel. Discurso cultural y comunicación en la época neoliberal*, de próxima aparición en Cuarto Propio, Santiago.

2 “A veces voy en el metro, tranquilo, veo unos ojos morenos y pienso ‘el amor me ronda’. Y esos ojos se acercan, casi me queman y escucho: “¿Usted es el escritor Pedro Lemebel? Sí, que lata. Se rompe todo.” Lemebel, “Entrevista”, (2001:9).

3 “No se si hago literatura, especialmente porque los dos únicos suplementos literarios de Chile nunca han hablado de mis textos.”, Lemebel, “Pecar” (1996).

4 Lemebel, “Entrevista” (1998).

5 Schäffer, “La Yegua”, 59.

6 Esta crónica publicada el 27 de junio de 2009 en la última página del diario La Nación carece de paginación.

7 Otro texto que resume muy bien esta personalidad bohemia del autor devenido personaje de y personaje público en sus propias crónicas, es “Valparaíso, mal amor” incluido en *Serenata Cafiola*. Allí “los pendex universitarios (...) aplauden mis

borracheras portuarias” Y ya más entrada la noche, nuevamente: “siempre ocurre el milagro de un encuentro con alguien que me conoce, y sin decir agua va me toma de la cintura, encaminándose hasta alguna casa estudiantil donde hierve la pasión en el bailoteo madrugador.” (136)

OBRAS CITADAS

Barthes, Roland. (1977). “The Grain of the Voice” in Roland Barthes. *Image, Music, Text*, New York: Hill and Wang, pp. 179-189.

Bourdieu, Pierre. (1983). “The Field of Cultural Production, or: the Economic World Reversed”, *Poetics*, 12:311-356.

Ferreira, Carolina. (2000). “Chile o la historia del país en beige” (entrevista a Pedro Lemebel), *La Nación*, Domingo 9 de enero, pp.10-11.

Franco, Jean. (1983). “Narrador, autor, superestrella: La Narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas” (original de 1981), en Jean Franco. *La Cultura moderna en América Latina*, México: Grijalbo, pp. 311-334.

García Canclini, Néstor. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.

Lemebel, Pedro. (1995). *La Esquina es mi corazón*, Santiago: Cuarto Propio.

- (1996) *Loco Afán. Crónicas de sidario*, Santiago: Lom.

- (1996). “Pecar por ser diferente”, entrevista por I. Iñiguez y F. Vargas, *La Nación*, 1 de octubre, p.42.

- (1998). *De Perlas y cicatrices. Crónicas radiales*, Santiago: Lom.

- (1998). “Entrevista”, *Hoy*, 9-15 de febrero.

- (2001). *Tengo miedo torero*. Santiago: Seix-Barral.

- (2001). “Entrevista”, *Las Últimas Noticias*, 19 de enero, pp.8-9.

- (2003). *Zanjón de la Aguada*. Santiago: Seix-Barral.

- (2004). *Adiós Mariquita linda*, Santiago: Sudamericana.

(2008). *Serenata Cafiola*, Santiago: Seix Barral.

(2009). “Hortensia de invierno”, en *La Nación*, 27 de junio, última página, sin paginación.

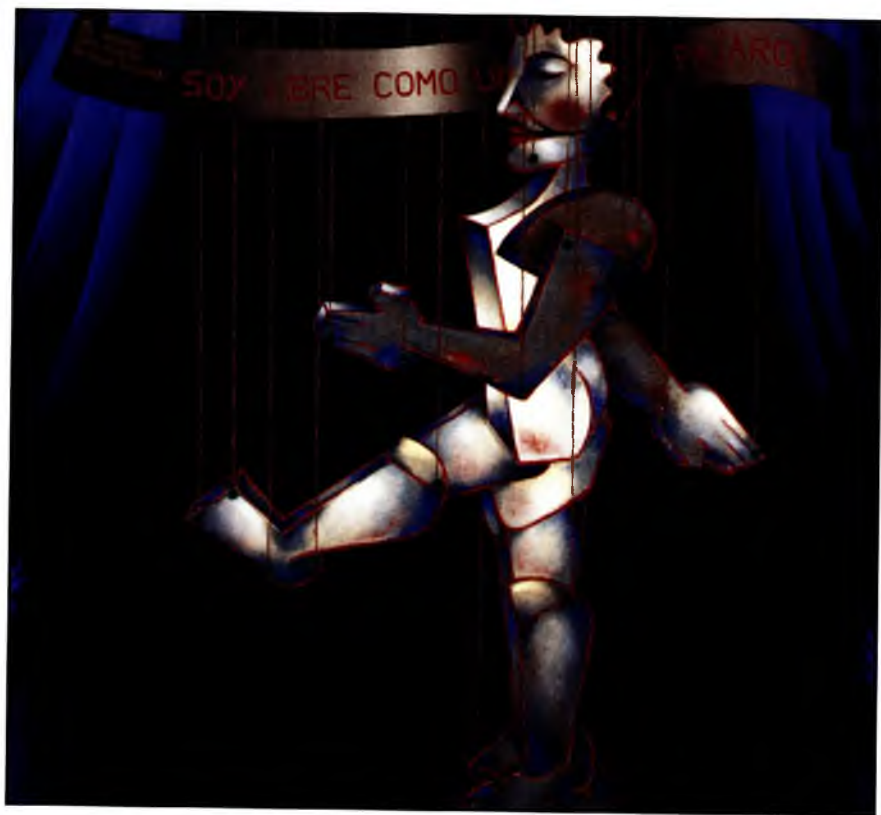
Ortiz, Renato. (1997). *Mundialización y cultura*. Buenos Aires: Alianza.

Poblete, Juan. (2007). “Cultura, neoliberalismo y comunicación ciudadana: el caso de Radio Tierra en Chile”, Alejandro Grimson, editor, *Cultura y Neoliberalismo*, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, pp.241-263.

Romero, José Luis. (1976). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México: Siglo XXI.

Schäffer, Maureen. (1998). “La Yegua silenciada” (entrevista a Pedro Lemebel), *Revista Hoy*, 1072, 9 al 15 de febrero, pp.58-59

NOTAS



¡Soy libre como un pájaro!



Mario Toral con el escritor Antonio Skármeta.

CHILE DESPUÉS DEL SISMO

Julio Ortega
Brown University

Chile es un país creado por el Código Civil, formalizado por la Gramática y sustentado en el discurso jurídico. Se debe, por lo mismo, al estado de derecho, a la socialización, al equilibrio de los consensos. Es también admirable que sea una interpretación puesta a prueba, y que el lenguaje mismo resulte allí más político. Hablar es confirmar una representación y formar parte del debate. Esa racionalidad civil crea también su contradiscurso: la marginalidad de todo signo que, siendo recusada, afirma su propio territorio. Es uno de los primeros países latinoamericanos que se imaginó como una nación: muy temprano, en la pintura de los viajeros, las chozas de los campesinos llevan la bandera nacional. El nacionalismo no es el primitivismo que se les atribuye a los gobiernos populistas; como hoy sabemos, sólo son nacionalistas los países que han logrado ser modernos.

La dictadura de Pinochet fue una noche negra del lenguaje moderno. Los huesos de las víctimas de la violencia han sido, en otros países, leídos por la biología forense, una ciencia que se hizo más efectiva gracias a las tumbas de los desaparecidos en Argentina. Pero en Chile la policía de Pinochet quemó los cadáveres y mezcló las cenizas, en una operación bárbara contra la humanidad de la lectura. Los medios de comunicación reprodujeron el dialecto de la dictadura, y el silencio se prolongó por mucho tiempo. Todavía hasta hace muy poco, en el metro de Santiago nadie hablaba con nadie, doble negación del habla.

El dictador se llenaba la boca con los nombres de la Civilización Occidental y Cristiana; pero fueron los escritores, desde sus escasos márgenes, quienes recuperaron de sus fauces los nombres de nación, patria y familia. *Por la patria* se llama la novela de Diamela Eltit donde las mujeres, desde

sus poblaciones, recobran el lenguaje en una épica desamparada. La mejor literatura chilena es una voz en el desierto (el "Cristo de Elqui" de Nicanor Parra); un soliloquio en el exilio (Jorge Edwards, Enrique Lihn); una búsqueda de la casa perdida donde afincar (José Donoso). Pero también la documentación imaginaria contra la violencia, tanto de la dictadura como del mercado, que corrompen el lenguaje, subyugan el cuerpo y ocupan la subjetividad (novelas de Diamela Eltit, relatos de Pedro Lemebel, poemas de Elicura Chihuailaf). Igualmente valiosa es la auscultación de la memoria que hace Carlos Franz, impecable de forma y luminosa de visión; la riqueza anímica del relato de Arturo Fontaine, capaz de remontar el laberinto social con vivacidad; la ironía antiheroica de Alberto Fuguet, quien desde la cultura popular rescribe el Apocalipsis... Bolaño es un árbol de ese bosque.

Pero el terremoto echa abajo también los edificios discursivos. La catástrofe revela la pobreza, y al igual que Argentina cuando la crisis bancaria, el país se descubre súbitamente latinoamericano: desigual, frágil en su modernización compulsiva, y no le queda más remedio que compararse con Haití.

Chile había vivido del mito neoliberal, esa deuda impagable: un Estado minimalista al servicio de un Mercado maximizado. Un ministro de economía de la Concertación, soy testigo, declaró en una reunión que Chile había eliminado la pobreza. Quizá en ese momento de optimismo la comparación era con China: mano de obra barata dedicada al aparato exportador. Pero, otra vez, se trataba del discurso, en este caso del economicismo, que confunde el balance de ingresos con la balanza de la justicia. Lo que había desaparecido, como una epifanía de las expectativas, es el pueblo. Cada vez que los encuestadores preguntaban por la clase social a los pobres, éstos respondían: Clase media. El pueblo, en efecto, era ahora los migrantes, bolivianos y peruanos.

Me llamó la atención el ejercicio comparativo que la clase política puso en juego para naturalizar el desastre: el temblor de Haití, proclamaron, fue de menos intensidad pero mató más gente. Esto es, gracias al terremoto sabemos que Chile es mejor que Haití. Este mal de muchos y consuelo de pocos, demuestra hasta qué punto el terremoto fracturó las bases del discurso autocomplaciente que no pudo procesar las evidencias. Dada la autorepresentación primermundista, la pobreza revelada probaba, más bien, que el Chile neoliberal no es mejor que el Chile sobreviente. O sea, no es mejor que Haití. Al menos, Haití es el subproducto de la colonización brutal (exportadora, por cierto), tanto como de su abandono institucional, lo que impidió construir un estado autónomo, resistente a la corrupción. Un pequeño país expoliado, invadido, ilegalizado, no podía resistir no ya el terremoto sino la comparación con Chile. Lo que demuestra que, en tiempos de penuria, las comparaciones ofenden: el sufrimiento es el mismo y su veracidad es mayor que el lenguaje.

Pero el terremoto también descubrió que el país más pobre es el de los migrantes mapuches y el pueblo semirural. Aunque la población urbana de clase media baja (esa extraordinaria mayoría taciturna que a las seis de la mañana desciende de los buses en el barrio de Providencia en pos de su lugar en los servicios) debe ser la que ha perdido más horizonte de expectativas. Y, probablemente, no tenga otro modo de reconstruirlas sino endosando a un Estado todavía más ajeno. Contagiado por las metáforas de la catástrofe, el corresponsal del New York Times afirma que este es un terremoto de derechas. Es cierto que reforzará a los socios de la industria de la construcción (o de la reconstrucción), pero las catástrofes no se tachan con cemento. Sus repercusiones (como ocurrió con Katrina) son de varia intensidad demorada.

Esos migrantes mapuches se hicieron, de pronto, escuchar: son tímidos ante las cámaras pero más reales que los funcionarios formulaicos. Fue sobrecogedor verlos al pie de sus pequeños pueblos barridos por el maremoto. Me parecieron migrantes peruanos que han adquirido la entonación ascendente de la dicción chilena popular, que pregunta al afirmar. O sea, afirma dos veces.

Y como a comienzos del siglo XIX, en los albores de la república, pudo verse flamear la banderita chilena. No sobre sus casas, sobre los escombros.

A pesar de todo, me dije consolado, son hijos del discurso jurídico.

PERFORMING TO SURVIVE: A THEATER OF MEMORY IN DIAMELA ELTIT'S *POR LA PATRIA*

Daniella Wittern
Brown University

Ever since the *golpe de estado* of September 11th, 1973, the questions of memory and *desmemoria* have been at the heart of Chilean nationhood for author Diamela Eltit. The subject appears again and again in Eltit's essays, as she explains that the dictatorship, "buscó erradicar una parte de la memoria nacional, porque entendió la memoria como un tumor extirpable" (*Emergencias* 30). As such, it isn't surprising that her second novel, *Por la patria*, documents the necessity of memory as a tool for survival. Amid the chaos and violence inflicted by an authoritarian state upon Coya, the novel's mestiza protagonist, I argue that the performance of memory will allow here to emerge from detainment and, though still bearing the marks of trauma, begin a new life.

Por la patria begins by relating Coya's conception and the complicated tangle of relations that exist between her and her parents, but then immediately jumps ahead in time to the raids on Coya's neighborhood that result in the death of her father and a psychologically shattering separation from her mother. It proceeds to recount Coya's prolonged internment in a prison camp, and finally concludes with her release. Through all of this, Coya is pursued by Juan, her *contramemoria*: obsessed with Coya, Juan follows her, repeatedly demanding that she forget the acts of brutality committed against her family.

This article intends to unravel the roles played by trauma, memory, and performance in Coya's survival in *Por la patria*. It will have two parts: first, I will offer a close-reading of Juan's attempts to erase Coya's memory, in order to then analyze how performance allows Coya to recover her memories and invert the terms of her captivity. We shall see how performance upsets

the power dynamics within the prison camp, permitting Coya and her friends to survive repeated episodes of torture, eventually emerging from the prison camp to found a new order.

Juan – or *contramemoria*

Juan makes his first appearance in the narrative in a bar, in the midst of a spectacle of *borrachera* shared by Coya and her mother. Coya is unaware that it is the night of the first of the *redadas*, the raids in the neighborhood, and at the time Juan's presence seems inconsequential: he is a mere messenger-boy, passing on an order from Coya's father. "Era Juan,," Coya tells us, "quien me dijo que mi padre me mandaba estar en la casa" (*Patria* 24). Even in this very first appearance, Juan assumes the voice of (paternal) authority, and in the process he steps into the triangle that is Coya's family in order to separate her from her parents just before the *redada*.

As we shall see, this timing isn't coincidence, nor is Juan's participation in the sequence of events. After Coya's departure, her mother notices a uniformed-man at the back of the bar staring fixedly at her who, upon catching her eye, exchanges a wink with Juan. "'Juan'", she shouts, "'hijo de puta, estái vendido a los perros'" (29), as she realizes Juan has sold them all out for the *redada* that is about to begin. His design required both Coya's absence and her mother's presence for the raid, in an act of betrayal that will mark the beginning of Juan's participation in the repression of the state.

Coya's narration of the events of that night is disordered and confused; bits and pieces come out over the course of several chapters. Her father manages to make his way home, but arrives gravely wounded. Coya, in her grief, tries to care for him until the door is forced open, "... y sin que mediara vacilación alguna, le dieron el golpe de gracia a mi papá" (47). Witness to her father's murder, Coya is then forcibly pulled outside, where a thorough registry of the neighborhood is being conducted. When she is finally allowed to leave, it is only because of Juan: "Sería inútil, resultaría una falsedad no asegurar que Juan me sacó de allí" (48), Coya confesses.

In the shadow of the still ongoing *redada*, Juan resets the bones that had been broken when Coya was dragged out of her house and bandages her wounds. This benevolence belies his true motives, however, as he then stands over her and begins to inform Coya of a different version of the day's events. In Juan's revisionist history, Coya's father hasn't been murdered; instead, her mother is the root of the family's trouble, and has run off with someone else, causing her father to leave town in her pursuit. Coya's wounds are also her own fault: "Fue muy malo lo que hiciste, Coya, muy feo golpearte contra las paredes. [...] No es mucha cosa, una rabieta tuya. Pero inventa lo que quieras, para mí está bien." (49)

Nor does Juan's malice end there: he proceeds to lie down next to Coya, ordering her to talk to him as if he, Juan, were her father. Coya recoils at this insinuation of paternal substitution and threatens to leave, never to come back to the *barrio*. In return, Juan, who has just reset Coya's bones, begins to beat her. When Coya ultimately concedes to enter into a dialogue with him, Juan reassures her: "... yo te voy a ir apuntando las cosas y te van a aparecer ordenadas otra vez" (51). Nonetheless, his need to control Coya's memory is so great that even her willingness to rewrite her parents' disappearance as a result of her mother's infidelity isn't sufficient. Juan incessantly interrupts Coya's rewriting, correcting her: "No, [...] Ocurrió de esta manera, anota" (52).

I want to momentarily suspend this close reading of the night of the *redada* to analyze the strategy Juan employs. Coya has suffered serious trauma at the hands of the (unnamed) State: she witnessed her father's murder, she was abused and interrogated in a raid on her home, she has been separated from her mother (of whose current state she still knows nothing), and she has now been coerced into a rewriting of her own past. Once she has been separated from her family, Juan's objective – both personally, as a man obsessed with Coya, and professionally, as a new representative of the State – is to erase Coya's embodied experience and memories. He intends to replace her memories of trauma with a written document that will, as it is written, become the official version of events, assume into what Diana Taylor terms the state archive.²

This displacement of Coya's embodied memory by the official history of the State is significant, because as Taylor reminds us in another essay, "... the courts, an 'archival', document-producing system that in Latin America serves the interests of the powerful, cannot encompass or 'understand' pleas from the poor. [...] Expressions of trauma might just as well be delivered in a foreign tongue" (Yuyachkani 228). Interestingly, in Coya's narration of this first raid on her neighborhood, she tells us that the tragedy causes a mental and *linguistic* split in her psyche, as well as the physical and literal splitting of her family. "Esa noche de la tragedia, alguien acabó en mi nombre y desde entonces respondo dual y bilingüe si me nombran Coa y Coya también" (*Patria* 27). From this point forward, her name will carry two references: as Coya, it refers to her indigenous roots and means Incan empress or princess; as Coa, it refers to the slang spoken in the slums of Chile and is the language she employs in much of her narration.

Coya's trauma, then, is indeed expressed in a foreign tongue, in *coa*³, and it is therefore unsurprising that it must be excluded from the official archive of state history. Coya's *coa* memory of events will be repressed by the versions Juan will help Coya to co-author, thereby further splintering her already dual identity. He reassures her that this revision of her memory, however, will bring 'order' back into her life.

Coya's response to Juan's imposed memory on her own family's history is intriguing. After being beaten, she appears to acquiesce to the game, putting up only small resistances. She compliantly invents details of how her mother ran off with a blonde man, but then interjects that her mother never would have gone with what she disdainfully calls *un zarco*. Juan, however, persists in his endeavor, demanding an end to her disobedience and the complete rewrite of Coya's past. Ultimately, she has little recourse but to agree and affirm that her mother had been having relations with another man for days. In spite of Juan's rewrite of her memory, though, Coya's dissidence finds its form here in one final transgression of the State's order and authority: she adds to the story, "'Antes de hacer trato con él [el zarco], [mi madre] trató conmigo'" (53). In other words: Juan, obsessed with Coya, has been able to make her family disappear, and to rewrite the circumstances of their disappearance. He is not able, however, to erase the trace of incest that threatens his control over her, as well as the stability of the order for which he stands.

Parlamentos in Prison

Alternating between other versions of the *redada*, new raids on the neighborhood, and Coya's visions and hallucinations, the novel leaves the *barriada* behind and relocates its narration in the prison where Coya and her friends have been detained, drugged, interrogated, and tortured. Most of the time, Coya only gently alludes to the torture she experiences during her internment – perhaps as a result of her traumatized and drugged state – but she recounts one severe episode of torture in detail. First, they cut her left arm, then she is raped by each of the soldiers present; she spends hours shuttering from electric shocks, they stick her with hypodermic needles, and finally they bury her, naked, from the waist down (190).

Ironically, the trauma she suffers in this episode sparks the tool that will eventually help her to survive: Coya, upon being released from her interrogation, begins to write a series of what she calls *parlamentos* (193). She writes as something to do in the evenings, when the guards are less vigilant and don't notice her stack of papers growing. Although she begins by writing in silence, Coya does not refer to her papers as her *memorias* or as a journal, but insists on calling these writings *parlamentos*: that is to say, they are speeches, texts that she means to deliver to someone else, orally. Containing "los recuerdos que superponen palabras tapando, cubriendo el odio manifiesto que me encauza" (198); Coya's *Parlamentos* are performances that reveal a determination to recuperate her past, to recover the very memories that Juan has been so intent on revising.

Although Coya specifically cites her *recuerdos* as the content of the

parlamentos, she admits that alongside “asuntos verídicos e inexcusables” (199) there are also *mentiras* about everything. This new writing of her past is inextricably tied to the re-write Juan previously tried to impose on her memory. Coya has learned that history is malleable, but she is also determined to be the one who gets to fix her own memories for the record, and will not accept changes from anyone: “Hay cosas que no voy a cambiar” (198) she declares to her friend and fellow-detainee, Berta. Coya’s plan, however, is not limited to the realm of her own personal memory. Instead, she sees her *parlamentos* as “una toma colectiva del habla” (203), which will motivate the other detained women to speak of their experiences out loud so that Coya can record – and they all can perform – what they say. Concerned that memory – both her own and that of her friends – will slowly be worn out and eventually lose the battle to repeated sessions of torture that incessantly attempt to wipe each woman’s past clean, the text that Coya constructs and Berta edits becomes the depository for the collective trauma experienced by the women of the *barriada*.

As the *parlamentos* develop, they turn into full performances in which all of the women detained with Coya have been cast and participate. With time, they become the main occupation in Coya’s cell, such that when a dispute between Coya and Berta brings the composing process to a halt, the other women no longer know what to do without new parts to learn and offer to intervene (223). Yet the *parlamentos* are not simply a prison pastime or distraction, as becomes evident when la Rucia emerges from a acute torture session. Berta, alarmed by la Rucia’s condition, insists “en que hay que darle una indemnización, alguna forma de compensación” (254). Coya immediately concurs: they do have to find a way to counteract la Rucia’s suffering. “Dale rol [...] abre para ella algo especial,” she concludes. The performance, then, has become what allows the women to survive the trauma they experience in their detainment: it compensates for and alleviates their pain. As Diana Taylor explains, “... performance is not about going back, but about keeping alive” (Yuyachkani 230) in that it allows the victims of trauma to repeat, reiterate, and take ownership of those experiences that have possessed them.⁴ Taylor continues: “Trauma becomes transmittable, understandable, through performance – through the reexperienced shutter, the retelling, the repeat” (230).

As Taylor suggests, the trauma they have endured only becomes understandable to the women themselves through the performance of Coya’s *parlamentos*. What is more, these performances also transmit each woman’s private history of traumatic experiences to the large group of detained women. That is to say, the *parlamentos* maintain “intacta la memoria colectiva y metalizada” (*Patria* 251) in that, as they are performed, they create new witnesses to each of the individual traumas they contain. In a study of performance and collective trauma in Peru, Diana Taylor indicates

that, "Each attempt at communication is also a repeat, as the person who survived the trauma tries to transmit it to another person outside the experience – the one who bears witness and accepts the burden of performative contagion" (Yuyachkani 231). This is to say that performance has the peculiar ability to make witnesses of others, thereby passing on "the dangers and responsibilities of seeing and of acting on what one has seen" (233). Coya's *parlamentos*, therefore, distribute the individual burdens of trauma amongst all of the women and unite them as what Taylor denominates a "community of witnesses by and through performance" (233).

Moreover, the performance of these *parlamentos* changes the terms of the women's captivity. Up until Coya began writing, their detainment was defined by private interrogations and torture meant to pluck information so that their memories could be wiped clean. At the same time, Coya and her friends, as victims of torture, were also the spectacle of the prison camp. They 'starred' in a carefully controlled 'show' meant to reinforce the authority of the soldiers and the futility of resistance. In one torture session, for instance, the guards blindfold the wounded Coya and place her in a ring with an enraged dog on a leash. While the other women watch, Coya is forced to participate in what appears to be a routine display of humiliation in this concentration camp. She must bark to keep the dog away as a guard lets out the leash, allowing the ferocious animal to get nearer to its 'prey'. The guards, amused, watch and advise Coya to keep howling: "'Más fuerte perra'" (*Patria* 172). Ashamed, tired, and mentally broken, Coya falls to the floor and begins to feel like a dog herself. After an hour the demonstration degenerates, as both guards and prisoners lose interest. When she is finally able to remove the blindfold, Coya is surprised to see how inconsequential her wounds really had been. These public performances of torture aim to maintain a constant state of paralyzing fear in the detained women, and it is this fear, even more than the guard's access to weapons, that upholds the hierarchy of power within the prison camp.

Once Coya begins to write and the women begin to perform the *parlamentos* however, what they say or don't say is no longer determined by torture techniques but rather by their own hearts and memories, by what they need to say in order to heal. Coya, in her role as the Mother General, uses the performances to openly declare her intention to protect personal memory. Even in front of the audience of Juan – who has pursued Coya to the detainment center and become a guard there – Coya/Madre General improvises a new *parlamento*: "'Pa, par, para hablar la memoria las convoco a rito adicional en proyecto de reconstitución del barrio'" (252). Speaking to the other women, cast as Mothers 1, 2, 3, 4, 5, and 6, Madre General then confesses that she has betrayed them all by giving in to the torture: she talked, she concedes. The women immediately exculpate her, responding that she only acted in self-defense; they re-characterize the

betrayal as “‘Un acto de inapreciable valor’” (252). Coya, conscious of Juan’s presence as a guard, at this point pulls him into the performance, forcing him to recognize where his own actions fall in this scene. What are the guards doing out there, Madre General questions the women. In chorus, Mothers 1-6 tell her: “‘Van correctos, rectos hacia el objetivo multitudinario y sangre’” (252). Their answer emphasizes the blindness with which Juan and the other military guards unquestioningly follow their bloody orders, regardless of how many innocent bystanders those orders may affect. Not one woman hesitates to respond to Coya’s question in this improvised performance, in spite of the presence of Juan and the power he has to punish them all for this public display of denunciation.

Though the women continue to be a source of spectacle, their performances now transgress against the order established by their imprisonment, rather than affirm it. This transgressive aspect not only manifests itself in the content of the *parlamentos*, but also goes so far as to usurp authority from the guards, despite their ability to regularly torture and interrogate the women. We see this clearly when, in the midst of yet another rehearsal, Juan enters the women’s cell expecting to immediately command their attention. To his dismay, however, “Ninguna se incomoda. Nadie obedece” (*Patria* 257).

What we see here is a change in the power dynamic within the concentration camp that represents a radical transformation in the mechanisms of control. This power shift should not be underestimated. Upon their detainment, these women spent months in a drugged state of existence, incapable of any kind of resistance, only to later be repeatedly and publicly humiliated, and undergo unimaginable forms of torture that lead them to betray their friends and family members. Suddenly, however, Coya begins to write her *parlamentos*, and as the women become involved in these performances, they no longer cower before their torturers or guards. In other words, Coya’s *parlamentos* effectively invert the roles of dominance and authority within the prison camp by taking previously broken women and allowing them to share and perform the burden of their trauma. In so doing, the women take control of public representation within the prison camp. As such, the fear previously imposed by the guards’ spectacles of torture can no longer hold the same mental sway over Coya and her friends. Through the medium of performance, the detained women refuse to allow their memories to be erased, and at the same time, they reverse the balance of power within the prison camp.

At the end of the novel, we find out to what Coya’s collection of *parlamentos* amounts: it is “una épica,” she tells Juan, “una hazaña que no puedes ni podrás con nada desmentir” (277). Coya’s choice of genres is significant: the epic she writes (and Berta edits) is a document. That is to say, it is not simply a performance to be transmitted through the repertoire, though it has been

memorized and performed by the women in her cell. It is, additionally, a written text and as such, it will form part of the archive. In spite of all of Juan's attempts to erase and rewrite Coya's history, in the end her *épica* will officially testify to and record her memories and experience of trauma.

It is also worth noting that within *Por la patria*, Coya's *épica* is graphically differentiated from the rest of the narration by a separation into two columns of text, resembling the presentation of an epic poem. Why, we must ask, would Coya want to imitate the appearance of epic poetry? Traditionally, epic poems are extended narratives in verse, written in a formal style that employs frequent repetition to aid in oral delivery. They generally relate the deeds of a heroic figure whose actions affect the fate of a nation or people (Abrams 76) – a point that is extremely interesting in the context of *Por la patria*. How could Coya's broken *épica* of trauma be of deep cultural significance to a nation or people?

