



LA ESCRITURA DE AL LADO

Géneros referenciales

Leonidas Morales T.

Editorial Cuarto Propio



LEONIDAS MORALES T.

Doctorado en Filosofía con mención en Literatura, Profesor de Literatura Chilena e Hispanoamericana en Universidades de Chile, Estados Unidos y Venezuela (donde vivió exiliado), enseña actualmente en la Universidad de Chile. Junto a numerosos ensayos de crítica literaria en revistas universitarias chilenas y extranjeras, ha publicado asimismo varios libros: *La poesía de Nicanor Parra* (1972), *Conversaciones con Nicanor Parra* (1990), *Figuras literarias, rupturas culturales* (1993), *Conversaciones con Diamela Eltit* (1998), *Ensayo crítico-bibliográfico sobre poesía venezolana contemporánea (décadas del 50 y del 60)* (1999), *Cartas de petición. Chile 1973-1989* (2000). Es autor además de la edición crítica del *Diario íntimo* de Luis Oyarzún (1995) y de la compilación de textos críticos de Diamela Eltit, *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política* (2000).

Serie Ensayo

LA ESCRITURA DE AL LADO

GÉNEROS REFERENCIALES

LEONIDAS MORALES T.

LA ESCRITURA DE AL LADO
GÉNEROS REFERENCIALES



EDITORIAL CUARTO PROPIO

LA ESCRITURA DE AL LADO
GÉNEROS REFERENCIALES
© Leonidas Morales T.

Inscripción N° 120.422
I.S.B.N. 956-260-218-4

Editorial Cuarto Propio
Keller 1175, Providencia, Santiago
Fono: (56-2) 2047645 / Fax: (56-2) 2047622
E-mail: cuartopropio@cuartopropio.cl

Foto portada: Victor Brauner (1903) - *Mythes disponibles* - 1945, Paris
Composición: Producciones E.M.T.
Impresión: Andros Ltda.

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE
1ª edición, julio del 2001

Se prohíbe la reproducción de este libro en Chile
y en el exterior sin autorización previa de la Editorial.

*Para Rodrigo, Rocío,
Sebastián, Sergio y Sofía*

1. Introducción

2. El mundo de los niños y niñas

3. El mundo de los adolescentes

4. El mundo de los jóvenes y adultos

5. El mundo de los adultos y mayores

6. El mundo de los ancianos

7. El mundo de los discapacitados

8. El mundo de los enfermos

9. El mundo de los muertos

10. El mundo de los vivos y muertos

11. El mundo de los vivos y muertos

12. El mundo de los vivos y muertos

13. Conclusión

14. El mundo de los vivos y muertos

15. El mundo de los vivos y muertos

16. El mundo de los vivos y muertos

17. El mundo de los vivos y muertos

18. Índice

19. El mundo de los vivos y muertos

20. El mundo de los vivos y muertos

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	11
GÉNERO Y DISCURSO: EL PROBLEMA DEL TESTIMONIO	17
I. LA CARTA	35
Cartas de petición: Chile 1973-1989:	37
1. Su tradición hispanoamericana	37
2. Relato testimonial y verdad. Novela policial, tragedia griega	51
3. El discurso de legitimación del poder. Medina y Hasbún	67
4. Nadie más ha venido a leerlas	77
II. EL DIARIO ÍNTIMO	83
El <i>Diario</i> de Luis Oyarzún:	85
1. La cultura chilena que no ha sido	85
2. El <i>Diario íntimo</i> de Luis Oyarzún	109
3. Los cuadernos y agendas del <i>Diario</i>	131
III. LA ENTREVISTA	139
El género de la entrevista y las <i>Conversaciones con Nicanor Parra</i>	141
El género de la entrevista y la crítica literaria periodística en Chile (1988-1995)	153
No a la linealidad del discurso	175
El autor como lector de sí mismo	185
IV. EL ENSAYO	189
Walter Benjamin y la crítica literaria chilena	191
El discurso crítico de Diamela Eltit: cuerpo y política	201

PRESENTACIÓN

Géneros discursivos “referenciales” llamo aquí a aquellos donde, al revés de lo que ocurre en los ficcionales como la novela, autor y sujeto de la enunciación (o “narrador”) coinciden: son el mismo. Hablo de géneros como la carta, el diario íntimo, la autobiografía, las memorias, la crónica, el ensayo, o géneros periodísticos como la entrevista y el reportaje. En todos ellos el discurso opera, invariablemente, con un referente extratextual de diversa identidad: cultural, social, político, literario, artístico, biográfico, etc.

La teoría de los géneros referenciales es de construcción más bien tardía, en lo fundamental del siglo XX, de su segunda mitad más exactamente. El surgimiento del interés conceptual por estos géneros parece estar asociado, en su origen, a la crítica de las vanguardias históricas (primeras décadas del siglo XX) al principio (ideológico) de la “autonomía” del arte, es decir, al cierre de la obra sobre sí misma como orden estético y cognitivo, al “desinterés” que se le atribuye y a su consecuencia inmediata y necesaria: la distancia (separación, diferenciación) que introduce frente a los discursos definidos por sus funciones pragmáticas¹, justamente las funciones propias de los discursos en los géneros referenciales. Una crítica ésta hecha desde la propuesta simultánea de un nuevo tipo de obra, una obra que “destruye” las articulaciones ideológicas de su estructura anterior, que no se niega ya a su “contaminación” con formas discursivas que la “autonomía” había mantenido en la exclusión. Distintos nombres han venido identificándola: obra “abierta”, “descentrada”, “inorgánica”, “fragmentaria”. En el terreno del arte pictórico, nada como el *collage*

¹ Sobre esta crítica, véase Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Ediciones Península, 1987.

representa mejor el sentido de la crítica y de su propuesta. Y en el de la literatura, es paradigmática la novela de Joyce, *Ulises*.

Ambas, la crítica y la propuesta vanguardistas, no sólo condujeron a la instalación de otro tipo de obra artística, que a su vez generaría otro horizonte de expectativas estéticas (el nuestro todavía, el contemporáneo), sino que también trajo consigo un efecto importante sobre otra zona del campo institucional de los géneros discursivos: la inevitable reevaluación de los géneros referenciales, hasta entonces domicilio de algo así como *la escritura de al lado*, jerárquicamente remitida a un lugar estético menor y subordinado en relación al que ocupaba (uno central desde luego) la escritura de los géneros regidos, y privilegiados, por el principio de "autonomía". En otras palabras: los géneros referenciales poco a poco comienzan a hacerse "visibles" como clases de discursos por cuya organización y producción de sentido pueden transitar "también" (y no sólo por la poesía, la novela o el drama) las grandes peripecias de la historia del sujeto, los grandes temas de la cultura, e incluso, por qué no, los grandes modelos estéticos.

El desarrollo de la teoría de que hablo (y, paralelamente, la inclusión progresiva de los géneros de que se ocupa como temas aceptados por sí mismos, académicamente legitimados, en cursos y seminarios dentro del campo del saber universitario, y en coloquios, simposios y congresos como espacios de extensión del mismo tipo de saber) no se ha dado, eso sí, teniendo como objeto explícito la totalidad de esos géneros, o algún grupo de los mismos que pudieran pensarse portadores de propiedades claves para definiciones de conjunto. Por el contrario, ha sido una teoría elaborada alrededor de géneros individuales, con generalizaciones limitadas a tales o cuales aspectos particulares.

Era previsible sin embargo (por el peso de la tradición de la "autonomía") que los géneros elegidos para iniciar esta teoría, fueran aquellos más próximos a los géneros canónicamente "literarios" (de ficción), como la autobiografía y el diario íntimo, ya sea por la ostensible construcción de un sujeto que contienen, o porque entre quie-

nes los cultivan son frecuentes los poetas, narradores o dramaturgos de prestigio, y tales géneros, entonces, aparecían integrados a la "obra" del escritor, o se erigían en "fuente" de información para su estudio. Desde el punto de vista de su teoría, son fundamentales, para la autobiografía, los trabajos de Philippe Lejeune y James Olney², y para el diario íntimo, los de Alain Girard y Béatrice Didier³. En las últimas décadas han estado apareciendo también análisis teóricos seductores sobre el género epistolar, como los de Janet Altman y Patrizia Violi⁴. Faltan aportes comparables sobre otros géneros referenciales de similar densidad cultural, por ejemplo la crónica urbana (de difusión periodística).

No se ha consolidado todavía en Chile una tradición de estudios dedicados a los géneros referenciales. Es cierto que entre nosotros, a diferencia de Europa y de Estados Unidos, son escasos los diarios íntimos publicados⁵, y pocas las autobiografías propiamente tales, pero

² De Lejeune, *L'autobiographie en France* (Paris, A. Colin, 1971), *Le pacte autobiographique* (Paris, Seuil, 1975). De Olney, *Metaphors of Self. The Mining of Autobiography* (Princeton, Princeton University Press, 1972), y, como editor, *Autobiography. Essays Theoretical and Critical* (Princeton, Princeton University Press, 1980).

³ De Alain Girard, *Le journal intime* (Paris, Presses Universitaires de France, 1963). De Béatrice Didier, *Le journal intime* (Paris, Presses Universitaires de France, 1976).

⁴ De Janet Altman, *Epistolarity: Approaches to a Form* (Columbus, Ohio State UP, 1982). De Patrizia Violi, "Letters", en Teun A. Van Dijk (Comp.), *Discourse and Literature* (Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1985. pp. 149-167), y "La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar", en *Revista de Occidente* (Madrid. N° 68, enero 1987. pp. 87-99). En español, un texto pionero, y solitario, es el de Pedro Salinas, "Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar", en su libro *El defensor* (Madrid, Alianza Editorial, 1954. pp. 17-113).

⁵ La pobreza de producción de diarios íntimos no es sólo chilena: es común a Hispanoamérica y, también, a España. Véase mi prólogo a la edición del *Diario íntimo* de Luis Oyarzún (Santiago, Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1995. pp. 7-26) y, para España, Laura

son numerosos en cambio los epistolarios, las memorias (sobre todo las memorias), incluso las colecciones de crónicas. Sin embargo, quienes se ocupan de estos epistolarios, de estas memorias y de estas colecciones de crónicas, no lo han hecho hasta ahora desde una teoría actualizada del género respectivo, descuidando por lo tanto las relaciones de solidaridad entre los modos de significar del texto de que se trata y las propiedades del género al que tal texto pertenece. Lo que se observa, por el contrario, es la prolongación de un modelo crítico de origen decimonónico, vinculado al positivismo y muy recurrente entre los historiadores, que reduce el interés de los epistolarios, memorias o colecciones de crónicas a su condición de "documentos", de "fuentes" de información para la reconstrucción de determinados momentos de la historia cultural, o para el análisis de otras producciones textuales (más "importantes") de sus autores.

En 1987 se realiza en Santiago un seminario, patrocinado por el Instituto Chileno Francés de Cultura, sobre Autobiografía, Testimonio, Literatura Documental. Las ponencias que allí se leyeron fueron el material del libro publicado posteriormente por Jorge Narváez como editor, *La invención de la memoria*⁶. Algunas de esas ponencias, por ejemplo, la de Carlos Piña, "Verdad y objetividad en el relato autobiográfico", o la de Federico Schopf, "*Confieso que he vivido* de Neruda: identidad y máscaras"⁷, deberían considerarse como el inicio, en Chile, de una reflexión crítica sobre géneros referenciales, a partir ya de nociones y encuadres conceptuales puestos en circulación por su teoría contemporánea. Una reflexión continuada y profundizada luego en el ámbito académico: desde los primeros años de la década de 1990 comienzan a aparecer publicaciones y a dictarse cursos y

Freixas, "Auge del diario ¿íntimo? en España" (texto que abre el N° 182-183 de la *Revista de Occidente*, dedicado enteramente al diario íntimo. Madrid. Julio-agosto de 1996. pp. 5-14).

⁶ Santiago, Pehuén Editores, 1988.

⁷ Op. cit. pp. 29-39 y 201-225, respectivamente.

seminarios (de pre y postgrado) dentro de esta nueva línea de enfoque de los géneros referenciales (asociada en su activación y despliegue a la práctica crítica de profesores universitarios exonerados durante la dictadura, y retornados del exilio con intereses críticos y teóricos desarrollados en torno a estos géneros). Tales publicaciones, cursos y seminarios han tenido, todos, como escenario institucional inicial de despegue el Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

Los ensayos incluidos en este libro, cuyo tema son precisamente ciertas realizaciones chilenas de un grupo limitado de géneros referenciales (la carta, el diario íntimo, la entrevista y el ensayo), se inscriben, desde luego, en la breve tradición crítica y teórica inaugurada entre nosotros con la publicación de *La invención de la memoria*.

GÉNERO Y DISCURSO: EL PROBLEMA DEL TESTIMONIO*

Dentro del léxico especializado de la crítica literaria y cultural contemporánea en América Latina, el término "testimonio", en cuanto con él se quiere designar una determinada clase de discurso, protagoniza, todos lo sabemos, una historia inusual de conquista de status durante la segunda mitad del siglo XX. Inusual porque en muy breve tiempo, apenas en dos o tres décadas, abandona una condición de marginalidad, de casi anonimato, para instalarse en un plano donde su presencia habla ya, diría, de derechos adquiridos y, hasta ahora, reconocidos. Yo pretendo aquí, justamente, poner en cuestión la legitimidad de esos derechos adquiridos y establecer, en cambio, aquellos que en propiedad le corresponderían como término conceptual y que, pienso, son otros muy distintos. Pero quisiera antes recordar algunos de los momentos por donde transita la historia ascendente o exitosa de este término, y de lo que designa, supuestamente, sin detenerme en ninguno de ellos y sólo con la intención de trazar una escueta panorámica de su trayectoria, suficiente para disponer de un marco general donde situar los problemas que específicamente me interesan.

Algunos de estos momentos corresponden a la década del 70. Precisamente, en 1970 Casa de las Américas, de Cuba, decide incluir al testimonio entre las clases de discursos a que anualmente llama a concurso. Una decisión con efectos inmediatos en el terreno académico: por ejemplo, al año siguiente, en 1971, se abre un seminario sobre "Literatura Testimonio" en el Departamento de Español de la

* Texto leído como ponencia en el congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana celebrado en Santiago, Chile, 1998, y organizado por la Universidad Católica. Publicado después en *Mapocho*. Santiago. N° 46, segundo semestre de 1999. pp. 167-176.

Universidad de Chile¹. Por último, cerrando la década, en 1979, Margaret Randall redacta su manual “¿Qué es, y cómo se hace un testimonio?”, un texto que al parecer inicia la discusión teórica en torno al estatuto del testimonio como clase de discurso. Sin duda es a lo largo de las décadas del 80 y del 90 que esta discusión se generaliza en los medios académicos latinoamericanos, pero sobre todo en aquellos medios académicos estadounidenses atentos a los temas literarios y culturales del mundo latinoamericano, al mismo tiempo que proliferan los trabajos críticos dedicados a textos “testimoniales” concretos. En un recuento de esta productividad crítica y teórica alrededor de la temática del testimonio en las dos últimas décadas, período en el cual quedan expuestos y establecidos los términos del problema tal como me propongo abordarlo, tendrían que figurar, necesariamente, tres compilaciones: *Testimonio y literatura*, de René Jara y Hernán Vidal², *La invención de la memoria*, de Jorge Narváez³, *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, de John Beverly y Hugo Achugar⁴.