Significantly, Coya's epic is not written in formal *castellano*, but rather mixes the expected 'high' language we associate with epic poetry, with the slang, delinquent tongue of coa.⁵ Eltit has referred to her use of such a mix of discourses in various interviews as a form of 'linguistic incest' or 'mestizaje'.⁶ As we shall see, the presence of such 'linguistic incest' in an epic narrative can only be subversive. Through her *épica*, Coya not only recuperates her own past and documents her memories within the national archive, but she also legitimizes the marginal (and oral) language of the slums in which she grew up by making coa pertain to the literary sphere. There is a certain violence to Coya's use of this language, as is revealed in the final pages of the novel when Coya and her friends have been granted amnesty and are able to walk out of the prison camp together. They leave speaking a cacophony of language, as Coya declares: "Se levanta el coa [...] El argot se dispara y yo" (282). A threat to official and dominant discourse clearly appears in the language the women speak and employ in this epic, and in which they are about to begin a new life.

Upon their return to the *barriada*, these sterile survivors of trauma will nonetheless become the founding mothers of a metaphorical new "nation": they are going to re-open and run the bar that had belonged to the previous paternal order – in this case, to Coya's father. Their nascent, coa-speaking nation will take Coya's transgressive epic of destruction, violence, and trauma as its central myth: "El fuego, el fuego, el fuego y la *épica*" (283), the new era begins. The newly created *patria*'s epic allows the societal taboos of Coya's past – extreme intoxication, incest, torture, and rape – to function as 'heroic' deeds. Perhaps more important, performing this epic has allowed Coya to recuperate her memories and begin to *feel* again. "Volví a sentir: volví a sentir sobre el erial, superpuesta a mi niñez" (283) she tells us as she returns, though marked by trauma, with her 'army of mothers,' home.

NOTES

- 1 Although *Por la patria* was published in 1986, Eltit had already begun composing the novel by 1983, when a series of protests lead to brutal retaliation by the military. Given the violence amidst which she was writing, it is unsurprising that no state could be named nor any regime mentioned in the book. Nonetheless, there is an astute critical reading of Chilean society in *Por la patria*, though it is kept to the allegorical level played out by the relationship between Coya and Juan. For further details on the atmosphere in which Eltit wrote this second novel, see Mary Green, p. 52.
- 2 In *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Taylor defines "archival memory" as existing in documents and other physical objects that resist change (19), and opposes the archive to the "repertoire," which enacts all embodied memory in the forms of performed acts of ephemeral knowledge (20).
- 3 When Coya's father arrives gravely wounded, the only wound Coya specifically mentions is a cut to his lip, and although it is clear that his injuries are far more numerous, she continually focuses on his bleeding mouth (*Patria* 34). Metaphorically, in this scene her "father language" has been cut; with her father's death, she becomes Coa and Coya, her language also cut. As she tells us in broken *castellano*, "... yo nada palabra supe qué decir" (35) ...
- 4 In *Trauma: Explorations in Memory*, Cathy Caruth explains how trauma "possesses" its victims: a traumatic event, "is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated *possession* of the one who experiences it. To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event" (4).
- 5 In her book *Marginalities*, Gisela Norat has also studied the linguistic strategies Eltit employs in relation to the epic genre proclaimed by Coya for her *parlamentos*. Norat attributes Coya's need of an editor in the composition process as a sign of her low education and oral background, whereas I read Coya's choice of broken language as an intentional means of subverting what normally constitutes the discourse of a national epic. Norat goes on to compare Coya's epic to graffiti writing in its underground nature of resistance, and to offer a complete analysis of the ways in which this epic parallels ancient Greek tragedies, mythology, and epic forms.
- 6 See, for example, "Acoplamiento incestuoso," interview with Ana María Foxley in 1985, or "Tenemos puesto el espejo para el otro lado," interview with Claudia Donoso in 1987, in both of which Eltit terms her mixing of discourses as 'linguistic incest.' This terminology may at first be confusing, since Eltit's technique is to mix what the reader will see as very distinct discourses, whereas incest implies relations between closely related subjects. Nonetheless, Eltit views the Mapuche tongue, coa, and formal *castellano* as cousins, variants of language that all inhabit the cultural space of Chile. She expresses this idea in an interview with Julio Ortega, in which she describes herself as "una mestiza, en ese sentido, bi o trilingüe de mi propio idioma" (232).

WORKS CITED

Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1999. Print.

Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995. Print.

Eltit, Diamela. "Acomplamiento incestuoso." Interview by Ana María Foxley. *Hoy* 12-18 Aug. 1985: 41. Print.

_____. *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Planeta, 2000. Print.

_____. *Por la patria*. Santiago: Planeta, 2007.

_____. "Tenemos puesto el espejo para el otro lado." Interview by Claudia Donoso. *APSI* 26 Jan.-8 Feb. 1987: 47-49. Print.

_____. "Resistencia y sujeto femenino: entrevista con Diamela Eltit." Interview by Julio Ortega. *La torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*. 4.14 (1990): 229-41. Print.

Green, Mary. *Diamela Eltit: Reading the Mother*. Woodbridge, Tamesis: 2007. Print.

Norat, Gisela. *Marginalities: Diamela Eltit and the Subversion of Mainstream Literature in Chile*. Newark: University of Delaware Press, 2002. Print.

Taylor, Diana. "Staging Social Memory: Yuyachkani." *Psychoanalysis and Performance*. Ed. Patrick Campbell and Adrian Kear. London: Routledge, 2001. 218-235. Print.

_____. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003. Print.

NOTICIAS SOBRE ALGUNOS DE LOS ÚLTIMOS LIBROS DE GONZALO ROJAS

Marcelo Coddou
Drew University

En una de las más importantes entrevistas que se le han hecho a Gonzalo Rojas, la de Mario Benedetti, del ya lejano 1971, el autor en aquel entonces de tan sólo dos libros, distanciados, mistralianamente, en dieciséis años, *La miseria del hombre* (1948) y *Contra la muerte* (1964) declaraba:

No se vayan a confundir las cosas: si he venido publicando lo mío sin ninguna prisa, ello obedece, seguramente, a un temperamento de no urgencia, pero en ningún caso esa dilación ha de ser estimada como un signo de esterilidad, porque si yo me sintiera esterilizado te aseguro que cerraría boca y orejas. Mi caso es el de alguien que respira poéticamente. Ahora bien, ¿será necesario estar en la vitrina literaria, con la obra publicada cada año o cada dos? Me resisto a pensarlo. Prefiero un silencio, pero un silencio siempre germinante, vivo, creador¹.

Si ese era el designio del poeta en ese entonces, la entusiasta acogida que recibiera su tercer libro, *Oscuro* (Caracas, Monte Avila, 1977), libro que le significaría el inicio de un reconocimiento que largamente iba a trascender el de la limitada escena chilena, llevan a su autor a aceptar la necesidad de hacer entrega de su producción de manera más acorde con lo que, dentro de su *silencio* se la daba como *germinante, vivo, creador*. Y es así como en veinte años, en el plazo que transcurre desde *Oscuro* a *Obra selecta* (de 1997), publica, entre varios otros, los siguientes títulos: *Transtierro* (1979), *Del relámpago* (1981), *El alumbrado* (1986), *Materia de testamento* (1988), *Desocupado lector* (1990), *Antología del aire* (1991), *Cinco visiones* (1992). Y en 1995, en verdad sin mucho entusiasmo por parte del poeta, aparece una edición crítica de *La miseria del hombre*, posiblemente el único libro de autor chileno contemporáneo de esa índole: edición *crítica*, con todo lo que para ello es requerido.

Decíamos que quizás la extraordinaria acogida que fue recibiendo cada libro de los suyos, tanto por parte del público lector como de la crítica especializada y sobre todo de otros poetas, sus coetáneos y los más jóvenes, pudiera explicar la multiplicación de tantos nuevos títulos. Pero a ello debemos agregar otro hecho mucho más significativo, reconocido por el propio poeta cuando, en la introducción a una lectura de sus textos en la Universidad Libre de Berlín, en 1988, declarara:

Estoy viviendo un reverdecimiento en el mejor sentido, una reniñez, una espontaneidad que casi no me explico. Es como si yo dejara que escribiera el lenguaje por mí. Parece descuido, y es el mayor desvelo. Estoy dejando que las aguas hablen, que suban las aguas, y que ellas mismas hablen².

Después de la co-edición de su *Obra Selecta* (1997) por parte de la Biblioteca Ayacucho de Caracas y FCE de Santiago, Gonzalo Rojas ha publicado varios libros nuevos, todos con esa modalidad tan suya que consiste en hacer dialogar poemas de muy antiguo plazo con otros más recientes, aspecto que a la crítica inicialmente desconcertara y cuya validez luego se ha ido comprendiendo y explicando desde perspectivas que, variando entre ellas, se complementan.

Cuando comenzaba el proceso de impresión de *Obra Selecta*, en 1996, apareció *Río Turbio*, en tres ediciones casi simultáneas: el 15 de junio la de Valdivia (Eds. El Kultrún/Barba de Palo)³, el 29 del mismo mes la de México (Ed. Vuelta) y en octubre la de Madrid (Poesía Hiperión). Por decisión del poeta se incorporaron, a última hora, al volumen de *Obra Selecta*, los poemas que eran inéditos en el nuevo libro. Eso explica dos cosas que afectaron la estructura del volumen de la Biblioteca Ayacucho. Primero, los poemas no fueron ubicados en la vertiente que les habría correspondido, de modo que quedaron en una sección autónoma, como mero agregado a las anteriores, bajo el título “Río Turbio”, lo que quebraba la disposición propuesta de los textos. Segundo, no se hizo consideración de variantes ni se pudo puntualizar nada sobre los nuevos poemas en el prólogo. En la segunda edición de *Obra Selecta*, la de 1999, lamentablemente se mantuvieron las mismas limitaciones, ya que ella apareció sin conocimiento de quien había sido responsable de la preparación del libro.

Como se encarga de señalar el colofón de la edición de Hiperión, ésta es la *primera completa* de *Río Turbio*. Pero esto hay que entenderlo del siguiente modo: *completa* no significa con más textos, ya que la mexicana cuenta con 44 poemas y la española sólo tiene 37 (en la de Valdivia hay 32); *completa* quiere decir que la estructura de los poemas decisivos del libro está ya plenamente configurada. Así su núcleo central – aunque situado al cierre del libro –, que lo configura el poema “Rock Sinfónico” – compuesto de tres partes, cada una con título –, constituye una cabal unidad. Esto último queda confirmado por el hecho de que, situando a este nuevo texto (es del

mismo 1996, según dato proporcionado en la edición de Vuelta), entre otros dos muy anteriores, “Cama con espejos” (escrito en 1971, publicado en libro en 1977) y “Rock para conjurar el Absoluto” (de 1990), pasan a componer un nuevo libro, titulado Tres Poemas y que tiene dos ediciones: la primera en 1996 de la editorial El Kultrún de Valdivia y la segunda en 1998, de la Editorial Puntángelos de Valparaíso⁴. Se trata de una pequeña *plquette* que, según se estudia con detención en el prólogo de la edición porteña, se ofrece como una especie de nudo de alta significación de la escritura rojiana toda. De fuerte carga autobiográfica, el pequeño, pero importante libro, es muestra logradísima de la vertiente erótica de la poesía de Gonzalo Rojas.

Tal dimensión es la que domina también en otro de sus libros recientes, uno de los más hermosamente editados de todos los del autor, *¿Qué se ama cuando se ama?*, cuya publicación se debe a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, en el año 2000. Reúne 41 poemas de la línea de poesía erótica, esto es, menos de la mitad de los recogidos por Hilda R. May hacía diez años en el libro *Las Hermosas. Poesías de Amor* (Madrid, Hiperión, 1991). O sea que la nueva selección ha sido muy estricta. Lo otro importante de señalar es que además acoge poemas del decenio transcurrido entre la aparición del primero y el segundo libro. Las estupendas fotografías de Mariana Mathews y Claudio Bertoni, que ilustran con total propiedad la temática fundamental del libro, contribuyen a hacer de éste una verdadera joya bibliográfica. Y joya sobre todo porque los editores tuvieron la excelente ocurrencia de hacerlo acompañar por un CD con la grabación, en la voz del propio poeta, de 27 de los textos, muchos de ellos con comentarios, grandemente iluminadores, del autor. Quien haya tenido la oportunidad de asistir a alguno de los recitales que Gonzalo Rojas suele ofrecer en varios rincones del mundo, sabe de las dimensiones que alcanzan sus textos cuando son leídos por él. Aquí se tiene, pues, un tesoro. A este *¿Qué se ama cuando se ama?* le seguirían luego dos volúmenes más, con el mismo formato, más las fotos: *Réquiem de la mariposa* y *Al silencio*. Los componen – como sugieren no sólo los títulos (los dos de poemas muy difundidos y celebrados del autor), sino la modalidad establecida desde su tercer libro –, reúne textos ya publicados y otros hasta ese momento inéditos o aparecidos en revistas de literatura.

También del 2000 son otros cuatro nuevos libros de Gonzalo Rojas de los que continuaré dando noticia: *Diálogo con Ovidio*, co-edición de Ed. Aldus y El Dorado Ediciones, de México, el primero. Nuevamente: impresionante resulta el cuidado que se puso en él, tanto en la elección del papel, como en el buen tino de utilizar – algo que se había hecho antes para otros libros suyos – ilustraciones de Roberto Matta, que tan bien acompañan al espíritu hondo de la palabra poética del autor de *Cinco Visiones*.⁵ *Diálogo con Ovidio* lo componen 51 poemas, no organizados en secciones, muchos de ellos posteriores a la aparición de *Obra Selecta*.

Algo semejante puede decirse de una nueva *Antología poética*, del mismo año 2000: la de la serie “Voz viva de América Latina” del Fondo de Cultura Económica y la Universidad Nacional Autónoma de México. La selección fue hecha por el poeta y su estudiosa Fabienne Bradu – quien también prologa el libro con un importante estudio titulado “La otra voz de Gonzalo Rojas” – y nuevamente la portada e ilustraciones son de Roberto Matta. Los textos seleccionados son los que se entregan también en dos discos compactos grabados por el poeta en diferentes ocasiones, todas ellas en México, algunos en la Feria Internacional del Libro de 1999, otros en la Casa Refugio Citlatépetl y los restantes provienen de una lectura realizada en la Plaza de la Constitución el 11 de junio del 2000 durante el Festival Junio de Poesía, organizado por el Instituto de Cultura de la Ciudad de México. La sola mención de estos datos indica cuán grande es la presencia de Gonzalo Rojas en el país que lo había galardonado con el “Premio Octavio Paz”, en su primera versión en 1998.

Otro libro del 2000, quizás el más *importante* de todos, por el hecho de que en la contraportada se diga que recoge “toda su producción poética hasta la fecha”⁶, fue publicado por la prestigiosa *Colección Visor de Poesía*, de Madrid, bajo el título *Metamorfosis de lo mismo*. Lleva un breve pero enjundioso prólogo del autor, “Palabra previa”, en que recoge constantes de su pensamiento crítico que ayudan a iluminar los proyectos poéticos que han sido persistentes en él y explican cómo, *con ochenta en las costillas y veinte años en el corazón*, pueda hacer suyo el “Gaudeamus igitur juvensdum sumus” *porque* – así lo cree, así lo demuestra –, *de veras hay mocedades y mocedades: las veinteañeras y las octagenarias*. El libro está organizado en 7 secciones: I “Concierto” (reúne poemas de *diálogo* con otros escritores y reflexiones líricas sobre el *oficio mayor*); II “El alumbrado” (vertiente *metafísica* y también de poética); III “¿Qué se ama cuando se ama?” (la vibración erótico-carnal y de erotismo-místico); IV “Historia, musa de la muerte” (lo tanático y elegíaco, más lo político); V “Materia de testamento” (predomina el ámbito de lo autobiográfico y el familiar, mas también recoge otras piezas líricas que son muestra de su *responsabilidad* político-social); VI “La risa” (el humor – claro –, la sátira, lo lúdico) y VII “Vertiente en pobre prosa” (en que se han seleccionado importantes textos en prosa ausentes en *Obra Selecta*, que fuera la primera en recoger muestras de la muy valiosa producción prosística de Gonzalo Rojas). Increíblemente, dada la reconocida rigurosidad con que edita Visor, al libro lo afean varias erratas, que esperamos ver corregidas en próximas ediciones.

El cuarto libro del 2000 es también decisivo para la bibliografía de Gonzalo Rojas. Muy leído en español en países de habla inglesa, no contaba hasta ese año sino con una edición en tal lengua, pero que sumaba a su deficiente distribución, el inaceptable hecho de ser traducción defectuosa. Ahora John Oliver Simon, de Berkeley, California, selecciona y traduce, de

manera impecable, 12 poemas en un libro que titula *Velocities of the Possible* (Minnesota, Red Dragonfly Press). Vale la pena reproducir el párrafo de cierre de la introducción, por lo que en él se dice. Traduzco: *Gonzalo Rojas es uno de los maestros esenciales de la poesía del siglo XX en español. En los últimos diez años ha sido galardonado con los más importantes premios de poesía en su lengua (...) incluido el Premio Reina Sofía de España. Pero él está escasamente representado en traducciones al inglés. Velocities of the Possible constituye un primer paso orientado a corregir tal situación.* Confiamos en que esto será así. En el 2005 aparecería una nueva selección de poemas en inglés, otra vez en traducción de John Oliver Simon, *From the Lightning. Selected Poems* (Los Angeles, Ed. Green Integer).

Siguiendo con las traducciones del poeta chileno, nos encontramos con que en alemán existen, hasta ahora, dos, ambas muy bien hechas: la de Peter Schultze-Kraft y Dieter Masuhr, *Am Grund von alledem schlaft ein Pferd* (Frankfurth am Main, Gutenberg-Press 13, 1993) y otra de Reiner Kornberger bajo el título *Das Haus aus Luft. Gedichte 1936-2005* (Bremen, Instituto Cervantes, 2005)⁷. Esta última es una edición bilingüe que incluye una inteligente y muy bien informada introducción de quien tradujera y seleccionara los textos, el mencionado hispanista alemán Reiner Kornberger, una impresionante biografía del poeta de Lebu, ilustrada con una quincena de “fotos personales” y otras tantas de portadas de libros rojianos; una completísima bibliografía del poeta – se proporciona las fichas de nada menos que de cincuenta y cuatro volúmenes⁸, más una selección de fichas de libros (diez en total) publicados sobre su obra. De interés resulta consignar la partición del libro en cuatro secciones, cada una correspondiente a una definida zona temática: “Concierto”, “¿Qué se ama cuando se ama?”, “¿Quién me llama en la niebla?”, “Epoca mía la turbia”. Debe destacarse también el acierto de incorporar la traducción del valioso discurso de agradecimiento pronunciado en la ceremonia de recepción del Premio Cervantes, el 23 de abril del 2004, en Alcalá de Henares. Constituye éste uno de los más importantes textos auto-reflexivos de Gonzalo Rojas, en el cual, en esa prosa tan marcadamente propia que es la suya, recorre su vida y obra, situándolas con lucidez en las coordenadas témporo-espaciales de su decurso.

La miseria del hombre ha sido traducida al francés por la estudiosa franco-mexicana Fabienne Bradu: *La misère de l'homme* (Bruselas, La Lettre Volée, 2005). Inteligentemente se indica, a la entrada del libro: “Traduit de l'espagnol (Chili)”, advirtiendo así, sobriamente, lo que es un rasgo notable del poeta chileno, ya presente en esa obra inicial: su poesía, si por una parte registra el lenguaje de la invención, por la otra lo hace de “la mimesis del habla cotidiana”. En Rojas la “cotidianidad” se percibe en la categoría que cierta crítica define como *prosaismo* y en el uso de giros familiares, populares, rescatados del sociolecto chileno. Lo que hace,

entonces, que sea desafío grande traducirlo. Al parecer Fabienne Bradu logró superarlo y lo hizo con la ayuda del propio poeta y la “relectura de la traducción” por parte de Laurence Tissot. Lo que hay que lamentar en esta publicación es la falta de una – aunque fuera mínima – presentación de la obra. Es cierto que se cierra el libro con once líneas y media en que se informa sobre el lugar y fecha de nacimiento del poeta, su inicial acercamiento a Huidobro y su rápido paso por la Mandrágora, seguido por un listado de sus principales publicaciones. Nos preguntamos si esto es suficiente para un público francés que desconoce el español y al cual, obviamente, está dirigida esta traducción.

Gonzalo Rojas en los últimos años también ha sido traducido al sueco: *Mot Döden*, selección y traducción de Lasse Söderberg (Malmö, Ed. Aura Latina, 2005); al ruso, en un libro bilingüe cuyo título en castellano es *Poemas selectos* – traducido, claro está, al cirílico, el alfabeto eslavo con que se escribe el ruso –, en selección y traducción de Natalia Venjanen (Moscú, Eds. Instituto Cervantes, 2004); y al portugués: bajo la coordinación de Violeta Romero, la Embajada de Brasil en Santiago publica, en el 2005, un libro titulado con los nombres de dos poetas que unen sus textos en este volumen, *Gonzalo Rojas/João Cabral de Melo Neto* (impreso por LOM). La estricta y acertada selección de textos del poeta chileno – tan sólo veintisiete poemas pero, insisto, muy bien escogidos –, estuvo a cargo de Alfredo Matus y su traducción al portugués la cumplió Suzana Vargas. Muy valiosa es la inteligente y apretada síntesis crítica de Adriana Valdés que, bajo el título “Gonzalo Rojas, poeta del relámpago”, sirve de presentación del poeta. Entre los aciertos mayores de la ensayista habría que destacar sus apreciaciones sobre la dimensión erótica de la poesía del autor de “¿Qué se ama cuando se ama?”:

toda su poesía, tenga o no ese tema, es profundamente erótica: erótica en el sentido de tender a la fusión, a la unión, al paroxismo unitivo, a provocar así nuestro propio pulso hacia eso mismo –y eso, para el lector de poesía, se llama gozo.

Cumplida esta rápida incursión en los libros de traducción de la poesía de Rojas, volvamos a otros recientes del autor en su lengua original. En 1999, se publica la segunda edición de *Oscuro*. La primera es de 1977 (Monte Avila Editores, Caracas); ahora aparecería con el explicitador subtítulo *Y otros textos*. Forma parte de la colección “Premios Nacionales de Literatura” (galardón obtenido por Gonzalo Rojas en 1992), de la editorial chilena Pehuén. Los poemas se distribuyen en 6 secciones: I “El alumbrado”; II “¿Qué se ama cuando se ama?”; III “Contra la muerte”; IV “Desocupado lector”; V “Materia de testamento” y VI “Prosa” (en *Obra Selecta* no se recogieron los siguientes títulos, todos ellos muy importantes, que ahora forman parte del nuevo libro: “América es la casa”, “Darío: hado

y humus”, “Palabras que al fin son aire”, “El amor es, acaso, la única utopía que nos queda”, “Poeta a la intemperie”, “Entrevista” y “Octavio aquí y ahora”). Esta atención del autor a sus textos en prosa, relativamente reciente, nos hace pensar –desear– que pronto dará término a sus *Memorias*, que dice venir escribiendo en los últimos años: constituirán, no cabe dudas, una mirada lúcida no sólo a las alternativas, tan ricas todas ellas, de su propia existencia, sino un balcón desde el cual observar, en profundidad, todo el desenvolvimiento de la época y los espacios en que se ha ido conformando su vida. Como él lo ha dicho: *fui un testigo de mi pueblo y de mi tiempo*. *Oscuro y otros textos* viene precedido de dos inteligentes ensayos que ningún seguidor de la obra del poeta puede dejar de atender, por lo mucho que ellos le van a proporcionar para una mejor lectura de una palabra poética que se ofrece con aristas a veces bastante crípticas. Son los titulados: “La ‘otra’ voz de Gonzalo Rojas” – que, según ya indicáramos, constituyó el prólogo a la *Antología poética* del F.C.E. – de la estudiosa francesa (radicada en México desde 1976, en donde es miembro del Instituto de Investigaciones de la UNAM), Fabianne Bradu, autora también del libro *Las vergüenzas vitalicias [Diario de Chile]* (México, Grupo Editorial VID, 1997) que tiene precisamente a Rojas como uno de sus personajes centrales; y el del gran poeta venezolano Eugenio Montejo, quien fuera director literario de la editorial Monte Avila, autor de libros decisivos en la lírica hispanoamericana actual (entre otros: *Muerte y memoria*, 1972, *La ventana oblicua*, 1974, *Alfabeto del mundo*, 1986, *Adiós al siglo XX*, 1992). La ensayista franco-mexicana cala bien en lo que denomina “diccionario privado” de Gonzalo Rojas y apunta certeras sugerencias acerca de las relaciones del poeta chileno con Octavio Paz. De Montejo se reproduce un sagaz ensayo, publicado antes en Caracas y que constituyera la ponencia presentada en el ciclo homenaje que en torno a la figura y obra de Gonzalo Rojas organizara la División de Cultura del Ministerio de Educación en 1998. De los muchos aciertos de su mirada crítica, cito uno que me parece impecablemente pensado: *progresivamente [GR] parece adueñarse de una nueva sintaxis lírica mediante un empleo tan singular del ritmo como pocos creadores de esta segunda mitad del siglo pueden acreditarse*.

Y es que al aluvión de libros del poeta de Lebu en estos últimos años se suma la labor de los atentos a su proceso de producción, críticos interesados en comprender y apreciar sus logros reiterados. Un número importante de éstos tuvieron la oportunidad de reunirse en el homenaje recién mencionado, que se celebrara en la Universidad de Concepción en octubre de 1998. Fruto de tal encuentro – que incluyó una exposición de arte, muestras de videos, concursos de ensayo y un recital de música – es el libro publicado bajo el título *Gonzalo Rojas y el relámpago* de noviembre del 2000. Reúne las intervenciones y conferencias de escritores y académicos en un caudaloso volumen de más de 300 pp. con ilustraciones, nuevamente de Matta, y

fotografías del archivo personal del poeta. El cuerpo medular del libro (editado por el Ministerio de Educación) lo componen las tres conferencias ofrecidas por Félix Martínez Bonati (notable ensayo: cifra mayor en la bibliografía crítica sobre Rojas), Fabianne Bradu y Michael Nerlich, y las ponencias de los estudiosos, organizadas estas últimas en cuatro diferentes mesas de discusión: “Del oficio mayor”, “América es la casa”, “¿Qué se ama cuando se ama?” y “Lo numinoso”. A todo ello se suman los testimonios dados por poetas: Floridor Pérez, Jorge Montealegre, Carlos Cociña, Gonzalo Millán, Jaime Quezada, Manuel Silva Acevedo, Delia Domínguez, más la transcripción de los diálogos de Rojas con escritores de su plazo: Volodia Teitelboim, Miguel Serrano, José Miguel Vicuña, Eliana Navarro. Precioso conjunto de materiales críticos, este libro constituye un aporte fundamental a la bibliografía sobre el poeta de *Transtierro*, tan crecida en los últimos años. Y digo *aporte* porque efectivamente se dan en él miradas refrescantes y novedosamente sugerentes de una poesía que no terminará nunca de agotar las opciones interpretativas a las que se ofrece con su espléndida riqueza.

Volviendo a nuevos libros ya no *sobre* sino *de* Gonzalo Rojas, nos quedan por mencionar todavía varios más. En el 2001 y en Caracas, publica una selección personal de cuarenta poemas alusivos al amor y el erotismo, vena que tan poderosamente ha gravitado en su obra. Lo edita, bajo el muy rojiano título *Hombre es baile, mujer es igualmente baile*, el Fondo Editorial Pequeña Venecia, en una colección en que habían aparecido antes obras de los chilenos Pablo de Rokha – una antología preparada y prologada por Naín Nómez –, Omar Cáceres y Oscar Hahn. La nota liminar, “Escrito para un oyente llamado Gonzalo Rojas”, es de Antonio López Ortega, quien da testimonio de la apreciación que de la obra de Rojas se tiene en Venezuela.

En el mismo 2001 Pedro Lastra, con ese ojo crítico de buen poeta que él como nadie tiene, puede arriesgarse – y salir exitoso – a emprender una selección de poemas de Rojas bajo el osado título de *Poesía esencial* (Santiago, Editorial Andrés Bello) del que se ofrecerá una segunda edición en el 2004. El título me parece que debe entenderse en toda su carga bisémica: se trata de una poesía, la de Rojas, que es *esencial*, pues en ella se da lo más puro y acendrado del “arte de la palabra”, es sustancial, *necesaria*; y, también, el lector de esta antología encuentra en ella los poemas que son *esenciales* en la obra de Rojas. La breve “Nota sobre esta edición” del ensayista es, como siempre en él, aguda y sugerente. Lastra recupera, en el apartado VII y último de su selección – titulado “Papeles inconclusos” – algunas de las páginas en prosa del poeta aparecidas en revistas y periódicos. Como bien dice el antologador: *Esta muestra contribuirá a diseñar el sistema de relaciones en el cual se inscribe su poética*. Enriquece el volume un enjundioso prólogo de Eugenio Montejo, ampliación de su estudio leído en el Ciclo Homenaje del 98 al que nos refiriéramos más arriba.