Algunos de quienes protagonizan la discusión generada en torno a la cuestión del testimonio, y desde ella, “descubren” de pronto en la literatura colonial latinoamericana antecedentes que parecen articular una larga línea de continuidad discursiva “testimonial” no interrumpida hasta el presente. Pero no cabe duda: en lo medular, la discusión opera con un referente textual contemporáneo, al que se le asigna, como orden, un valor paradigmático. Se trata de un corpus específico de textos, cuyo punto de despliegue lo constituiría, en el

¹ En este seminario encuentra su origen y orientación el libro de Bernardo Subercaseaux y Jaime Londoño *Gracias a la vida. Violeta Parra, testimonio*. El golpe militar de 1973 impidió su publicación en Chile. Lo publica en 1976 la Editorial Galerna, de Buenos Aires.

² Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986.

³ Santiago, Pehuén Editores, 1988.

⁴ Constituye el contenido monográfico del N° 36 de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima. Segundo semestre de 1992.

tiempo, el libro de Ricardo Pozas, *Juan Pérez Jolote*, de 1952. Menciono los demás que junto con éste conforman el núcleo del corpus de los indispensables: *Biografía de un cimarrón*, 1966, de Miguel Barret, *Hasta no verte Jesús mío*, 1969, de Elena Poniatowska, *Si me permiten hablar... Testimonio de Domitila*, 1977, de Moema Viezzer, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, 1982, de Omar Cabezas, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, 1985, de Elizabeth Burgos.

Veo que la discusión crítica y teórica de que hablo se desarrolla sin dejar nunca de lado dos constantes que de alguna manera terminan caracterizándola. La primera: en la línea de la definición del testimonio se ha tendido, desde el comienzo, a subrayar en el corpus con que se trabaja un componente político e ideológico, hasta el punto de que a veces la reflexión sobre o desde el testimonio pareciera más bien remitir a la teoría de una praxis textual de "liberación" (constructiva o destructiva). En efecto, en su lectura el corpus testimonial es convertido, para empezar, en un campo de relaciones de poder textualizadas. Un campo estructurado en torno a un polo hegemónico y a otro cuya posición, desde luego, hace posible y sostiene la hegemonía: el polo de la subordinación. Ahora bien, por las características con que se presentan estas relaciones de poder, es decir, por las formas particulares que asumen (con elementos sociales y culturales arcaicos, o aun coloniales, o de un capitalismo heterogéneo, lejos todavía de la "homogeneidad" del Primer Mundo), la lectura del campo textual en el que se inscriben tales relaciones vendría a ser al final una lectura que las postula como analógicas de América Latina, o, en una perspectiva más amplia, del Tercer Mundo. En otras palabras: esos textos testimoniales que configuran y hacen visible la especificidad de estas relaciones de poder, pasan a ser vistos como extensiones discursivas y metafóricas de una "identidad" latinoamericana.

Pero el testimonio, y he aquí, según los más ortodoxos de sus críticos y teóricos, lo que en última instancia lo distingue o lo diferencia como clase de discurso, no se limita a poner en juego unas

determinadas relaciones de poder, sino que instala en el centro de su escenario discursivo la "voz" del subordinado (o del "subalterno", como acostumbra decir la crítica cultural estadounidense, con su crónica tendencia a codificar rápidamente términos y conceptos). Es una voz, además, a la que se le suele atribuir la condición de "ejemplar". La ejemplaridad consistiría en que es una voz de "resistencia" (frente al poder hegemónico), que habla desde y por una clase social o una etnia sojuzgadas, y que contiene los elementos que permiten desconstruir una historia "oficial" y construir otra, instalando así una verdad hasta entonces oculta o reprimida⁵.

Desde la década del 80, aproximadamente, la crítica y la teoría feministas se han ocupado también de los textos considerados como "testimonios". La razón salta a la vista: en muchos de ellos la voz del subordinado es la voz de una mujer, y a los problemas generales de unas relaciones de poder profundamente desequilibradas y excluyentes, se suman los desequilibrios y exclusiones que afectan de manera diferenciada y específica a la mujer.

Pero las lecturas del testimonio como textualización de unas relaciones de poder, como escenario ocupado por la voz de un subordinado que, además, aparece investido de una "ejemplaridad" en el sentido antes señalado, nada dicen, nada hablan, en definitiva, del testimonio como una clase de discurso. Las precisiones o distinciones que se ofrecen como diferenciadoras y definitorias de esa clase de discurso tienen que ver, a mi juicio, sólo con variables del contenido, que no afectan al testimonio como tal, o sea, como clase de discurso, o también, como forma. Y aquí entramos en contacto con la segunda constante del proceso crítico que origina la problemática del testimonio. Se trata, esta segunda constante, de la ambigüedad conceptual que marca, también desde el comienzo, el empleo del término "testi-

⁵ La "ejemplaridad" de la voz del subordinado, por lo menos en algunos de sus comentaristas, está tratada a veces con connotaciones de beatería que de pronto evocan cierta literatura medieval, ciertos textos y géneros que también hablan de una ejemplaridad, fundada, en ese caso, en la "imitación" de Cristo.

monio". Aún más: creo que es difícil encontrar en la historia de la crítica moderna latinoamericana un término conceptualmente más confuso que éste. Desde luego, mi contribución (si es que efectivamente lo fuera, porque también podría resultar un nuevo capítulo de esa historia de ambigüedad y confusión) no pretende ser otra cosa que una propuesta de deslinde y determinación conceptuales mínimos en este terreno.

En 1970, dije ya, Casa de las Américas incluye al testimonio entre los géneros a los que anualmente llama a concurso. Pero, claro, el suyo es un acto institucional, donde no se plantea el problema del concepto, es decir, lo que de manera explícita hay que entender en definitiva por testimonio: lo da por sobreentendido, remitiendo implícitamente a una determinada práctica de escritura, reconocible pero no definida. Ese planteo parece darse, por primera vez, en 1979, con Margaret Randall. En su manual, antes citado, "¿Qué es, y cómo se hace un testimonio?", comienza con una comprobación que la sume en la perplejidad. Dice: "Si consultamos textos o manuales de Teoría o Preceptiva Literaria no hallaremos en ellos ninguna referencia a un género o función "testimonio". Sencillamente, no existe"⁶. Pero como ella piensa que sí existe, se entrega a la tarea de definirlo. Su estrategia para llegar a una definición del testimonio como género privilegia los aspectos que ya señalé a propósito de la primera constante de la discusión crítica y teórica que nos concierne: las relaciones de poder, la presencia de la voz del subordinado en el centro del escenario textual y el carácter ejemplar que esta voz asume, más otros aspectos para ella también importantes en el momento de elaborar un testimonio, como la "calidad estética" del texto y las informaciones complementarias que se requieren (cronologías, iconografías, etc.). Los críticos posteriores, de las décadas del 80 y del 90, podrán aportar nuevos elementos a la discusión teórica o llevarla a terrenos más formalizados, con un manejo más sutil y menos lineal de los componentes ideológicos,

⁶ En John Beverly y Hugo Achugar (Comps.), revista citada. p. 21.

pero de todas maneras se mantendrá la postura inaugurada por Margaret Randall: la que afirma que el testimonio es un género discursivo y que lo define, en lo esencial, por determinadas marcas del contenido.

Pero me parece que aquí, en el punto de vista que teoriza Randall, se halla justamente el origen de las ambigüedades, de las confusiones conceptuales a las que antes me referí. Es ya sintomático del forzamiento o la inadecuación que significa la sumisión del testimonio al concepto de género discursivo, el que sea casi imposible toparse con un texto donde se asuma el punto de vista teórico de Randall, que no comience, o que no termine, haciendo perceptible en el autor un ademán de desazón, de incomodidad, cuando no de impotencia, asociado al reconocimiento de lo "difícil" que es definir lo que hay que entender por testimonio. Algunos esgrimen, como explicación de la dificultad, el argumento de que están frente a un "género nuevo". Pero, a mi manera de ver, el problema fundamental radica en otra parte: está en la decisión misma, para mí errada, de concebir el testimonio como un género.

Hay por supuesto muchas clases de discursos, pero no todas son, en propiedad, clases genéricas. La teoría contemporánea de los géneros discursivos, y estoy pensando en Todorov, Genette, Schaeffer⁷, insiste una y otra vez, y con razón, en que los géneros, tanto literarios como no literarios, en cuanto clases de discursos se definen por su *historicidad*. Se trata de una doble historicidad. Afecta, por una parte, a las propiedades específicas del género: éstas son percibidas, en todos los casos, como inscritas en el tiempo. En otras palabras: como un fenómeno histórico. El que las propiedades que delimitan y constituyen a un género sean históricas, explica las contingencias a las que

⁷ T. Todorov, "El origen de los géneros", Gérard Genette, "Géneros, "tipos", modos", Jean-Marie Schaeffer, "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica". Todos en Miguel A. Garrido Gallardo (Comp.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco/Libros, 1988. pp. 31-48, 155-179, 183-233, respectivamente.

ellas están expuestas. Por ejemplo, a transformaciones que si bien no anulan la identidad del género, introducen sin embargo cambios importantes en su codificación, o que, en el extremo, provocan desplazamientos que pueden hacerlas entrar en el proceso de formación de un nuevo género y, por lo tanto, en la órbita de otra codificación.

Pero la historicidad está presente al mismo tiempo en el modo de la existencia social de los géneros. Estos nunca tienen una existencia de mónada, sino que funcionan siempre en el interior de una institución que los regula, que dice, por ejemplo, cuáles son "literarios" y cuáles no, y que los jerarquiza confiriéndoles a unos posiciones estelares, mientras mantiene al resto en posiciones de trasfondo. Ahora bien, toda institución, cualquiera que sea, es por naturaleza una configuración histórica, y está sometida por lo tanto a cambios y reformulaciones, sin excluir desde luego la posibilidad de su sustitución. En el caso de la institución de la que aquí se habla, se comprueba que las jerarquizaciones y distribución de roles que determina varían con el tiempo, que los géneros que regula no son siempre los mismos, que, observando amplios tramos temporales, se constata tanto la incorporación de géneros nuevos como, por el contrario, la conversión de otros en obsoletos. Con respecto a los primeros: fuera de la cultura moderna, ¿dónde hubo un género como el diario íntimo, o géneros tales como la entrevista o el reportaje, asociados ambos históricamente al periódico? Y en la línea de los que se han retirado: ¿alguien diría que son actuales y están vigentes hoy las tragicomedias o los diálogos platónicos?

En resumen, ningún género como clase de discurso puede sustraerse a esta regla de doble historicidad, a menos, claro, que no sea un género. ¿Lo es el testimonio? Es una clase de discurso, qué duda cabe. Pero, ¿es también un género? Es decir, ¿satisface la exigencia de historicidad en su doble expresión? ¿Qué clase de discurso sería en definitiva el testimonio? Para empezar, es siempre un relato en primera persona: en él alguien, un yo, habla y dice haber visto u oído tal o cual cosa, y lo que dice es un elemento de prueba, que establece o

contribuye a establecer una verdad, cualquiera que sea (incluso una verdad aparente, engañosa). Pero el relato del testigo, el testimonio, pertenece al grupo de las formas que, según Todorov, es imposible fijar "en un único momento del tiempo". Por el contrario, son formas "siempre posibles", es decir, formas que han estado ahí, disponibles para el usuario, desde que la lengua existe⁸. Lo mismo cabría decir, según Schaeffer, de la parodia: "La parodia es una relación textual posible (lo es desde siempre y en todas partes), mientras que un género es siempre una configuración histórica concreta y única"⁹.

De manera que frente a la pregunta de qué es un testimonio como clase de discurso, cabe ya una primera respuesta: el testimonio es una clase de discurso cuyas propiedades son perfectamente reconocibles en sus diferencias, pero se distinguen de las clases de discursos que son géneros por el hecho de que sus propiedades no son históricas. Más exactamente: es un discurso *transhistórico*. Y no lo afectan para nada en esta condición las variaciones "históricas" de su contenido. Por ejemplo, el hecho de que de pronto, en algún momento y en algún lugar, el testigo pudiera ser la voz de un subordinado, en términos de una estructura de poder, a la que se le atribuye una "ejemplaridad" moral y política, en el sentido antes declarado de que desmonta una verdad "oficial" para instalar en su lugar otra, la que aquella oculta (ocultamiento en el que se funda la verdad "oficial"). Y nada cambiaría tampoco, desde el punto de vista de la clase de discurso que el testimonio representa, si esa voz fuera lo contrario: una voz degradada, pervertida, o incluso la voz del poder hegemónico mismo, encubierta o cínicamente expuesta.

Ahora bien, de la primera respuesta a la pregunta por la clase de discurso que sea el testimonio se deriva, necesariamente, la segunda. En efecto, si el testimonio es un discurso transhistórico, no puede entonces ocupar, por derecho propio, un lugar en la institución,

⁸ Véase T. Todorov, ensayo citado. p. 39.

⁹ Jean-Marie Schaeffer, ensayo citado. p. 179.

histórica, que regula a los géneros. O, lo que es igual: no puede ser actualizado de manera independiente o separada, por sí mismo, como sí pueden serlo los géneros auténticos. El testimonio tiene una sola posibilidad de ser actualizado dentro de la institución: como discurso parásito, o incorporado, es decir, desplegado por, y en el interior de, alguno de los discursos genéricos existentes. Y no es ésta, sin duda, una mera posibilidad teórica: su profusa actualización en los términos dichos es una comprobación generalizada. Por lo tanto, a la primera respuesta, que dice que el testimonio es un discurso transhistórico, hay que agregar ahora una segunda respuesta, complementaria de la anterior, que dice: el testimonio es al mismo tiempo un discurso *transgenérico*.

Aun cuando su actualización fictiva, como mera forma, o recurso, es frecuente en los géneros literarios, en los narrativos sobre todo (novelas y cuentos de forma autobiográfica), es en los géneros *referenciales* donde su presencia y actividad resultan previsibles, además de inevitables. Cuando digo géneros "referenciales", me refiero a los que no son ficcionales: a aquellos donde el sujeto de la enunciación remite a una persona "real", con existencia civil, cuyo "nombre propio", cuando los textos son publicados, suele figurar como "autor" en la portada del libro que los recoge. Estoy pensando en géneros como la carta, el diario íntimo, la crónica urbana, la autobiografía, la biografía, las memorias, el reportaje, la entrevista, etc¹⁰. Entre todos estos géneros y el discurso testimonial hay una relación "natural" de complicidad, de interdependencia inevitable: siendo aquéllos, géneros donde el sujeto de la enunciación es un yo biográfico, difícilmente podrían desplegarse sin poner en actividad, en algún momento, el discurso de un yo testimonial. Pero no hay que confundir los discursos:

¹⁰ No considero aquí el caso de la actualización del discurso testimonial en el interior de los géneros judiciales (por ejemplo, el "sumario", la "sentencia"), donde el discurso testimonial forma parte de las pruebas orientadas a determinar una verdad, una inocencia o una culpabilidad.

el género es de aquéllos, no de éste. Estaría pendiente sí el examen de ciertas coyunturas históricas: me refiero a cómo, de pronto, surgen, confluyen y se entretajan determinadas condiciones (culturales, sociales, políticas, incluso geográficas), frente a las cuales, y para ciertos grupos humanos bien específicos, algunos géneros referenciales, por ejemplo la carta, o la autobiografía, resultan, como medio de comunicación o forma de expresión, más "pertinentes" que otros. Esas mismas condiciones pueden conferirle al discurso testimonial, dentro de esos géneros privilegiados, una particular función, o mejor, un particular estatuto. Pero no hay aquí espacio para desarrollar este aspecto, de especial importancia por lo demás¹¹.