En el 2002 aparece también *Del ocio sagrado*, selección de Jeannette L.Clariond, en la Colección “Debolsillo” dirigida por Ana María Moix, de

la editorial Random House Mondadori, Barcelona. La ilustración de la portada es nuevamente una viñeta de Matta. A textos muy conocidos, se suman varios hasta ese entonces inéditos (hecho que se indica tanto en el índice como tras el título de cada uno), los titulados “El cofre”, hermosísima elegía a quien fuera la primera mujer del poeta, María McKenzie, presente en muchos otros momentos anteriores de la poesía de Rojas; “Olfato”, hermanable, como su título sugiere, a tantos otros en que domina la presencia de lo sensorial, en este caso también, como suele acontecer en Rojas, ligado a lo sexual y tanático; “Los verdaderos poetas son de repente”, situable en el área temática de la reflexión sobre el *oficio mayor*, en diálogo intertextual, así, con los muchos poemas de Rojas en que el pensamiento poético atiende al proceso creativo y al creador mismo; “La zalagarda”, tremendísimo poema de mordaz visión crítica de las mujeres *putibundas* que tienen presencia en toda la obra del poeta; “El Tao eres tú”, extenso poema de amor desgarrado y sintaxis quebrada.

En el 2003, año en que se le concede el Premio Cervantes, como era de esperar, se publican varios libros de Gonzalo Rojas. Uno breve, de tan solo veintiséis poemas y quinientos ejemplares, titulado *Inconcluso*, constituye una tirada única con motivo de la lectura de sus poemas en la Universidad de Alcalá, que es la que lo edita. En el mismo año 2003 aparece en Barcelona, en la colección “*La Poesía, señor hidalgo*”, con una ilustración en la cubierta de Víctor Ramírez nominada “Escritura del relámpago”, el libro *No haya corrupción*, selección de veintidós poemas. Lo novedoso – y, en ese sentido, más valioso – del pequeño libro es su texto de apertura, titulado “Del zumbido”, en que el poeta recorre las primeras etapas de su vida, con ese lenguaje que es sólo suyo: ritmo, plasticidad, sintaxis personalísima los de este poema, del que no sabemos haya versión ampliada en otra publicación. También del 2003, al inicio de *la semana del Cervantes*, se presenta en la Residencia de Estudiantes de Madrid – tan célebre por haber convivido allí durante un plazo García Lorca, Dalí y Buñuel – el audio-libro *La voz de Gonzalo Rojas*, en el que se reproduce la lectura de poemas que Rojas ofreció en la Residencia en mayo de 1996. “Yo confío en la oreja”, dijo el poeta al referirse a la grabación. “Quiero contagiarme y contagiar. Los chilenos hablamos muy mal. Nos comemos las sílabas, ¡las palabras enteras! Pero, sin embargo, nos oyen...”

Mas será en el 2004, al año siguiente en que le fuera otorgado el Premio Cervantes, que se multiplicarán nuevos títulos del poeta. No es por la novedad de sus contenidos, aunque algunos de ellos agregan poemas inéditos, que estos libros resultan tan valiosos, sino tanto por la alta calidad de las ediciones – algunas comparables tan sólo a los tres volúmenes de la Biblioteca Nacional de los años 2000, 2001, 2002 – como por la renovada lectura de antiguos, y no tan antiguos, poemas que uno placenteramente puede hacer. Pienso, por ejemplo, en el libro *La reniñez*, esplendida edición en que se ofrece, como lo anuncia su subtítulo, un *Juego diálogo Rojas-*

Matta / Matta-Rojas. Una nota de la solapa de la sobrecubierta aclara: “*en este libro se abarcan los territorios* (las áreas temáticas de la obra de Rojas) *en un único y singular diálogo entre su poesía y los dibujos de su amigo, el gran pintor chileno, fallecido en 2002*”. En el mismo sitio se agrega otra observación esclarecedora: “*en este juego intenso de palabra e imagen se potencia uno de los libros más deseados por ambos artistas, que reconocen su mutua influencia en la mirada lúdica, crítica y de recreación del mundo*”. *La reniñez* fue presentado el día anterior a la recepción del Premio Cervantes, el 22 de abril del 2004, en Madrid. En su recital el poeta agregó algunas reflexiones a las que aparecen impresas en el libro. Habló, por ejemplo, de los dibujos de Matta como *pedazos reproducibles en blanco y negro* —que es como aparecieron en el libro— y confesó: “*me reconozco en su poesía. Matta es el poeta más poeta de Chile, con él el amor fou y la liberté funcionan de una forma extraordinaria. Él es una figura central del pensamiento poético de un país remoto*”. El libro se abre con un fragmento del discurso que Gonzalo Rojas pronunciara en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile, al ser nombrado Académico de Honor, en noviembre del 2002. Cito de él algunas líneas, donde el lector familiarizado con la poesía y la poética de Rojas reconocerá de inmediato las constantes del pensamiento rojiano y entenderá sin dificultades qué es lo que hermana a éste con el portentoso artista plástico:

...¿Y Matta? Bueno, él es para mí el relámpago y parece gobernarlo todo con su invención: lo visible y mucho de lo invisible. No sólo es ojo sino galaxia distinta, parto de mundo, alguien que de veras ve de día las estrellas, un alumbrado, en fin. Y además, qué modo de silabear el mundo, de vislumbrar el caos primigenio, y cuánto amor por el hombre entero que algún día vendrá después del descuartizamiento que somos (...) Siempre pensé que es el tábano mayor del surrealismo en cuanto nos exige estar despiertos con los cuarenta mil sentidos.

El libro ofrece, en las páginas 34-35, una copia facsimilar y su reproducción impresa, de una carta de Roberto Matta a Gonzalo Rojas, de 1976, en uno de cuyos párrafos le dice: *tus poemas últimos son llenos de “nuevo”! A mí también se me están abriendo las tripas —y me reconozco en tu poesía*. El último texto del libro, “Poeta-poeta en la más alta dinastía”, reproduce el homenaje de Rojas a Matta a la muerte de éste, que publicara el ABC madrileño el 25 de noviembre del 2002, y cuyo último párrafo dice así:

Pintó con tierra primordial y llegó a las galaxias. Nunca fue del villorrio y para qué decir del vecindario. Pensó tierra, comió tierra como los grandes adivinos. ¿Qué más decir de este Matta transgresor, roto y fino a la vez, un verdadero rey libérrimo en este plazo del consumismo menesteroso y la

fanfarria tecnológica, que sigue y seguirá dándole buen oxígeno a la especie?

Siendo, sin duda, el diálogo entre los poemas y los dibujos el valor sobresaliente de este libro, no podemos dejar de mencionar que en él viene un texto “inédito” de Rojas, un hermoso y desgarrador poema de amor, quizás también uno de los más extensos del poeta, titulado “La desabrida”: doce páginas, cinco partes con un número desigual de estrofas, versos libres, amplios, ritmo encantatorio, imágenes estremecedoras: estoy seguro de que Pedro Lastra lo habría incluido en su *Poesía esencial*. [Hay que señalar que “La desabrida” tiene su *antecedente* – más que *versión anterior* – en el poema “Oriana”, varias veces publicado antes, pero que ahora se ofrece considerablemente modificado, por lo que legítimamente podemos estimarlo un *nuevo poema*].

En el 2005 Fondo de Cultura Económica de México publica un hermosísimo libro titulado “*Duotto*” *canto a dos voces*. En la página introductoria se nos informa: *Textos*: Gonzalo Rojas - *Matta Pinturas y dibujos*: Matta. *Selección de textos y obras*. *Concepción, diagramación de la maqueta y su realización editorial*: Germana Matta. *Elaboración técnica*: Pascal Guth. *Coordinación y acróbata de la relectura*: Rodrigo Rojas Mackenzie. Se nos da una idea ya del complejo trabajo realizado en colaboración para el logro de esta magnífica y singular obra. Si el recién descrito *La reniñez* nos había asombrado y encantado, pues efectivamente se trata de un libro extraordinario, de este otro resulta muy difícil dar noticia. Comencemos por decir que constituye el mayor desmentís a aquellos despistados que sostienen que *para qué van a leer un nuevo libro de Rojas, si él siempre está publicando auto-antologías...* Hemos comprobado ya lo desacertado de un juicio como éste: la variedad de un libro a otro creo haberla ido señalando con algún cuidado. Del que ahora estamos dando noticia, hizo una excelente reseña Roberto Hozven, en la que nos sintetiza con propiedad aquello que en el libro efectivamente encontramos: “el poeta poetiza desde la pintura y el pintor pinta desde la interpelación poética”. Describiendo en qué consiste este *diálogo fulgurante* su conclusión crítica resulta respaldada a plenitud:

textos e imágenes se solazan en el reencuentro de una misma visión del caos como un sin fondo del ser, como un abismo que está detrás de todo lo que existe y que sostiene la permutabilidad de las materias y la reversibilidad del tiempo (...) así como el rehallazgo de lo propio en la extranjería, cuando los interlocutores convergen en el anhelo surrealista de fusionar a Parménides con Heráclito, haciendo del ser un fluir discontinuo del pensamiento⁹.

Poemas de ambos, varias fotografías, impecables reproducciones a todo color de obras del pintor acompañadas por textos: una delicia para el lector-espectador. Dos ejemplos: el famoso poema de Rojas “Encuentro con el ánfora” *dialoga* con la no menos conocida pieza en bronce de Matta “Eros Anfora”. Lo mismo acontece con “¿Qué se ama cuando se ama?” y dos obras de Matta: un poema titulado “El vértigo de eros” y su óleo sobre tela “La braise du gène”. Como vemos: si el libro *La reniñez* llevaba tan solo dibujos en blanco y negro del pintor surrealista, este otro más reciente enriquece enormemente la posibilidad, que confirmamos cierta, de hermanar a estos grandes artistas. Tarea pendiente para la crítica es proseguir el trabajo de relación que de sus obras y pensamiento poético y plástico iniciara Hozven en la reseña que recordábamos.

De índole algo semejante es el libro *Man Ray hizo la foto*, que lo componen poemas de Gonzalo Rojas y pinturas de Víctor Ramírez (Barcelona, La Poesía, señor Hidalgo, 2005, la misma editorial que había publicado un libro antes, con portada de este pintor), edición financiada por la Fundación Gonzalo Rojas y la Agencia Española de Cooperación Internacional y en cuya confección participaron también el fotógrafo Oriel Bosch y el diseñador gráfico Dante Bertini, a quienes debemos agradecer el magnífico trabajo cumplido. En la página de apertura se nos propone que este libro:

Fija un diálogo entre el poeta Gonzalo Rojas (...) y el artista multimedia Víctor Ramírez (...), visión rauda y reposada de un paisaje compartido durante años y vista a través de veinte ventanillas, fotogramas de una película que va más allá de la mirada o de los sentimientos, siguiendo el argumento poético desde lo personal e íntimo – autobiografía, erotismo, amor – hasta lo social e ideológico.

El pintor Víctor Ramírez, nacido en Chillán Viejo en 1950, reside desde hace muchos años en Barcelona y trabaja entre esta ciudad y Amberes. Expone regularmente en España, Alemania, Bélgica, Holanda y en países hispanoamericanos. A diferencia de lo que sucede en el libro Rojas-Matta, en éste el artista plástico compone una serie de veinte piezas de 75x75 cms. cada una, obra especialmente dedicada a Gonzalo Rojas y en la cual versos del poeta forman parte de la composición misma del trabajo en acrílico sobre papel que, en su reproducción, van a constituir el centro de libro, parte ésta que se expresa con una gama de rojos, naranjas, rosas (*carne, sangre, corazón*). Las primeras páginas, en gama de azules y lilas, llevan poemas completos impresos. Igual acontece en las páginas últimas, ahora en verdes, ocre y amarillos. Tendríamos que reiterar con respecto a este nuevo libro de Gonzalo Rojas lo que ya hemos señalado para otros: que su *novedad* no reside en la aparición de poemas hasta el momento inéditos (la inmensa mayoría de los veinte del volumen ya habían formado parte de otros libros), sino de su disposición distinta y, sobre todo, de la re-lectura a que se nos

invita hacer de ellos por el diálogo que mantienen con la obra plástica de un pintor con quien el poeta comparte sensibilidad y visión de mundo. Esto último queda comprobado sobre todo con los dos únicos poemas antes no publicados en libro: el que da título al volumen, “*Man Ray hizo la foto*”, fechado el 25 de mayo del 2005 y “*Diáfano viene uno*”, de febrero del mismo año. Según la breve nota de presentación del libro – que se me ocurre es atribuible a Víctor Ramírez –, estos dos poemas “marcan los hitos”: *dos evidencias del viaje de dos trashumantes fuertemente anclados*.

De un año antes, esto es, del 2004, son, además de los otros a que nos hemos referido párrafos atrás, los libros *Concierto. Antología poética (1935-2003)*, (Barcelona, Galaxia Gutenberg /Círculo de Lectores); *Gonzalo Rojas poeta del relámpago* publicado por la Universidad de Alcalá y *Del loco amor* (Ediciones de Universidad del Bío-Bío). El primero, como lo indica su título, es una antología, en esta ocasión realizada por Nicanor Vélez, autor también del prólogo, una muy buena síntesis crítica que pone al día parte de lo que más ha preocupado a los estudiosos de Rojas y de la bibliografía del poeta, treinta y ocho títulos. Atinada nos parece la elección de un fragmento sustancial del discurso de recepción del Premio Cervantes como nota “Liminar del autor”, bajo el título “No al lector: al oyente”. *Concierto* está estructurado, por parte del prologuista, en seis partes: “Concierto”, “La palabra”, “El alumbrado”, “¿Qué se ama cuando se ama?”, “Materia de testamento” y “Ejercicios en prosa”. Esta última sección agrega, a otros escritos en prosa ya recogidos en otros libros, un par de nuevas muestras.

Del loco amor, edición general de Pacían Martínez, ofrece cerca de un centenar de textos, no todos, pero sí la inmensa mayoría, de la vertiente erótica. Hermosísimo libro éste también. Si con razón Gonzalo Rojas se ha quejado más de una vez de la *fealdad* de la edición de su primer libro, en los últimos plazos, como hemos ido informando, él mismo y sus editors han cuidado de que a la belleza de su pensamiento y dicción poéticos, se sume, como parte constitutiva de ellos, la de su presentación gráfica. En el caso de este libro con un nivel de excelencia: estupendos el diseño de la edición y las fotografías, éstas de Ernesto Merino – los desnudos – y del Archivo Gonzalo Rojas.

Gonzalo Rojas, poeta del relámpago es otra preciosura. Constituye – cuesta creerlo– el Catálogo de la “Exposición Gonzalo Rojas”, con que la Universidad de Alcalá de Henares celebrara el Premio Cervantes como homenaje de admiración al poeta. La exposición – y, así, el catálogo – se estructura a partir de la propia obra de Rojas: la poesía fue seleccionada desde tres de las *cuerdas* que cruzan sus versos: *lo erótico*, *lo tanático*, *lo sagrado*. Para hablar de su vida, los organizadores buscaron la guía que les proporcionara él mismo a través de los textos en *pobre prosa* – como Rojas suele llamar a la suya. Se exhibieron algunos de sus manuscritos y libros,

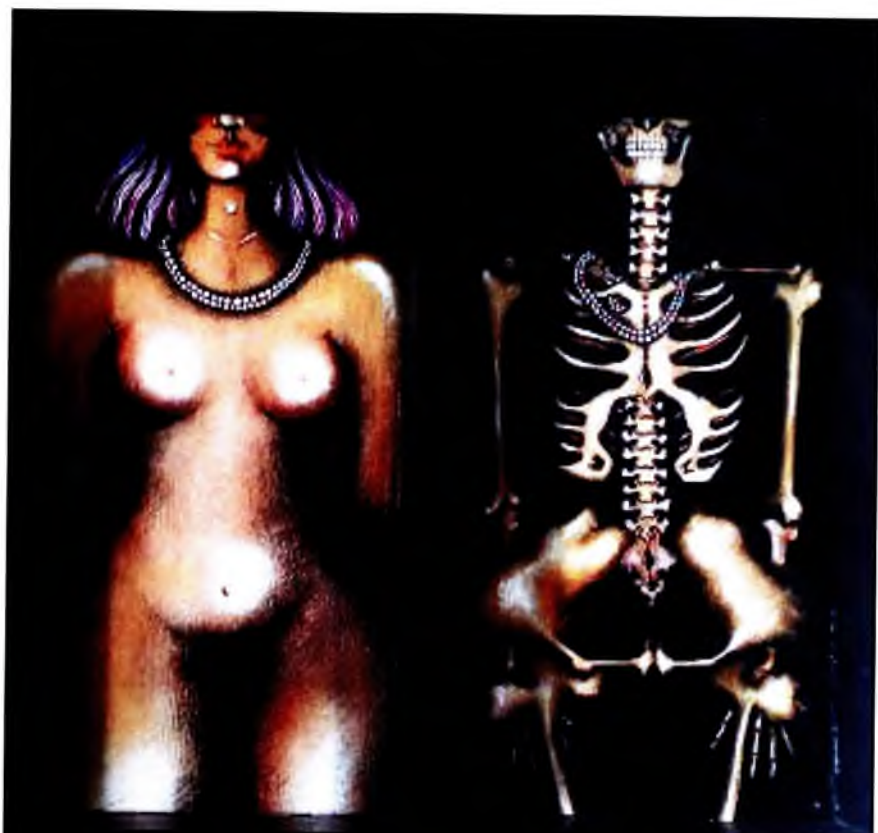
fotografías del poeta y otras que acompañan a su poesía, muchas a todo color y se proyectaron imágenes de vídeo. Quienes tuvieron la ocasión de recorrer la exhibición pueden dar testimonio de que el Catálogo al que nos estamos refiriendo constituye excelente presentación.

El último libro del que vamos a dar noticia se titula *Esencial – 104 poemas y otros textos* y fue impreso en Venezuela por la Editorial Equinoccio de la Universidad Simón Bolívar, Colección Cuadernos Trascendentes, en el 2005. La selección de textos y la coordinación editorial estuvo a cargo de Bernardo Infante. La portada, muy hermosa, lleva una imagen de Alfredo Herrera y se titula “Consecuencia de la mariposa”. Varias fotos recientes del poeta – algunas con frases manuscritas del autor – se intercalan a lo largo de las páginas del libro. Este no viene dividido en partes y a los poemas agrega tres textos en prosa: “La palabra” (del que erróneamente se indica que no ha sido publicado antes: puede leerse, por ejemplo, en *Obra selecta*), el discurso de recepción del Premio Cervantes y uno inédito, breve, del mismo año de este libro, “Velocísimo”, que el poeta leyera en la sesión inaugural del la “Fundación de Estudios Iberoamericanos Gonzalo Rojas”. En una “Addenda” se recogen dos estudios, muy valiosos – ya editados antes – sobre el autor de *La miseria del hombre*: “Sobre la poesía de Gonzalo Rojas”, de Eduardo Llanos Melussa y “Gonzalo Rojas: el oscuro y el alumbrado”, de Eugenio Montejó. Cierra el volumen una bibliografía de y sobre el poeta. Textos recientes, no recogidos en obras anteriores, son los titulados “EMail Para Violín”, de fecha 02/09/2005, hermoso poema de amor, erotismo y mística; “Pétalos para Pound”, con una línea agregada que informa: 26-VIII-2005, y *Chillán todavía*.

Conclusiones obvias tras las noticias dadas: Gonzalo Rojas es el *viejoven* que sigue dándonos, incansablemente, muestras de su prodigiosa vitalidad creadora. No se equivocan los que piensan que él es *el auténtico heredero de las vanguardias* o afirman que *cada página suya honra a la lengua en que está escrita*. En la lozanía de sus 90 años, cumplidos en diciembre del 2007—, continúa siendo el aedo infatigable que siempre ha sido. En eso anda, como afirma él mismo, *a ver si alcanza el enigma*.

NOTAS

- 1 Cfr Mario Benedetti, "Gonzalo Rojas y su poesía activa", *Los poetas comunicantes*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1972: 145-171, cit. p. 147.
- 2 Cfr. Gonzalo Rojas, "De donde viene uno" apéndice en el libro de Hilda R. May, *La poesía de Gonzalo Rojas*, Madrid, Edcs. Hiperión, 1991:475-482, cit. p. 482.
- 3 La más hermosa de las tres. Como dijera Floridor Pérez en su breve reseña publicada en *Panorama*, 15 julio 1996: *el buen gusto y la pulcritud de los editores hará de este libro, además de una importante lectura actual, una verdadera pieza de colección*. En efecto: no solo no tiene errata alguna, sino que, además, la disposición tipográfica, la calidad del papel utilizado y las reproducciones de las fotografías en la portada y contraportada, hacen de éste un bellísimo libro.
- 4 Esta segunda edición va precedida de un extenso prólogo, 15 págs., de mi autoría.
- 5 Gonzalo Rojas ha escrito: *pienso que los dos surrealistas máximos fueron dos disidentes de él: el mexicano Octavio Paz y el chileno Roberto Matta, pues en ellos encarnó de veras el espíritu del surrealismo en cuanto ambos alumbrados vislumbraron el caos primigenio y sembraron la libertad en la cabeza de los locos de este siglo (y ya se sabe que los locos somos hijos de Dios) y los dos amaron al hombre entero que algún día vendrá después del descortizado que somos* ("Octavio aquí y ahora"). A Matta le está dedicado – y constituye su "narratario" – el poema "Fax sobre el oficio de silabear el mundo", incluido en *Diálogo con Ovidio*.
- 6 Algo en definitiva no efectivo, dado que muchos textos de su primer libro no se reproducen en éste de ahora. Quien desee leerlos cuenta con la edición crítica de *La miseria del hombre*, publicada por la Ed. Puntáangeles, de la Universidad de Playa Ancha (Valparaíso, 1995).
- 7 Este libro fue editado por el Instituto Cervantes de Bremen, cuya biblioteca lleva el nombre "Gonzalo Rojas". Cada una de las bibliotecas de los distintos Institutos Cervantes lleva el nombre de escritores galardonados con el Premio Cervantes. Así, p.ej. la del Instituto de Berlín se llama "Mario Vargas Llosa" y la de París "Octavio Paz".
- 8 Este número no debe despistar al lector: comprende re-ediciones, opúsculos, antologías, etc.
- 9 Cfr. Roberto Hozven, "Diálogo fulgurante, *Duotto. Canto a dos voces*, de Gonzalo Rojas y Roberto Matta", "Revista de Libros" de *El Mercurio*, octubre 2005.



MARIO TORAL
TANAI
Y EL RESPLANDOR
DE EROS

Editorial Andrés Bello

Portada Tanai y el Resplandor de Eros

PRESENTACIÓN DEL LIBRO DE MARIO TORAL¹

Pedro Lastra
SUNY at Stony Brook

Empezaré por incursionar muy brevemente en el capítulo 8 de *Tanai y el resplandor de Eros*, con el propósito de situar esto que llamamos una “presentación” y que yo llamaría más bien “invitación”. Porque de eso se trata: de invitar a todos ustedes a compartir la experiencia de una lectura que, en este caso, no será una lectura más sino un recorrido por un espacio muy variado, novedoso y rico en revelaciones de encuentros, de asombros y de iluminaciones singulares de una personalidad creadora, como es la de Mario Toral.

En el capítulo que he mencionado – se titula *Nueva York* – Mario cuenta ciertos episodios regocijantes de su relación amistosa con el poeta chileno Humberto Díaz Casanueva, a quien trató con frecuencia en sus días de Manhattan.

El ilustre y conocido poeta era un conversador caudaloso y que no desdeñaba hablar con largueza de sí mismo en cuanto se presentaba la oportunidad. A una de esas oportunidades se refiere Mario, cuando el viejo poeta decidió, por sí y ante sí, presentar la lectura de un joven poeta chileno en la Universidad de Nueva York. Pero las breves palabras anunciadas por el presentador se fueron transformando en un discurso de nunca acabar que consumió todo, o casi todo, el tiempo del presentado para leer sus versos. El fervor discursivo del maestro lo llevó incluso a confundir el nombre del discípulo y la materia misma de su intervención.

Después de leer ese relato de Mario uno no puede asumir el papel que se nos ha asignado en esta ocasión sin atender a una advertencia tan aleccionadora. Como ocurre con los prólogos demasiado extensos, que don Ricardo Latcham sugería llamar *prolongos*, las presentaciones pueden estimular demasías parlantes. Yo me propongo de veras ser muy breve, y espero cumplir con ese propósito.

Una frase de la tapa 4 de esta notable obra de Mario Toral anuncia que “el lector se encontrará aquí con un libro que es al mismo tiempo muchos libros”, por la sorprendente variedad de temas y reflexiones que lo constituyen. Esa frase resume la impresión que este libro nos produjo (a su editora María Teresa Herreros y a mí) desde nuestros primeros acercamientos al manuscrito de *Tanai y el resplandor de Eros*.

Yo quiero glosar brevemente esa idea, porque me parece muy justa como descripción de esta obra singular, y decir en qué sentido un libro puede ser al mismo tiempo muchos libros. Desde luego, sabemos que toda obra que de veras importa es precisamente eso, como lo dijo Borges al describir una obra clásica como aquella que es capaz de interpretaciones sin término. Pero no es a esa característica a la cual me refiero al hablar del libro de Mario Toral, porque lo primero es esto: se trata del trabajo literario de un pintor, cuya valiosa producción como tal es extraordinariamente amplia y sostenida. Y sin embargo este artista de incansable dedicación a su oficio nos entrega ahora un libro de tan vastas proyecciones, que por sí solo ocuparía muchos años del quehacer de un escritor profesional.

Hasta donde sé, en Chile no es frecuente la doble actividad de un artista, como la que se puede advertir en otros lugares, y sin necesidad de ir tan lejos como al ejemplo señero de Leonardo o, más acá, al de Paul Gauguin, Paul Klee, o Kandinsky. Esto hace aún más apreciable esta condición del desplegado artista que es Mario Toral. Sabíamos de esa condición en su trabajo en las artes plásticas; pero con *Tanai y el resplandor de Eros* nos lleva ahora a verlo como un escritor cabal y a situarlo en un lugar de primera importancia en las letras chilenas.

Anima esta escritura, en sus distintas vertientes, una moción creadora absolutamente fundamental: la curiosidad por cuanto tiene que ver con el hacer artístico, y esto en un sentido totalizador. Ya se sabe que sin un dominante impulso de esa naturaleza, la actividad de un artista, por muy lograda que sea en una dimensión, no se abre a las múltiples sollicitaciones de la vida para hallar una respuesta frente a ellas. Es lo que sucede aquí, al leer al pintor Mario Toral y encontrarnos, primero, con un crítico sagaz y avezado en cuanto toca a su disciplina, como en los capítulos iniciales dedicados al comentario de dos obras maestras de la pintura: *La balsa de La Medusa*, de Theodore Gericault, entendida desde su presentación en 1819 como un manifiesto del Romanticismo francés, y *Guernica*, de Pablo Picasso: ambas obras, como lo verifica cumplidamente Mario, ilustran la certidumbre de que hay hechos reales que desatan la indignación del artista y que las grandes injusticias promueven el nacimiento de grandes trabajos. De esto habla el primer libro que hallamos aquí: un ejemplar modo de acercamiento al texto y al contexto de obras maestras, propuesto por un consumado practicante de su arte.

A la moción que hemos descrito bajo la especie de la curiosidad debe agregarse la pasión del lector, porque estos ensayos se distinguen asimismo

por la extraordinaria acuciosidad de la información que los sustenta.

Los capítulos siguientes abren otro espacio de lectura, no menos significativo que el anterior, en el cual hemos visto al artista como crítico: aquí asistimos a un proceso de reflexión sobre uno de los asuntos más graves y profundos del existir, anunciado ya desde el título: el resplandor con sus muchas luces y sus muchas sombras de las complejas manifestaciones del erotismo, como contraposición a las pulsiones de aniquilación y de muerte.

No abundan en nuestra lengua tales reflexiones – como ocurre en el ensayismo francés o norteamericano, por ejemplo – por lo que el trabajo de Mario habrá de considerarse como pionero en esta materia. Tratar un tema de esta naturaleza requería en primer término un sentido muy pleno de libertad y desprejuicio y luego un esfuerzo de información que implicaba la lectura y el estudio de muchas obras y autores. Esto último fundamenta el valor de las reflexiones del autor sobre el erotismo, apoyadas no solo en su percepción y experiencia de lo real sino también en un sorprendente caudal de lecturas. Pasión de lector, en efecto: yo he tenido el privilegio de ver y examinar en Nueva York su riquísima biblioteca, en la cual no escasean las ediciones raras y curiosas de distintas épocas y lugares. Lo que ha encontrado y hecho suyo en el sentido del lector fervoroso que convive con las obras de su interés, ha sido materia de envidia para mí, pero igualmente de aprendizaje de muchas cosas que ignoraba y que sin esa relación tan cercana con Mario seguiría ignorando. Otros capítulos de *Tanai y el resplandor de Eros* revelan al notable observador de lugares, costumbres y personas. Esos apartados de su libro podrían llamarse “escritura de ver y andar”, como en el memorable capítulo 6: “Goya, García Lorca, Picasso... y Rodolfo van a los toros”.

Pero debo apresurar estas notas y señalar la intensidad de la mirada del testigo de su tiempo, expresada en el relato de una experiencia estremecedora: la de 11 de septiembre del año 2001, en Nueva York, que cambió de muchas maneras el orden o desorden (en este caso da casi lo mismo) de la vida contemporánea. Mario vivió esa experiencia en su barrio de Manhattan, no demasiado lejos de las torres abolidas, y bastará adelantar aquí que esas páginas no serán olvidadas por sus lectores: ni su relato ni las reflexiones sugeridas por ese acontecimiento que, en sus palabras, es también un recordatorio de otros momentos no menos crueles de “nuestra Historia Universal”.

Compensación de esas penurias es otro de los libros de esta obra múltiple, audaz y generosa de Mario Toral: el de la evocación de sus viejos amigos, los pintores Enrique Zañartu y Mario Carreño, de músicos como Acario Cotapos o de escritores como Jorge – *Keke* – Sanhueza y, sobre todo Pablo Neruda. Si el apartado anterior es registro memorioso de circunstancias ominosas y terribles, éste es memoria viva de la fraternidad y de la nostalgia. No por nada Gonzalo Rojas escribió lo que se lee aquí, en las páginas 403-404 de este libro, recordando los días de 1983 cuando Mario participó en su taller de poesía en Nueva York: “Otro párrafo urgente – señala Gonzalo – para decir que me gustaría escribir como Toral, el memorialista. Descarnado,

intenso, con su desplante y con su fósforo”. No me queda sino repetir lo mismo, confiando apenas en haber podido insinuar la riqueza de este libro que, como dije al comienzo, es muchos libros, unidos por el tono cordial y espontáneo de su escritura, el de una prosa como conversada que no altera su ritmo cuando describe, reflexiona o evoca.

Pero ya veo con temor que empiezo a acercarme peligrosamente a la práctica desmedida del poeta que le quitó casi del todo la palabra a su poeta presentado. Sé, sin embargo, que no he incurrido en confusiones: *Tanai y el resplandor de Eros* es efectiva y plenamente una obra de Mario Toral, él se llama así y es nuestro querido amigo escritor y pintor, y en todo admirable y sobresaliente.

NOTA

1 Texto leído en la presentación del libro del pintor Mario Toral, *Tanai y el resplandor de Eros* (Editorial Andrés Bello), en la Corporación Cultural de Las Condes, de Santiago, en 10 de julio de 2007.

CREACIÓN



Homenaje a la poesía, panel Pablo Neruda, *Memoria Visual de una Nación*



Homenaje a la poesía, detalle, panel Pablo Neruda

LUIS CORREA-DÍAZ

Nutrition facts

1. una olla de albóndigas, un sartén medio de salsa de tomate con carne molida, más un estofado de pollo al vino blanco, lógico, y una sopa de letras..., en fin, provisiones para los próximos días, todo a fuego lento, mientras pronuncio tu nombre sobre estas cocciones, como si esparciera orégano y otras especias, para darles mejor gusto a la hora de mis cenas solitarias, tal vez así me acompañes y veas que de concinero no hay nada que no tenga, aquí y ahora, ahora y aquí, sino es el sabor de tus besos

2. [que ... no hay nada /] que no tenga sino es el sabor de tus besos..., podría ponerme en una situación plañidera, muy en contra de mi natural discreto, aunque arriesgaré una pequeña confesión y paso en el acto a describir la curiosa jardinería nocturna del experimento que me ocupó las horas idas: los pocos que quedaron de los 3.000 que me regalaste anoche por Skype

los planté en un macetero de emergencia,
a ver si, díjeme, en una de ésas, florecían
y se multiplicaban para dejarlos caer,
como si fueran nutricias *edible flowers*,
sobre la ensalada que me propongo hoy

3. y si de ensaladas estamos hablando, esa
de frutas varias, con su almíbar necesario
de naranjas, que una vez por semana
compartíamos, sentados, sin quitarnos
los ojos, en una de las mesas, en un 2º piso
recoleta, de un café que abrieron junto
a las líneas del tren no ha mucho..., de ellas
ya tengo una orgánica nostalgia, ahora
que has vuelto por un larguísimo mes y $\frac{1}{2}$
a tu ciudad natal a orillas del Mar Báltico
y yo – riéndome de mí mismo, por lo pueril
de mis recursos contra el peligro que dicen
que conlleva la *distancia* (no por nada fui
educado sentimentalmente a boleros) –
hago ayuno fervoroso de frutas y verduras
es que no las concibo sino vienen de tu boca

FRANCISCO VÉJAR

CONFESIONES

*Una botella con un mensaje
Aparece en la playa y nadie la ve, nadie la recoge.*

John Ashbery

No es simple constatar la indiferencia de los amigos ante el paisaje.
Ellos olvidaron la costumbre y la manía
de reconocer otras huellas en la arena de la playa.
Las dunas en ese lugar guardan secretos de adolescentes
que luego la noche se encargará de reunir.

Al mar se le debe mirar de frente
y visualizar sus cambios del turquesa al plata,
seguir el vuelo de las gaviotas que desafían nuestras leyes de gravedad
y viven emigrando de un país a otro
como ropajes de gitanas.

Por lo menos aquí se puede andar
con el cuello de la camisa abierto y descalzo,
esperando las sílabas que pronuncia el oleaje,
ondulaciones que no se preocupan
de figurar en el mapa.

Pieza de Hotel

La dicha fue una pieza de hotel encontrada al azar.
Allí tu cuerpo reemplazó a la realidad
y puede ser parte de tu mundo.

Te siento en ese pequeño paraíso,
el vino blanco que disfrutábamos
como si no existiera el tiempo.

Luego todo sería vertiginoso
cual caricias que al amanecer
se desvanecen. Más de una vez te dije:

*Debo estar soñando.
El vapor asciende por las rejas del metro.
Nuestros cuerpos resplandecen de sudor.*

Finalmente el recuerdo de una tarde
que vino a morir a nuestros pies.

Llovizna Sobre un puerto cercano

Llovizna
sobre la ballenera de Quintay

El tiempo resbala
en los galpones que poco a poco
vuelven al mar

Llovizna
sobre la ballenera de Quintay

Ya no alojan japoneses
en la cumbre de los faros

Otras siluetas cruzan
los muros

Nosotros cruzaremos
esos muros.

Hijos ilustres de la transparencia

Escudriño otros rostros y miro a través de cerraduras vedadas
donde encuentro a mis semejantes; desheredados y vagabundos
que no necesitan pautas para solfear la verdad, ellos son
los hijos ilustres de la transparencia que dejan estrellas rotas en el empedrado,
colillas y un montón de poemas inconclusos.

Quienes se aman buscan allí su casa
para luego despedirse de la luna que los cobijó.

Lo que nos hizo escribir el viento

Conocimos el desapego antes de saber siquiera que existía el Budismo Zen.
Nos importaba más la aparición de una estrella fugaz en el cielo o la flor
creciendo entre la maleza de una casa abandonada que nuestros deberes
ciudadanos. Éramos seducidos por las fisuras del cielorrasso, también por el
césped de las plazas públicas y los altillos donde veíamos los tejados del
vecindario y en otra perspectiva; patios interiores con parrones. Una
cascada de supuestos lugares comunes. Hoy se dejan ver luces que se
apagan en la noche, en distintos departamentos de edificios que reemplazaron
los sitios en donde nos reuníamos.



Homenaje a la poesía, boceto previo, panel Gabriela Mistral, Vicente Huidobro

SERGIO RODRÍGUEZ SAAVEDRA

De Geografía Presunta (inédito), Premio Eduardo Anguita, 2008.

sólo regresando la lluvia. puedo escribir
lápiz en la palma de la mano. sólo lápiz. después
aguardiente. plaza. noche. alicia. cuerpo. largo invierno
sólo regresando así. solo. puedo soplar esta hoja
en la memoria. el calendario dormido. algún cine para beber la tarde
decir que lo mudo huele a menta. y perdidos están
los grillos en tanta mano vieja. masticar estos años
como una imagen dejada por la berma del camino
sólo regresando la lluvia duele y cicatriza el nombre
de la hija que ya no abrazo. la niña que olvidó los gestos
sólo así. y nada más ausente que la rabia mi vida
cuando escuchas ecos de agua sobre la arruga
regresando. sola. con el mundo que conozco desde lejos
donde los muertos se dejan caer a golpe de bastonazos
brodsky con sus cartas a telémaco. rulfo
con esa carraspera seca. sólo la lluvia
para abrir todas las puertas

cadera y lluvia los huesos. ni darwin los hombres
ni homero las palabras. apenas barcas goteando un tejado
que olvidamos reparar. el eco de ciertos perdones que también
hemos dejado para otra orilla
cadera y hueso a fin de mes. cigarros que la tarde lleva
hasta una pleura cansada de ser lunes en la ciudad
saludos de humo para caminar las aguas de la hermosura
como una historia coqueteando arrugada y senil
demasiado esfuerzo. la carne pesa y largo
es el calcio sin detino. sólo una mujer regresó de babel
con su nombre cimbrado en el vestido. yo quiero esas letras
sopladas en su oído danzando sobre las cenizas del primer escrito
cadera y hueso esta poesía. tan pegada a mí con su perfume brutal
tan pubis su carbono que ya soy su ancestro
cadera y lluvia los huesos. lo demás cuerpo. camisa
algo que dejamos en lo mojado del papel

siempre habrá un viernes por la noche
para tus huesos en el bar. siempre habrá luz
reflejando al ser que habita el dominio de la pérdida
siempre el hueso seguirá en su luz
la eterna lucha entre ser y estar. pues todos
caminamos hacia el hombre que nos dejó solos
para entender por qué se abandona la infancia
por nuestro propio camino. dejaremos por cierto
que el baile se pierda en el hogar. que otros
dancen con nuestras mujeres hasta que el silencio
les perturbe. estamos en el ámbito del hueso
y aquí todo lenguaje debe medirse con los pasos
de un púgil a punto de colgar los guantes
en el cuadrilátero hecho a duras penas
con madera y palabras. transaremos las apuestas
del nuevo milenio con monedas viejas mientras
el matutino anuncia que los inocentes
están a la baja en la bolsa de nueva york.
siempre llevarás la fractura de la noche en tu hueso
bien sabes que toda luz volverá a ser sombra: eres
el portador del regreso

no queremos repetir versos aprendidos

pues todo poema trae la nostalgia en sus palabras
hoy queremos acompañar la fiesta con nuestra risa.
queremos pellizcar ciertas nalgas. levantar esa falda
contar del novio ofendido. murmurar su última
enfermedad venérea. queremos ver el movimiento
de esos muslos al ritmo tropical del sudor.
hoy amaremos nuestros cuerpos
atisbaremos entre volutas la piel que fuimos
frente al mar. calzaremos las manos
sobre aquella huella perdida en la cintura
hoy somos la distancia más corta entre la cama
y su habla

pequeño es el mundo para el destino. y ciertamente
el pasado limita más allá del polvo. esto lo aprendimos sin mirar atrás
cuando la uva en la cocina estaba al alcance de los pájaros
cuando esta palabra significaba llqamarte para tomar un vino
por la tarde. luego recordar aquel cedro plantado sobre las páginas
del libro perdido y volver a concluir que si encontramos el árbol
leeríamos nuevamente lo que dice el cielo de octubre. cosas extrañas
de poetas románticos y profesores aficionados a filosofar
ningún dios en la carretera. ningún siglo en especial
la cancha de fútbol esperando por los jugadores ya ebrios
la tecnología al servicio de un recital de inti illimani en parís
pequeño es el mundo para el destino. el cielo cabe en la palabra
cielo. la espalda de una hembra limita con la piel extendida
del deseo. estamos en el anverso del camino. estamos para
este momento y no otro. efímero. tan efímero el roce de la piel
en otra piel. la mano en otra mano. la tinta mendicante en
cientos de páginas que dispersó la brisa. pequeño es el mundo
y nuestros pasos. sí. menos que una semilla



Portada de los 20 Poemas de Mario Toral

MARCELO PELLEGRINI

Teoría y práctica fluvial

Ella dijo:

*Me han traído a país sin río,
tierras-Agar, tierras sin agua*

pero siempre vivió cerca
del tajo de agua
que habitaba en su cabeza.

Así nosotros en el río
imaginario por donde
se deslizan las miradas
y las sílabas entre rocas, montes, dunas

blancas

sagrado río sagrados meandros

del pensamiento

praxis de agua sin cobijo
frente al humo que se eleva,

teoría de su curso
hacia el mar, hacia sus ojos.

Calle Templeman

*But my tentative art
His turned back watches too:
He was blown to bits
Out drinking in a curfew
Others obeyed*

Seamus Heaney

La descarga hirió la noche
pero se posó ardiente
en el cuerpo de Rodrigo.
Había alcohol y pólvora en su sangre,
un grito que no salió,
pies urgentes que no se oyeron
o se ignoraron por el miedo,
ah el miedo el helado miedo
de la niebla sobre Valparaíso,
sabor a noche
sabor a muerte
sabor a su aliento que nada dijo.

Orión posa un pie sobre el agua,
Rodrigo un pie sobre la nada.

A Luis Andrés Figueroa

Arc de Triomphe

Sólida extrañeza de la victoria
bajo el arco adornado de tiempo.
Ahora son otros los ejércitos
que cruzan sus arcadas grises y brillantes
celebrando las íntimas batallas
del asombro y la familiaridad.

Piedra de gigantesca armonía
que devora el murmullo circundante,
nunca pudimos mirar ese sol
por miedo a quedarnos ciegos.

Dádiva

Dejamos atrás
el breve día astillado.

La nieve ilumina la noche
como la boca ilumina el beso.

Día primero o séptimo
del frío

acaricia tu hielo
sin temor

con la pálida mano
de la avispa desolada.

RAFAEL RUBIO BARRIENTOS

EL COMEDOR

A la mesa se sientan los cuchillos
en orden riguroso, con modales
hoscos de padres desaparecidos.
La familia de moscas, bullidora,
ejerce el comedor, como un oficio
inútil, pero digno de su altura.
¡Las sillas son delgadas como hermanas
pero la mesa es ancha, como un padre
y hondos, los platos, como las abuelas!
Los tenedores tienden sus agudos
dientes y muerden como el perro al hueso
o como al pan que mira, desde el plato
con ojos de cordero degollado.
Las cucharas son cóncavas, igual
que tías huera y el metal nos suena
como risa de primos, codiciosos
que entrechocaran mutuo ocultamiento.
¡Ah las lechugas verdes (niñas ágiles
de liviandades) son como sobrinas
de intenciones golosas y abren alas!
Y los cuchillos brillan como Dios
sobre la mesa, cuando cae sombra
y a paso tardo, el comedor avanza
como abuela hacia nieto ¡y no lo alcanza!

LA QUEJA

¡Mal cosa, Señor, mala cosecha!

Los bueyes aran, pero no relinchan.
 Cantan los gallos, pero no rebuznan.
 Las vacas mugen, sí, pero no graznan.
 El sol alumbra, pero no da trigo.
 Da la fuente su agua, pero el agua
 no cría los corderos.
 El perro ladra, sí, pero no mucho.
 ¡Da la abeja la miel, pero la miel
 no alcanza para el potro!
 Si llamo al lobo, el lobo viene pronto
 El cardo se me allega si lo llamo.
 Pero si llamo al buey, el buey no acude
 ni apresura a la tierra su pezuña
 y la hierba no asoma, aunque le grazne.
 ¡Zumba el moscón, pero no alumbra mucho!
 La oveja trisca, no se zarandea.
 Pica el zancudo, pero no hace llaga
 Sufre el hambriento, pero no se muere
 Pero si dios no truena, el rayo muge
 si el cielo no relincha, grazna el trueno.
 Si no rebuzna el gallo, alumbra el ciervo
 La muerte es loba, pero apenas muerde.
 La vida es dura, pero dura poco.
 ¡Y el cielo muge, el trueno grazna! ¡el aire!

Mala madre es la tierra, pero es madre.

EPÍSTOLA (De Títiro a sí mismo)

Has de saber que la miseria, Títiro
 es don del cielo. (Hubiste de obtenerla
 a punta de plegarias). Deberías
 dar las gracias, por último, o guardar
 un silencio religioso.
 (Mas, cedes a la lengua como a un látigo
 para fustigamiento de los prodigios

y poderosos, miembros de la corte
 que juicio tuyo hubieron de engañarnos)
 ¡Ah Títiro, cuidado que la lengua
 alfombra los pasillos del infierno!
 No arderán los graneros del imperio
 ni las abejas abrirán, gozosas
 la colmena, tan pródiga en zumbidos
 mas no de miel, como bien zumbas, Títiro
 en uno de tu últimos panfletos.
 En la casa del padre, el fariseo
 se solaza en el arte del espíritu
 y del descaro, pero de su parte
 estará la palabra y el cuerpo.

Ya no quedan almas como la tuya
 y la tierra se ha llenado de sombras.

La miseria es el pan de cada día
 y hay tantos muertos en la tierra, Títiro
 que haría faltan tres o cuatro dioses
 para resucitarlos a todos.

Mas déjame decirte, que tu queja
 será escuchada – apenas – por los sordos
 y por los pocos blasfemos, que aún
 no han sido pasto de las llamas, Títiro.
 Al mercado del alma, los hambrientos
 no entrarán ni con santos en la corte
 ni con el doble filo de la lengua
 en alto, habrán de entrar en parte alguna:
 al hombre que nació para martillo
 le caerán los clavos desde el cielo.

Sin embargo, pastor, sigues quejándote
 en una lengua muerta, con ofensas
 agudas, que podrían ser letales

si no estuvieran hechas del espíritu.

Mas, tus estrofas sáficas, escritas
 en horas de penumbra, son leídas
 cual meros documentos de una época
 difícil, pero digna de memoria.

En fin, en estos tiempos el espíritu
es una enfermedad del cuerpo, Títiro,
y no un relincho de la luz ni el aire.
(*vuélvete, palomo*)

Y escúchame, que en años de codicia,
No es bueno desear tanto la luz, porque ese vicio
puede llegar a oscurecer tus días.
Que así como dijeron los profetas
hay tantos muertos en la tierra, Títiro
que habría que enterrarlos en el cielo

LA NECESIDAD

No hay nada más blasfemo que la sed.
Ni la lengua del fuego, ni el caballo
viudo de luz. ¿La yegua roja? ¿El rayo?
¿Es más de Dios el hambre que la sed?

¡Mirad la yegua roja en llamas! Ved
la luz en que se quemaría el gallo:
¡Ni el potro truena tanto, ni el caballo
relincha tanto cuando tiene sed!

La yegua es sed, vasija el potro, cuando
el padre no aguijó ninguna fuente.
¿De dónde bebe el potro, atrabacando

si ya la fuente es sed y la vertiente
le niega cierva al ciervo, ojo al enjambre?
¡Si Dios es potro, yegua será el hambre!

LA SEQUÍA

I

¡Si no silba el zorzal, zumba la sangre!
 Porque aunque el potro sacie, de repente
 su sed de yegua allá por el poniente
 aquí la sed no te la arranca nadie.

¡Viudo del agua, el cántaro retuerce
 su greda negra hasta el rebuznamiento!
 ¡Y la greda no grazna, aunque la esfuerce!

¿De tanta sed la luz romperá cielo?
 ¿El trueno se hará potro, por el hambre?
 Señor, si no te vuelves aguacero

renacedor, a cielo, desde el aire
 ¡Dale muerte al caballo, si eres bueno!
 ¡Dale la noche al gallo, si eres padre!

II

¡Señor, cómo nos zumba la miseria!

Hay luz, pero no alcanza para el año.
 Apenas queda gallo en el granero
 y no hay gallina para el pobre gallo.

¿Sólo para los muertos es la tierra?

¿A puro relinchar vino el caballo?
 ¡Allá, el panal es cielo! ¡Acá, es la cueva
 donde el hambre y la sed se zarandean!

De rabia el potro es luz; relincho, el rayo

Dale muerte a la yegua, si eres fiero.
 Dale la muerte al tigre, si eres gallo.
 ¡Y que después del rayo, zumbé el trueno!

EL CONSUELO

No para mí la miel de las abejas
ni el sol de las colmenas (mas los zánganos
habrán de gozar todas los racimos
de la corte
dispuestos para mostos prolongados
a la hora feliz de la codicia).
Ni zumba el sol, ni alumbra el ala riente
ni tampoco
el gozo del estambre ni las lumbres
me harán ala la sangre cuando zumbe
codiciosa la abeja sobre el cáliz
provechoso
(mas los zánganos gozan, las golosas
moscas rondan racimos regocijos)
¡Por mi madurarán los frutos vastos
de la envidia!

CORTEJO

¡La luz aguda azuzará las yeguas
que sostienen el cielo con las ancas!
¡Se ayuntará a su potro la potranca
allá en el aire y no le dará tregua!
¡A rienda suelta, esbelta hacia otras leguas
la yegua, vuelta luz, se nos arranca
por donde el sol -caballo del estero-
con rayos le abre paso hacia el potrero.

LOS TRIGALES

I

Sonriente dentadura del sol, sol riente
la espiga de la risa, discurriendo va la fuente.
Luz sonando, cascabeles
voz de abeja, lluvia, mieles.
La amarilla carcajada de las yeguas herbazales
algazara, multitudes, zarabanda, los trigales.

II

Sonriente dentadura del sol, sol riente.
 La espiga de la risa, mar riente de abejorros
 rubio oleaje, crin al viento de un caballo en el galope.
 Marejada en el canoro, la rompiente de la espiga
 pasto noble, sol sonoro, cascabel de las harinas.

III

Greña noble, los caballos de la risa, la rompiente
 galopando las potreras multitudes, ah de dientes
 Ay solares niños juncos, amarilla carcajada
 dentadura de la harina en el relincho, marejada.

ESCENA FAMILIAR II

En el abismo cruel del comedor
 -conmovedora escena familiar-
 El almuerzo rencor. El pan: ¡mendrugo
 Sobre la mesa muda de sentar!
(Hermelinda, trae el jugo
Ay trae el jugo Hermelinda. Que está amarga
la sopa). ¡Y qué huevean!
 Recóndita la hermana -*oh Dios*- alarga
 la mano hacia el salero, lo voltea
 de furia en el mantel! La madre larga
 una mirada atroz.

Y cabecea
 la tarde sobre las verduras. ¡Tarde
 fue a parar la amargura del almuerzo!

Que ya no habrá -¡*carajo*!- quien nos guarde
 el mendrugo infinito de perverso.
 La hermana -bullanguera de orfanato-
 hace sonar la sopa, con inverso
 clarín ¡del hambre! ¿borbotón? Y al rato
 la torcida moral de la cuchara
 toca el abismo funeral del plato.

¿Y a persignarse, madre? ¡Con qué cara!
Tiembla de furia la febril vajilla
en la cocina infame: ¡ruido agudo
que hace temblar el alma de las sillas!

¿Falta Alguien, mamá, en la mesa? un nudo
infinito de nervios, tembladera.
¿Quién nos falta! -*mi dios*- Y un estornudo
se larga sobre la bandeja, etcétera.

Sobre el plato fulgente, merodea
una mosca acrobática. La hermana
la espanta y por los aires la voltea
con una servilleta franciscana.

¡Mamá por dios! ¿No ves cómo nos zumba?
¿No ves cómo nos zumba, mamacita
esta mosca blasfemia de infinita?

¡Y al fin la mesa se nos vuelve tumba!

MUESTRA DE POESÍA CHILENA JOVEN

Eduardo Llanos Melussa

Antes de pasar a los poemas, corresponde explicitar algunos criterios.

En primer lugar, este breve corpus no constituye propiamente una antología; más bien sería un complemento a antologías que ya están circulando (al final de esta nota consigno una lista amplia – bien que no exhaustiva – de las antologías generacionales más recientes). Entre ellas, hay algunas que han logrado mayor circulación. Por ejemplo, la de Francisco Véjar lleva ya dos ediciones, pero ha ido quedando desfasada y requeriría una ampliación. La de Francisca Lange es generosa en el espacio concedido a cada autor, y se circunscribe a los nacidos hacia 1970 (por ello, bien pudo incluir a Germán Carrasco, David Preiss y Carlos Herrera Alarcón, entre otros). La compilada por Zurita recibió críticas severas (como las de Ignacio Rodríguez, Fabio Salas, Patricia Espinoza y Tomás Harris), y debo decir que comparto en lo sustancial tales cuestionamientos. Por cierto, nada impide que los poetas allí incluidos evolucionen en líneas muy distintas y terminen mereciendo elogios sinceros y mayoritarios; sin embargo, creo que el apadrinamiento de Zurita se parece demasiado a una manipulación. Por otra parte, dado que éste se contradice periódicamente y además se desentiende de fundamentar sus giros, no veo seriedad en sus pronunciamientos.

Con todo, creo que en esas antologías (Véjar 2003, Zurita 2004, Lange 2006) hay autores y textos concretos que destacan por su oficio y su calidad. Sin embargo, he preferido incluir a poetas que no figuraran en ninguna de ellas. Dado que el espacio era limitado, me concentré en los menores de treinta y cinco años, y entre éstos, me decanté por los que resultan menos conocidos y/o provienen de provincias.

Desde luego, sé muy bien que otras muestras podrían proponer nombres y poemas diversos. Seguramente a mí me pasaría lo mismo si tuviera que

pergeñar otra muestra dentro de unos cinco años. El panorama es abigarrado y bastante dinámico, y es precisamente por eso que las canonizaciones tempranas son casi siempre discutibles. Dicho más explícitamente, estoy lejos de creer que la selección que ofrezco deba concitar una aprobación unánime. Ah, y una última aclaración: los poetas incluidos no son soldados a mi servicio. Hay algunos a los que ni siquiera conozco personalmente.

ALGUNAS ANTOLOGÍAS O MUESTRAS RECIENTES:

AA. VV.: *Antología 1988-1989*. Taller de poesía Fundación Pablo Neruda, Pehuén editores, Santiago, 1990, 183 pp.

AA. VV.: *Poemas del domingo 7. Antología [de] poesía joven valdiviana*. Central de Publicaciones Universidad Austral de Chile, Valdivia, 1992, 71 pp.

AA. VV.: *Antología de poesía chilena, Período 80-2000*. Mago Editores, Santiago, 2005, 118 pp.

AA. VV.: *Onomatopeya, Lecturas de poesía*. Mago Editores, Santiago, 2008, 241 pp.

Ayala, Matías; Joannon, Cristóbal: *Vivos pero desdoblados*. Editorial Ediciones, Santiago, 1999, 173 pp.

Baier, Carlos; Basso Benelli, Cristián: *Antología. 22 voces de la novísima poesía chilena*. Editorial Tiempo Nuevo Santiago, 1994, 99 pp.

Cameron, Juan: *Poetas de la Quinta [Región]*. Programa de Difusión Literaria, Gobierno Regional V Región Valparaíso, Santiago, LOM, ¿2000?

Cerro, Javier del: *Poesía chilena contemporánea. Cinco muertes poetas de Coquimbo y La Serena*. Talleres Gráficos Mosquito, Santiago, 1999, 178 pp.

Cerro, Javier del: *Poesía chilena contemporánea. Cuatro poetas y sus libros. Coquimbo la Serena*. Talleres Gráficos Mosquito, Santiago, 2001, 165 pp.

Hernández, Carlos; Muró, Camilo; Serey, Patricio: *Poesía nueva de San Felipe de Aconcagua*. Ediciones Piedra de la Locura, San Felipe, 2003, 131 pp.

Huenún, Jaime L. *Epu mari ũlkatufe ta fachantü / 20 poetas mapuche contemporáneos*. LOM Ediciones, Santiago, 2003, 301 pp..

Loncón, Jorge: *Desde los lagos. Antología de poesía joven*. Puerto Montt, 1993, 147 pp.

Ugalde, Felipe; Rojas, Arturo: *Creación desde la palabra. Antología poética*. Universidad Técnica Federico Santa María, Sede Viña del Mar, Imprenta Libra, Valparaíso, 2001, 218 pp.