Así planteada la cuestión del testimonio, es decir, concibiéndolo como una clase de discurso transhistórico y transgenérico que interviene de modo decisivo en la realización de los géneros referenciales, es posible resolver, o por lo menos plantearlos de un modo coherente desde el punto de vista teórico y crítico, los problemas que afectan, en mi percepción, a la definición del género discursivo de los libros incluidos en el corpus, un corpus que ha sido, precisamente, el referente inmediato de la discusión crítica y teórica en torno a la cuestión del testimonio. A la luz de un enfoque como el que aquí estoy proponiendo, que distingue, en el universo de los discursos, unos que son géneros, y otros, como el testimonial, que no lo son y requieren de los primeros para actualizarse, ¿qué serían en este sentido los seis libros del corpus? En primer lugar, y por las razones dichas, ya no puede hablarse de ellos como si su "género" fuese el del testimonio, porque tal género simplemente no existe. Es cierto: el discurso testimonial es una presencia viva y persistente en estos libros, pero es un

¹¹ Frederic Jameson (que también parece incurrir en el error de considerar al testimonio como un género) elabora algunas hipótesis interesantes al respecto en su ensayo "De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el Tercer Mundo: el caso del testimonio". En John Beverly y Hugo Achugar (Comps.), revista citada. pp. 117-133.

discurso subordinado a otro. El que lo subordina es el que lo hace posible en la medida en que lo actualiza. Es él el que en verdad se halla investido con las propiedades del género. ¿Cuál es, exactamente, el género del discurso actualizador? La respuesta pasa por una constatación que desplaza el objeto de la pregunta: en los seis libros del corpus el discurso actualizador adopta la forma de una *narración*. La pregunta debe pues reformularse. Así: ¿a qué género pertenece esta narración? En adelante distinguiré entre narración y *relato*, y hablaré de relato cuando me refiera al testimonio.

Creo que, a diferencia de los demás libros, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* permite un acceso bastante cómodo a la identidad genérica de su narración. Se advierten en ella propiedades que dibujan una figura reconocible con facilidad por el lector. El autor del libro, Omar Cabezas, un nicaragüense miembro del Frente Sandinista de Liberación, presenta en él una imagen de sí mismo, desplegada en el tiempo, que comienza justamente con su ingreso, en la adolescencia, al Frente. La identidad genérica de la narración queda de inmediato a la vista: se trata claramente del género de la autobiografía. Junto con actualizar el relato testimonial, la autobiografía lo somete a sus propios encuadres y orientaciones, que son los del género. El lector percibe sin dificultad en la narración todas las marcas que definen al género de la autobiografía, teorizadas en nuestro tiempo sobre todo por Philippe Lejeune¹². Tales marcas son: narración retrospectiva, en prosa, centrada en la historia de una personalidad, donde el autor es el narrador (el sujeto de la enunciación) y el narrador, a su vez, es el personaje (el sujeto del enunciado).

En el resto de los libros del corpus, el género de la narración que actualiza al relato testimonial no es de percepción tan expedita como

¹² Philippe Lejeune, "El pacto autobiográfico". En *Suplementos Anthropos*. Barcelona. Nº 29, 1991. pp. 47-61. Todo el número está dedicado a la autobiografía y sus problemas teóricos.

en el primer caso. Indicaré por lo pronto una constante significativa que atraviesa a la narración en los cinco libros: la forma con que se presenta al lector es una forma derivada o construida: es el resultado final de una serie de transformaciones sufridas por una forma anterior, bien distinta a la definitiva, pero que fue la primera. En efecto, los autores de *Juan Pérez Jolote, Biografía de un cimarrón, Hasta no verte Jesús mío, Si me permiten hablar, Me llamo Rigoberta Menchú*, han declarado, en prólogos o escritos independientes, que los materiales de la narración registrada en estos libros surgieron originalmente suscitados por y desde el diálogo de una *entrevista*. Si los libros hubiesen conservado su forma primitiva, la entrevista sería pues, y sin apelación, el género actualizador del relato testimonial, y todo el proceso de discusión en torno a la identidad (falsa para mí) del testimonio como género no se hubiese dado, o se hubiese dado en términos muy distintos.

Pero desde luego no ha ocurrido así: los autores optaron en cambio por intervenir el género inicial, desarticulando la estructura de sus propiedades para construir una nueva figura discursiva. El movimiento implica dos operaciones sucesivas. Primera: todos los autores empezaron por eliminar las preguntas. Al ser eliminadas las preguntas, las respuestas pierden, automáticamente, su condición de tales. Desaparece así el diálogo, y con él, necesariamente, el género mismo de la entrevista, del que el diálogo es su piedra angular. En otras palabras: desaparece el género que actualizaba al relato testimonial como parte del contenido de las respuestas e incitado por el tenor de las preguntas, que marcaban su dirección. Segunda: con las unidades narrativas contenidas en las que habían sido respuestas dentro de un diálogo que con su alternancia (la del yo-tú) les imponía, a esas unidades, una inevitable fragmentariedad, todos los autores procedieron en seguida a construir una *continuidad* narrativa. Se trata de una construcción diseñada desde luego según estrategias de textualización (y estetización) distintas en cada caso, pero reductibles a ciertos modelos básicos.

El resultado final de estas dos operaciones es una narración independiente, autónoma, "liberada" de su anterior sujeción al orden específico de unas determinadas respuestas, activadas por unas determinadas preguntas, y portadora de un relato testimonial igualmente "liberado" en este sentido. Reitero aquí la pregunta anterior: ¿cuál es entonces el género de esta narración que porta y actualiza al relato testimonial, y que, según se ha visto, es una narración armada con materiales de otro género previo, el de la entrevista? No es fácil responder. La dificultad reside, me parece, en la ambigüedad de las relaciones entre la forma de la narración y quien, desde la portada de los libros, asume la condición de "autor". Hay por lo menos dos vías (dos criterios) para abordar esta ambigüedad y de alguna manera "reducirla". No son vías opcionales ni válidas para los cinco libros (cada una de ellas es aplicable sólo a un grupo de éstos).

Me gustaría comenzar refiriéndome a dos aspectos constantes de la forma de la narración en los cinco libros. Ellos permitirán decir primero lo que la narración no es en cuanto a su género. Uno: el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, o el narrador y el personaje, son en cada caso siempre el mismo. Tal reiteración de identidad, como se vio, es la que se observa en el libro de Omar Cabezas, y es la que se da regularmente en la autobiografía. Dos: la narración en los cinco libros es también una narración retrospectiva y centrada en la historia de una personalidad, propiedades éstas constitutivas asimismo de la autobiografía. Estamos pues frente a la presencia de un conjunto de propiedades inherentes al género de la autobiografía, al menos tal como lo conocemos. Pero, ¿son estas propiedades suficientes para sostener que la narración en los cinco libros es una autobiografía y que es la autobiografía el género que actualiza al relato testimonial? Algo falta para que lo sea de pleno derecho: si bien el narrador y el personaje son el mismo, el autor sin embargo es alguien distinto, ruptura de continuidad que la codificación de propiedades del género de la autobiografía no contempla, y que, por supuesto, no se daba en el relato de Omar Cabezas. Los narradores-personajes son aquí

Juan Pérez Jolote, Esteban Montejo, Jesusa Palantares, Domitila Barrios, Rigoberta Menchú, pero los autores (los que en la portada de los libros aparecen como tales) son otros: Ricardo Pozas, Miguel Barnet, Elena Poniatowska, Moema Viezzer, Elizabeth Burgos.

Y si esta narración no puede ser considerada una autobiografía, por la interferencia de un autor que no es el narrador ni el personaje, menos podría comprendérsela como una biografía. Hay también en la biografía, como en la autobiografía, un personaje cuya historia personal se constituye asimismo en el objeto de una narración retrospectiva, pero en este último género, el de la biografía, el personaje no es el narrador, y ya sabemos que en la narración de los cinco libros son en cambio el mismo. En la biografía, además, el autor y el narrador son el mismo, relación de identidad que tampoco se da en la narración a la que me refiero. La única propiedad que terminan compartiendo es que el autor y el personaje son distintos. Seguramente Ricardo Pozas y Miguel Barnet privilegiaron esta relación de oposición y, pensando en que es la historia personal de un personaje el objeto de la narración, asumen desde la portada de sus libros la biografía como género. Pozas lo hace en el subtítulo: *Juan Pérez Jolote: Biografía de un tzotzil*, y Barnet en el título: *Biografía de un cimarrón*. Pero son atribuciones genéricas en última instancia arbitrarias.

Hay que volver al punto de partida, a la afirmación de que la dificultad para definir el género de la narración, es decir, del discurso actualizador del relato testimonial, reside en la ambigüedad de las relaciones entre la forma evidentemente autobiográfica de esa narración (narrador igual personaje) y un autor que no es, sin embargo, el narrador. Tal ambigüedad, ya se vio, al final impedía definir el género de la narración como autobiografía, o, más difícil todavía, como biografía. Pero anticipé la existencia de dos vías (o criterios) para abordar y absorber esa ambigüedad. Quisiera a continuación exponerlas. Ambas ponen el acento en el polo desde donde, a mi manera de ver, se introduce la ambigüedad en las relaciones: el polo del autor. El problema de fondo puede plantearse en los términos de una pregunta.

La siguiente: Ricardo Pozas, Miguel Barnet, Elena Poniatowska, Moema Viezzer y Elizabeth Burgos, ¿son aquí propiamente autores? La pregunta parece ir en contra de un pacto de lectura: el que establecen justamente Pozas, Barnet, Poniatowska, Viezzer y Burgos al inscribir su nombre en la portada del libro, instruyendo así al lector para que lo lea atribuyéndole a ese nombre la autoría. Ahora bien, pienso que en determinados casos pueden darse pactos de lectura no legítimos del todo ...

La primera de las dos vías cuestiona, en efecto, la propiedad de la autoría en tres de los cinco casos: en Ricardo Pozas, Moema Viezzer y Elizabeth Burgos. ¿Serían ellos autores de qué? No de la narración misma, que, como tal, le pertenece a quien es su narrador y personaje: Pérez Jolote, Domitila, Rigoberta Menchú. Las intervenciones de Pozas, Viezzer y Burgos se limitan, ya se dijo, primero, a la desarticulación del género inicial, la entrevista, y, luego, a la construcción, con las unidades narrativas contenidas en las que habían sido respuestas, no de la narración, sino de su continuidad, de su forma "liberada" de la sujeción original a la dialéctica de un diálogo. Yo no diría que quien ha sido el protagonista de esas intervenciones pueda, considerando la naturaleza de éstas, arrogarse la condición de autor. En cambio sí puede, y con entera propiedad, investirse con todos los atributos de un *editor*. Son tareas típicas de editor las suyas. Esta revisión de funciones elimina de inmediato la ambigüedad y despeja el horizonte de las identidades. Al redefinir al autor asignándole la identidad de un editor, el género de la narración queda por fin a la vista: se trata de una autobiografía, donde el narrador, que es el personaje, es también el autor. Tal como ocurre con la *Relación autobiográfica*, donde autor, narrador y personaje son una misma persona: la monja Úrsula Suárez¹³, pero quien prepara el texto para su publicación es un editor: Mario Ferreccio Podestá. Ferreccio no hubiera

¹³ Santiago, Biblioteca Nacional-Universidad de Concepción, 1984.

tenido menos méritos que Pozas, Viezzer y Burgos para declararse "autor"¹⁴.

La segunda vía para abordar y absorber la ambigüedad afecta a los dos autores restantes: Miguel Barnet y Elena Poniatowska. Su caso es muy distinto. Más aún: de entre los cinco, son los únicos que pueden reclamar para sí la condición de verdaderos autores. Como Pozas, Viezzer y Burgos, también Barnet y Poniatowska partían desmontando el género inicial, el de la entrevista, para luego construir con las unidades narrativas contenidas en las que habían sido respuestas, la continuidad de una narración autonomizada. En ellos, la construcción responde sí a un modelo de reconversión genérica orientado en otra dirección. Ambos someten tanto a la narración como al relato testimonial que ella actualiza, a un proceso de ficcionalización. Este proceso incluye recomposiciones, reescrituras y escrituras nuevas. Pero ninguno de los dos altera ni desfigura en lo esencial (en su léxico, su sintaxis, su oralidad) la especificidad del modelo estilístico original, el de las unidades narrativas contenidas en las respuestas del diálogo de la entrevista. Por el contrario: proceden según su dictado. En estos dos casos, el proceso de ficcionalización ha transformado el género inicial de la entrevista, llevando el relato testimonial a su actualización dentro de un género narrativo distinto y perfectamente reconocible: el género de la *novela*. Y así leemos ambos libros, el de Barnet y el de Poniatowska: como novelas. Miguel Barnet, por lo demás, se ha referido a estas transformaciones y reconocido que el

¹⁴ Hablando de *Me llamo Rigoberta Menchú* y de *Si me permiten hablar...*, Jameson también, si bien de modo implícito, cuestionaba la autoría de Elizabeth Burgos y Moema Viezzer, pero mantenía sin resolver el problema de su exacta identidad, diseminándola entre el "editor", el "transcriptor" y "el traductor". Decía: "estos nombres adjuntos no son meramente nombres de editores o transcriptores, y ciertamente no tenemos todavía una categoría apropiada para poder nombrar su trabajo específico, que se ve análogamente como la creatividad de un traductor". En John Beverley y Hugo Achugar (Comps.), revista citada. p. 129.

producto final es una novela, afirmando de paso que el tiempo de la novela tradicional ha terminado y que ha llegado el tiempo de la novela testimonial, de la ficción incrustada en un relato testimonial¹⁵.

¹⁵ Véase Miguel Barnet, "La novela-testimonio. Socio-literatura". En René Jara y Hernán Vidal (Comps.), *op. cit.* pp. 280-302.

I. LA CARTA

CARTAS DE PETICIÓN: CHILE 1973-1989

1. SU TRADICIÓN HISPANOAMERICANA*

Los dieciséis años de dictadura (1973-1989) rompieron la trama íntima de la vida cotidiana chilena, pública y privada, tal como se había configurado a lo largo del siglo XX. Esta ruptura tuvo efectos profundos en diversos planos del funcionamiento de los “géneros discursivos” (como los llama Bajtín), tanto los literarios o ficcionales como los no literarios o referenciales, es decir, aquellos donde el discurso remite a hechos, acontecimientos o situaciones extratextuales, del mundo real. En los ficcionales, precipitó (aceleró) procesos erosivos que venían dándose simultáneamente a nivel del sujeto (de su identidad) y del discurso (abandono y fragmentación de su linealidad)¹. En los referenciales, modificó el cuadro establecido de posiciones y relaciones que ellos mantenían dentro del universo de los géneros discursivos. Por lo pronto, el ejercicio cotidiano, y sin límites, de los poderes represivos de la dictadura, es decir, la violación sistemática y despiadada de los derechos humanos, y la urgente necesidad de denunciarlos, crearon las condiciones para que algunos de estos géneros referenciales abandonaran el lugar que hasta entonces ocupaban,

* Texto leído como ponencia en el seminario internacional Políticas y Estéticas de la Memoria, celebrado en Santiago, Chile, entre el 16 y el 18 de agosto de 1999. Publicado en el libro que recoge las ponencias del seminario, editado por Nelly Richard, *Políticas y estéticas de la memoria* (Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000, pp. 115-122), e incorporado también como la primera parte de la introducción a mi libro *Cartas de petición: Chile 1973-1989*. Santiago, Editorial Planeta, 2000. pp. 13-23.

¹ Son ejemplos de estos procesos: en la narración, las novelas de Diamela Eltit (*Lumpérica*, 1983, *Por la patria*, 1986, *El cuarto mundo*, 1989, *Vaca sagrada*, 1991, *Los vigilantes*, 1994, *Los trabajadores de la muerte*, 1998), y en la poesía, los textos de Juan Luis Martínez (*La nueva novela*, 1978, 1985).

un lugar más bien de trasfondo, de escasa o pobre visibilidad, y pasaran a ocupar otro, notorio, principal, fuertemente visible². Estoy pensando en géneros como el reportaje, la entrevista, la crónica, la autobiografía, las memorias, el diario íntimo, la carta.

Los géneros referenciales, unos más que otros, sobre todo aquellos en que el autor es al mismo tiempo el sujeto de la enunciación y, además, el sujeto del enunciado, como en la autobiografía, se hallan estructuralmente predispuestos a acoger en su interior la presencia del relato testimonial (ya sea una presencia continua y dominante, o bien circunstancial). En los géneros referenciales que antes mencioné como afectados, en sus posiciones y relaciones dentro del universo de los géneros discursivos, por las nuevas condiciones de vida cotidiana que introduce la dictadura chilena, el relato testimonial, cuando irrumpe y toma cuerpo en ellos, pone en el marco de su verdad alegada los estragos físicos, psicológicos y éticos causados por la represión de los servicios de seguridad de la dictadura, primero la DINA y luego el CNI. Pero no sólo por ellos: también por la policía regular (Carabineros, Investigaciones) y por simples patrullas o grupos militares de control y vigilancia. Desde el comienzo los exiliados fueron publicando en los distintos países adonde habían llegado, en sus propias revistas o bajo la forma de libro, textos testimoniales de diversa inscripción en el campo de los géneros referenciales³. Y dentro del país,

² Las relaciones de solidaridad, o mejor, de complicidad entre género discursivo y sociedad, es un hecho de comprobación reiterada. Un estudio interesante de esa relación, centrado en el caso concreto del arraigo ideológico del concepto de "nación", es el de Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas* (México, Fondo de Cultura Económica, 1993 (1ª ed. en inglés, 1983). Para Chile, sobre los cambios de status del género de la entrevista dentro de la crítica literaria entre 1988 y 1995, y sus relaciones con la instalación de la cultura de mercado, véase mi ensayo "El género de la entrevista y la crítica literaria periódica en Chile (1988-1995)". En *Revista Chilena de Literatura*. Santiago. Nº 49, noviembre de 1996. pp. 83-94.

³ Entre las revistas, *Araucaria*, publicada en España, y *Chile-América*, en Italia. Uno de los primeros libros que sobre esta materia se publican fuera del país

desde la década del 80, pero especialmente a partir de 1990, con el final de la dictadura y el comienzo de la “transición”, se multiplican los reportajes, las autobiografías, las memorias⁴.

Ahora bien, no todos los textos referenciales (con el “referente” dicho: la represión y sus efectos traumáticos), escritos dentro del país durante la dictadura, lo fueron para ser leídos por un “público” de lectores. Las cartas de las que aquí me ocupo y que por las características de su modalidad llamo *cartas de petición*, se hallan justamente en tal caso. Claro, se dirá, una comprobación no demasiado novedosa, y casi esperable: de entre los géneros referenciales antes mencionados, y descontando el diario íntimo, donde el “secreto” es el supuesto de su escritura (hasta el punto de que el destinatario sería, en principio, el mismo emisor), el de la carta pertenece, precisamente, a aquellos en cuya realización no figura sino a título de excepción la idea de su publicidad (sea o no la publicidad de la imprenta), como en las “cartas abiertas”, o en aquellas donde si bien hay una relación de intimidad con el destinatario, que por sí misma excluiría otros “lectores”, se las escribe sin embargo coqueteando con la expectativa de una recepción más amplia, como en el caso paradigmático de las cartas de

(en España), es *Tejas Verdes* (nombre de uno de los lugares de detención establecidos), de Hernán Valdés (el texto es presentado bajo el formato de diario de vida).

⁴ Son decenas. Indico a continuación sólo algunos títulos de libros que tuvieron una recepción especialmente impactada. Reportajes: Máximo Pacheco, *Lonquén* (Santiago, Editorial Aconcagua, 1980. Ediciones de la Comisión Chilena de Derechos Humanos), Patricia Politzer, *Miedo en Chile* (Santiago, Ediciones Chile y América, 1985), Ignacio González Camus, *El día en que murió Allende* (Santiago, CESOC, 1988), Patricia Verdugo, *Los zarpazos del puma* (Santiago, Ediciones Chile-América CESOC, 1989), Ascanio Cavallo, Manuel Salazar y Oscar Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar* (Santiago, Editorial Grijalbo, 1997). Autobiografías: Marcia Alejandra Merino, *Mi verdad* (Santiago, Impreso en A.T.G.S.A., julio 1993), Luz Arce, *El infierno* (Santiago, Editorial Planeta, noviembre 1993). Memorias: Carlos Prats González, *Memorias. Testimonio de un soldado* (Santiago, Pehuén Editores, 1985).

Madame de Sevigné a su hija⁵. La regla tiende a ser, por el contrario, la "privacidad" del circuito de comunicación en el que entran emisor y receptor de la carta: su cierre en torno a la intimidad de un yo y un tú (un cierre resguardado ya por el sobre engomado que la contiene y por leyes que penalizan la "violación de correspondencia"). Tal vez el mejor ejemplo de lo que digo sean las cartas de amor: en ellas el cierre del circuito no puede ser sino extremo en la exclusión de toda "mirada" intrusa, ajena e impertinente.

Pero si estas cartas chilenas que llamo de petición no fueron escritas pensando en su publicidad (algo por lo demás imposible de imaginar si se sabe el momento en que se escriben, quién escribe, para qué y a quién), tampoco lo fueron como textos de comunicación restrictivamente "privada", en el sentido exacto antes descrito. Lo que en ellas se da es más bien un fenómeno de hibridez: un cruce entre lo privado y lo "público". En dos planos. Uno: el emisor es en efecto un sujeto privado y como tal escribe, pero el destinatario es una autoridad del gobierno, una figura institucional, pública por lo tanto, y en cuanto tal se le escribe. Sería entonces natural imaginar que la carta enviada fuera leída también por algún secretario o personal vinculado, y que quedara luego archivada junto con otros documentos propios del cargo o la función. De hecho existen respuestas que aparecen redactadas y firmadas por un subordinado del destinatario. Por otra parte, la tramitación de algunas de estas cartas, incluso ciertos aspectos de la argumentación de muchas de ellas, pasaron por la intervención y la asesoría de organismos e instituciones igualmente públicos: los comprometidos en la defensa de los derechos humanos, lo que sin duda refuerza aún más la esfera de su publicidad, es decir,

⁵ Sobre el "secreto" de la escritura del diario y sus transgresiones, véase Jean Rousset, "Le journal intime, texte sans destinataire?" En *Poétique*. N° 56, 1983. pp. 461-482. Sobre el caso de la carta en particular, Pedro Salinas, "Defensa de la carta misiva y la correspondencia epistolar". En *El defensor*. Madrid, Alianza Editorial, 1967. pp. 17-113.

del acceso a su contenido por personas distintas al destinatario específico.

Pero, como dije, hay en estas cartas un segundo plano de cruce entre lo privado y lo público, fundamental para el análisis del contenido y de las estrategias discursivas: quien escribe lo hace para referirse a hechos que lo afectan y lo afligen en cuanto sujeto privado, pero su destinatario es una autoridad articulada jerárquicamente a un poder público, el mismo poder que aparece implicado en los hechos que afectan y afligen al emisor. Desde este punto de vista, es decir, desde las relaciones de poder entre emisor y destinatario, ¿quiénes son ese emisor privado y ese destinatario público? ¿Qué identidad social tienen? El destinatario, sin excepción, es siempre una instancia del poder político-militar que se autoestablece a partir del golpe de 1973: Pinochet como Jefe de la Junta Militar, algún miembro de ésta, el Ministro del Interior, el de Relaciones Exteriores, el de Justicia, el Presidente de la Corte Suprema⁶, algún General de División encargado de administrar el régimen de “estado de sitio” en Santiago o en provincia, un Intendente, un Gobernador, el Jefe del Servicio Nacional de Detenidos (SENDET), el jefe de la DINA, etc. Incluso hay cartas dirigidas a la esposa de Pinochet, Lucía Hiriart. Al revés, la identidad social del emisor no aparece ligada a ninguna dignidad institucional: es la de una dueña de casa, la de un poblador, un campesino, un profesional, un estudiante, un pequeño empresario, etc. Si el destinatario es una autoridad investida de poder, el emisor en cambio es un sujeto desprovisto de todo poder, más bien alguien “expuesto” a la malicia y los designios del poder público, que desde esa condición menesterosa se dirige al destinatario para formularle una *petición* cuya legitimidad se funda en el relato testimonial que le hace. Como no puede “exigirle” que la acoja, y la aceptación o rechazo quedan entre-

⁶ Incluyo aquí al Presidente de la Corte Suprema porque desde el comienzo las máximas autoridades del poder judicial, y este mismo como institución, hicieron suyas la ideología y las estrategias del gobierno militar.

gados en último término a su arbitrio, el emisor desarrolla diversas estrategias discursivas dirigidas a captar su benevolencia. Lo que pide es un beneficio, para él mismo o (en la gran mayoría de los casos) para alguien distinto. Cuando es otro el beneficiado con la petición, se trata de un familiar: el padre, la madre, el esposo, la esposa, el (o la) conviviente, un hijo, un hermano, etc. ¿Qué se pide para el otro? Se pide: saber el lugar donde se encuentra detenido, que se levante la prolongada incomunicación a la que está sometido, que se haga una investigación para averiguar las circunstancias de su muerte, que se cambie el lugar de detención (así al peticionario le será más fácil visitarlo), etc. Cuando el beneficiario es el mismo emisor, se pide: que se lo autorice a salir del lugar (un pueblo, una comuna) donde está recluido para poder trabajar en otra localidad, que se lo traslade a otro recinto de detención por razones de salud, etc.

La escritura y envío de estas cartas de petición comienzan el mismo año 1973, y sólo se interrumpirán en 1989 junto con el término de la dictadura. No se piense que pudieran representar una cantidad menor (aun cuando distribuidas a lo largo de todo el período). Para empezar, son centenares las que yo mismo he tenido la oportunidad de leer, y puedo conjeturar la existencia de otras tantas en distintos archivos, públicos y privados. Todas las cartas de petición con las que he trabajado, provienen de un mismo archivo, el de la ex Vicaría de la Solidaridad, de la Iglesia Católica, probablemente el más completo y, sospecho, el mejor organizado. Dentro del campo de sus funciones, el de la defensa de los derechos humanos, la Vicaría no sólo prestó asesoría legal a quienes se veían en la necesidad de escribir cartas de petición: guardó asimismo (felizmente) fotocopia del original manuscrito, o copia mecanografiada del mismo. Y también fotocopia de las respuestas que algunas cartas, muy pocas, tuvieron.

Puedo perfectamente imaginarme, y creo que una investigación lo corroboraría, que en aquellas sociedades hispanoamericanas también asoladas, y hacia los mismos años, por dictaduras militares de diseño ideológico similar (el dictado por la ominosa ideología de la

“seguridad nacional”, de inspiración estadounidense), con trastornos profundos de la vida cotidiana también comparables, como la argentina o la uruguaya, sin duda tienen que haberse escrito cartas de petición como las que se escribieron en Chile. Pero quisiera privilegiar aquí, como objeto central de análisis, la perspectiva diacrónica: el horizonte de temas que se abre cuando uno interroga a estas cartas por su filiación histórica, es decir, por las relaciones de afinidad o semejanza con producciones epistolares de otros momentos, anteriores en el tiempo, en Chile o fuera de Chile, pero siempre dentro de América Latina. Una pregunta nos sitúa de inmediato frente al problema. La siguiente: ¿tienen estas cartas de petición una tradición en América Latina? Si digo “*estas* cartas de petición” y no “*la* carta de petición”, es porque estoy preguntando por una tradición específica de cartas de petición que exhiban como rasgos constantes si no todos los ya descritos, por lo menos de entre ellos los esenciales: un destinatario como instancia jerárquica de un poder público absoluto, un emisor que escribe como un sujeto privado expuesto a la acción de ese poder y sin ningún resguardo frente a él, un despliegue de estrategias discursivas orientadas a concitar la buena voluntad del destinatario, y un discurso o relato testimonial como fundamento de la petición, y cuyo referente inmediato son los episodios de una violencia represiva solidaria del descalabro, o mejor, del derrumbe, cotidianamente repetido, de un universo social, jurídico y ético de larga vigencia.

Tal tradición existe. Más aún: existe desde los primeros tiempos de la colonia. Me parece pertinente examinarla aquí precisamente en su momento inaugural, para establecer correspondencias, iluminadoras a mi modo de ver, con las cartas de petición del período de la dictadura chilena. Las conocidas cartas de “relación” de Hernán Cortés y Pedro de Valdivia, dirigidas al Emperador Carlos V o a alguna otra instancia jerárquica del poder, son desde luego cartas de petición. En ellas el destinatario, aun cuando no corresponda considerarlo, propiamente, figura de un poder dictatorial, representa en todo caso un poder igualmente centralizado, absoluto a su manera.

Quien escribe introduce asimismo un relato testimonial enunciado como fundamento de una petición. Pedro de Valdivia, por ejemplo, en carta del 4 de septiembre de 1545, despachada desde La Serena, le escribe al emperador Carlos V y le hace el relato de las empresas llevadas a cabo por él en su "servicio", tan meritorias que justificarían plenamente las "mercedes" que solicita⁷. Tanto Valdivia como Cortés despliegan también estrategias discursivas orientadas a predisponer favorablemente al destinatario con respecto a sus peticiones. En ambos tales estrategias se expresan en términos de alabanza y celebración en él de cualidades públicamente tenidas como honrosas y dignificantes, entre ellas la generosidad ("liberalidad", dice Valdivia), además de las previsibles fórmulas tópicas de reafirmación de las relaciones de vasallaje.

Pero estas cartas presentan también otros rasgos, importantes en nuestro enfoque, que terminan alejándolas, como modalidad, de las cartas chilenas de petición, para situarse en un campo epistolar estructuralmente distinto. Las diferencias apuntan centralmente a la clase de relación que el sujeto emisor mantiene con el poder, y a la especificidad del referente del relato testimonial. En las cartas de Pedro de Valdivia y de Hernán Cortés el emisor no es, por lo pronto, un sujeto privado. Por el contrario, enuncia el relato testimonial que fundamenta su petición desde un rango público estatuido dentro del orden institucional. El contenido mismo de la petición (solicitar "mercedes") está previsto dentro de ese orden. Luego, y he aquí lo esencial, quien formula la petición no lo hace desde una posición excéntrica con respecto al sistema de poder al que se adscribe el destinatario: Valdivia y Cortés son figuras del mismo sistema de poder, si bien de un nivel jerárquico subordinado con respecto al destinatario.

⁷ Pedro de Valdivia, *Cartas de relación de la conquista de Chile*. Edición crítica de Mario Ferreccio. Santiago, Editorial Universitaria, 1970. La carta citada, pp. 26-51.

Más aún: su relato testimonial no los identifica como afectados por el poder representado por el destinatario, sino que los define justamente como protagonistas destacados de la lucha por asentar y extender ese sistema de poder en América. En otras palabras: no son víctimas del poder sino, al revés, agentes de su violencia. En definitiva, sus peticiones no buscan otra cosa que la obtención o el incremento de determinados "beneficios" como reconocimiento a su participación en el expansionismo del poder.