Véjar, Francisco: *Antología de la poesía joven chilena*. Editorial Universitaria, Santiago, 2003, 166 pp.

SALVADOR GAETE (1973)

ASISTENTE SOCIAL VISITA A DIÓGENES EL PERRO

Ella levantaba a los descarriados de las calles
 y daba de beber a los sedientos
 ¿Quién tapa el sol con un dedo?
 se preguntó Diógenes cuando la tuvo de frente
 la chica no tenía más de treinta años
 y hablaba con propiedad de las cosas que se deben
 ¿Es verdad que vives en un tonel?
 preguntó la muchacha
 Mi casa es en verdad mucho más amplia
 respondió el sabio mientras se rascaba frenéticamente
 No es bueno estar solo y hambriento
 insistió ella con los ojos rebosantes de caridad sincera
 ¿Quién te espera, Diógenes, para quién vives?
 El perro entonces se abalanzó sobre su presa
 la tomó por los cabellos
 y le hizo el amor como sólo los perros saben hacerlo
 ante la mirada indiferente de Atenas que ya despertaba
 Luego de un descanso se marchó lamiendo el horizonte
 La chica se quedó con el corazón hecho trizas
 su vida se vestía de harapos
 y no sabía más que gemir por las calles
 se le vio con una lámpara encendida a plena luz del día
 Busco un hombre gritaba con los ojos extraviados
 La ciudad está llena de hombres
 le respondían burlones los hombres del mercado
 y estallaban las risas
 Busco uno de verdad, uno que no necesita a nadie
 espetaba la muchacha consiguiendo silencio
 busco a Diógenes el perro.

YO CRECÍ MIRÁNDOTE A LOS OJOS

Yo crecí mirándote a los ojos
primero tímidamente como se debe mirar a un padre
luego desafiante
como se debe amar a un padre
en silencio se fue forjando el hierro esperando la reprimenda
no señor, Ud. está equivocado
cuántas veces ensayé esa respuesta
sólo lograba mantener los ojos firmes
balbucear frases sin saliva
y callar
callar desdoblándome para mirarme hacia abajo
viéndome humillado por el silencio

Yo crecí mirándote a los ojos
no renegué de mis errores sino que los cultivé
de la noche a la mañana adopté el lenguaje de los bares
en la oscuridad de las sombras los vientos chocaron
en mitad de la tormenta
tú aún eras terrible
terco como Ajab persiguiendo a la ballena
Yo, Ismael, viajaba a la deriva
Sueltas las amarras bebí licores más fuertes
el mundo entero se abría para mí
por caminos de rosas y voluptuosidades
Me hacía invulnerable

Yo crecí mirándote a los ojos
mi cabeza que daba tumbos
se afianzaba milagrosamente sobre los hombros
Entre muchas escogía a una mujer
Tú amanecías radiante
Mientras más me hacía hombre
más parecía enternecerse
dejabas de ser lo que eras
yo comenzaba a ser lo que dejabas
en este cambio de prendas me dijiste con los ojos
Anda, ve hijo mío,
mi trabajo ha terminado

CAMILO BRODSKY (1974)

LA PUNTA DE LAS COSAS

en la punta del iceberg que Chile expuso en Sevilla hace más de diez
 años se puede ver aún la bicicleta
 en que recorrió Latinoamérica el grupo de estudiantes de la facultad de
 arquitectura
 de la universidad católica de Valparaíso en los años sesenta

en la punta de la bufanda medio tiesa por los mocos y el alcohol se
 pueden ver todavía los codos gastados
 de Teillier en invierno con un resfriado de puta madre aguijoneándole los
 pulmones en la Unión Chica y de rebote
 se puede ver a Esenin y a Maiacovski en la punta de una Rusia que ya
 nunca nunca más fue ni será Rusia
 porque fue y será para siempre la Unión Soviética para todos los
 bolcheviques en remojo que pueblan el mundo

en la punta de las multitudes silenciosas pero enojadas de nuestro país
 se puede ver todavía la
 comilona

que empezó hace más de cincuenta años Pablo de Rokha y donde comieron
 todos sus hijos suicidados y él mismo que a punta de balazo se puso en orden
 como muchos otros poetas que se desquiciaron cuando vieron el brillo de
 la palabra a contraluz

en la punta y a lo largo de la misma palabra se pueda divisar todavía el
 perfil inconfundible de

Enrique Lihn

tomándose un vaso largo de vino en el Rolo's Bar de Vicuña Mackenna
 con Irrarázaval

a sólo pasos cuabras siglos de su departamento en calle Passy

en la punta del columpio que nunca falta en cada plaza de este pueblo
 se pueden ver todavía los niños que ahora o en veinte años más da la mismo
 aprenderán en sus libros escolares sobre las puntas del iceberg las bufandas
 la multitudes enojadas las palabras
 y la Unión Soviética que es ya parte del pasado de todos los bolcheviques
 en remojo que poblamos el mundo

y así sucesivamente en todas la puntas de las cosas se podrá ver como
siempre estarán los que
tienen que estar
en las puntas de las cosas afirmando
lo que está justo debajo de las puntas de las cosas de este mundo.

ESTÁN MATANDO A UN HOMBRE ALLÁ AFUERA

Están matando a un hombre allá afuera
del que no sabemos el nombre
ni la talla de sus calzoncillos
ni el recorrido de la micro
que cada tarde lo dejaba en la esquina de su casa.

Están matando a un hombre de una cuchillada
que no es limpia ni es certera
como en las películas del cable
que no es fatal ni inevitable
como en las tragedias griegas
que no es como las cosas suelen ser
más allá de la vida.

Simplemente están matando a un hombre
y el farol relampaguea zumba tiembla y se apaga
lamentándose la falta
de mantención municipal.

**De *Las puntas de las cosas* (2006). Santiago de Chile,
Editorial Cuarto Propio.**

SANTIAGO AZAR (1976)**EL GLOBO**

Gritaba el niño, enloquecido,
al ver que su globo subía al cielo,
subía con un cordel colgando que hacía muecas
a las diminutas manos del infante.
Gritaba el niño, sollozando
y el padre desesperado le dijo que callara,
que le obsequiaría otro,
que globos había cientos para elegir.
Mientras por la mente de aquella pequeña infancia
sólo atravesaba una inconfundible angustia:
los planetas del universo no devolverían jamás
a su globo azul, pues se parecía demasiado a ellos.

COMISIÓN EXAMINADORA

Reprobaron el examen aquella mañana los muchachos
No recuerdo claramente los contenidos de lo interrogado.
Mala cosa pude hacer con mi abrazo de consuelo
en ese mediodía de caras largas y tristes bocas.
Bien caída la tarde, se supo entre pasillos
que a Juan lo habían reprobado injustamente
por no responder en forma acertada sobre el derecho a la libertad.
Peor fue lo que se supo cuando llegó a su casa:
dicen que corrió a escribir al padre que estaba preso.

EDUARDO JERIA GARAY (1977)**SALA DE ESPEJOS**

Hicimos un libro de poemas
hoja por hoja,
y sabíamos que cada página era un espejo
que se refleja en cada uno de los folios
y que este mismo volumen
era nada más que el destello de muchos otros.

En este juego de espejos
se abrió un espacio más grande
del que jamás pudimos imaginar:
escenario ideal para la farsa,
el crimen, la reiteración;
y para poder ver un reflejo espantoso
o una imagen demasiado hermosa.

Tal vez falte un cuerpo que reflejar.

El cuerpo del lector.

DEL EJERCICIO

Escribo para dar punto final
al poema que se repite desde siempre en mi cabeza.
Para salir de la página,
porque el verso es una cuerda sobre este infame abismo.

Escribo para poder reconocirme cuando no escribo.

Para mirarle la cara a la muerte.
Para que nadie sino ella vea mis cicatrices,
para que nadie sino yo escriba mi sentencia.

Escribo para el que despertó y ya no sueña.

Escribo una lengua que limpie las heridas
que me deja este ejercicio.

Escribo sólo un poco más del mismo vacío.

De: *Jardín Japonés* (Ediciones Altazor, Viña del Mar, 2006).

JUAN ESPINOZA ALE (1977)

ANUNCIACIÓN DE TOMÁS

Todas las noches ocurre lo mismo:
me duermo en el intento de olvidar
cómo nuestro pecho se abrió a la misma hora
en que las líneas de una mano se quedaron en tu rostro,
y mis ojos, ocultos por la duda
anticipaban el inicio del otoño en nuestra casa.
En todos mis sueños ocurre lo mismo:
un niño me despierta a media noche
con sus manos apretadas y los ojos fijos en mi frente
me despierta, se hace parte de mis dedos
cada día más abajo en lo profundo: *mi señor, mi dios*
dije alguna vez mientras mordía tu cabello
congelado, como estatua de yeso escondida en un cajón.
Despierta, madre mía,
y ayúdame a contar los pasos de la extinción sobre tu cuerpo,
en espera de un anuncio que no me atrevo a descifrar:
creí que tu herida sería suficiente
y me ocupé de repartirla por el mundo.

FALSO TESTIMONIO (PARA TIEMPOS DE COSECHA) (Fragmentos)

[...]

Cercado por los muros de todo lo ya dicho
en tu nombre, ordeno uno a uno
los argumentos que me esfuerzo en olvidar
pues sería fácil reemplazarte por la imagen
que mis hermanos han hecho de ti:
el único amor del cual escojo hacerme hijo.
Tarde y todo, aquí me tienes
para decirte que sólo estás dormida
que las hojas en tus manos son y no son el anuncio de tu muerte
aquí estoy
como si pudiera borrar con mi llegada la culpa y la sentencia
y pedirte que no les hagas caso
sólo estás dormida
yo voy a ser de nuevo el ángel
y estas hojas otra vez los días que te faltan
no me puedes haber dejado solo
te voy a echar tanto de menos:
eres hermosa, vas a vivir
eres hermosa...

[...]

Porque me cuesta creer, pero creo
es ese tipo clavado a su andamio, en su herida real
o imaginaria
creo que por las noches, en un hospital, caminan los muertos
esperando a sus visitas
creo que el rostro de esos muertos será mi rostro un día
creo, como quien espía una casa abandonada,
que nada es sustentable, que me contradigo, que hablo de más
y me arrepiento
en el apaleado con los pies sobre la tierra, mirándome
a la cara
en que hay hombres sin un precio conocido todavía
a ciegas en el alma y en los lentes de mi viejo
creo en María, en la imagen de María, que de alguna forma me consuela
creo en la prima Isabel, en sus entrañas agitándose veloces
en el ratón de biblioteca que pierde frente a un libro para niños la cordura

ganada con
 los años
 en el monaguillo que no sabe lo que dice
 en los niños terribles cuando salen del corral de su cabeza
 en el sexo de una mujer, en su boca, en su ombligo
 orgullosamente levantado, el que beso
 y en el que me cuesta creer
 pero creo.

De Falso testimonio (2005). Santiago de Chile, Beuvedráis Editores.

JORGE POLANCO (1977)

A PIZARNIK

*Cada palabra ahogada
 deja un agujero en la noche.*

*La muerte huele a cenizas húmedas:
 el poema se escribe
 no se puede hablar con claridad
 y las palabras abandonan su centro.*

*Un vocablo no debería mencionarse
 sin escuchar en la noche la ausencia
 como un agujero en los ojos*

De Las palabras callan (2005). Editorial Altazor.

“LA MEMORIA ES LA APERTURA DE UNA BOCA...”

La memoria es la apertura de una boca inmediatamente adecuada a la clausura de su universo. La calle es su herida solitaria, en un lugar y en el otro, la distancia, el tiempo sempiterno, los dos lados de la cama desunidos en una línea invisible, los últimos días, de un doloroso recuerdo. Infinitas esas calles donde no pasa nada, como entre nosotros, nada. Y peor la asfixia

en esta cordillera marmórea enclaustrada en el cielo pétreo. Es que viajamos rodeados por lagos de noche, a esos parajes transparentes que esconden la modorra saturados de cine, fotografiados de sepia por el cansancio, caminando como sombras mudas a las seis de la mañana, cuando se oyen nuestras voces con todo lo que quieren decir y que parecen decir, pero nunca dicen. Infinitas las calles con nosotros dibujados adentro, compartiendo una habitación testigo del insomnio, en esas paredes donde incluso el silencio también lesiona.

De umbrales de luz. Plaqueta Z poesía/Buenos Aires (s/f).

JOAQUÍN ZULETA (1980)

LAR

La familia está de luto.
No ha muerto nadie, pero está de luto.
Se diría que han llegado ácidos visitantes
o que el salón de los espejos de todos nuestros días
reproduce infinitos ángulos en tonos diferentes:

cuatro figuras del mismo material, desiguales en altura pero proporcionales
hasta en el gesto de sutil optimismo que nos define,
y en un mundo que según vecinas, francamente,
no da para más,
cualquier sonrisa es valorada.

Simétricos, sentados con ejemplar rectitud,
como columnas de un templo cálido y hermético,
bebemos el té sobre el mantel, oportunamente abastecido.
La sangre – bien comunitario que nos unifica
con la tierra en que respira nuestro padre –
preside nuestros actos y lava nuestros rostros
justo como el primer día de vida.

Desde entonces vestimos un luto riguroso.

De Revista *Ofelia*, N° 1, Año I, Santiago de Chile, agosto de 2001.

ROBERTO AEDO (1979)**BALADA DEL ESCRIBIENTE**

He superado la hoja en blanco: el tenso pánico de mi esqueleto
mis propios sesos devanados
Si he ido hacia el mundo, es porque éste vino a mí.
El sismógrafo descansa
caen los brazos y el instrumento que yo mismo subí
también mi voz está cansada
Si he ido hacia el mundo, es porque éste vino a mí.
Se destensan los hilos
a los que estoy amarrado.

Unos cuantos niños aburridos
comienzan a aplaudir.

UNA TAZA DE TÉ (CAMBIANDO LO QUE HAY QUE CAMBIAR)

En este amanecer me he levantado
a beber té blanco
y a recordar a una mujer.
No tengo luna – aunque las nubes se hayan ido –
tampoco árboles, flores o vino
ni un río ni un lago cerca de mi casa
tan sólo el lavamanos
cuando me afeitó o simplemente se estanca
lleno hasta la mitad.
Pero escribo.
Nada de eso tengo, pero escribo
como mis mayores hace cientos, hace miles de años
bebiendo de su recuerdo
con cada sorbo de té.

ENRIQUE WINTER (1982)**MANTRA**

Con las heridas de los dedos pinto
unos cuadros que compran a buen precio
los que me las hicieron.

ESTE CASSETTE TOCA SU VIDA

Luego de cinco órdenes de arresto
mi mamá invita a mi papá a la casa,
se pone linda, le cocina rico.
Con tres borgoñas y solos
mi papá me confiesa lo que eso indica: que lo ha hecho bien,
que las piernas que abre se mantienen abiertas.
Lo dice porque le conté del viernes:
cinco años sin verla y me tomó la mano.
Este cassette toca su vida
vida que rozo apenas
si con el dedo rebobino.
Mi papá y yo seguimos solos.

VANGUARDIA

Los jóvenes poetas. Peligrosos
como artes marciales milenarias
en el gimnasio del burgués.

De *Rascacielos* (2008). Editorial Literal.

LUCÍA GUERRA

Hora de morir

Llegó a Londres después de un largo viaje que trastornó el paso de las horas. Desde la ventanilla del avión, dos veces vio emerger el sol sobre la línea rojiza del horizonte, en amaneceres que contradecían las manillas de su reloj aún marcando la hora de esa otra ciudad regida por la dictadura. Entre los pasajeros y las sonrisas amables de las azafatas, seguía viviendo los rituales de la muerte con la impresión de que todavía estaba frente a los cirios encendidos y las coronas de flores rodeando el féretro donde yacía Gabriel. Allí lo había visto por última vez, tras el vidrio que daba un extraño viso a su rostro de párpados amoratados y de labios en una mueca de dolor que también parecía haber sido su último esfuerzo por aferrarse a la vida. Ella misma le había abrochado la camisa para después anudar esa corbata de seda azul oscuro que él siempre elegía para las grandes ocasiones porque le parecía tan elegante el contraste de aquel color sobre la popelina blanca. En el ataúd, la corbata y el cuello de la camisa ahora cubrían la marca de la soga con la cual lo habían ahorcado, antes de arrojar su cadáver en un costado de la carretera.

Aquella herida que conservó grumos de sangre, no obstante haberla limpiado repetidas veces con un paño empapado en alcohol, se quedó grabada en la mente de Laura quien, después del entierro, dejaba pasar los días y la vida misma, como si a ella también la cubriera una lápida. Con indiferencia, oía a sus padres informándole de los trámites apresurados que estaban haciendo para que saliera de Chile y evitar así el peligro de que fuera a ser detenida. Y en ese mismo estado de ánimo sumido en el vacío y en la nada, llegó hasta el aeropuerto, entregó los bolsos y maletas que sus primas le habían preparado y con el débil esbozo de una sonrisa, se despidió de la familia.

Me duele el alma verte partir, hijita—le dijo su madre tratando de reprimir el llanto—pero también siento un gran alivio. Allí en Inglaterra, con esa gente tan sobria y civilizada, te curarás de esta terrible depresión... Gracias a Dios, todo es superable en la vida... Y pese a lo que está ocurriendo aquí, en cuanto llegues a Londres, te darás cuenta de que son las fuerzas del

bien las que verdaderamente guían este mundo.

Varias personas esperaban a la salida de la aduana y entre ellas, vio a una joven rubia que sostenía un letrero con su nombre escrito en grandes letras de imprenta. La había venido a buscar para llevarla al hotel donde pasaría tres días, antes de que la transportaran a Birmingham.

Al cruzar las puertas de aquel hotel construido a mediados del siglo XIX, según le había dicho Joanna, la asaltó la extraña sensación de que entraba en un ámbito que correspondía a otro tiempo, de que si el avión, en su travesía hacia el este, había salido al encuentro del sol adelantándose a las horas de su reloj, allí, en un viaje vertical a zonas subterráneas, acababa de atravesar la oculta arqueología de más de un centenar de años. Esas columnas de madera tallada arrojando sombras sobre el piso de mármol y el mueblaje antiguo de barniz opaco daban la impresión de haber apresado el paso del tiempo para inmovilizarlo mientras afuera seguían corriendo los años y las hojas de los calendarios.

Copiando los datos de su pasaporte, Joanna se dedicaba a llenar el formulario del hotel y ella apoyada en el mesón, tuvo el presentimiento de que alguien oculto tras una de las columnas de madera, la estaba observando y con la vista recorría todo su cuerpo... Se aprestaba a terminar de poner su firma en el formulario para entregárselo en la escuela, se unía al coro de niñas para cantar el himno nacional que definía al conserje del hotel, cuando nítida oyó la respiración de alguien que casi la rozaba haciéndole sentir un escalofrío de pies a cabeza... Atemorizada, dejó caer la lapicera y su firma quedó inconclusa. Tendría que tomar pronto otro calmante, se dijo al constatar que no había nadie a su lado y para completar su firma, sólo pudo agregar un trazo desordenado porque se imaginó que en ese momento, era una mujer que no sabía leer ni escribir y que en las noches, se paraba bajo un farol de luz mortecina para ofrecer su cuerpo a cambio de un chelín y tres peniques.

Había en el hotel un pesado olor a moho, a tumba cubierta de musgo, y mientras subía las escaleras, tuvo la sensación de que en ese lugar la estaba acechando la muerte. Al entrar en la habitación que le habían asignado, las flores diminutas que adornaban el papel de las paredes y esas dalias que se entrelazaban armoniosamente en la cretona verde de las cortinas, le hicieron recordar los paisajes de los pintores ingleses. Tranquilos parajes donde, a lo lejos, se divisaba una casa bordeada por prados y jardines simétricos, arroyos y bosques de follaje espeso que sólo podían corresponder a esa gente que se divertía jugando cricket y conversando a la hora del té... Pero también entre esos árboles, se dedicaban al pasatiempo de cazar aves y zorros—animales inocentes que dejaban manchas de sangre en aquella tierra pisada por aristócratas de botas altas y elegante traje de pana o casimir... Volvió a mirar el entorno bucólico de la habitación y ahora las flores y guirnaldas le hicieron evocar coronas funerarias.

Tratando de desechar esta imagen, abrió la cama y redistribuyó los almohadones diciéndose que no era extraño que se le aparecieran los íconos

de la muerte en este otro rincón del mundo. Después de todo, durante años había oído historias de muertos y desaparecidos en manos de los militares y junto al cuerpo yerto de Gabriel en La Morgue, había visto hileras de otros cadáveres expuestos allí a la espera de ser identificados. Era muy posible que llevara la muerte a sus espaldas o, tal vez, la muerte estaba allí para acabar de una vez con su dolor.

A punto de estallar en ese llanto que no dejaba de recurrir, abrió una de las valijas para sacar su camisa de dormir antes de dirigirse al cuarto de baño. Las paredes cubiertas por baldosas de un celeste envejecido daban al lugar una atmósfera de recinto antiguo, de alguna casona en la campiña inglesa donde corrían niñas de botines de cuero, muselina en abultados vuelos y largas trenzas que se elevaban en el viento al compás del balanceo de un columpio. Adosada a la pared, se hallaba una tina refaccionada y abriendo las pesadas llaves de bronce, dejó caer el agua por un par de minutos mientras empezaba a sacarse la ropa. Sobre el piso de caoba, puso ese suéter que Gabriel le había regalado para la navidad sin saber que, sólo dos meses después, el ribete plateado de las mangas estaría brillando a miles de kilómetros de su tumba... Con desgano, entró a la tina y se sentó allí por un rato sintiendo que el agua tibia le producía un grato relajamiento de los músculos forzados a mantenerse inertes durante ese viaje que se había prolongado durante tantas horas. Luego estiró el cuerpo echándose hacia atrás y fue en ese instante cuando súbitamente resbaló y apenas alcanzó a aferrarse al borde de loza para esquivar un rudo golpe en la nuca. Así permaneció por unos segundos con los ojos fijos en el vacío y la respiración agitada... Aquello no había sido un accidente, pensó tomando aliento, alguien, algo, la había empujado para que se golpeará. Sintió miedo al imaginar la presencia de alguien que volvería a empujarla y rápidamente salió de la tina y se cubrió el cuerpo con una toalla.

Dio unos pasos titubeantes hacia el espejo cubierto de vaho y allí le pareció divisar la silueta de la muerte moviendo los huesos de su esqueleto en una forma tenue y ligera que no producía ningún ruido. "Es por el cansancio de este viaje tan largo", se dijo bajando la cabeza, pero cuando volvió a levantar la vista, se le apareció la figura de una calavera que, como en un film en blanco y negro, se agrandaba en la imagen de un close-up que ahora cubría toda la superficie del espejo. Lentamente aquella imagen de cuencas vacías y mandíbulas desnudas fue adquiriendo la fisonomía de un rostro de párpados abultados y de pronto, sobre el cráneo empezó a delinearse un sombrero en forma de tongo mientras, en el labio superior de esa boca de expresión altanera, se perfiló un bigote de guías muy largas y afinadas, semejantes a las de aquellos señores que aparecían en las fotografías que su abuela guardaba bajo llave. A punto de caer en el pánico, pegó un grito y de un manotazo, limpió el vaho del espejo haciendo desaparecer esa figura sombría que ahora parecía permanecer detrás suyo y casi rozando su espalda desnuda.

Sacando fuerzas, corrió hasta el dormitorio y se quedó de pie junto a la cama, con la vista fija en la pantalla de la lámpara del velador que lucía un alegre paisaje rodeado, en la guarda, por margaritas silvestres. Esas eran las flores que ella imaginaba cuando su patria como un campo cubierto de flores bajo un cielo muy azulado y a orillas de un mar plácido y tranquilo.

“¡Y ahora tanta muerte, Dios mío, tanta muerte!”, musitó para sí buscando el frasco de los calmantes. “Son todas esas muertes las que me han hecho tener esta alucinación... porque eso ha sido, una alucinación, producto de este ‘shock nervioso’, como lo llama mi madre nada más que por darle un nombre a mi dolor, a esta desolación, más allá de las palabras, que me ha dejado la muerte de Gabriel”.

Secándose las lágrimas, se metió en la cama, cerró los ojos tratando de quedarse dormida y volvió a ver el rostro de Gabriel. “Ayúdame a tolerar tu muerte”, le dijo en silencio, y encogida entre esas sábanas ajenas, evocó el peso de su cuerpo cuando la penetraba con un vigor de marea creciente. Ese había sido su único consuelo, siempre en las noches lo sentía a su lado acariciándola como ahora... Y recibiendo sobre la piel de los senos la suavidad húmeda de su lengua, se fue adormeciendo.

Al día siguiente, Joanna la pasó a buscar para mostrarle la ciudad. Desde la embarcación en el río Támesis, vio que en una de sus riberas aún perduraba el Globe Theatre alojando los ecos de los versos de Shakespeare. Después, divisó el Big Ben junto al edificio del Parlamento marcando las horas con la misma exactitud de sus líneas geométricas y, entre los pesados muros de la Abadía de Westminster, contempló las estatuas sobre las tumbas de esa larga monarquía aún sobreviviendo en un sistema democrático. Todo parecía tan ordenado, tan afincado en la tradición y tal vez por eso, había crecido oyendo que los chilenos era los ingleses de América, los únicos que se gobernaban de un modo sobrio y disciplinado para resguardar las libertades constitucionales. Chile era un país único en ese continente latinoamericano de excesos, escándalos y caudillos tropicales... Eso decían siempre con un dejo de orgullo, hasta el momento del golpe militar cuando la sobriedad dio paso a la violencia.

Cuando llegaron a la Torre de Londres y sus muros de piedra gris, Joanna le explicó que aquel portón cruzado de barrotes se designaba, en la época de Enrique VIII, como la Puerta del Traidor. Tras los barrotes, se divisaba una celda húmeda y oscura reflejándose en el agua pantanosa a los pies de los escalones cubiertos de musgo ennegrecido. Allí llegaban los que habían perdido los favores del monarca, acusados de haber hecho una conspiración. Cautivos en esa celda de paredes frías, debían esperar el momento en que vendría el verdugo para llevarlos al patíbulo. También en la torre habían sido asesinados esos dos príncipes pequeños que, ignorando las tramas de la política, se dedicaban a sus juegos infantiles, sin sospechar que sus cadáveres serían tapiados en uno de los muros de esa misma torre. Joanna estuvo largo rato hablándole de María de Escocia ejecutada por

orden de su hermanastra para eliminar el peligro de perder el trono y le contó la historia de Lady Jane Grey quien, al ver la cabeza decapitada de su esposo, le había arrebatado al verdugo la venda de las manos y se la había puesto ella misma sobre los ojos, ordenándole que fuera rápido y eficaz con su hacha. Ella también hubiera querido ofrecer su cuello a los verdugos de Gabriel para morir a su lado y evitar tanto sufrimiento... Angustiada por ese dolor que no la abandona, mira a su izquierda y ve pasar a un hombre que lleva una capa negra y un tongo, como si estuviera disfrazado con una vestimenta de hace cien años. Antes de desaparecer por un costado de la torre, la mira con gesto imperioso y ella imagina que está llamándola, que le está exigiendo que vaya hasta él.

Hicieron una larga caminata y ciertos rincones de la ciudad le parecieron familiares, como si ya antes los hubiera visto. Sobre todo aquel escaño a la entrada de una casa decrepita. Sin saber por qué se sentó allí... Había en el aire un fuerte olor a repollo cocido y a su mente vino la escena de unos pordioseros que se estaban peleando en la acera por unas monedas que alguien había arrojado desde un elegante carruaje.

Al entrar de regreso a su habitación, intuyó que alguien estaba apoyado en la pared del baño... Algo, alguien que ahora cuando ella se tira en la cama, se ha instalado detrás de la cortina arrojando sombras sobre la cretona y sus dalias color cereza entre guirnaldas de hojas muy verdes. Alguien que, en cualquier instante, va a apagar la lámpara y hará desaparecer en la oscuridad el decorado de la pantalla y su candoroso paisaje campestre.

Abriendo los ojos, repasa con la vista las dalias de la cortina, y presiente que allí está agazapado un hombre que ha venido a cumplir el rito de la inmolación. La cortina ondea de manera casi imperceptible y ella con el cuerpo tenso espera la agresión de ese otro cuerpo que se le tirará encima para golpearla o tal vez con un gesto brusco, arrojará la sogla cuyo nudo se irá ajustando a su cuello hasta que ceda la tráquea. Le faltará el aire, ya no podrá respirar y ésta será la agonía que le dejará las mejillas mustias y una mueca de desesperación...