No son pues las cartas de los conquistadores españoles las inscritas en la tradición de las cartas de petición del período de la dictadura. Sí lo son en cambio otras, de la misma época y con el mismo destinatario: no las cartas de los conquistadores sino las de los "conquistados". Se sabe cómo los españoles, a la vista de un orden social, cultural y religioso que le imponía a la masa indígena una total obediencia a los grupos de la aristocracia gobernante, intentaron afianzar su poder mediante el control de tales grupos. El control estuvo en manos de los sacerdotes: a muchos de los miembros de esa aristocracia les enseñaron a leer y a escribir, y así, mediante la escritura, les transmitieron y les impusieron otro orden social, religioso, cultural: el de los conquistadores, el mismo que les asignaba una condición subalterna dentro de él⁸. Pero algunos de los nuevos "letrados" indígenas usaron la escritura para escribir cartas de petición dirigidas al rey o a alguna otra instancia del poder monárquico. Las peticiones eran de diversa naturaleza, e incluían: reivindicaciones, restauración de derechos, eliminación de gravámenes y otras obligaciones, corrección de abusos, etc. Muchas de estas cartas pueden leerse en el libro

⁸ Véase Martin Lienhard, *La voz y la huella*. La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1990. Sobre todo la Primera Parte: pp. 25-172. Sobre la política general de evangelización de los indígenas, expresada en pautas, de cuidadosa redacción, para el catecismo y la confesión, véase Juan Guillermo Durán, *El catecismo del III Concilio provincial de Lima y sus complementos pastorales (1584-1585)*. Buenos Aires, Publicaciones de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina, 1982.

de recopilación *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas (Desde la conquista hasta comienzos del siglo XX)*⁹.

Las cartas de petición indígenas y las escritas durante la dictadura chilena tienen en común rasgos fundamentales. Es cierto que en las primeras el emisor no es siempre un sujeto privado: escribe identificándose generalmente como "alcalde", "regidor", miembro del "gobierno" local, "cacique". Pero de ninguna manera pueden compararse estas dignidades con las que ostentan Valdivia o Cortés. Ellas están asociadas a instituciones que en el mundo indígena funcionan de manera segregada, en su composición y poder. Son instituciones de funcionamiento marginal dentro del nuevo sistema de poder dominante. El sistema las usa estratégicamente, como medios para su propia consolidación. De hecho carecen de toda capacidad para hacer sentir el peso de sus decisiones, para exigir que sean consideradas, cuando ellas tienen que ver con el sistema. Son en definitiva depositarias de un poder relativo, de jurisdicción más bien local. En otras palabras: los emisores que las representan en las cartas aparecen, frente al sistema de poder que los subordina y al que se adscribe el destinatario, tan a la intemperie desde este punto de vista como los emisores de las cartas en la dictadura chilena.

A cinco siglos de distancia, el emisor indígena del siglo XVI y el emisor chileno del XX hablan pues desde una posición análoga. Se trata de una posición profundamente desvalida, precaria, que no autoriza ni arrogancias ni exigencias: más bien aconseja cautelosas estrategias discursivas ideadas para ganarse la buena voluntad del destinatario, sin lo cual la petición podría tal vez, piensa quien escribe, tener menos suerte, o a lo mejor ninguna. De ahí que ambos emisores le atribuyan y le celebren a su destinatario determinadas virtudes codificadas en cada caso como éticamente superiores. O también: que hagan suyos, y de modo explícito, visiones (religiosas, políticas)

⁹ Selección, prólogo, notas, glosario y bibliografía de Martin Lienhard. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992.

que se supone son las del destinatario como representante de un sistema de poder. Hay cartas de indígenas dirigidas al rey donde estas estrategias alcanzan un despliegue y una abundancia retórica que traspasan incluso los límites del decoro y del buen gusto. Terminan ocupando en tales cartas la mayor parte del texto, mientras la petición misma queda relegada a un espacio secundario¹⁰. Estas estrategias discursivas son indudablemente reveladoras, sobre todo en sus excesos, de la profunda desigualdad, en términos de poder, de las relaciones existentes entre emisor y destinatario, donde éste representa lisa y llanamente al dominador, y aquél, al dominado.

Pero las cartas de petición indígenas y las escritas durante la dictadura chilena hacen visible de la manera más flagrante su parentesco cuando se las relaciona desde el punto de vista del relato testimonial que cada una de ellas invariablemente contiene¹¹. Desde luego, en los dos casos este relato fundamenta la petición, es decir, le confiere su sentido y propiedad. Lo importante sin embargo son las correspondencias observadas cuando se comparan los referentes del relato. ¿Cuáles son estos referentes? En otras palabras: ¿a qué acontecimientos extratextuales remite el relato en estas cartas?

Hasta aquí se había puesto atención sólo a un referente de las cartas chilenas de petición. En uno que el relato testimonial mismo enuncia y textualiza de manera explícita: el de los episodios de la represión. Pero la violencia de esta represión no constituye un universo autónomo de inteligibilidad, autogenerado y autorregulado en su locura. Su "lógica" (porque la tiene) es subsidiaria de otra lógica, la de un acontecimiento que representa el referente de fondo, pero implícito, del relato: el proceso de ruptura de un orden social, jurídico, político, ético, que se inicia con el golpe militar de 1973. Una ruptura

¹⁰ Véase Martin Lienhard (Comp.), op. cit. p. 36 y ss.

¹¹ Entre las cartas indígenas, el relato testimonial que contiene la carta de Guamán Poma de Ayala dirigida al rey, conocida como *Primer nueva corónica y buen gobierno*, alcanza una extensión absolutamente inusual: el número de páginas de un libro voluminoso.

cotidianamente reiterada, y condición de posibilidad de otro proceso paralelo: el de la imposición de un nuevo orden, de un nuevo sistema de poder. El emisor se nos aparece como un signo del orden roto (cualquiera haya sido el modo de su inserción en él).

En cuanto a las cartas indígenas de petición, ¿cuál es ahí el referente del relato testimonial? Si se piensa en aquel que el relato mismo enuncia y textualiza, se trataría sólo de tales o cuales abusos de alguna autoridad (civil o religiosa), de cargas tributarias excesivas, de incumplimiento de ciertas promesas, de reivindicación de determinados derechos, etc. Pero los acontecimientos que son la materia de este referente inmediato no son sino consecuencia, efectos levemente desplazados en el tiempo de una violencia anterior y perfectamente comparable a la violencia represiva testimoniada por las cartas chilenas: la que descarga el ejército español de conquista sobre un orden social y cultural preexistente y establecido, el indígena. Y la lógica de esta violencia también es subsidiaria de otra lógica, la de un acontecimiento que representa, asimismo, el referente implícito de fondo: el proceso de ruptura del orden indígena, y el proceso paralelo, pero de más largo horizonte, de imposición del nuevo orden social y cultural del que esa ruptura es su condición: el orden de un nuevo poder. De manera pues que tanto en las cartas chilenas como en las indígenas el emisor es signo de un orden roto. En ambos casos la escritura supone esa ruptura, ocurrida la víspera (en las cartas indígenas) o en pleno desarrollo (en las cartas chilenas). Desde esta situación de enunciación, el emisor formula su petición a un destinatario asociado justamente a la violencia que introduce la ruptura y le abre paso a la imposición del nuevo orden.

Quedan de este modo a la vista todas las series de correspondencias (al menos las que parecen decisivas) entre los dos grupos de cartas, y los puntos textuales, o contextuales, donde se producen: el desequilibrio de las relaciones de poder entre emisor y destinatario, las estrategias discursivas que este desequilibrio le aconseja al emisor, un relato testimonial que funda la petición, un referente de fondo del relato

marcado por la violencia y la ruptura de un orden para instalar otro, y, finalmente, un emisor y un destinatario como signos, del orden roto el primero, del orden que la violencia impone el segundo. La conclusión es pues evidente: las series de correspondencias descritas ponen a las cartas de petición del período de la dictadura chilena y a las cartas de petición indígenas del siglo XVI en una misma línea de continuidad de sentido. En otras palabras: las cartas indígenas de petición del siglo XVI abren una tradición epistolar que las cartas chilenas de la época de la dictadura renuevan. Más allá, desde luego, de las obvias diferencias existentes entre unas y otras. Por ejemplo, en las cartas chilenas el emisor es signo, dije, de un orden roto, pero roto, ya se ve, desde su propio interior, por una violencia represiva y disociadora incubada dentro de él mismo. En cambio, en las cartas indígenas el emisor es signo de un orden que ha sido roto desde fuera de él, por una violencia invasora, de conquista.

2. RELATO TESTIMONIAL Y VERDAD. NOVELA POLICIAL, TRAGEDIA GRIEGA*

Por la naturaleza del vacío que la inspira, y al que se debe como destino discursivo, la carta probablemente sea una de las creaciones más seductoras de la cultura de la escritura. En efecto, es un género concebido nada menos que para responder (a su manera, claro) a una específica fatalidad, que en cualquier momento de la vida cotidiana irrumpe y se interpone haciendo fracasar el proyecto de la comunicación verbal que alguien, un yo, quisiera establecer con un determinado tú. Me refiero a esa *ausencia* que de pronto se configura frustrando la expectativa del diálogo: la ausencia física del otro, de ese que tendría que haber sido el interlocutor. Ausencia, es decir, *distancia*. La carta viene, justamente, a conjurar la ausencia, a intentar cubrir la distancia que separa a un yo de un tú, a un sujeto de un otro, mediante un artificio discursivo que ante la imposibilidad del diálogo directo, real e inmediato, ofrece la alternativa de un “diálogo diferido”, como lo llama Patrizia Violi pensando en el tiempo que deberá transcurrir antes de que el otro, o el tú, pueda responder¹. Un diálogo que en cualquier caso siempre será un diálogo fantasmal, o sublimado.

La “distancia” que la carta de algún modo quiere absorber, corresponde entenderla aquí en dos sentidos. Uno, el sentido literal: lo que separa al yo del tú como interlocutor deseado, tornando ilusorio el diálogo, es una distancia geográfica (a veces median miles de kilómetros entre ambos). Pero no siempre el factor determinante de la separación es la geografía. Hay también un segundo sentido de distancia, ya no literal sino derivado, uno que puede asociarse con un “efecto de distancia” (la imaginación de Kafka trabajaba regularmente

* Publicado como la segunda parte de la introducción a mi libro *Cartas de petición: Chile 1973-1989*. Santiago, Editorial Planeta, 2000. pp. 23-34.

¹ Patrizia Violi, “La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar”. En *Revista de Occidente*. Madrid. N° 68, enero 1987. pp. 87-99.

con este efecto en sus novelas) creado por los rituales burocráticos que dificultan el acceso expedito a los representantes del poder. El efecto de distancia no necesita la mediación geográfica: el yo y el tú que quisiera como interlocutor pueden hallarse perfectamente en una relación de proximidad espacial, habitando, por ejemplo, una misma ciudad, o un mismo sector de ella. La carta aparece entonces ofreciendo su dispositivo de escritura (es decir, su diálogo diferido, fantasmal) para “salvar” la distancia (en los dos sentidos señalados) y poner en comunicación a un yo y a un tú.

Desde que la carta dejó de ser un privilegio de élites intelectuales o de clases sociales, fenómeno ocurrido con el tránsito gradual desde la sociedad aristocrática y feudal a la sociedad burguesa, y su uso se democratizó, los actos de producción y recepción de cartas han terminado siendo experiencias integradas a las rutinas de la vida cotidiana moderna. Siguen siendo una rutina aun cuando quien envía y quien recibe la carta vean en ella, en su contenido, en su forma (especialmente en su forma material, gráfica, si es carta manuscrita), una singularidad absoluta, fetichista incluso, como les ocurre a los correspondientes enamorados. Es cierto sin embargo, y dicho entre paréntesis, que el futuro de la carta dentro de la institución de los géneros discursivos aparece ensombrecido. Sucesivas tecnologías de comunicación, como el telégrafo y el teléfono, ya le habían quitado terreno, pero sin duda la tecnología más alevosa para su suerte es una de estreno muy reciente, postmoderno: el correo electrónico, el e-mail², que globaliza la comunicación con una rapidez inimaginada.

² El presidente de Correos de Chile decía hace poco que cada año hay una disminución de un 15% en el tráfico de cartas entre las personas y de un 5% a nivel de empresas, atribuibles a la expansión del e-mail. Y agregaba: “La irrupción de esta tecnología se ha convertido en una amenaza tremenda, pues no sólo nos ha limitado, sino que puede llegar a eliminarnos del ámbito postal”. Estadísticas y declaraciones recogidas en el diario *La Tercera*. Santiago. 10 de enero del 2000. p. 19.

Ahora bien, la historia de las sociedades modernas suele presentar acontecimientos, de distinta naturaleza (políticos, científicos, tecnológicos, etc.), pero con un elemento común: su capacidad para poner en crisis el "horizonte de expectativas" (Jauss) de la vida cotidiana, tanto como para obligar al replanteo de tales o cuales aspectos fundamentales de ese horizonte, y hasta para terminar imponiendo su rediseño completo. Por lo pronto, y para ciertos grupos sociales, precipitan drásticas e insospechadas variantes en las condiciones establecidas de producción y recepción de cartas. En lo que aquí interesa, traen consigo una verdadera mutación en la experiencia de la distancia (en los dos sentidos de distancia antes señalados) cubierta por el diálogo diferido de la carta. La dimensión de rutina socializada o normalizada propia de esta experiencia desaparece, y en su lugar se instala una dimensión distinta, de signo contrario, una presidida por la perplejidad porque introduce en la experiencia de la distancia el sentimiento de lo insólito, de lo no conocido, lo nunca visto, cuya irrupción puede incluso ir acompañada de una extrema violencia. Pero esta mutación en la experiencia de la distancia no cancela la viabilidad de la carta como recurso supletorio de comunicación. Al revés: la subraya, la intensifica, la inviste de una necesidad casi absoluta.

Un ejemplo de esta clase de acontecimiento disruptor es el descubrimiento de América. En su caso, los cambios profundos que origina en las condiciones más o menos rutinizadas de producción y recepción de la carta, afectan a la experiencia de la distancia en un sentido geográfico. Ya se sabe: al descubrimiento le sigue la conquista. Rápidamente el ejército español invasor se apodera de los principales centros del poder indígena (México y Perú). Al cabo de poco tiempo queda dispuesto el escenario para el inicio de la colonización y los complejos procesos sociales, políticos, culturales y religiosos que la acompañan. A los soldados de la conquista convertidos ellos mismos en colonos, se suman contingentes de emigrantes, hombres y mujeres, que comienzan a llegar a las nuevas tierras. La distancia que

los separa de quienes han quedado en España (parientes, amigos) no es medible a la luz de ninguna previsibilidad, es decir, de ninguna experiencia anterior. Más aún: esa "mar océano" que se interpone, no sólo hace de la distancia geográfica algo inaudito, sino que además su percepción subsiste contaminada con elementos fabulosos, con lo no acabado aún de procesarse racionalmente. En una situación semejante, de separación y confinamiento realmente extremos, la disponibilidad de la carta resulta una circunstancia milagrosa: los emigrantes o colonos comprobarán muy pronto que sólo cuentan con ella (descontando los volátiles mensajes orales) como expectativa de comunicación con parientes y amigos quedados en Europa, y a ella apelarán de manera masiva. Una carta sí de destino azaroso: la lleva un amigo o un funcionario que pueden perderla u olvidarla, y que además viajan en barcos que a veces naufragan. De ahí que quien la escribe suela hacer de ella una o más copias, para que quede memoria de su despacho (si en algún momento hiciera falta probarlo) o, en un gesto de previsión, para enviarla al mismo tiempo con otro portador³.

La dictadura instalada por el golpe militar de 1973 en Chile representa otro ejemplo de la misma clase de acontecimiento disruptor a que me he estado refiriendo. Igual que en el caso anterior, la política represiva de la dictadura también pone en crisis el horizonte de expectativas de la vida cotidiana, y también, como consecuencia, resultan modificadas las condiciones de producción y recepción de cartas, por lo menos para los grupos sociales que fueron sus víctimas. Dentro de tales grupos surge de pronto, por un lado, la necesidad de comunicarse con autoridades representantes del poder dictatorial para hacer una petición, y, por otro, la percepción de que la naturaleza perversa del nuevo poder, y los espesos rituales burocráticos o de "seguridad" que lo aíslan y protegen, inscriben a esas autoridades en una

³ Una gran cantidad de estas cartas han sido publicadas. Véase Enrique Otte, *Cartas privadas de emigrantes a Indias 1540-1616*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

zona impenetrable y aparentemente inalcanzable: un "efecto de distancia" inédito por su intensidad y sus connotaciones de peligro. En una coyuntura así, también la carta ofrece su diálogo diferido como una "salida".

Pero la carta de petición enviada tenía por delante un destino tan azaroso como el de la carta de los primeros colonos o emigrantes a América: podía asimismo perderse, o ser recibida y no ser leída, o ser leída y no ser respondida, o ser respondida sin satisfacer la petición. Para dejar prueba de su envío si no había una respuesta, de cada una se hizo también una copia. De los centenares de cartas enviadas muy pocas tuvieron respuesta, y dentro de las que la tuvieron, sólo excepcionalmente se concede lo pedido, y siempre se trata de casos especiales, a los que no aparece asociada la gestión de los organismos de seguridad. Cuando éstos se hallan implicados, la respuesta se elabora a partir de modelos o patrones inamovibles: si el detenido se encuentra oficialmente registrado en algún centro de detención, se responderá que por razones de "Seguridad Nacional" no puede ser liberado. Si se trata de un detenido desaparecido, se negará la detención, y si el detenido ha muerto, la muerte se atribuirá a un "enfrentamiento" con las fuerzas de seguridad, o a una represalia de los mismos grupos políticos de izquierda, que así vengarían una "delación".

Frente a su petición, el emisor se halla en una situación de gran orfandad desde el punto de vista de sus derechos: no puede esgrimir ninguna norma jurídica o administrativa que efectivamente obligue al destinatario a hacerse cargo de ella. La satisfacción de su petición queda entregada a la "buena voluntad" del destinatario. De ahí las estrategias discursivas desplegadas, todas orientadas precisamente a despertar y a captar esa buena voluntad. En otras palabras: la escritura de cada carta pasa por un acto de reflexión sobre la identidad del destinatario como representante de un poder dictatorial. Más exactamente: de alguna manera se trata de una reflexión previa en torno a la ideología del destinatario, una ideología difundida, en sus líneas gruesas, por los medios de comunicación a través de "bandos",

declaraciones de principio, o entrevistas a los líderes (militares y civiles) del nuevo gobierno. De la reflexión derivan las estrategias adoptadas, que comienzan por la cautela de evitar siempre aparecer en una posición de crítica abierta, de enfrentamiento.

Las líneas dominantes de las estrategias discursivas tal vez sean las siguientes. 1) Frente al discurso oficial que (siguiendo pautas originadas en los servicios de inteligencia estadounidenses, y en su política, incluyendo la de las fuerzas armadas, hacia los ejércitos latinoamericanos) convierte a la "Seguridad Nacional" en un principio auxiliar subordinante de la acción política, el emisor responde diciendo que el familiar beneficiario de la petición no "representa ningún peligro" para la Seguridad Nacional. 2) Y frente a la anatemización de los políticos como causantes o patrocinantes de todos los males de la sociedad, practicada también por el mismo discurso oficial, el emisor dirá que su familiar "no se mete en política", que "sólo" le interesa su trabajo, o su estudio (cuando es un estudiante). 3) Pero además se advierte el desarrollo de otras estrategias recurrentes: por ejemplo, recordar, como una manera de deslegitimar una detención, que el mismo gobierno había insistido (lo hizo en los primeros tiempos) en que no se perseguiría a nadie por sus ideas políticas. 4) O recurrir a normas establecidas en la Constitución Política. 5) O apelar a algunos "universales éticos", como decirle al destinatario que él también es "padre" y, por lo tanto, podrá entender el dolor de otro padre, o madre (el emisor), cuyo hijo se halla detenido o desaparecido.

Ya se vio: salta a la vista por qué los emigrantes o colonos españoles de los primeros tiempos recurren masivamente a la carta como instrumento de comunicación: en la situación en la que se encuentran, donde la experiencia de la distancia (geográfica) ha sufrido una verdadera mutación, la carta se les revela como el único medio disponible para dar y recibir información, para, por ejemplo, decirle a la esposa que ha quedado en España esperando noticias, que le envía dinero con el portador de la carta e instruirla para que ella también

viaje. No es tan evidente en cambio por qué, y también masivamente, se escriben cartas de petición durante la dictadura chilena. En un ensayo anterior sobre estas mismas cartas⁴ dije que en ellas se pedía, entre otras cosas, saber el lugar de reclusión de un detenido, interrumpir una incomunicación prolongada por meses, investigar una muerte a todas luces anómala, suspender la prohibición de abandonar el lugar donde se vive, permutar prisión por expulsión del país, etc. Pero estas constataciones no son respuesta a la pregunta de *por qué* se escribieron centenares de cartas de petición, sino a una pregunta distinta: *para qué* se escribieron. La respuesta al *por qué*, está pendiente y debe construirse.

Su construcción habla de un doble silencio institucional. Por una parte, entre quienes escribieron cartas de petición muchos habían presentado ante los tribunales de justicia recursos de amparo (o de habeas corpus) en favor de un familiar detenido cuyo paradero se desconocía, o que, hallándose recluido en un recinto identificado, era objeto de una incomunicación prolongada además de arbitraria. En tiempos de normalidad política e institucional, esos recursos se hubiesen tramitado de manera expedita, y los responsables de las detenciones o de las incomunicaciones ilegítimas tendrían que haber sido procesados. Sin embargo durante la dictadura los tribunales no respondieron a lo que se esperaba de ellos. O por algunas insuficiencias de la ley misma. O por temor. O por complicidad secreta (no siempre: hubo también, en niveles superiores de la jerarquía, complicidades manifiestas) con la ideología del nuevo poder. A veces el recurso era rechazado, y si se lo tramitaba, no se exigía a los organismos involucrados presentar ante los tribunales al detenido dentro del plazo perentorio de 24 horas, y se aceptaban sin más los informes de la autoridad (Ministerio del Interior) negando que el amparado haya sido detenido por organismos de seguridad. La impunidad sin duda

⁴ Ver supra, pp. 19-27.

estimuló tanto las desapariciones como las incomunicaciones abusivas. Hubo incomunicaciones aberrantes que se mantuvieron por semanas, meses y, en algún caso, ¡casi por un año!⁵

Al silencio de los tribunales de justicia se suma el administrativo, anterior casi siempre al de los tribunales. En efecto, muchos entre quienes escribieron cartas de petición y presentaron recursos de amparo por un familiar detenido y de destino posterior desconocido, pero asimismo muchos otros que no presentaron dichos recursos (porque ignoraban la existencia de su figura, o por limitaciones de educación o de medios económicos), habían sido protagonistas de ese ritual del espanto, cotidiano y sin fin de los años de la dictadura, sobre todo en los primeros: el de recorrer cuarteles policiales, regimientos, estadios deportivos habilitados provisoriamente como recintos de detención, y terminar al final como al comienzo, con la misma incertidumbre. Incluso algunos se anticiparon a lo peor e imaginaron la muerte del familiar: fueron entonces a la morgue con el temor de encontrar allí su cuerpo, para, al no encontrarlo, regresar con la débil esperanza de que estuviese vivo, aunque sin saber dónde.

Así, parece abrirse paso la respuesta a la pregunta de por qué se escribieron tantas cartas de petición. El silencio de los tribunales y el silencio administrativo (el silencio de un doble fracaso) le cierran al pariente del detenido la vía institucional para enfrentar y resolver la emergencia familiar, y despejar la angustia. Sólo le queda, como alternativa, acudir a las autoridades políticas, a los representantes del poder dictatorial. Pero ¿cómo llegar hasta ellos, si la experiencia del "efecto de distancia" ha perdido por completo su condición rutinaria, experimentado una intensificación anormal que habla de rupturas graves, de peligros difusos e inminentes? De nuevo la carta, y sólo

⁵ Sobre la actuación de los tribunales de justicia en el terreno de la violación de los derechos humanos en los años de la dictadura, véase *Nunca más en Chile. Síntesis corregida y actualizada del Informe Rettig*. Comisión Chilena de Derechos Humanos. Santiago, LOM Ediciones, 1999 (2ª ed.). pp. 30-36.

ella, ofrecía la mediación de su diálogo diferido. Por eso se escribieron tantas: porque, de una u otra manera, por lo menos para quienes pedían saber el paradero de un familiar, o la suspensión de una incomunicación prolongada, o investigar una muerte producida en circunstancias anormales, era el *último recurso*. Haciendo visible que su envío respondía a un marco social presidido por la ruptura y el peligro, muchas de estas cartas tuvieron que contar, en su elaboración (y quién sabe si también en su despacho), con la asesoría de organismos de apoyo a los derechos humanos.

Es necesario aquí volver a uno de los elementos fundamentales de la estructura de estas cartas: el relato testimonial que cada una de ellas contiene. Debo precisar su estatuto dentro de la modalidad de discurso epistolar que lo incluye. Quien escribe la carta es, obviamente, el sujeto que enuncia el relato, pero también es sujeto del enunciado, es decir, protagonista del relato: un yo que habla desde sí para dar testimonio a propósito de un tú (el detenido desaparecido, el incomunicado, el que ha muerto en extrañas circunstancias, etc.). ¿Qué específica función cumple el relato testimonial? Una esencial: la de ser, al mismo tiempo, el exponente y el garante de una *verdad*, aquella de donde la petición extrae su fundamentación y su propiedad. Fracasada la vía institucional (judicial y administrativa) para establecer la verdad y, sobre su base, fijar sus consecuencias desde el punto de vista de la justicia (corrección de la anomalía, castigo de los culpables), esa verdad se entrega, para los efectos de no morir en el olvido y conservar su comunicabilidad, a la custodia del discurso testimonial. El más elemental, el más primario de los discursos, ese que como prueba de la verdad de lo que afirma sólo puede decir: *yo lo vi, a mí me consta*. ¿Acaso esta evidencia no es la demostración más patética del grado de regresión que el sujeto alcanza durante la dictadura, en el sentido de la desinstitucionalización a la que es sometida su verdad, y de su relegación a la elementalidad del espacio del discurso testimonial?

Puesto que el relato testimonial es el exponente y el garante de la verdad del sujeto, no puede sino hallarse sometido a una cuidadosa vigilancia de su exactitud: la omisión de un hecho, cualquiera que sea, o un error en la reconstrucción de su secuencia, debilitaría la consistencia del relato como exponente y garante de una verdad, con consecuencias (imagina quien escribe) imprevisibles. Hasta tal punto el relato es puntilloso y menudo en el registro de circunstancias y datos, que a menudo evoca en el lector a uno de los géneros literarios modernos: el de la novela policial. La misma minucia en la descripción de la escena, de la detención en las cartas, del crimen en la novela policial. Nada debe pasarse por alto, porque un detalle aparentemente insignificante puede resultar determinante para dar con el paradero de un detenido, o para descubrir la identidad del criminal. Los objetos, la hora, el escenario adquieren, tanto en las cartas como en la novela policial, una importancia tal que los eleva a la condición de verdaderos "protagonistas".

En una de las cartas, quien la escribe pide saber el paradero de su hijo. El relato comienza señalando, de forma pormenorizada, la hora y el lugar de la detención, quiénes la presenciaron, las relaciones de parentesco entre éstos y el detenido (la esposa, un cuñado), la identificación como miembros de la DINA que los mismos aprehensores hacen de sí, y el modo brutal con que procedieron. La atención al detalle concreto se mantiene a lo largo del relato. En un segundo momento se dice cuándo y en qué lugar la propia esposa del detenido reconoce posteriormente a los aprehensores y el vehículo en que se llevaron al detenido: "en pleno día y frente a la Escuela Militar de Santiago, vio a los aprehensores de su marido, que andaban en la misma camioneta Chevrolet C 10 en que se lo llevaron detenido. Se les acercó, solicitándoles información sobre él. Le respondieron que ellos tenían la misión de llevárselo, y entregarlo a la jurisdicción militar correspondiente, y que luego no sabían del paradero de los detenidos. Esto ocurrió el 24 de octubre de 1974". El punto culminante de esta vorágine o glorificación del detalle lo alcanza el relato cuando

el padre hace el siguiente recuerdo: "El 13 de octubre yo mismo vi a mi hijo a las 11.30 A.M. viajando en el interior de una camioneta C 10 Chevrolet color blanco invierno con toldo negro. Iba acompañado por dos individuos. El chofer era delgado, pelo corto, negro, camisa blanca con las mangas arremangadas. El otro, moreno, pelo crespo, con vestón y bigotes. Mi hijo llevaba lentes oscuros, corbata negra, camisa clara y vestón café. Solamente el vestón lo reconocí como suyo"⁶.

Aquí la atención al detalle por la necesidad de exponer con exactitud la verdad en que se funda la pertinencia de la petición, pareciera al borde de su ingreso a la zona del delirio. Sin duda es importante decir que el chofer de la camioneta era delgado, de pelo corto y negro (datos más o menos estables de su identidad). Lo es menos (por tratarse de una prenda de vestir de color demasiado genérico y además cambiable) agregar que llevaba una camisa blanca. Pero todavía se dice más: que iba "con las mangas arremangadas". ¿Por qué este detalle? ¿Para "llenar" la escena de modo que su plétora misma hable ya a favor de la verdad de la detención y, por lo tanto, de la legitimidad de la petición? Probablemente sea ésta una razón válida, pero no única. Intuyo otra: si el relato testimonial del padre es el único exponente y garante de la verdad de la detención de su hijo, ¿no pensará ese padre, movido por el dolor, la angustia y una porfiada esperanza (la tosudez del amor paterno), que ningún detalle debe omitirse, porque tal vez, quién sabe, dentro de esos vericuetos, desvíos y azares que Borges solía imaginar, del registro de uno depende (pende) la vida de su hijo, y en la omisión del mismo pudiera anidarse lo peor, lo que se resiste justamente a aceptar: su muerte?

Si el registro meticuloso de los detalles de estas cartas evoca el género de la novela policial, algunas características de su emisor evocan, por su parte, un género literario distinto, de mucho más larga

⁶ Carta escrita por Manuel Villalobos Olivares el 6 de marzo de 1975, y enviada a Manuel Contreras, Jefe de la DINA.

trayectoria: la tragedia, y concretamente la tragedia griega. Quien escribe las cartas de petición, ya se ha visto, no es simplemente una voz, una pura instancia de enunciación (jamás lo es en un género como la carta): es un yo, un sujeto de acciones, de emociones, de estrategias discursivas. En otras palabras: un personaje. Son ciertos rasgos de este personaje los que evocan a los textos trágicos griegos y, en ellos, a determinados personajes que le son afines. Hay entre ellos un notorio "aire de familia".