De un salto se sienta en la cama y recuerda a su familia despidiéndose en el aeropuerto, todos ellos mirándola con tristeza y siente ganas de decirle a su madre que está equivocada, que no son las fuerzas del bien las que rigen este mundo sino un limo maligno que fluye oculto en cualquier sitio de la tierra. Detrás de la cortina, el hombre parece atuzarse los bigotes y el brillo de sus ojos traspasa la cretona... Entonces, ella vuelve a tenderse en el lecho con una actitud sumisa... Es hora de abandonar este mundo, se dice con alivio y como en un sueño, se ve en un cuarto lóbrego y miserable ubicado en un sector de White Chapel. A ella le corresponde salir una hora después de Jane quien, en estos momentos, está de pie frente al espejo poniéndose el abrigo largo que la protegerá de la humedad producida por la neblina espesa. "Fría está la noche, pero no faltará el cliente que me brinde unos peniques", dice Jane adoptando una pose sensual y le brinda una sonrisa que deja ver

el hueco oscuro de los dos dientes que le faltan en su dentadura de marfil opaco y carcomido. “Y si te topas con Jack el Destripador, bien que le puedes volar una libra esterlina y tres chelines”, exclama la vieja Rose que se dedica a atizar el fuego siempre escaso de carbón. Jane, divertida con el comentario, lanza una carcajada, se da media vuelta y haciendo un gesto de despedida, se aleja por la calle estrecha y oscura. Cojea levemente de la pierna izquierda y al llegar a la esquina, se ajusta el sombrero que acaba de comprar esa tarde con las monedas que fue ahorrando durante varios meses. Para hacerlas refr, se apoya en la pared, se levanta la falda con un ademán seductor y después se va entonando una alegre canción irlandesa.

Mientras la voz de Jane empieza a perderse en la lejanía, ella entreabre los ojos y ve apoyado en el borde de la cama, a ese hombre ahora de silueta nítida, como si un rayo de luna estuviera iluminando todo su cuerpo. El tongo negro se balancea en un movimiento apenas perceptible mientras le clava la vista y de sus labios, sale un murmullo que parece resonar en el bigote de guías muy largas. Ese ruido sordo que se extiende en un eco destemplado, semeja el graznido de las gaviotas hambrientas posándose en la arena negra y húmeda de una playa sin confín.

“Voy a morir rodeada de nietos en Dublin”, decía siempre Jane sin saber que su vida acabaría en un mísero suburbio de Londres. Ella había visto su cadáver apenas iluminado por el farol de un policía mientras los mendigos se persignaban llenos de temor. El abrigo abierto y empapado de sangre dejaba ver un profundo tajo en la garganta y entre los pliegues del vestido, caía parte de sus intestinos formando un extraño rosario. Con amor y mucha piedad, se acercó a Jane y la besó en la mejilla. Fue entonces cuando, en sus ojos aún abiertos y la mirada ahora fija para siempre, le pareció ver una señal seguida de las palabras pronunciadas por su boca distorsionada en el último estertor. “Tú serás la próxima”, oyó que le decía y después de acariciar sus manos frías y yertas, ella se había internado en otra calle que iba en sentido contrario a la pieza donde había vivido por más de tres años... Estaba resuelta a abandonar su pobre oficio de prostituta para no ser la próxima víctima del Destripador. Iba a salvar su vida aunque terminara siendo aún más pobre. Se ganaría el pan limpiando el suelo de los ricos, recogiendo las astillas de carbón allá en esa fábrica que tenía una chimenea muy grande, o se perdería en la multitud de pordioseros que asolaban la ciudad...

Ahora, bajo la arena de esa playa tan extensa, fermentan larvas, raíces y sarmientos que se entrelazan creando una red maligna, un entramado del tiempo y de la historia, que dejó su muerte sangrienta suspendida por más de un centenar de años... El hombre de capa negra sostiene en su mano derecha un cuchillo que relumbra en la oscuridad, lentamente acaricia el filo acerado con una expresión tiránica y perversa, antes de arrojar la primera puñalada. Y ella ve entonces una guirnalda de dalias y margaritas silvestres que se engarzan formando la corona que caerá sobre la caja de madera que reviste su cuerpo descuartizado.

NORA GLICKMAN

NOCTURNO DE CHILE
(“ENTONCES Y DESPUÉS”)

Adaptación en siete escenas de la novela de Roberto Bolaño

- LUGAR:** SANTIAGO DE CHILE. EL CUARTO DE URRUTIA LACROIX. SALÓN DE LA CASA DE MARÍA CANALES, EN LAS AFUERAS DE SANTIAGO. SALÓN DEL CUARTEL DE CLASES. CUARTO DEL TORTURADO.
- TIEMPO:** ENTRE LOS SETENTA Y COMIENZOS DE LOS NOVENTA.
- MÚSICA:** WEBER Y DEBUSSY EN LA CASA DE MARÍA CANALES, “CARMINA BURANA”, AL COMIENZO Y AL FINAL DE LA OBRA.
- UTILERÍA:** UNA PIZARRA CON NOMBRES EN LETRAS LEGIBLES. UNA CORTINA SEMI-TRANSPARENTE DE COLOR ROJO, UN ESPEJO GRANDE Y POLVORIENTO, UN SILLÓN, UN DIVÁN, VARIAS SILLAS, UNA BOTELLA Y UN VASO DE WHISKY, UNA TAZA CON PLATILLO DE PORCELANA, UN PLATO CON TOSTADAS, MERMELADA Y MANTEQUILLA.
- PERSONAJES:** SEBASTIÁN URRUTIA LACROIX
EL JOVEN ENVEJECIDO
MARÍA CANALES
JIMMY THOMPSON
OIDO Y ODEIM

PINOCHET
INDIA MAPUCHE
SEBASTIÁN (HIJO DE MARÍA Y JIMMY THOMPSON)
DRAMATURGO TORTURADO

Escena 1

SEBASTIÁN URRUTIA, SACERDOTE YACE AFIEBRADO, REOSTADO EN SU DIVÁN, CUBIERTO POR UNA MANTA OSCURA. CREE QUE VA A MORIR. DURANTE UNA LARGA NOCHE DE CONFUSIÓN Y ESTUPOR RECORRE LOS MOMENTOS MÁS IMPORTANTES DE SU VIDA. PERO A MEDIDA QUE AVANZA LA NOCHE, LA FIEBRE VA REMITIENDO. LOS MONSTRUOS DE SU PASADO APARECEN ILUMINADOS COMO PERSONAJES SINIESTROS. EN EL CURSO DE SU AUTOCONFESIÓN URRUTIA HARÁ REFERENCIA AL “JOVEN-ENVEJECIDO.”

URRUTIA: Sé que me voy acercando al fin, pero todavía me queda mucho por decir. El Joven Envejecido tiene la culpa de todo esto. ¡No me lo puedo quitar de encima! Se me aparece en cualquier parte; me acosa. ¿Qué espera de mí? Busco y rebusco en el rincón de mis recuerdos aquellos actos que me justifiquen. Porque uno tiene que ser responsable de sus palabras, e incluso de sus silencios. ¿Acaso los silencios no ascienden al cielo, donde Dios los oye y los juzga? Que quede claro. Yo, Sebastián Urrutia Lacroix, chileno, seminarista desde los trece años y crítico literario, me considero un hombre razonable, responsable de mis actos. Corrían los años 70. Fue por esas noches desérticas del toque de queda en Chile, cuando empecé a contemplar la vida como una sucesión de equívocos que deberían conducirnos a la verdad final. Sin embargo, mi actitud era de profundo desaliento. Dejé de dar clases y escribir reseñas...dejé de decir misa. Durante esos días dormía muy poco. En las mañanas me dedicaba a caminar por las calles de Santiago. Una tarde dos maleantes me asaltaron: “No tengo plata, hijos míos,” les dije. “Claro que tenés plata, cura reculiao”, me dijeros los cogotos. Acabé entregándoles mi billetera y rezando por ellos...aunque no mucho.

Sin embargo, el aburrimiento era feroz y no disminuía. Algunos mediodías me llenaba la cabeza de ideas disparatadas. Me sentaba en un taburete alto y contemplaba con ojos de carnero degollado las gotas de agua que bajaban por la superficie de la botella de soda que sostenía entre mis manos. Intenté escribir algún poema; pero mi poesía, en vez de angelical se tornó demoníaca, llena de blasfemias y cosas peores. Escribía, por ejemplo, sobre invertidos y sobre niños perdidos en estaciones abandonadas. Al fin de cuentas, todos éramos chilenos corrientes, discretos, moderados. Todos, menos el Joven Envejecido, que quién sabe en qué agujero se había perdido.

VEAMOS APARECER LA SOMBRA ZUMBANTE DEL JOVEN ENVEJECIDO, UNA FIGURA FANTASMA-GÓRICA DE PELO BLANCO, VESTIDA DE LEOTARDO NEGRO Y ANTIFAZ, QUE SE MANIFIESTA COMO UN MOSCARDÓN QUE REVOLETEA ALREDEDOR DEL CURA.

Sabíamos que había que hacer algo; que había una época para sacrificios y otra para la sana reflexión. Pero la vida seguía su curso como un collar de arroz en donde cada granito llevaba un paisaje pintado y todos se ponían el collar al cuello, aunque nadie tenía la fuerza de voluntad para acercárselo a los ojos y descifrarlo. En parte porque esas miniaturas exigían vista de lince, o bien porque los paisajes solían deparar sorpresas desagradables como ataúdes, cementerios, ciudades deshabitadas.

Fuera del hecho insoslayable de que muchos amigos se habían marchado del país, en ese clima de tedio abismal, nuestro problema como intelectuales radicaba en el toque de queda, porque, ¿dónde reunirse, si a las diez de la noche todos los bares y restaurantes estaban cerrados, y la noche, como se sabe, es el momento propicio para diálogos y confidencias? ¡Qué época aquella!

CAMBIO DE LUZ.

La otra tarde me encontré con un joven novelista de izquierda.

“Sabes algo de María Canales?” le pregunté.

“María Canales? No sé quién es. No la conozco,” me dijo.

“¡Pero si tú solías ir a su casa durante los años de Pinochet!”

El negó con la cabeza repetidas veces y acto seguido cambió de tema. Entonces se me ocurrió que debía ir a verla. OSCURO.

Escena 2

CUANDO SUBEN LAS LUCES URRUTIA ESTÁ DE PIE FRENTE AL PÚBLICO. VISTE UNA SOTANA NEGRA.

URRUTIA: Me resultó extraño conducir el auto por aquellas avenidas de las afueras, como antes lo había hecho durante el toque de queda. La casa de María Canales había perdido su esplendor nocturno. Ahora parecía demasiado grande; la maleza del jardín trepaba inclemente por las rejas, como si quisiera obstruir al paseante ocasional la visión del interior. Estacioné al lado del portón. Los vidrios de las ventanas estaban sucios y las cortinas, cerradas. Había una bicicleta infantil tirada junto a los escalones del porche. Toqué el timbre. Al cabo de un rato María se asomó por la ventana.

MARÍA: EN OFF: ¿Qué desea?

URRUTIA: Quería hablar con usted, María. Soy el padre Urrutia. Sebastián Urrutia Lacroix, ¿no se acuerda de mí? AL PÚBLICO. Durante unos segundos pareció retroceder en el tiempo. Luego salió para recorrer el tramo del jardín que la separaba de mí, y me abrió el portón. Su sonrisa no era muy diferente de la que yo recordaba, pero había engordado y se veía muy cansada.

MARÍA: Padre, es usted la última persona que hubiera esperado. Han pasado muchos años, pero parece como si hubiera sido ayer.

URRUTIA: AL PÚBLICO: Entonces María Canales era una joven simpática de pelo castaño y grandes ojos negros. Leía todo lo que uno le decía que leyera. En la casa ya no había tantos muebles como antes y la decrepitud del jardín se repetía en las habitaciones que yo recordaba luminosas, pero que ahora parecían bañadas de un polvillo rojizo. El sillón donde solía sentarme aún estaba allí. María, que seguía la dirección de mis ojos, lo notó al instante:

MARÍA: Siéntese, padre. Está en su casa.

- URRUTIA: AL PÚBLICO: Me contó de sus hijos, ya adolescentes, que estaban con ella, y de su marido, que ahora vivía en los Estados Unidos.
- MARÍA: CON HASTIO: Supongo que estará bien...Pero nos tiene abandonados. Además, los que antes venían tan gustosos a mis veladas, ahora me dan la espalda.
- URRUTIA: Y aquella novela que estaba escribiendo, ¿la terminó?
- MARÍA: Todavía no. Todo el tiempo recibo visitas de periodistas extranjeros. Yo insisto en hablarles de literatura, pero ellos siempre sacan el tema de la política, de Jimmy, de lo que sentía. Ahora cobro por las entrevistas. O pagan o no hablo.
- URRUTIA SE LEVANTA, SOFOCADO: Sentí que me faltaba el aire. Abrí una ventana. VUELVE A SENTARSE. Ella no dejaba de hablar.
- MARÍA: Ni siquiera el terreno de esta casa es nuestro...¿Qué le parece? los dueños, unos judíos exiliados hace más de veinte años, nos han puesto pleito. Quién sabe; si nos descuidamos, de esta casa pronto no quedará ni memoria.
- URRUTIA: Pero María, entonces vuelva a empezar; múdese con sus hijos a otra parte...
- MARÍA: Lo que realmente me preocupa es mi carrera literaria.
- URRUTIA: Entonces use un seudónimo, María; por el amor de Cristo. Lo importante es la vida, no la literatura.
- MARÍA: Ya lo sé; siempre lo he sabido.
- URRUTIA SE LEVANTA ABRUPTAMENTE: Me tengo que ir.
MARIA SUELTA UNA CARCAJADA.
- URRUTIA AL PÚBLICO: Su risotada tenía una fuerza incontenible...(RECAPACITA) O tal vez fue sólo mi imaginación...
- BAJAN LAS LUCES. SE ESCUCHA EL RUIDO DE UN

MOTOR ENCENDIDO. MARÍA CANALES, ESCONDIDA DETRÁS DE LA VENTANA SE ASEGURA DE QUE EL CURA SE HA MARCHADO. SE LLENA UN VASO CON WHISKY; RESPIRA DE FORMA AGITADA, BEBE, FUMA Y VUELVE A ESPIAR DETRÁS DE LA CORTINA. ENCENDIENDO UN CIGARRILLO. MIRA HACIA FUERA Y CIERRA LA CORTINA, COMO IMPULSADA POR UN TIC NERVIOSO.

MARÍA: Ya se fue ese curita hipócrita. Vino a mofarse de mí, fingiendo que nunca supo nada, con su cara de “yo no fui”, ¿a quién pretende engañar? Los únicos que me visitan, aparte de algún figgón, como este cura, son los periodistas de crónica roja. Bien hice en alejar a mis hijos de este escándalo. ¿Qué culpa tienen ellos? Que se queden en la Florida con mis padres, porque yo no sé qué va a ser de mí. SE ACERCA NUEVAMENTE A LA VENTANA. .

Presiento que en cualquier momento me vienen a buscar. Nadie me lo dijo, pero yo lo sé. Así se llevaron a Jimmy, sin avisarle; le tendieron una emboscada: “Pura rutina, jefe,” le dijeron. Pero en realidad tenían todo listo para deportarlo. Y a mí me dejaron sola con mi suerte. SE ALEJA DE LA VENTANA; APAGA EL CIGARRILLO Y SE MIRA EN EL ESPEJO POLVORIENTO DE LA SALA..

Ya no queda ni la sombra de lo que fui: estoy fea, aturdida. La memoria me traiciona. ¿Cuándo empezó esta pesadilla? En Miami vivíamos tranquilos; pero de repente a Jimmy lo destinaron a Chile... SE PASEA POR LA SALA.. Todo lo que quiero es escribir. Pero, ¿a quién le interesa? Los periodistas solo preguntan por el trabajo de Jimmy...si yo sabía y cuánto... TAMBALEA. SE SOSTIENE DEL SOFA PARA NO CAERSE. Claro que lo sabía. ¿Y acaso mi Sebastián no lo adivinaba? ¿Y la mapuche? Ella también lo sabía, pero como iba a arriesgarse. ALGO AVERGONZADA. Y esos hipócritas, antes dispuestos a seguirme hasta mi casa cuando llegaba el toque de queda, ahora se atreven a juzgarme. No les importaba que yo viviera en las afueras; volvieran ... dos, tres veces por semana, ansiosos de compartir opiniones..pero ahora dicen que nunca me conocieron, que nunca asistieron a mis tertulias.

VUELVE A SENTARSE, AFLOJA SU CUERPO; DEJA CAER EL VASO, PERO ELLA, ABSTRAÍDA EN SUS

PENSAMIENTOS, NI SE ENTERA. BAJAN LAS LUCES.
MARÍA SALE DE ESCENA.

Escena 3

SE OYE MÚSICA DE WEBER. CUANDO SUBEN LAS LUCES,
URRUTIA ESTÁ RESCOSTADO EN EL DIVÁN. EL JOVEN
ENVEJECIDO REVOLOTEA ALREDEDOR SUYO. URRUTIA
LO ESPANTA.

URRUTIA: Tantas cosas han pasado; tantas cosas desde que la conocí... No sé exactamente cómo fue. Tal vez asistiera a un taller literario, o quizás a una exposición de pintura, porque le sería más fácil hablar con pintores que con escritores. Qué alivio debió sentir al darse cuenta que en este país, dejado de la mano de Dios, los escritores tampoco poseían una cultura muy amplia. Su marido, Jimmy Thompson, ejecutivo en una empresa con filiales en Chile y Argentina, era el típico yanqui: alto, no muy conversador, pero educado. Si se aparecía en alguna *soirée*, se limitaba a escuchar a los invitados con una paciencia infinita. OSCURO.

SUBEN LAS LUCES SOBRE JIMMY

JIMMY: María era muy generosa con sus huéspedes. Servía whisky a todo el mundo. En nuestra casa se conversaba de literatura, se bebía y hasta se bailaba. Cuando un poeta contrario al régimen recitaba unos versos, yo me hacía el interesado y al rato me excusaba para ver a los niños, que ya dormían... Ya bien entrada la noche María se aparecía con una bandeja de empanadas calientes, y el aroma de la carne y las aceitunas despertaba a los más hambrientos. A eso de las seis de la mañana recién terminaba el toque de queda. Medio atontados, salían del jardín hacia sus autos y desde nuestro castillo hospitalario María les decía adiós con la mano. Por fin la casa quedaba vacía... como debía estar durante el día para que yo pudiera hacer mi trabajo.... aunque ayer se nos fue la mano... Qué íbamos a hacer.. el tipo se negaba a colaborar... no pudimos sacarle más nombres. María me armó un escándalo. No quiere escenas en esta casa. Le prometí que en adelante iba a ser más cauteloso. OSCURO.

URRUTIA: AL PÚBLICO. Yo no iba allá cada semana, como la mayoría; quizás una vez al mes. Aunque ahora son capaces de decir que iba cada semana. Hasta el Joven Envejecido sabe que es una falacia...A la gente le gusta murmurar.

Escena 4

EL JOVEN ENVEJECIDO SE COLOCA DETRÁS DEL DIVÁN DONDE YACE URRUTÍA Y CASI LO ACARICIA, COMO PARA CONSOLARLO.

URRUTIA: Me pregunto qué importancia tiene saber en todo momento si lo que uno hace está bien o mal. ¿Y cómo puedo saberlo yo? ¿Acaso me excedí cuando vino a buscarme el señor Odeim con su socio, el señor Oido? Ambos gestionaban una empresa de importaciones y exportaciones. Oido, no Oído, eso me lo aclaró desde el principio, era rubio y delgado, de piel pálida, enrojecida en los pómulos. Odeim, en cambio, tenía una cara corriente con rasgos más indígenas que europeos. Gracias a ellos yo había recorrido casi toda Europa con una beca, para escribir un informe sobre el estado de decadencia de las iglesias católicas en el Viejo Mundo. Curiosa misión: me tocó ver como se adiestraba a halcones para que aniquilaran a las palomas, que cagaban sobre las fachadas de las iglesias. Los frailes bien podían prescindir del Padre y del Hijo, pero estaban destruyendo el símbolo terrenal del Espíritu Santo! (PAUSA)
Tan conformes quedaron Oido y Odiem de mi trabajo, que ahora volvían a ofrecerme otra misión especial.

URRUTIA SE LEVANTA DEL DIVÁN PARA SENTARSE A UN LADO DE LA MESA. SE SIRVE UNA TOSTADA Y LA MASCA RUIDOSAMENTE. ENTRAN OIDO Y ODEIM.

URRUTIA: AL PÚBLICO: Sin más ni más se sentaron frente a mí mientras me desayunaba. Se sirvieron mis tostadas con mantequilla y mermelada y las mascaron igual que yo, ruidosamente.

- OIDO: Venimos como portadores de una empresa muy delicada, padre.
- OIDEM: Se trata de algo que exige una reserva máxima, sobre todo ahora, en esta situación.
- OIDO: Usted ya sabe cómo son los chilenos; siempre tan copuchentos, sin mala intención, pero copuchentos como el que más.
- URRUTIA: ¿Por qué tanto secreto?
- OIDO: Queremos saber si usted sabe algo, o más que algo de marxismo.
- URRUTIA: INCÓMODO. Lo justito.
- ODEIM: ¿Hay libros de marxismo en su biblioteca?
- URRUTIA: Dios mío, no es mi biblioteca; es de nuestra comunidad. En mi biblioteca privada, supongo que algunos habrá, pero solo para consultas, o para fundamentar algún trabajo que precisamente lo negara.
- AL PÚBLICO: Tuve que aclararles que yo no era marxista porque en realidad, al hacerme este examen, querían enterarse si yo conocía las bases del marxismo.
- OIDO: Justamente, queremos que usted enseñe esa teoría, ya que si no le fue difícil aprenderla, tampoco le sería difícil enseñarla.
- ODEIM: ¡Y qué mejor ocasión que ésta! Es un servicio para la patria; un servicio que debe cumplirse con la boca cerrada.
- OIDO: Además, será usted muy bien retribuido.
- URRUTIA: ¿Y de cuántas clases se trata?
- ODEIM: Las suficientes para que se hagan una idea unos caballeros a quienes todos los chilenos les debemos mucho.
- OIDO: No se rompa el cráneo, padre. Jamás adivinaría de quiénes se trata.

- URRUTIA: Lo siento. Tengo mucho trabajo acumulado... Necesito tiempo para terminarlo.
- ODEIM: No se haga el cartucho con nosotros, padre. Esto es algo que nadie puede rechazar. OSCURO. SALEN OIDO Y ODEIM

Escena 5

URRUTIA: AL PÚBLICO. Días después vino a buscarme un coche de ventanas oscuras, que me llevó hasta un parque y se detuvo frente a una casa con una sola luz encendida. Le pregunté al conductor si había allí guardias, porque la casa parecía vacía.

“Una buena guardia,” me dijo, “es la que no se ve. Pero hay guardias, no lo dude, y todos con el dedo en el gatillo.”

“Cuánto me alegra saberlo,” le dije.

Cuando llegué, no sé por qué, tenía la seguridad de que me estaban filmando. ¡Quién te ha visto, Sebastián, y quién te ve!, me dije. Me llevaron a un cuarto y me dejaron solo. Entró un camarero y me sirvió té. Ganas me dieron de tirar la taza contra las impolutas paredes, de hacerme pequeño, sumergirme en la infusión y nadar hasta el fondo donde descansaban los granos de azúcar como grandes trozos de diamantes. Pero permanecí inexpresivo, con cara de aburrimiento. Revolví la taza y probe el té. Buen té. Bueno para los nervios.

SUBEN LAS LUCES SOBRE UNA HILERA DE MANIQUÍES VESTIDOS CON GORRAS MILITARES Y UNIFORMES CONDECORADOS. DETRÁS DEL GRUPO, UNA PIZARRA CON NOMBRES DE LÍDERES MARXISTAS ESCRITOS EN LETRAS GRANDES.

URRUTIA: Oí pasos por el corredor. La puerta se abrió y fueron entrando los oficiales de la Junta. Me puse de pie. Las chapitas en sus uniformes brillaban y mi sotana, amplísima, pareció absorber en un segundo toda esa gama de colores. Aquella noche, la primera, les hablé de Marx y de Engels. En la segunda clase comentamos el Manifiesto del partido comunista. Según el General Leigh, se trataba de un texto primitivo en estado puro. No especificó más. Pensé que se

estaba burlando de mí, pero no tardé en descubrir que lo decía en serio. Durante la tercera semana hablamos de las luchas de clases en Francia. Unos minutos antes de comenzar la cuarta clase, estando yo con mi taza de té en las rodillas, el general Pinochet se acercó a mí:

**CAMBIO DE LUCES. PINOCHET, CON UNIFORME Y GAFAS NEGRAS,
SE ACERCA AL CURA.**

PINOCHET: ¿Cree usted que Allende era un intelectual?

URRUTIA: La verdad es que no sé qué contestarle, mi general.

PINOCHET: Sin embargo todo el mundo ahora lo presenta como un mártir y un intelectual, porque los mártires a secas ya no interesan demasiado, ¿verdad, padre? Pero Allende no era ningún intelectual, a menos que existan intelectuales que no leen ni estudian. ¿Usted qué cree?

URRUTIA: SE ENCOGE DE HOMBROS.

PINOCHET: No existen, padre. Un intelectual debe leer y estudiar, o no es un intelectual. ¿Y qué cree usted que leía Allende? Revistitas. Sólo leía revistitas, resúmenes de libros, artículos que sus secuaces le recortaban. Lo sé de buena fuente, créame. ¿Y Frei? ¿Qué leía Frei?

URRUTIA: Tampoco lo sé, mi general.

PINOCHET: ¡Nada! No leía nada. Ni siquiera la Biblia. Por ser uno de los fundadores de la Democracia Cristiana, podría al menos, leer la Biblia, ¿no? Eso a usted, como sacerdote, ¿qué le parece? Ni Frei ni Allende leían ni escribían nada. Fingían ser hombres de cultura, pero no. PAUSA. Beba su té, padre, se le va a enfriar. Ahora dígame, ¿cuántos libros cree que yo he escrito?

URRUTIA: ...

PINOCHET: Tres libros. Son libros de historia militar; de geopolítica. Lo que pasa es que siempre he publicado en editoriales especializadas. Los escribí yo solo, sin ayuda de nadie. Tres libros, y uno de ellos bastante grueso.

URRUTIA: ¡Tres libros, mi general! ¡Qué noticia más sorprendente!
¡Con qué gusto los leería!

PINOCHET: Vaya a la Biblioteca Nacional; allí encontrará además, mis artículos publicados en revistas norteamericanas....Todos traducidos al inglés, por supuesto.

URRUTIA AL PÚBLICO. De pronto me puso una mano en la rodilla. Sentí un escalofrío.

PINOCHET: ¿Y por qué cree usted que quiero aprender los rudimentos básicos del marxismo?

URRUTIA: Para hacer un mejor servicio a la patria, mi general.

PINOCHET: ¡Exactamente! Para comprender a los enemigos de Chile, para saber cómo piensan y hasta dónde están dispuestos a llegar. Yo bien sé a dónde están dispuestos a llegar. Con todo esto quiero hacerle entender, padre, que usted no está perdiendo el tiempo conmigo y que yo no estoy perdiendo el tiempo con usted. ¿Correcto?

URRUTIA: Correctísimo, mi general.

AL PÚBLICO. En las clases siguientes les hablé de Lenin, Trostky, Stalin, Fidel y Tito. El general Mendoza se dormía profundamente.

Pinochet consideró que El Libro rojo de Mao, era simple y corriente. A la última clase, la décima, solo asistió el general Pinochet. Nuestra despedida fue en cierto modo fría, como era de esperarse de un hombre de estado.

URRUTIA ARMÁNDOSE DE CORAJE: ¿Cree usted que mis clases han sido de alguna utilidad?

PINOCHET: Por supuesto, Urrutia. Váyase con la conciencia tranquila. Su trabajo ha sido perfecto. OSCURO.

PINOCHET SE QUEDA SOLO. OBSERVA SOBRE LA MESA UN LIBRO DE MARX, LO HOJEA, SONRÍE CON DESPRECIO, Y LO TIRA AL TACHO DE LA BASURA.

PINOCHET: Ahí es donde debe estar. En la basura. En mi país no hay lugar para ideas retrógradas. Aquí se mira al futuro de frente. **SE ACOMODA LAS CONDECORACIONES EN SU UNIFORME.** La clave está en saber eliminar el mal. Pero claro; para eliminarlo, primero hay que conocerlo desde adentro. **PAUSA.** Ese curita intelectual del Opus Dei, recién llegado de Europa, podrá ser un maricón, pero que más da...sirve para unas clases de marxismo. En todo caso se sentirá honrado...y además, se llenará los bolsillos... porque eso sí; los que me siguen siempre son bien recompensados. **OSCURO.**
SUBEN LAS LUCES SOBRE URRUTIA.