En un primer momento del análisis cabría afirmar que el aire de familia lo crean sentimientos y padecimientos similares. Y es la muerte, su evidencia o su presentimiento, la que de pronto asalta al sujeto de las cartas, se apodera de su conciencia y de su emotividad. La evidencia de la muerte del familiar lo aplasta, lo hunde en la perplejidad, en el anonadamiento. Y no es la muerte como destino común a todo ser humano lo que rebasa la conciencia del sujeto y la pone en crisis: es la percepción en esa muerte, la del familiar, de un componente moralmente indebido que la vuelve ilegítima y la inviste de una condición parecida al "escándalo" en sentido bíblico. Es el caso de aquel padre que no puede entender "los motivos de tan drástica medida", es decir, las razones por las cuales le quitaron la vida a su hija, ni tampoco, y es sin duda el aspecto además humillante, vergonzante del "escándalo", que la hayan sepultado "en un cajón con otra persona de sexo masculino". Lo que el padre pide a la autoridad militar es, precisamente, que le permitan "separarlos", para poner a su hija en una sepultura digna⁷.

Cuando la muerte no es una evidencia sino un presentimiento, pero intenso, urgente, del sujeto se apodera una ansiedad febril, un estado límite entre la razón y la locura, entre la cordura y el desvarío, que lo hace entrar en una agitación extrema. Como aquellas

⁷ Carta escrita por Santiago Villarroel Cepeda el 15 de octubre de 1973 y enviada al Jefe de la Guarnición Militar de Santiago.

dos hermanas y su cuñada, cuyos maridos han sido detenidos por una patrulla militar al filo del "toque de queda" y se quedan en la incertidumbre hasta el día siguiente, para entonces iniciar un peregrinaje interminable, de la guardia del regimiento al cuartel policial y al Estadio Nacional, para volver al regimiento y luego a la morgue, mientras, entre movimiento y movimiento, la certeza de la muerte se abre camino. Son mujeres desaladas y desoladas, fantasmales, que transportan su gemido contenido a través de la ciudad que se ha convertido para ellas en un espacio inhóspito⁸. O como aquel padre cuyo hijo ha sido detenido ante testigos y en su propio departamento, sin que se sepa el lugar a donde ha sido conducido, y que no cesa, empecinado, obseso de amor y de terror, de escribir cartas a cuanta autoridad cree pertinente, dando detalles que fundamentan la petición y que pudieran ayudar a descubrir el paradero del hijo.

¿Acaso estos sentimientos y estos padecimientos del personaje de las cartas de petición, no son los mismos, por ejemplo, de un personaje como Antígona, en la tragedia homónima de Sófocles? También Antígona ha sido golpeada por la muerte, y también una muerte dentro de un marco de "escándalo" moral, que la ofende y la hiere: sus dos hermanos, Eteocles y Polinices se han dado muerte uno al otro en batalla, pero mientras Eteocles ha sido sepultado de acuerdo al ritual, el cuerpo de Polinices permanece tendido en el campo, expuesto a las aves de rapiña, con la prohibición de la autoridad, Creonte, de darle sepultura por no merecerla, bajo pena, para quien violó la prohibición, de ser empalado. Como el padre que quiere separar el cuerpo de su hija, metido dentro de un mismo cajón con el de un hombre, para darle una "cristiana sepultura", Antígona también intentará, y también por piedad, por amor (fraternal el suyo), desafiando en su caso el decreto de Creonte, sepultar a escondidas el cuerpo

⁸ Carta escrita por María T. Escobar, Mireya Escobar y Margarita Piña el 19 de diciembre de 1973, y enviada al general Sergio Arellano, Jefe de Estado de Sitio de la provincia de Santiago.

de Polinices. Porque, dice Antígona, “ninguna autoridad tiene Creonte para separarme de los míos”. Y agrega: “Me será hermoso morir por hacer esto. Yaceré junto con el que amo, amada por él, por haber tramado una acción piadosa. Porque es más largo el tiempo durante el cual debo ser agradable a los de abajo que a los de arriba⁹, pues allí yaceré para siempre”, y porque la acción que trama “es valiosa a los ojos de los dioses”¹⁰.

Estas zonas éticas y emotivas de contacto, de afinidad, entre personajes de las cartas de petición y personajes como Antígona, son sólo los aspectos visibles, fenoménicos diría, de una relación de correspondencia más profunda, menos a la vista pero también más determinante. ¿Qué es en definitiva lo que crea el “aire de familia” entre Antígona y los personajes-emisores de las cartas de petición? Me parece ser lo siguiente: en ambos casos se trata de unos sujetos privados (hermana, padre, esposas) puestos de pronto en una situación límite desde el punto de vista moral y psicológico, por la acción de un *poder absoluto*, frente al cual el sujeto privado carece de recursos “institucionales” para enfrentar y controlar sus efectos destructivos. En el caso de los textos trágicos griegos, a veces el poder absoluto lo ejercen, con sus consecuencias desastrosas, los dioses, como en el caso de Edipo. Pero el tipo de poder que se sitúa en una misma línea de continuidad con el implicado en las cartas de petición, es el poder absoluto, dictatorial, ejercido por una autoridad política: Creonte en *Antígona*, Pinochet en las cartas de petición.

¿Qué hacer ante un poder semejante, invasivo, incontrolable, omnímodo? Antígona opta por el desafío: “me será hermoso”, dice, morir por transgredir el decreto de la autoridad política, es decir, por apostar a la ley divina que obliga, y más cuando se trata de hermanos, a sepultar a los muertos. Hoy día, desacralizando la historia contenida

⁹ Con la frase “los de abajo” se refiere a los muertos, a los que están bajo tierra.

¹⁰ Sófocles, *Antígona*. Traducción del griego de E. Ignacio Granero. Buenos Aires, EUDEBA, 1997. pp. 51, 52 y 53.

en la tragedia de Sófocles e insertándola en contextos éticos de la actualidad, diríamos que Antígona es, a su modo, una heroína de los "derechos humanos", que para ella éstos siempre estarán por encima de la ley política, y, en la disyuntiva, será digno ("hermoso") morir en su defensa. En cambio los personajes de las cartas de petición, es decir, quienes las escriben, no enfrentan ni desafían el poder absoluto: no se hallan en condiciones de hacerlo y, entonces, optan por apelar a él (a sus representantes), desarrollando diversas estrategias discursivas de persuasión.

3. EL DISCURSO DE LEGITIMACIÓN DEL PODER. EL OBISPO MEDINA Y EL PRESBITERO HASBÚN*

Me gustaría darle como objeto a este tercer ensayo dedicado a la carta de petición, una reflexión en torno al poder, no cualquier poder, sino ese poder absoluto ejercido por la dictadura militar chilena de los años 1973-1989, cuyos efectos destructores (de cuerpos y almas) las cartas de petición testimonian, y a cuyos representantes institucionales esas mismas cartas van dirigidas. Se trata de un poder que no ha dejado nunca de tener voz, es decir, de producir, más bien de tramar discursos de autolegitimación. Los procesos discursivos comprometidos en su legitimación (esencialmente los mismos en todos los casos de la misma clase, donde el poder se introduce y se sostiene mediante la violencia) incluyen, necesariamente, operaciones de distracción (más o menos sutiles, pero siempre detectables), orientadas a ocultar, o encubrir, el verdadero origen del poder, un origen tal que si quedara expuesto implicaría su cuestionamiento, y, simultáneamente, a atribuirle otro, uno que, por el contrario, lo redima y lo deje en condiciones de ser "naturalizado". En otras palabras: del éxito persuasivo de las operaciones discursivas de distracción (de ocultamiento y autoatribución), depende el éxito de los procesos legitimadores.

Nadie como Foucault ha sabido fijar (definir), con la misma minucia y lucidez teórica, las reglas que presiden la lógica del poder, las de su entronización, su estructuración y su circulación¹. Pero tal vez ningún modelo parece más pertinente para comprender las específicas connotaciones culturales e históricas de la clase de poder que condiciona la escritura de las cartas de petición, que el inferible de la

* Texto inédito.

¹ Véanse, por ejemplo, los libros *Vigilar y castigar*, *Un diálogo sobre el poder*, *Microfísica del poder*, el volumen I (*La voluntad de saber*) de la trilogía *Historia de la sexualidad*.

novela de José Donoso *Casa de campo*². Carlos Cerda decía de esta novela que era una alegoría del golpe militar de 1973 en Chile³. Estoy de acuerdo con la identificación de la figura retórica dominante en la organización del sentido de la novela, la alegoría, pero no con la reducción de su objeto: en mi percepción, la novela no es una alegoría de ese golpe militar en particular, sino de los orígenes y de la “naturalización” de la clase de poder que ese golpe militar entroniza y que marca toda la historia de América Latina, a partir de la invasión española y portuguesa. Desde este punto de vista, y limitándome a la segunda mitad del siglo XX, la novela es una alegoría tanto del golpe militar chileno como del argentino, el uruguayo, el brasileño, el guatemalteco, etc.

El modelo contempla dos procedimientos de semantización, básicos y complementarios, que por sus características introducen relaciones de especularidad, simetría e inversión. El primero consiste en una operación discursiva de doble propósito: se trata, por una parte, de *vaciar* al otro (al sometido o en trance de serlo) de su verdadera identidad para, luego, *rellenar* el vacío con una identidad postiza, atribuida arbitrariamente, falsa pero útil a las estrategias de legitimación del poder. Los Ventura son, en la novela de Donoso, la familia que detenta y administra el poder, a expensas del sometimiento de los indígenas. En el discurso de los Ventura, los indígenas no son las víctimas de una violencia depredadora, no son los sometidos y explotados dentro de una política racista, colonial y excluyente. Se los vacía pues de lo que efectivamente son para, en el segundo movimiento de este primer procedimiento, endosarles una identidad espuria: los indígenas pasan a ser los “antropófagos”, es decir, sujetos de prácticas repudiables moralmente, frente a las cuales no es posible permanecer indiferente... El segundo procedimiento de semantización contem-

² Barcelona, Editorial Seix Barral, 1978.

³ En *José Donoso: Originales y metáforas*. Santiago, Editorial Planeta, 1988.

plado por el modelo es la misma operación discursiva anterior de doble propósito, *vaciar* y *rellenar*, pero de objeto inverso, aplicada ahora no a los dominados sino a los dominadores. Estos, los Ventura, no son ya los invasores, los que mediante la violencia han impuesto su dominio abusivo sobre los indígenas, obligándolos a trabajar para ellos. Son, por el contrario, los vencedores de los "antropófagos", por lo tanto, los que han expulsado prácticas morales aberrantes para instalar, en su lugar, las prácticas "civilizadas". Más allá de las numerosas remisiones al contexto latinoamericano, el modelo inferible de la novela permite dar cuenta asimismo de una similar mecánica discursiva legitimadora en otros casos de la misma clase de poder, situados fuera de América Latina. Las palabras "negros", para los racistas del sur de Estados Unidos, o "judíos", para los nazis alemanes, son nombres distintos para funciones similares dentro de un mismo relato ideológico.

Durante los años de la dictadura militar chilena, el discurso del poder no cesó de construirse a sí mismo sobre la base de los dos procedimientos de semantización descritos, vaciar y rellenar, como operaciones fundamentales del proceso de legitimación, es decir, de producción y socialización de ideología. Uno de los miembros de la Junta Militar de Gobierno, el general de aviación Gustavo Leigh, se hizo famoso por un empleo metafórico de la palabra "cáncer". Sobre la base de la idea (cara al fascismo) de que la sociedad es un "organismo" (con una "esencia"), susceptible por lo tanto de contagios, infecciones, de patologías diversas, Leigh vacía de su real identidad política a los seguidores de la Unidad Popular, y los convierte sin más en portadores y transmisores de un mal: son el "cáncer marxista" que, por supuesto, debía ser "extirpado". El golpe militar, así, se transfigura en una operación quirúrgica, y sus líderes, en unos cirujanos. Con el fin de la dictadura y el inicio de la "transición democrática", el discurso del poder dictatorial no se interrumpe sino que se ve obligado, ante el nuevo contexto social y político, a controlar su lenguaje, a afinar y utilizar sus figuras retóricas. Con algunas excepciones: en el contexto

de la detención de Pinochet en Londres, un hijo suyo, el mayor, al parecer el menos dotado de la familia, en declaraciones a un canal de la televisión catalana, dice que los fusilamientos ordenados por su padre fueron "justos" porque "no se ejecutó a personas sino a bestias"⁴.

En un ensayo anterior⁵, preguntando por la posible existencia en Hispanoamérica de una tradición de las cartas de petición escritas durante la dictadura, se postulaba que la tradición de tal modalidad de carta existía, pero que no la representaban las cartas (también de petición) de los conquistadores españoles (Hernán Cortés, Pedro de Valdivia) al emperador (Carlos V) o al rey (Felipe II), sino las cartas escritas por indígenas que desde su condición de vencidos y sometidos las enviaban a distintos representantes del poder colonial, americano y metropolitano. Ahora bien, entre las numerosas realizaciones del discurso legitimador del poder político introducido por el golpe militar de 1973, hay una que, justamente, pone en relación esos dos momentos históricos separados por siglos, el de la conquista y los primeros tiempos de la colonia, y el golpe militar y los años de la dictadura chilena. Sólo que no lo hace desde el punto de vista de los vencidos y sometidos, ámbito al que pertenecen quienes escriben las cartas en ambos casos, sino desde el punto de vista de los vencedores, ámbito al que pertenecen en cambio los destinatarios de las cartas. El autor de la realización discursiva de que hablo es un hombre de iglesia: el obispo Jorge Medina.

Medina sigue la línea de pensamiento conservador del papa actual. De hecho éste lo ha llevado al Vaticano a ocupar un cargo importante: Pro-Prefecto de la Congregación para el Culto Divino y la Disciplina de los Sacramentos. En abril de 1999 estuvo en Chile, cuando Pinochet ya había sido detenido en Londres y se tramitaba la

⁴ Declaraciones reproducidas en el diario *La Tercera*. Santiago. Martes 1 de diciembre de 1998. p. 2.

⁵ Ver supra, pp. 19-27.

solicitud de su extradición hecha por un juez español (Baltazar Garzón). Sabiendo de su alto cargo y conociendo la tendencia de su pensamiento, un periodista le preguntó qué conclusiones podían sacarse de la situación de Pinochet en Londres. Medina responde: "Los procesos históricos son siempre largos y no son cosas que se aclaran de un día para otro. Creo que el juicio del general Pinochet no se va a poder hacer hasta muchos años más. El proceso de colonización en América se vio rodeado por la leyenda negra de españoles que sólo llegaron a matar aborígenes. Con objetividad, tiempo después se ha visto que tenemos mucho que deberles a nuestros antepasados hispánicos. Me imagino que en el caso del general Pinochet sucederá algo parecido"⁶.

La argumentación de Medina es clara: los españoles no invadieron América ni destruyeron las sociedades y las culturas autóctonas "sólo" para matar indígenas. Esa ha sido, según él, la "leyenda negra" que por un tiempo impidió ver y reconocer "que tenemos mucho que deberles a nuestros antepasados hispánicos". Del mismo modo, concluye el lector de las declaraciones del obispo, el golpe militar de 1973 y la instauración de una política de represión sistemática, con su secuela de torturados, fusilados, desaparecidos y exiliados, no es más que otra "leyenda negra" que a su vez ha impedido también ver y reconocer lo mucho que les debemos a las fuerzas armadas. ¿Qué se les debe? Medina no lo dice. Y tampoco hace falta que lo diga. El contexto discursivo de sus propias declaraciones, el nexo de correspondencia entre invasión hispánica colonialista y golpe militar chileno, permite deducirlo. Son los mismos "bienes" esgrimidos por los Ventura en la novela de Donoso como pieza fundamental del discurso de legitimación del poder: se les debe, a los españoles y a las fuerzas armadas chilenas, los beneficios de la "civilización" ("occidental" y "cristiana" desde luego) que vienen a ocupar el lugar usurpado por los

⁶ En el diario *La Tercera*. Santiago. Martes 6 de abril de 1999. p. 5.

antivalores de los “antropófagos” para los Ventura, de los “idólatras” para los españoles, de los portadores del “mal” marxista para los militares chilenos. Medina dice: les “debemos”. O sea, “nosotros”. ¿Quiénes son “nosotros”? Es la conocida argucia del discurso legitimador: persuadir a los demás, al otro, de que lo que sólo es de interés de unos (los detentadores y administradores del poder), es de interés de todos (también de los que el poder instituye como subordinados, sometidos).