URRUTIA: El mismo coche que me había traído al cuartel, me llevó de regreso a mi casa a las dos de la mañana, en pleno toque de queda.
Un total de diez clases. ¿Había sido necesaria mi actuación? ¿Aprendieron algo de marxismo? Y si yo les contara a mis amigos lo que había hecho, ¿tendría su aprobación? Algunos manifestarían un rechazo absoluto. Otros me comprenderían. ¿Hice lo justo o me excedí? ¿Acaso puede un hombre saber siempre qué está bien y qué está mal? **SE TIRA EXHAUSTO SOBRE EL DIVÁN; ESCONDE LA CABEZA BAJO LA ALMOHADA Y LLORA.** La culpa de mis desgracias la tienen Oido y Odeim, que me metieron en este asunto. Se lo confesé luego a Farewell, mi mentor literario, y le advertí que no dijera ni una palabra a nadie. El me aseguró que eso se daba por sentado: “Es un secreto,” me dijo. Pero a la semana siguiente mi historia comenzó a correr por todo Santiago como reguero de pólvora. **GESTICULA:** “¡El cura Urrutia le dio lecciones de marxismo a la Junta!” “¡Urrutia es profesor particular de los militares!” Cuando lo supe me quedé helado. Farewell —viejo chismoso y alcahuete— rechazó, por supuesto, ser el fósforo que había dado inicio a la habladuría. Y yo no tuve fuerzas para inculparlo.
Me senté frente al teléfono y esperé llamadas anónimas de los resentidos; recriminaciones de las autoridades eclesiásticas, de Oido y de Odeim. Pero nadie me llamó. ¡Na-die! Al principio achaqué ese silencio a un rechazo de mi persona. Pero luego, con estupor, me di cuenta de que a nadie le importaban mis clases de marxismo. Me di cuenta que todos éramos de la misma familia: derecha, centro, izquierda, demócrata-cristianos, socialistas, fascistas,

militares. Tarde o temprano todos volveríamos a compartir el poder. Durante esos años de acero y de silencio volví a caminar las calles de Santiago, y nadie dijo nada. Al contrario. Yo seguí publicando poemas y reseñas, viajando y volviendo a las tertulias de María Canales. OSCURO.

Escena 6

SALÓN DE LA CASA DE MARÍA CANALES.
MÚSICA DE WEBER, VOCES DE LA GENTE, RISAS.

URRUTIA: Iba poco, pero cuando iba tenía los ojos abiertos y el whisky no me nublaba el entendimiento. Me fijaba, por ejemplo, en el niño Sebastián, mi pequeño tocayo; en su carita flaca. Una vez se lo quité de los brazos a la mapuche y le pregunté: “¿Qué tienes, Sebastián? ¿Qué te pasa?” “¡Qué carita más fría!”, le dije; y de pronto sentí que los ojos se me llenaban de lágrimas. La empleada me arrebató el niño bruscamente, y éste me miró por encima del hombro de la mapuche que se lo llevaba cargado a su cuarto. Tuve la impresión de que esos ojos grandes veían lo que no querían ver. En otra ocasión leí un cuento escrito por María. No era malo, pero su exagerado empeño resultaba en una mediocridad lastimosa. Me expresó su admiración por una escritora feminista.

REAPARECE MARÍA.

MARÍA: ¡Quién pudiera escribir como ella! Es admirable...

URRUTIA: No es para tanto, María; muchas de sus páginas no son más que malas traducciones, por no llamarlas plagios, de novelas francesas de los años cincuenta.

MARÍA: CON UNA INCONTENIBLE SONRISA DE SATISFACCIÓN.

¿De modo que a usted no le gusta lo que esa mujer escribe, padre?

URRUTIA: AL PÚBLICO: Yo la miré sorprendido, en parte porque hasta ese momento me había llamado siempre Sebastián, como el resto de mis amigos escritores, y también porque en ese mismo instante vi a la mapuche bajar las escaleras con el pequeño Sebastián en brazos.

A MARÍA: Claro que me gusta. Sólo que juzgo críticamente sus defectos. Al público: ¡Qué frase tan absurda, pienso ahora, tan circunstancial! BAJAN LAS LUCES. SALE MARÍA.

EL JOVEN ENVEJECIDO PASA UN VELO SUAVE POR ENCIMA DE LA CABEZA DE URRUTIA, QUE, AUNQUE NO LO VE, PARECE SENTIRLO.

URRUTIA: Apuesto a que el Joven Envejecido, que andará por aquí, se está riendo a pierna suelta de mis pifias, de mis yerros veniales y mortales. ¿O es que se ha aburrido de mí? ¡Que haga lo que le de la gana! OSCURO. BAJAN LAS LUCES, PARA VOLVER A SUBIR SOBRE MARÍA. MÚSICA DE FONDO DE DEBUSSY.

MARÍA: Urrutia se cree muy intelectual porque ha leído a los griegos y algo de literatura universal; nos mira por encima... especialmente a mí, como si no me diera cuenta que no le gusta lo que escribo... Sin embargo viene a mis *soirées*, fingiendo que le caigo bien. Curita imbécil; al fin y al cabo es igual que el resto. ¿Acaso no le dio clases de marxismo al mismo presidente? ¿Acaso no recibió buena paga por sus servicios? ¿Cómo no iba a sospechar que algo pasaba aquí?... Todos se hacen los tontos porque les conviene continuar con esta comedia... y a mi también... es mi única oportunidad... para Jimmy, es la mejor pantalla... mientras nadie se meta en sus asuntos.

BAJAN LAS LUCES, CESA LA MÚSICA. LA MAPUCHE APARECE DE ESPALDAS AL PÚBLICO, CON SEBASTIÁN EN SUS BRAZOS, VESTIDO EN PIJAMAS.

SEBASTIÁN: VOZ EN OFF: Ahí están otra vez los amigos de mamá. Vienen seguido a casa. Todos me sonrñen como si fueran mis

amigos. Yo ni los conozco. Tampoco hay chicos por acá; solo hay árboles, pasto crecido, o como dice mi nana, estepa. Mi hermanito se pasa el día durmiendo o llorando.

De todos los amigos de mamá hay uno que me mira de forma rara. El otro día ese señor me cargó en sus brazos; me miró a los ojos y de repente sus ojos se llenaron de lágrimas. Tuve ganas de abrazarlo y de llorar con él también, pero la nana me arrancó de sus brazos, me subió a mi cuarto y me acostó con mi peluche. Mi osito es el único que me entiende... A mi mamá no le gusta jugar conmigo y mi papá viaja mucho. De tan poco que lo veo, cuando lo llamo tío, como a los amigos de mami, a él no le importa; igual me sonríe y cuando me acuesto viene a darme un beso.

El día que dejaron la puerta abierta... bajé las escaleras gateando y no me caí. Estaba oscuro pero no me dio miedo porque atrás había luz... abrí esa puerta y ahí estaba un amigo de mi papá, acostado en una cama blanca... tenía los ojos tapados... estaría jugando a la gallinita ciega y se cayó, por eso se acostó... porque le salía sangre de la nariz y de la boca... Me parece que estaba desnudo. Cuando yo juego a la gallinita ciega con mi nana, no me desnudo. Le toqué la cara, apenas, para ver si respiraba. Pero justo vino mi nana y me sacó de allí de un tirón. Cuando llegamos arriba, mi papi nos esperaba, muy enojado. Yo le pregunté: ¿Quién es ese hombre? ¿Por qué está en la cama? ¿Qué tiene? ¿Por qué le sale sangre de la nariz?

¿Por qué, ¡por qué?! Se enoja cuando le hago muchas preguntas. Yo me puse a llorar. Él se calmó y me dijo que su amigo dormía abajo porque se había lastimado y él lo estaba curando. Entonces nos mandó a mi nana y a mí a jugar afuera. OSCURO. LA MAPUCHE REGRESA SOLA.

LA MAPUCHE: La señora María no quiere que baje con el niño cuando hay gente.

Ella se altera por cualquier cosa: bebe y fuma demasiado. Casi nunca se ocupa de los niños; dice que para eso me paga, para que se los cuide y ella tenga tiempo para escribir. Me dan mucha pena mis dos angelitos. Yo trato de darles lo que sus padres no les dan.

Las veces que don Jimmy me mandaba a caminar con los niños, yo sabía que abajo pasaban cosas feas. Cuando regresábamos, ya no había gente en la casa; doña María estaba sentada junto a la ventana, escribiendo. PAUSA. Yo

no soy quien para abrir la boca.

Aquella mañana no encontraba a Sebastián por ninguna parte; alguien había olvidado poner el candado de la puerta del sótano. Bajé a buscarlo sin hacer ruido, para no llamar la atención. Lo encontré a Sebastián frente al camastro donde había un hombre tendido. El niño le tocaba la cara en llagas, los ojos vendados. Sin decir palabra lo agarré en mis brazos, aterrada, lo subí corriendo, y al llegar arriba, nos topamos con Don Jimmy...

OSCURO.

EL TORTURADO: YACE SEMIDESNUDO, CON LOS OJOS VENDADOS. SU CUERPO SANGRA DE LA NARIZ Y DE LA BOCA. HABLA CON DIFICULTAD. ¿Cómo llegué aquí? ¿Cuándo? Acaso nadie vio que me acorralaban en pleno día, en la calle? ¿Nadie vio como me encapuchaban y me metían en un auto? ¿Quiénes eran? tres tipos, uno extranjero, dos chilenos... ¿Qué carajos podía importarles si yo había sido miembro del partido comunista? Pude haber salido antes de Chile y no quise...todavía hay esperanzas...me decía...Ya no puedo pensar. No; no estoy en la guerrilla. Nunca estuve. No más picana...déjenme morir en paz. PAUSA. En mi agonía siento que se abre una puerta y una energía divina —¿divina?— se filtra en mis huesos; una manita sedosa me roza la piel, pasa sus deditos sobre mi venda. Es un angel que me mira con unos ojos muy grandes, como si supiera...Trato de decirle algo, de pedirle que me desate y me libere...pero unas manos fieras lo alejan de mí...Cuando al fin me sale la voz...me doy cuenta que estoy solo otra vez...solo con mi muerte. OSCURO.

URRUTIA: Esa aparición doble, la de Sebastián con la mapuche por un lado, y por otro la del rostro bovino de María Canales llamándome padre, como si asumiera el papel de penitente, me provocó una sensación de mareo y de náusea. Yo la achaqué a la visión de aquel niño, mi pequeño homónimo, transportado en brazos de su nana; ese niño de ojos grandes y de labios sellados, miraba sin ver; como si no quisiera oír, ni hablar delante de la despreocupada pandilla de literatos que su madre congregaba cada semana.

Fue entonces que me hice el firme propósito de no volver nunca más a las veladas de María Canales.

Escena 7

EL JOVEN ENVEJECIDO SE DESPLAZA HACIENDO PIRUETAS ALREDEDOR DE URRUTIA. ESTE SE PALPA LA FRENTE. BEBE UN WHISKY.

URRUTIA: Ahora sí sé cuál era la verdadera historia. Pero María Canales lo supo siempre. Cuando se lo pregunté, el día que volví a su casa, me aseguró que no había dicho a nadie sobre quiénes habían asistido a sus veladas.

URRUTIA: ¿Usted estaba al tanto de todo lo que hacía Jimmy?

MARÍA: Sí, padre.

URRUTIA: ¿Y se arrepiente?

MARÍA: Igual que todos, padre.

URRUTIA: ¡Igual que todos!
AL PÚBLICO: ¿Por qué, sabiendo María Canales lo que su marido hacía en el sótano, invitaba a gente a su casa? La respuesta era sencilla: porque durante esas *soirées*, por regla general, no había nadie en el sótano. Pero sucedió que durante una de las tertulias, uno de los invitados andaría muy borracho...BAJAN LAS LUCES.

DRAMATURGO: GOLPEA A UNA PUERTA: ¿Dónde mierda hay otro baño? CAMINA BORRACHO, TANTEANDO. Esta casa endemoniada es toda pasillos. ¿Qué hay que hacer para encontrar el baño? No es aquí por la derecha...ni aquí TANTEA POR LA IZQUIERDA....esto es un laberinto... Nada. Me estoy meando encima. ¡Qué oscuridad!. ABRE OTRA PUERTA MÁS Y SE ESPANTA ANTE LO QUE VE. LA CIERRA DE UN PORTAZO.¿Y eso?! SE PONE A SILBAR DE PRISA HASTA QUE DA CON LAS ESCALERAS. ARRIBA ENCUENTRA UNA BOTELLA DE WHISKY Y SE SIRVE UNA BUENA PORCIÓN, QUE BEBE

ATROPELLADAMENTE. No silbo por miedo, no; es para cobrar control. ¿Lo vi? Alguien había allí abajo, amarrado al catre, con los ojos vendados... jadeaba... como el personaje torturado de mi obra. ¡Qué mareo, Dios, qué frío...! MIRA ALREDEDOR SUYO. Ya casi amanece y volvemos a Santiago. Yo no vi nada. Nada. No vi nada. BEBEMAS WHISKY Y SE SIENTA A ESPERAR. OSCURO. SUBEN LAS LUCES SOBRE URRUTIA Y SOBRE EL TORTURADO

URRUTIA: AL PÚBLICO: Cuando el dramaturgo extraviado volvió a subir a la sala, se dejó caer en una poltrona y siguió bebiendo, sin decir ni una palabra a nadie. Pero no aguantó mucho tiempo en confesarle a un amigo lo que vio, y éste a mí. Meses después, alguien más que frecuentaba las veladas me contó la misma historia. Y más tarde la oí de otro más. PAUSA. Pasaron los años. Volvió la democracia; el momento en que todos los chilenos debíamos reconciliarnos entre nosotros. ¿Cómo fue que aquella noche que el invitado se extravió y dio con aquel pobre hombre, cuando no debía haber nadie en el sótano? La respuesta parece sencilla: Porque la costumbre olvida toda precaución; porque la rutina mitiga el horror. Me hago otra pregunta más: ¿Por qué entonces nadie, en su momento, dijo nada? La respuesta parece igualmente sencilla: Porque tuvo miedo; porque tuvieron miedo. No puedo decir "tuvimos miedo", porque yo no supe nada hasta que fue demasiado tarde. Y también me pregunto ¿Para qué remover lo que el tiempo esconde piadosamente? Yo no sabía nada; pero María Canales sí lo sabía. OSCURO. LUCES SOBRE MARÍA.

MARÍA: ¿De veras no quiere ver el sótano, padre? Pronto demolerán la casa y ya no será posible bajar. Aquí mató Jimmy a la Cecilia Sánchez Pobrete. A veces yo estaba viendo la tele con los niños y se iba la luz por un rato. No oíamos ningún grito, solo la electricidad que se iba de golpe y después volvía.

URRUTIA: AL PÚBLICO: Hubiera querido abofetearla ahí mismo. En lugar de contestarle, sacudí varias veces con la cabeza. Me levanté y di unos pasos por la sala en donde antes se reunían los escritores, los artistas de mi patria. OSCURO.

SUBEN LAS LUCES, URRUTIA YACE EN EL DIVÁN.

En la penumbra de mi agonía busco al Joven Envejecido; lo busco, pero sólo veo mis libros y las paredes vacías de mi dormitorio. Todavía podría levantarme y reiniciar mi vida, mis clases, mis reseñas... pero me faltan fuerzas.

EL JOVEN ENVEJECIDO SE ADELANTA HACIA EL PÚBLICO.

Lo busco. Creo ver su rostro blando y tétrico. ¿Es posible que sea yo el que grita sin que nadie lo escuche? ¿Seré yo el Joven Envejecido? ¿Es éste el gran terror?

DE LOS LABIOS DEL JOVEN ENVEJECIDO SE DESPRENDE UN "NO" MUDO, PERO ATROZ, COMO EL DE "EL GRITO" DE EDVARD MUNCH.

Pasan a una velocidad de vértigo todos los rostros que amé y los que odié; los que admiré y desprecié; los que protegí y que atacué, los rostros que busqué vanamente... Poco a poco la sombra de la Verdad empieza a ascender, vacilante, desde el fondo del mar.

Y después se desata una tormenta de mierda.

BAJAN LAS LUCES. SE VUELVEN A OÍR ACORDES DE CARMINA BURANA. URRUTIA ESCONDE LA CABEZA BAJO UNA MANTA.

FIN

ENTREVISTA



Estatua de Cobal de Mario Toral

VÍCTOR HUGO DÍAZ: LA POESÍA JOVEN, UN GESTO EN PROCESO Y DESAROLLO

Julio Ortega: *1. Si quisiera Ud. recordar su primer poema, o su primer libro ¿podría evocar el impulso inicial de su escritura? Aleixandre dijo que se hizo poeta el día que leyó un verso de Rubén Darío. ¿Cómo se reconoció Ud. en diálogo con la poesía?*

Víctor Hugo Díaz: Siempre he pensado y a la vez dudado si soy o no un escritor, ya que me parece prioritario la experiencia poética por encima de la escritura, es decir el descubrimiento o el “shock” antes que la página en blanco por llenar. Pienso que este malentendido oficioso ha llevado a grandes confusiones e incluso fraudes productivos y no productos seductores. De niño alucinaba y conocía la historia, sobre todo antigua, con lo que desarrollé la tendencia a la ficción interpretable (la realidad es quizá más sorprendente que lo imaginado y de ahí mi obsesión por trabajar con lo material al servicio de la composición significativa). En una familia donde la opinión y la crítica no tenían interés ni lugar, surgió la primera pregunta: si yo estoy aquí, donde están mis hermanos ausentes, los que no han nacido o, como siempre he tenido pasión por las piedras, pensaba que si me botaban la colección, ellas seguirían su proceso de piedras y yo mi finitud. Creo que eso me iluminó, la noción de azar y término inevitable.

Mi formación inicial no fue literaria, fue la esquina y la música, no como género artístico sino como respuesta y resistencia al sistema, el rock (hendrix, etc), pensemos en la dictadura imperante, con toda la duda y desconfianza en el sistema político pro o anti dictadura, había algo que los otros no veían, esa “falta” es la poesía, no es decir algo de otra forma, no decir sino hacerlo visible. Algunos versos me tocaron y me di cuenta de que ésta era la elección de género creativo que más me acomodaba y excitaba: “*América, por qué tus bibliotecas están tan llenas de lágrimas*” (Ginsberg); o “*De esto surge un poema/ de estar en un lugar que no es el nuestro y peor aún/ no nosotros mismos*” (Wallace Stevens) o “*Estos son pues los años venideros/ todo lo íbamos a resolver ahora/ teníamos la vida por delante*” (Lihn). Y desde luego lo trágico y total de Vallejo y Baudelaire, no Rimbaud, eso lo asocio más a la escritura y por tanto productividad, igual burguesía inteligente, cálculo y modificación del discurso anterior. Parece que la poesía y su sustento están relacionados al paso del tiempo: “*Este verano cumpliré los cincuenta/ y la muerte me desgasta incesante*” (Borges). Independiente de lo anterior, siempre he sentido placer por el ritmo y las formas.

J.O. 2. A sus lectores les gustaría seguramente conocer su biblioteca, esa ilusión de un árbol genealógico del poeta. ¿Que libros de poesía, si alguno, motivaron la juventud de su ejercicio poético? ¿El poeta, inventa a sus precursores o, mas bien, imagina a sus lectores?

V.H.D. A mí me parece que el poeta inventa a sus precursores, tanto por establecer vínculo y acogerse a una tradición, a un modo afín de tomar partido por cierta concepción de poesía, como por escribir como se cree que se debe escribir mirando hacia atrás y hacia el lado, buscando diálogo con algunos autores. Además el poeta en este diálogo con lo ya escrito, reinterpreta desde su tiempo y mirada algunas praxis e imaginarios a manera de impulso. Al mismo tiempo se escribe para alguien, aunque sea para uno, esa emisión expresiva tiene necesariamente un lector (ideal), la posible interpretación ya significa un lector, el hablante tiene que ser capaz de estar en la cabeza de los otros.

Respecto a los libros, si bien es cierto he perdido o alejado físicamente algunas de mis bibliotecas temporales, creo en libros indispensables que siempre están en uno, prefiero decir autores: Eliot, Vallejo, Kavafis y Lihn entre otros, porque de ahí las cosas se me escapan de las manos.

J.O. 3. *A lo largo de su obra, ¿se ha encontrado a sí mismo en su propia voz? ¿O la voz es siempre la de otro, la imagen en el espejo del lenguaje? Yeats parece que obedecía a un dictado profuso. Borges, a las simetrías de la memoria rimada. ¿Qué es primero, la imagen o el ritmo?*

V.H.D. En mí lo primero es la sorpresa, la aparición de la experiencia poética que va ligada a la imagen, allí lo poético se hace, vive y trata de entrar en los otros. El ritmo es simultáneo, es parte de la forma, pertenece al cuerpo del poema, además es el movimiento de lo dicho. Respecto a la voz, no me queda claro, a veces creo ser yo quien habla y a veces me parece un susurro, una conversación que se oye al paso, una visita inesperada.

J.O. 4. *¿A usted no le ha tentado alguna vez la necesidad de formular una poética? O de alguna manera ¿su poesía es una reflexión sobre el poema?*

V.H.D. Formular poéticas, lo asocio a poner límites, demarcación, nada es estático en poesía, el desplazamiento es su naturaleza. Creo que las obras cuando te llegan y te hablan en toda su dimensión te están planteando su modo y su desnudez, exhibiendo en sí mismas el cómo y porqué están escritas. Si se escribe pensando en cómo se debe escribir poesía en un tiempo y lugar, implica una reflexión permanente y una duda.

J.O. 5. *¿Frecuenta Ud. la primera persona como comienzo del discurso poético? ¿O prefiere dejar el “yo” a los novelistas? Puede, en definitiva, el lenguaje representar al “yo” asignándole una identidad cierta? ¿O el “yo” es una licencia de la Retórica?*

- V.H.D.** Prefiero el desdoblamiento y alejarme de un posible yo íntimo, personal, como decía anteriormente: prefiero estar en la cabeza de los otros. Prefiero las voces diferidas, distintos hablantes que buscan dar cuerpo a una voz pública encarnada en escenas, detalles (observación) y fragmentos que hagan levantar la mirada. Prefiero entonces el yo poético, a fin de cuentas, esa es la voz con el poema nos habla, el sujeto que habita ese espacio y en ningún otro. Un yo retórico me parece aburrido; la buena poesía hace visibles sus elementos en toda su expresión, el yo retórico, habla acerca de ellos.
- J.O.** *6. ¿Que sintonías cree Ud. haber establecido con otros poetas y escritores de su país y su lengua? Si tuviera que hablar de su ejemplo o lección, ¿cómo definiría la opción de pertenencia de su obra?*
- V.H.D.** La línea que se pueda establecer hacia atrás y hacia el lado, por lo menos en Chile, es super personal, pero diría que la cosa de hoy empieza en Parra, más con Lihn, Gonzalo Millán, Zurita, el primer Harris, quizá Maquiera y los post 87 o “Bárbaros”, en que comienza un proceso que como concepto o marca registrada podríamos llamar “Poesía Joven”, un gesto que está hoy en pleno proceso y desarrollo.
- J.O.** *7. Y, por otro lado, ¿cuál sería la lección de lectura y escritura que cree inculcar en los nuevos practicantes y lectores?*
- V.H.D.** No escribir lo innecesario, evitar la retórica, esforzarse en buscar imaginarios propios, explorar la mitología personal y tener claro que en los buenos poemas no se ve la tinta, la letra impresa, como dije antes, el poema se hace visible a primera vista, no es “hablar” de él, de “eso”.
- J.O.** *8. Sobre las intersecciones con los contextos, ¿qué papel, si alguno, le concede Ud. al poema entre las formas de discurso que se disputan hoy la racionalidad civil y el significado de nuestro plazo en este globo?*

- V.H.D.** Hoy los discursos y espectáculos están dirigidos al dominio y el consumo irracional y cruel, éstos reemplazaron a la experiencia o al menos intentan hacerlo, para eso fueron diseñados. Pienso en lo que dice O. Paz, al afirmar que la poesía no es ficción, es el real maravilloso cotidiano, descubre entonces el velo de lo producido y muestra algo en su plenitud. Reestablece el poder del símbolo y saca al lenguaje de su pura funcionalidad, le devuelve su libertad y su independencia expresiva, como dicen: escribir es un pretexto para no aplaudir.
- J.O.** *9. Se debate hoy el sentido de la creatividad, que se definiría por la capacidad de abrir espacios de respiración y visión. ¿Qué momento de su poesía encuentra privilegiado por la luz y la sombra del lenguaje?*
- V.H.D.** No me queda claro si logro lo que busco, pero creo que sería en el momento en que lograra hacer de lo familiar algo enigmático, una poesía en apariencia hecha de elementos, de materiales y objetos, como un abismo superficial, pero capaz de llegar a primera vista con todo su peso e impacto de lo real maravilloso. En ese sentido busco lograr o entre abrir esa respiración y visión.
- J.O.** *10. Si usted tuviera que definir su personalidad poética, ¿qué parte de su experiencia personal y nacional cree que ha gravitado a la hora de crear espacios alternativos a los impuestos por nuestro tiempo? Dicho de otro modo, ¿cuánto de su condición local se ha liberado como abierta al mundo?*
- V.H.D.** Pienso en Eliot, en una entrevista que leí en algún lugar, cuando dice que el asunto de la poesía se trata de plantear el problema universal (supongo es el estar aquí, ahora y ser finitos) pero en un lenguaje nacional, local. En tal caso se trataría de rescatar, modificar y reutilizar los elementos y signos de nuestras culturas locales, es decir las mitologías personales en cada "tribu", urbana, etc.

Ahora respecto a la experiencia personal, sin duda está presente, debe estarlo, no creo en una poesía ligada exclusivamente a la intertextualidad, al gran discurso de “lo poético”, una poesía fabricada o de libros abiertos. Si bien es cierto la literatura es personal y por qué no decirlo autobiográfica, no se limita a eso. En otras palabras busco acercar o construir con lo personal un discurso público, pero en un sentido profundo. Por ejemplo mi ciudad, Santiago de Chile (sus contradicciones, neurosis, transformación física, etc.) está fuertemente presente en mis textos, pero al mismo tiempo es un material de construcción un pretexto de escritura.

J.O. 11. *Vivimos en el descreimiento mutuo, favorecido por la pobreza de las comunicaciones y la violencia diaria de las representaciones públicas. ¿Cuánta fe en el otro es posible todavía en la poesía? ¿Hay un sentido más puro en las palabras de la tribu? ¿O ese dictamen modernista ha sido reemplazado por “un sentido de la realidad de los mil demonios,” esa furia civil del poeta del margen, proclamada por Nicanor Parra?*

V.H.D. La furia civil es imprescindible, recordemos lo que dije antes: escribir es un pretexto para no aplaudir (no recuerdo el autor). El lenguaje de la tribu tiene toda esa carga expresiva y ancestral, pero debe ser traducida al sentido de lo moderno; más aún recuperar la ancestral, toda esa materia prima simbólica que el poeta contiene, pero en mitologías o hablas totalmente actuales, creo que eso mantiene en movimiento a la poesía. Hay que evitar o despreciar el “terreno seguro”, descorriendo ese velo hay diálogo, movimiento y lectura.

J.O. 12. *Le agradeceremos elegir un poema suyo y comentar qué representa en su trabajo, y qué ha descubierto de su propia poesía en ese texto.*

V.H.D. Preferiría citar sólo un fragmento del poema *Frágil*, de **Lugares de uso**:

“Las flores artificiales
también florecen, pero en invierno
su polen es el musgo

No requieren de luz sino de tiempo para volverse necesarias.”

Acá hay algo que es importante hacer notar, como dije antes: hacer de lo familiar algo enigmático, buscar el misterio de lo común. Siempre me ha importado el tema de la observación, mirar con otros ojos lo que todos ven, hacerlo casi una “visión”. Además valorar y exaltar el detalle, ya no tanto el fragmento. Ese detalle que logra erectarse en imagen poética, este es un camino donde hay mucho aún por recorrer. El detalle potente y significativo trabaja con objetos, con visualidad reflexivas, alejándose de lo retórico.

COLABORADORES

MÓNICA BARRIENTOS: Hace el doctorado en la universidad de Pittsburgh. Es Magíster en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Chile y Licenciada en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Ha dedicado su investigación a la producción de mujeres en Chile, especialmente a la narrativa de Diamela Eltit. Sus últimas publicaciones tienen relación con una relectura de la poesía de Gabriela Mistral.

FERNANDO BLANCO: Es Profesor Visitante en Kenyon College. Licenciado en Literatura y Lingüística Hispánicas de la Universidad de Chile. Doctorado en Literatura y Cultura Latinoamericana de Ohio State University. Se ha desempeñado como profesor de la Universidad de Chile desde 1997 hasta 2002. Ha publicado el libro *Reinas de otro cielo. Modernidad y Autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel* (2004). Entre sus publicaciones de los últimos años se destacan *Secretos y goces en la nación literaria* (Iberoamericana 18, Berlín) y *La cura. Memoriales en disputa en memoria y ciudadanía* (2008).

EUGENIA BRITO: Tiene su doctorado en Literatura Chilena e Hispanoamericana de la Universidad de Chile. Autora de los poemarios *Vía pública*, Edición Universitaria, 1974; *Emplazamientos*, Cuarto Propio, Santiago 1992; *Dónde vas*, Cuarto Propio, 1998; *Extraña permanencia*, Cuarto propio, Santiago 2004; *Oficio de vivir*, (en prensa) Cuarto Propio 2008. Como investigadora ha publicado *Campos minados* Literatura Post Golpe en Chile, 1990; *Poesía femenina chilena del siglo XX (confiscación y silencio)*, Santiago, Ediciones Dolmen, 1988; *Sergio Castillo* (sobre la escultura de Sergio Castillo, artista chileno, Premio Nacional de Arte), Santiago, Edición Universitaria, 2004. En vías de publicación: *Ficciones del muro* (sobre Brunet, Donoso y Eltit), Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

FERNANDO BURGOS: Profesor de literaturas hispánicas de la Universidad de Memphis. Su investigación incluye textos del siglo XIX y XX en la narrativa latinoamericana y española. Entre sus libros publicados están *Vertientes de modernidad* (Caracas) y *La creación en Hispanoamérica* (Madrid).

MARCELO CODDOU: Es Profesor Emeritus de Drew University. Entre sus libros se encuentran: *Gonzalo Rojas: los poetas son niños en crecimiento tenaz. Estudios Rojianos*, Victoria, Canada: Trafford Publishing (2007); *Hija de la fortuna de Isabel Allende. Radiogramación fronteriza del saber histórico*. Valparaíso, Puntágeles Editorial, Universidad de Playa Ancha (2001); *Gonzalo Rojas. Tres poemas*. Edición y estudio preliminar. Valparaíso: Puntágeles Editorial, Universidad de Playa Ancha, (2000); *Obra selecta de Gonzalo Rojas*, Caracas-Santiago; Biblioteca Ayacucho-Fondo de Cultura Económica (1997); *La miseria del hombre de Gonzalo Rojas*, edición crítica. Valparaíso: Edición Puntágeles, Universidad de Playa Ancha (1995); *Veinte estudios sobre la literatura chilena del siglo XX*. Ed. El Maitén (1989). *Para leer a Isabel Allende*. Santiago: Literatura Americana Reunida Editora (Lar), (1988).

JAIME COLLYER: Es licenciado en psicología por la Universidad de Chile. Novelista y cuentista de excepción, ha obtenido diversos galardones literarios en Chile y España. Entre ellos, el Premio Jauja de Cuentos 1985 (Valladolid, España), el Premio Grinzane Cavour 3003 (Biarritz, Francia) por su novela *El infiltrado*, y el Premio Altazor 2003 (Santiago, Chile), concedido a su novela, *El hablante del cielo*. Sus volúmenes de cuentos *Gente al acecho*, *La bestia en casa* y *La voz del amo* fueron distinguidos con el Premio del Consejo Nacional del Libro, el más importante que hoy se concede en Chile, y con el Premio Municipal de Santiago.

LUIS CORREA-DÍAZ: Poeta y profesor de literatura latinoamericana en la University of Georgia, USA. Autor de *Cervantes y/en (las) Américas: mapa de campo y ensayo de bibliografía razonada* (2006), *Una historia apócrifa de América: el arte de la conjetura histórica de Pedro Gómez Valderrama* (2003), *Todas las muertes de Pinochet: Notas literarias para una biografía crítica* (2000) y *Lengua muerta: Poesía, post-literatura & erotismo en Enrique Lihn* (1996). Co-editor (con Silvia Nagy-Zekmi) de *Arte de vivir: acercamientos críticos a la poesía de Pedro Lastra* (2007); con Scott Weintraub) *Vicente Huidobro's Futurity. 21st Century Critical Approaches* (2010). Sus poemarios son: *Cosmological Me* (2010), *Mester de soltería* (2006 y 2008), *Diario de un poeta recién separado* (2005), *Divina Pastora* (1998), *Rosario de actas de habla* (1993), *Ojo de buey* (1993), *Bajo la pequeña música de su pie* (1990). Poemas suyos se pueden leer en: <http://letras.s5.com/lced260806.htm>.

VÍCTOR HUGO DÍAZ: Nació en Santiago en 1965. Ha publicado *La comarca de senos caídos* (1987), *Doble vida* (1989) y *Lugares de uso* (2000) y *No tocar* (2003). Vienen poemas suyos en *Antología Fundación Pablo Neruda* (1990) y en *Ciudad poética post, Diez poetas jóvenes chilenos* (1992). En 1988 obtuvo la primera *Beca de Creación Taller Pablo Neruda* y en 2002 la *Beca de Creación del Consejo Nacional del Libro y la Lectura*. En 2004 recibe el *Premio de La Fundación Pablo Neruda* por su trayectoria. Sus textos han aparecido en diversas revistas y muestras poéticas.

ANA FIGUEROA: Es licenciada de la Pontificia Universidad Católica de Chile y doctorada de Rutgers University. Su investigación se centra en el ensayo latinoamericano, especialmente en la construcción de género. Está trabajando en su tercer libro: *Masculinidades idealizadas en el ensayo latinoamericano*. Entre sus publicaciones se encuentran: *Ensayistas del Movimiento Literario de 1842* Universidad de Chile, January 2004, *Escritoras Hispanoamericanas. Espejos, Desplazamientos, Fisuras, Dobles discursos*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.

NORA GLICKMAN: Es profesora en Queens College, New York. Crítica literaria, ha publicado sobre la imagen del judío en la literatura latinoamericana y brasileña, especialmente sobre la experiencia judía de inmigración. Entre sus obras se encuentran la traducción de la obra de teatro de Leib Malach *Regeneración* 1984 y *The Jewish White Slave Trade: The Untold Story of Raquel Liberman* (2000). Desde 1989 ha sido redactora asociada (con Joseph Landis) del diario *Estudios/judío, judío moderno*, que publica artículos de norteamericanos y latinoamericanos judíos.

LUCÍA GUERRA: Es profesora de literatura latinoamericana en la Universidad de California, Irvine. Se especializa en teoría crítica y en estudios de género. Su artículo "Cultural Identity and the Dilemma of Self in Latin American Women's Literature" ganó el Premio Plural de Ensayo en 1987. Su libro de crítica *La mujer fragmentada, historia de un signo* ganó el premio Casa de las Américas en 1994. Ha publicado numerosos ensayos de crítica en revistas literarias de Europa, Latinoamérica y los Estados Unidos. Entre sus obras de ficción, figura el cuento "La pasión de las vírgenes" que obtuvo el Premio Internacional patrocinado por la revista *Plural* de México. Su colección de cuentos *Frutos extraños* obtuvo el Premio Letras de Oro 1991, patrocinado por la Universidad de Miami y el gobierno de España, y en 1992 el Premio Municipal de Literatura en Chile. En 1997, recibió el Premio Gabriela Mistral (éditions de Coté-Mujeres en París) por su ficción.

ROBERTO HOZVEN: Es Profesor Titular de literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ex Profesor Titular de Literatura Hispanoamericana de la University of California, Riverside. Entre sus publicaciones se encuentran: *Crisis, apocalipsis y utopías. Fines de siglo en la literatura latinoamericana*. Cánovas, Rodrigo y Roberto Hozven Editores. Santiago: Instituto de Letras, UC, 2000. "La escritura disidente de Diamela Eltit", *Revista de crítica literaria latinoamericana* 67 (agosto-diciembre 2008): 309-321.

ALVARO KAEMPFER: Hizo su doctorado en Washington University, Saint Louis. Actualmente es profesor en Gettysburg College. Sus investigaciones se concentran en la transición cultural desde la Colonia hasta el Modernismo en Latinoamérica. Ha publicado *Prosas de soberanía y emancipación: las declaraciones de independencia de las Provincias Unidas en Sudamérica (1816), de Chile (1818) y de Brasil (1822)* (Santiago de Chile: Editorial USACH, 2009). En este momento, su centro de investigación está relacionado con la *Poética del Genocidio*, o las narrativas étnicas que postulan una "limpieza" social y política en el Cono Sur.

CARLOS LABBÉ: (Santiago de Chile, 1977) Ha publicado las novelas *Libro de plumas* (Ediciones B, 2004) y *Navidad y Matanza* (Periférica, 2007), además de la hipernovela *Pentagonal: incluidos tú y yo* (Universidad Complutense de Madrid, 2002). Es el compilador de *Lenguas (dieciocho jóvenes cuentistas chilenos)* J.C. Sáez Editor en Planeta Chilena. Enseña en la Universidad Diego

Portales y actualmente escribe una versión para el cine de *Cagliostro*, de Vicente Huidobro. Es coeditor de Sangría Editora y dirige la revista electrónica de crítica literaria *Sobrelibros.cl*. En 2005 llevó a cabo la investigación *Archivodramaturgia.cl*.

PEDRO LASTRA: (Chile. 1932) Se desempeñó como docente e investigador en su país, dirigiendo además la colección *Letras de América* de la Editorial Universitaria. Radicado en los E.E.U.U., de 1972 a 1994 enseñó literatura hispanoamericana en la Universidad Estatal de Nueva York, Stony-Brook. Actualmente es Profesor Emérito de dicha universidad y Profesor Honorario de la Universidad de San Marcos (Lima) y de la Universidad de San Andrés (La Paz). Ha sido nombrado, asimismo, miembro correspondiente de la Academia Chilena de la Lengua. Entre sus libros de poesía figuran *Travel notes* (ed. Bilingüe, traducción al inglés de Elias Rivers; (1991, 1993), *Diario de viajes y otros poemas* (1988), *Cuatro diferentes noticias del extranjero* (1979, 1982, 1992, 1998), *Algunas noticias del extranjero* (1996), *Canción del pasajero* (2001) y *Carta de navegación: antología poética* (2003). Actualmente es Director de la revista *Anales de literatura chilena*, patrocinada por la Pontificia Universidad Católica de Chile.

EDUARDO LLANOS MELUSSA: Es psicólogo y profesor de comunicación y creatividad. Por su docencia mereció el Premio Mustakis en la Universidad Diego Portales (2000) y es Docente de Excelencia en la Universidad Central (2008). Después de obtener diversos premios de poesía (Ariel 1978, concurso Nacional de Literatura Juvenil 1978, Gabriela Mistral 1979, Semana Valdiviana 1982) su primer libro (*Contradiccionario*, 1983) fue celebrado por poetas como Lihn y Rojas. En 2003 publicó *Miniantología* (CD) y *Antología presunta* (F.C.E.). Esa compilación (Premio Altazor, 2004) incluye muestras de *Contradiccionario*, *Libertad Vigilada* (Premio Iberoamericano 1984), *Disidencia en la tierra* (Premio Latinoamericano "Rubén Darío", Nicaragua, 1988, *Espejeos retrovisores* (Premio Centenario de Gabriela Mistral 1989), *Como un brasero que se extingue en la llovizna* (Premio "Pedro de Oña" 1990), entre otros. Publicó además *Porque escribí*, antología crítica de Enrique Lihn (FCE) y estudios sobre Nicanor Parra, Gonzalo Rojas y Jorge Teillier. Mantiene parcialmente inédito un largo ensayo sobre los poetas suicidas de América Latina.

SERGIO MANSILLA TORRES: Tiene su doctorado de la Universidad de Washington, Seattle. Actualmente se desempeña como profesor de literatura y estudios culturales en la Universidad de Los Lagos, Osorno, Chile. Ha publicado numerosos artículos especializados y poemas en revistas chilenas y extranjeras. También es autor de varios libros, *Bibliografía. La enseñanza de la literatura como práctica de liberación*. (Hacia una epistemología crítica de la literatura). Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2003. *Culturas en crisis: versiones y perversiones sobre nosotros y los otros*. Valdivia: El Kultrún, 2002. *El paraíso vedado*. Ensayos sobre poesía chilena del contragolpe 1975-1995. Fucecchio: European Press Academic Publishing, 2002. *Abrazo austral*. Poesía del sur de Argentina y Chile. (En colaboración con María Eugenia

Correas). Buenos Aires: Desde La Gente. Ediciones del Instituto Movilizador de Fondo Cooperativos, 2000. *La poesía como experiencia de lenguaje y libertad creadora*. Y *Módulo de Poesía*. Santiago: Ministerio de Educación de Chile, Programa MECE Media, 1998, entre otros.

FERNANDA MORAGA: Doctora en literatura chilena e hispanoamericana. Profesora de literatura en la Universidad de Santiago de Chile y en la Universidad Católica Silva Henríquez. Ha realizado investigación sobre poesía de mujeres incluyendo la poesía de mujeres mapuche. Ha publicado varios ensayos y artículos, entre los cuales se encuentran: “Adriana Pinda y el habla escrita de la ajenidad”, “A propósito de la diferencia: poesía de mujeres mapuche”, “Filigranas poéticas / asedios nómadas a la poesía de mujeres mapuche y de origen mapuche”, *La bandera de Chile: (Des)pliegue y (des)nudo de un cuerpo lengua(je)*, y “Escrituras de marina Arrate o el relato poético de los encuentros impropios”. Actualmente está terminando una antología crítica y bilingüe de poesía de mujeres mapuche (siglos XX-XXI), con la poeta Maribel Mora Curriao.

FÁTIMA NOGUEIRA: Es profesora en la Universidad de Memphis. Obtuvo su doctorado en la Universidad de Vanderbilt. Su investigación se centra en la literatura brasileña, especialmente el cine. Sus trabajos críticos están relacionados con la literatura latinoamericana contemporánea, los Latinos en los Estados Unidos y la escritura narrativa de las mujeres en Latinoamérica.

NAÍN NÓMEZ: Es profesor de la Universidad de Santiago, poeta y filósofo. Ha publicado doce libros y numerosos artículos, entre los que se incluyen varios trabajos sobre Gabriela Mistral. Su preocupación actual se centra en la poesía chilena contemporánea, la poesía mapuche y la relación entre la poesía chilena y la española. Entre sus publicaciones se encuentran: “Literatura, globalización y periferia: todos íbamos a ser clones”, en *Diversidad Cultural: El valor de la diferencia*. Consejo Nacional de la Cultura y Lom Ediciones, 2005, pp. 217-230. “La poesía de los cincuenta en Chile y España: escorzos y aproximaciones”, *Mapocho 60* (Segundo Semestre 2006), pp. 391-402. “Neovanguardias, modernidades, contextos: escorzos sobre la poesía de Gonzalo Rojas”, en *Silencio, zumbido, relámpago. La poesía de Gonzalo Rojas*. Editorial Universidad de Santiago, 2006, pp. 33-42. *Antología crítica de la poesía chilena. Tomo IV. Modernidad, marginalidad y fragmentación urbana: 1973*. Selección introducciones, notas y bibliografía. Lom Ediciones, 2006. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Selección, edición y prólogos de Emmanuel Tornés y Naín Nómez. Editorial de la Universidad de Santiago de Chile, 2005. *Obras completas de Carlos Pezoa Veliz*. Edición de 1912, edición y prólogo de Naín Nómez. Fondo del Libro y Lom Ediciones, 2007.

JULIO ORTEGA: Profesor de literaturas hispánicas en Brown University, donde dirige el Proyecto Transatlántico. Sus últimos libros son *Transatlantic Translations, Dialogues in Latin American Literature* (Londres: Reaktion Books, 2006); *Adiós Ayacucho* (Lima: Universidad de San Marcos, 2008); *Imagen de Carlos Fuentes* (México: Jorale, 2008); *Teoría del viaje* (Madrid,

Centro de Arte Contemporáneo, 2009); y sus ediciones recientes son *Rubén Darío: Obra poética* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2007), los tres primeros volúmenes de la *Obra reunida de Carlos Fuentes* (México, FCE, 2007-8), *El hacer poético* (México: Veracruzana, 2008) y la *Antología del Nuevo Cuento Latinoamericano* (Madrid: Marenostum, 2009). Dirige las series *Nuevos Hispanismos* (Vervuert Iberoamericana), *Aula Atlántica* (Fondo de Cultura Económica) y *MarAdentro* (Universidad Veracruzana).

MARCELO PELLEGRINI: (Valparaíso, Chile, 1971) Ha publicado *El árbol donde envejece la muerte* (1997), *Ocasión de la ceniza* (2003), *Partitura de la eternidad* (2004), *El sol entre dos islas* (2005), *La fuga* (Poemas, 1992-2007), (2007) y *Ácimo* (2008). Como crítico literario y traductor ha publicado *Confróntese con la sospecha. Ensayos críticos sobre poesía chilena de los 90*, (2006) y *Figuras del original* (2007), entre otros. Actualmente, enseña poesía hispanoamericana en la Universidad de Wisconsin-Madison.

VIVIANA PINOCHET COBOS: Estudiante graduada (ABD) en el Departamento de Español y Portugués de Rutgers University. Está terminando su tesis sobre el teatro chileno post-dictadura.

JUAN POBLETE: Profesor de Literatura y Estudios Culturales Latinoamericanos en la Universidad de California, Santa Cruz. Es autor de *Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos lectores y figuras autoriales* (Santiago: Cuarto Propio, 2003) y editor de *Critical Latin American and Latino Studies* (University of Minnesota Press, 2003). En la actualidad trabaja en un proyecto de libro sobre las nuevas formas de mediación entre cultura y mercado en el contexto de las transformaciones de la cultura chilena bajo la globalización neoliberal. Ha editado dossiers especiales sobre la globalización de las poblaciones y los estudios latinoamericanos para las revistas *Iberoamericana* (Alemania), *Lasa*, *Forum* y *Latino Studies Journal*. Más recientemente ha editado dos volúmenes por aparecer en 2009; *Andrés Bello* (en colaboración con Beatriz González-Stephan) y *Redrawing the Nation: Latin American Comics and the Graphic Construction of Cultural Identities* (en colaboración con Héctor Fernández L'Hoeste).

MÓNICA RÍOS: (Santiago, 1978). Ha publicado el ensayo "La escritura del presente: el guión cinematográfico como género literario" en el volumen *De la agresión a las palabras* (Ediciones UDP, 2008) y es co-autora del estudio *El cine y las mujeres en el período de la posdictadura: creaciones y representaciones* (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2009). Actualmente enseña en la Universidad Mayor y realiza investigaciones para Memoria Chilena, dependiente de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam). Es co-editora de Sangría Editora.

SERGIO RODRÍGUEZ SAAVEDRA: (Santiago de Chile, 1963). Profesor de Estado y Diplomado en Literatura Latinoamericana Siglo XXI. Colaborador de reseñas críticas desde los años 90 en diversos periódicos y revistas especializadas como *Literatura & Libros*, *El Siglo y Pluma* y *Pincel*. Fue

subdirector de la revista *Rayentru* (2000-2005), y Editor de reseñas del periódico cultural *Carajo* (2005-2008). Durante esos años organizó diversos encuentros de revistas de corto tiraje, denominadas micro-medios. Actualmente dirige el proyecto de difusión www.santiagoinedito.cl. Su trabajo poético ha sido reconocido en diversos certámenes entre los que figuran la Beca de Creación que otorga el Consejo Nacional del Libro y la Lectura (1999 y 2004), el Festival de todas las artes Víctor Jara (1998 y 2002). Juegos Florales de Vicuña (2005), Stella Corvalán (2006), Premio Nacional Eduardo Anguita (2008). Ha publicado *Suscrito en la niebla* (1995), *Ciudad Poniente* (2000-2002), *Memorial del Confín de la Tierra* (2003), *Tractatus y Mariposa* (2006), y *Militancia Personal* (2008).

RAFAEL RUBIO BARRIENTOS: (Santiago de Chile, 1975). Hijo y nieto de poetas (Armando y Alberto). Doctor en literatura, Pontificia Universidad Católica de Chile). Autor de los siguientes poemarios: *Arbolando* (1998), *Madrugador Tardío* (2000), y *Luz rabiosa* (2007). Ha obtenido el premio de poesía joven Armando Rubio (2001), mención honrosa en los Juegos Literarios Gabriela Mistral (1996) y el premio de poesía Pablo Neruda (2008). Recibe las becas de la Fundación Pablo Neruda para integrar el taller de poesía dirigido por los poetas Floridor Pérez y Jaime Quezada en 1994 y de los talleres literarios de la Biblioteca Nacional de Chile, en 1997, dirigido por los poetas Raúl Zurita y Teresa Calderón. Poemas suyos han sido incluidos en algunas antologías: *22 voces de la novísima poesía chilena* (1994), *25 poetas, 25 años. Poesía para el siglo XXI* (1996), *Antología de la joven poesía chilena* (1999), *Cantares* (2004). Actualmente trabaja como profesor de literatura en la Universidad Católica de Chile y la Universidad Diego Portales.

MARTA SIERRA: Es profesora en el Departamento de Lenguas Modernas de Kenyon College. Su especialidad es la literatura del Cono Sur, especialmente el ensayo latinoamericano del siglo XX y la poesía en relación con los procesos de modernización de Latinoamérica (Modernismos y Vanguardias). Dentro de esta misma línea de intereses está la conexión entre los mass media, la literatura y el rol que los intelectuales juegan en esta relación. Otra de sus preocupaciones intelectuales está relacionada con la escritura de las mujeres, la representación de la ciudad, el film y el exilio. Actualmente está trabajando en el libro *Virtual Territories: Gendered Spaces and the Quest for Place in Women's Writing in Argentina, 1910 to the Present*.

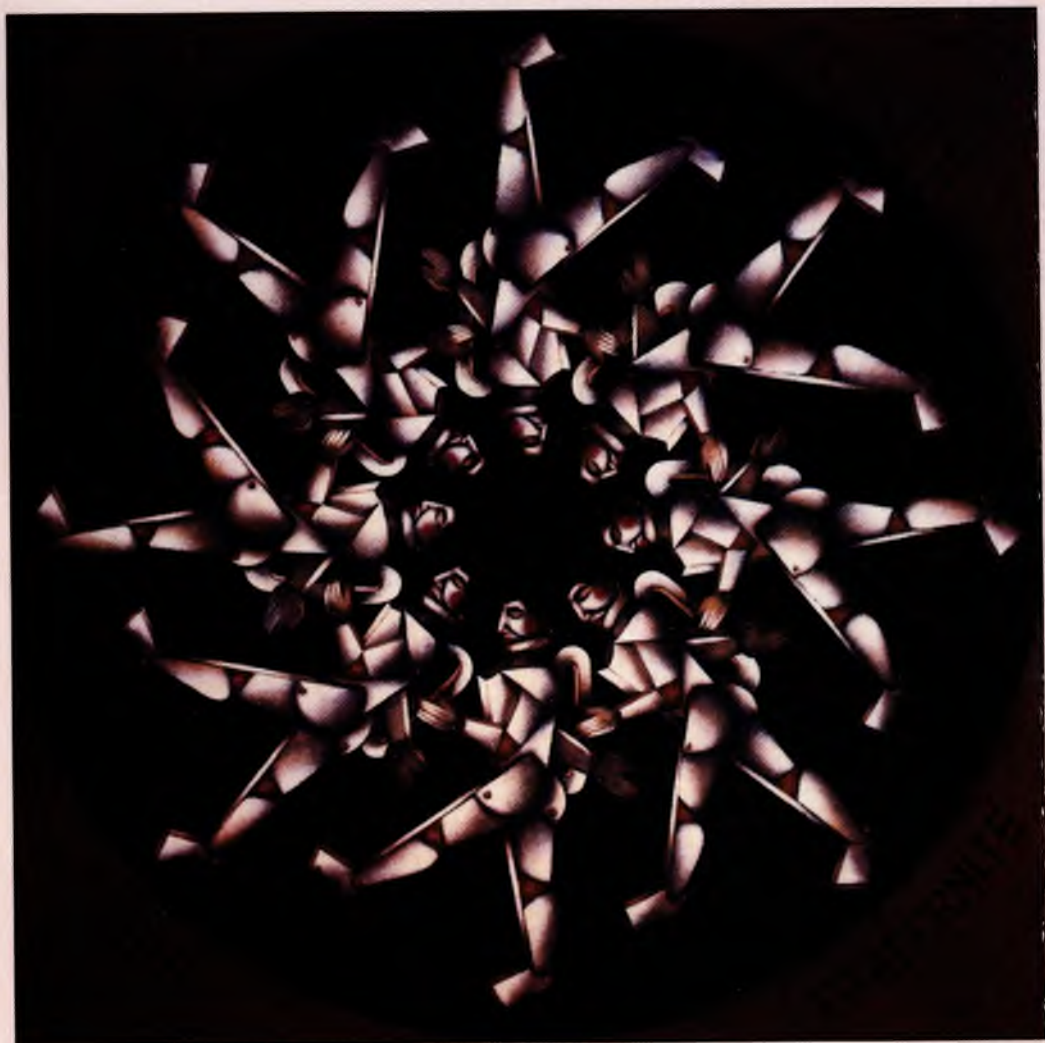
BEN SIFUENTES-JÁUREGUI: Es profesor en el Departamento de American Studies y el Programa de Literatura Comparada de Rutgers University. Sus estudios como investigador incluyen: Literatura Latino/a, Literatura y Cultura Latinoamericana del siglo XX y estudios de Género desde una perspectiva de estudios de la sexualidad, identidades Queer en Latino/a América y sus relaciones con el melodrama. Actualmente trabaja en dos proyectos de libros. Uno sobre el Melodrama y el masoquismo en la narrativa latinoamericana, el cine y el ensayo. El segundo es sobre la identidad "Latina" y la teoría del trauma.

MARIO TORAL: Nació el 12 de febrero de 1934 en Santiago de Chile. A los dieciséis años de edad se traslada a Argentina, Uruguay y Brasil. En este último país realizó su primera exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. Posteriormente en París trabaja en el Taller de Grabado de la Escuela de Bellas Artes con el grabador y escultor Henri Adam. Después de vivir siete años en Francia vuelve a Chile, de donde había estado ausente catorce años. Enseña pintura en la Pontificia Universidad Católica de Santiago, ilustra varios libros de Pablo Neruda, ejecuta murales y se realizan documentales sobre su obra. En 1973 se traslada a Nueva York, en donde hasta la actualidad tiene su segunda residencia. Fue nombrado Artista en Residencia en la Universidad de Forham y en 1977 obtuvo la beca de la Fundación Guggenheim. En Santiago ha sido fundador y primer decano de la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae, además de ser Miembro de Número de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile. Ha escrito cuentos que se han publicado en revistas literarias en E.E.U.U. (*Escantalar y Literatura Chilena en el Exilio*), Francia (*Araucaria*), Suecia (*Malmo, Revista del Sur*), Chile (*Revista de la Universidad Católica*) y otras publicaciones. Además de las exposiciones individuales aquí señaladas ha participado en numerosas bienales, trienales y salones alrededor del mundo.

FRANCISCO VÉJAR: (Viña del Mar, 1967) ha publicado la *Antología de la poesía joven chilena y Georg Trakl: Homenaje desde Chile* (en co-autoría con Sven Olsen y Armando Roa Vial); los poemarios *Fluvial*, *Música para un álbum personal*, *Continuidad del viaje*, *A vuelo de poeta*, *Canciones imposibles*, *País Insomnio*, *El Emboscado*, y *La fiesta y la ceniza*. También ha incursionado en la crónica con su libro *Los inesperados*. Allí retrata a Nicanor Parra, Pedro Lastra, Jorge Teillier, Claudio Giaconi, Armando Uribe, entre otros. Sus poemas han sido traducidos al italiano, inglés, croata, portugués, catalán y holandés. Fue becario de la Fundación Pablo Neruda en 1990 y en la actualidad es colaborador del suplemento Artes y Letras del diario *El mercurio*. Recientemente fue incluido en la ontología *Nuova Poesia d'Amore* (Crocetti Editore, Milán, Italia, 2010), a cargo de Angela Urbano.

JUAN VILLEGAS: Es profesor en la Universidad de California, Irvine. Director de la revista *Gestos. Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*. Profesor Honorario de la Facultad de Artes, Universidad de Chile y Director del Irvine Hispanic Theater Research Group. Sus estudios se centran en el teatro latinoamericano, el teatro moderno español, la cultura latinoamericana en relación con los estudios culturales y la teoría del teatro contemporáneo.

DANIELLA WITTERN: Hace el doctorado en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Brown. Ha publicado "Siguiendo las huellas de una picaresca colombiana: un paseo por *La Virgen de los sicarios*". *Cine-Lit VI: Essays on Hispanic Film and Fiction*. Ed. Guy H. Wood. Corvallis, Oregon: Cine-Lit Publications, 2008.



Liberté, Egalité, Internet, Fraternité. 1999-2000
Mario Toral