Por alguna razón, el obispo Medina viene a Chile en el mes de abril, y no justamente resuelto a guardar silencio: es locuaz, como corresponde a quienes enuncian el discurso legitimador del poder. Un año después de las declaraciones anteriores, está de nuevo en Chile, y también, como digo, en abril, pero también con Pinochet en otra situación apremiante: liberado en Inglaterra por “razones de salud”, enfrenta en los tribunales chilenos una petición de desafuero (es “senador vitalicio” según la constitución dictada durante la dictadura que encabezó). Las cosas ya no son del todo las mismas: primero la larga detención en Londres, hizo explotar la evidencia, hasta para los propios defensores del ex dictador, de la condena universal a su régimen violador de los derechos humanos, y luego la campaña presidencial de fines de 1999 obligó al candidato de la derecha a omitir la figura de Pinochet o a minimizarla en su estrategia de populismo conciliador. Medina, en consecuencia, introduce algunos cambios tácticos en su discurso (el del poder). Ya no habla de lo que les “debemos” a los golpistas chilenos: ahora pone el acento en el “perdón” y en la necesidad de dictar nuevas leyes de amnistía, como vía de preservación del “bien común”, tal como, según él dice, se hizo, y con éxito, después de la revolución de 1891 y la muerte de Balmaceda⁷.

Si el discurso legitimador del obispo Medina inscribe su argumentación en la horizontalidad sintagmática de una línea histórica,

⁷ Sus declaraciones las recoge el diario *El Mercurio*. Santiago. Viernes 21 de abril de 2000. pp. 1 y 12.

el de otro conocido miembro de la iglesia católica, el presbítero Raúl Hasbún, inscribe la suya en la verticalidad paradigmática de una línea trascendente, que acaba invistiendo a Pinochet de una identidad tocada por el mito. Hasbún (popularmente el “Curhasbún”) es una de las figuras de la iglesia católica más llamativa (polémica y escandalosamente llamativa) dentro del espacio público regido por los medios. En su palabra se unen el fanatismo (que evoca los tiempos de la inquisición, de la persecución a los cátaros, de los juicios por brujería) con un histrionismo patético, cargado de signos apocalípticos. El humor y la relativización no han sido nunca atributos de su palabra. Parece por lo mismo un personaje arrancado de las peores épocas de la historia de la iglesia católica, las más extraviadas. En los años de la Unidad Popular, su discurso televisivo contribuyó de una manera importante a crear las condiciones ideológicas para el golpe militar⁸. Con la exposición y el comentario de la argumentación verticalista del discurso legitimador de Hasbún quiero cerrar este ensayo.

La línea vertical de la argumentación legitimadora de Hasbún la abrió el mismo Pinochet. Desde Londres, a los pocos meses de haber sido detenido y cuando aún no había perdido sus arrestos de heroísmo, escribe una “Carta a los chilenos”, que para sus seguidores de la derecha constituiría su “testamento político”. No deja de ser irónico tener que citar a Pinochet como autor de una carta cuyo contenido busca legitimar su poder, justamente en un lugar donde se habla de las cartas escritas por quienes fueron víctimas de su poder dictatorial. Irónico, pero también revelador: la carta de Pinochet, porque es discurso del poder, tiene justamente unos rápidos y solícitos carteros, los medios masivos de comunicación, que le abren a su recepción el espacio público, justamente el espacio que esos medios administran, modelan y controlan en complicidad con el poder, mientras las cartas

⁸ Una imagen de Hasbún como figura televisiva, que comparto, la construye Pedro Lemebel en una de sus crónicas, “El cura de la tele”. En *De perlas y cicatrices*. Santiago, LOM Ediciones, 1998. pp. 17-18.

de las víctimas del poder, hasta hoy, después de casi tres décadas, siguen relegadas al silencio de los archivos, con su lectura postergada, o mejor, reprimida, del mismo modo como fue reprimida la voz (y los cuerpos) de quienes las escribieron.

En esa "Carta a los chilenos", Pinochet (ladino, cazurro) ofrece de sí mismo una imagen doliente, la de alguien que siendo inocente sin embargo se convierte en el objeto del "odio" y de la "venganza" de los demás. Como Cristo (pero de modo fraudulento), se presenta dispuesto a asumir su destino de "dolor", en aras de un bien superior, en su caso en beneficio de la "nación chilena". Los indicios textuales de la osadía de Pinochet de transformar el sentido de su vida como líder del golpe militar y figura emblemática de una larga dictadura en una suerte de *imitatio* de Cristo, y de construir de su situación en Londres (la de detenido por un juicio de extradición) una imagen destinada a evocar en el lector los momentos previos al juicio de Cristo, su soledad y su posterior crucifixión, son abundantes y continuos. Habla de "estas horas de prueba y soledad", de "mi sufrimiento y mi impotencia", de "mis dolores y de las heridas que llevo en el alma por las injustas vejaciones de que he sido objeto". Pero dice aceptar "esta nueva cruz" (lo repite más de una vez), y, en una clara referencia al relato evangélico de las palabras de Cristo previas a su condena, expresa el deseo de que su dolor "llegue a ser una buena semilla en el alma de la nación chilena"⁹. En otras palabras: si Cristo muere para salvar al hombre, a la humanidad, Pinochet, en su imitación, dice por su parte aceptar "su" cruz para "poner fin al odio que se ha sembrado en nuestro país", de modo que gracias a su "sacrificio" los chilenos puedan unirse y reconciliarse¹⁰.

⁹ La imagen usada aquí por Pinochet, la de la semilla que debe sacrificarse a sí misma para dar el fruto, se halla en el Evangelio según San Juan, 12, 24. En el mismo Evangelio (15, 18, 19) se halla la matriz de la referencia que a continuación hace Pinochet al "odio" como el origen de sus penurias.

¹⁰ El texto completo de la carta fue publicado por el diario *La Tercera*. Santiago. Viernes 11 de diciembre de 1998. pp. 27-30.

Seguramente Hasbún leyó la carta de Pinochet y en ella descubrió elementos para llevar el histrionismo de su discurso legitimador del poder dictatorial a límites perturbadores, incluso para un no creyente. En una misa celebrada para pedir por el pronto retorno de Pinochet, y a la que asisten, con su familia, los altos mandos de las fuerzas armadas y carabineros, el oficiante, Hasbún, invita a los asistentes a establecer una analogía (una "humilde analogía", dice) entre el testamento espiritual de Cristo y la situación vivida por Pinochet en Londres. Este exhortaba a los destinatarios de su "Carta" en los siguientes términos: "No os desaniméis ni rindáis nunca ante las adversidades y el infortunio. Nunca dejéis de luchar por la grandeza y el poderío de Chile". Palabras también imitadas de las dichas por Cristo a sus discípulos poco antes de ser detenido y enjuiciado.

Hasbún completa, haciéndola explícita, la línea estratégica sugerida en el discurso de Pinochet: en un gesto verbal increíble, superpone las dos imágenes, la de Cristo y la de Pinochet, e identifica hasta confundirlas las palabras de ambos, como si la exhortación de Pinochet fuera una réplica de la de Cristo, marcada por la misma intención, por el mismo sentido. Más aún: Hasbún, en el colmo (un colmo intelectual y éticamente insoportable) de su histrionismo, asume el rol de un *médium*: habla, pero su voz, que es la suya, es al mismo tiempo una voz prestada para que con ella y por ella hablen Cristo y Pinochet confundidos en la misma exhortación: "no se desalienten, no se dispersen, no silencien mi voz y no permitan que nada ni nadie, ni la distancia ni el olvido, ni la indiferencia ni la prolongación indefinida, exasperante y angustiante de situaciones ambiguas, los separen de mí porque nadie logrará que yo me separe de ustedes"¹¹. Por esta vía, el paisaje burgués de Virginia Water en Londres, donde se hallaba detenido Pinochet, se llena de resonancias bíblicas, y los comandantes en jefe de las fuerzas armadas y de carabineros acaban

¹¹ Una reseña de la homilía de Hasbún, en el diario *La Tercera*. Santiago. Lunes 17 de mayo de 1999. p. 2.

transfigurados e investidos de la condición de "discípulos"... ¿No es llevar al paroxismo el discurso de legitimación del poder criminal de Pinochet y de su dictadura?

4. NADIE MÁS HA VENIDO A LEERLAS*

¿Por qué caminos estas cartas de petición vinieron hasta mí, o yo fui hasta ellas? Quisiera intentar aquí alguna respuesta a la pregunta. Esos caminos, que se juntan en una convergencia feliz y fusionan su productividad, son dos, uno teórico y otro biográfico. El primero tiene que ver con un giro en mi propia percepción conceptual del campo de lo "literario", de los límites de lo estético como una forma de advenimiento de la verdad. No quiero detenerme en las razones que están detrás de ese giro, complejas sin duda, articuladas a inflexiones en el proceso de la modernidad tardía, literaria, artística, cultural, y, desde Chile, solidarias de los efectos que trajeron consigo la derrota del proyecto político de la Unidad Popular y los interminables años de la dictadura. Simplemente puedo comprobar que desde mediados de la década del 80 se ha venido dando en mí una apertura crítica, como investigador y como profesor, desde los géneros de la literatura de ficción a los géneros de la literatura referencial, es decir, a géneros como el diario íntimo, la autobiografía, las memorias, la carta. De manera pues que, en este sentido, había ya establecida una praxis previa, teórica y crítica, en el campo de los géneros al que pertenecen las cartas de petición escritas en Chile durante el período de la dictadura militar. Había pues una predisposición a otorgarle a estas cartas, como modalidad genérica, el estatuto de un objeto legítimo de análisis desde un punto de vista literario, estético, cultural, a la luz de una teoría de los géneros discursivos.

Pero es el segundo camino, el biográfico, el responsable del hallazgo de estas cartas. He pasado algunos años enseñando como profesor visitante en tres universidades de Estados Unidos, la del Estado de Nueva York, en Buffalo, la de California, en Los Ángeles, y la de

* Texto leído en la presentación de mi libro *Cartas de petición: Chile 1973-1989*, hecha en la Biblioteca Nacional en agosto del 2000.

Oregon, en Eugene. No de manera continua sino en momentos distintos, largamente separados en el tiempo. Pero cualquiera haya sido el momento y el lugar de la estadía, mi inserción en la vida cotidiana de ese país nunca ha sido tranquila o relajada, a pesar de su estricta transitoriedad. Ha sido más bien una inserción áspera, marcada por el roce, por una soterrada fricción de la emotividad, liberadora incluso de ciertos niveles de angustia en grados diversos de intensidad. Esta inserción ha estado siempre asociada a una experiencia inscrita en el espacio de esa fricción y de ese roce: la de una exacerbación de mi identidad chilena y latinoamericana como diferencia cultural.

La última vez que tal experiencia se renovó fue en 1995. Pero entonces había variaciones en el contenido de la misma que hablaban de rupturas graves en la relación del sujeto biográfico con su entorno social y cultural, impensables antes de su ocurrencia. Debo decir, para hacerlas rápidamente comprensibles, que no había vuelto a Estados Unidos desde 1970, el año de la elección presidencial chilena donde ganó Allende. Fue pues inevitable, casi previsible además, que la renovación en 1995 de la clase de experiencia de que hablo instalara en la superficie de la conciencia, o movilizara hasta su umbral, contenidos de identidad que fueron configurándose, articulándose, desplazando o transformando a otros previos, precipitados al ritmo de las rupturas que trajeron consigo el golpe militar de 1973, y los casi diecisiete años que introdujo, primero en una situación de exonerado y marginado dentro de Chile hasta 1975, y de exiliado en Venezuela después, hasta comienzos de la década del 80.

No tengo dudas: la última estadía en Estados Unidos, en 1995, es decir, el roce y la fricción de la vida cotidiana que activaron una diferencia cultural asociada a la memoria de los oscuros años de la dictadura, constituyó, creo ahora, el supuesto del "trabajo" subterráneo de un pensamiento que condujo al hallazgo de las cartas reunidas y estudiadas en el libro que hoy presentamos. En efecto, no puedo construir ni proponer otra explicación arqueológica para lo ocurrido en el vuelo de regreso a Chile: comenzaron de repente a entrar en mi

memoria biográfica imágenes y sensaciones del tiempo de la dictadura, el sentimiento de desprotección de todos los días, la inminencia de cualquier desastre personal, el rostro de las víctimas difundido por los medios de comunicación, y el rostro invisible pero perfectamente imaginado de los familiares, y de pronto me descubrí pensando, o mejor, conjeturando: los parientes del detenido, ¿no habrían escrito y enviado cartas a las nuevas autoridades, las del régimen dictatorial? Era un medio, la carta, disponible y de utilización previsible. La posibilidad de su existencia quedó desde ese instante abierta como expectativa.

En el segundo semestre de ese año 1995 empecé a tratar de orientarme desde el punto de vista de los pasos a seguir para llegar al lugar donde esas cartas, si existían, estarían. Al primero a quien le hablé del tema fue a mi amigo Mariano Aguirre. Mariano, siempre colaborador comprometido en toda empresa cultural en la que se reconociera, me dijo: "Eugenio Ahumada es la persona que te puede ayudar". Me dio su número de teléfono, y lo llamé. Ahumada me orientó en dos direcciones: hacia la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y hacia el archivo de la ex Vicaría de la Solidaridad de la Iglesia Católica. Llamé por teléfono a la Asociación, me identifiqué desde luego y pregunté si ellos tendrían cartas de la clase en la que yo pensaba. Sí, me respondieron, pero de inmediato noté algo parecido a la desconfianza, y a mi pregunta respondieron con otras preguntas, que por qué tenía interés en esas cartas, que para qué las quería, y cuando les dije que mi interés era académico, que me gustaría a lo mejor escribir un artículo sobre ellas o también, quién sabe, dar un curso, ya como conclusión, me dijeron que mi interés debían canalizarlo institucionalmente y discutirlo en el seno de la directiva para decidir si me autorizaban o no a conocerlas.

Yo vi que esta vía se presentaba de difícil acceso..., o por lo menos de destino muy incierto. Así es que decidí probar la otra. No llamé esta vez por teléfono sino que fui al lugar mismo donde estaba el archivo de la ex Vicaría de la Solidaridad, en Erasmo Escala.

Pedí hablar con la encargada del archivo, Carmen Garretón, a quien no conocía. De nuevo me identifiqué y de nuevo expuse las razones por las que estaba ahí. Sí, me dijo, tenemos cartas. Me gustaría leerlas, repuse, contento con este comienzo exitoso. Ella me preguntó que por dónde quería empezar, porque eran muchas y las había de todos los años, desde 1973 a 1989. Por una inercia arcaica de linealidad, le pedí empezar por el principio, 1973.

Comenzar a leerlas fue para mí abrirme a un dolor, pero también a la seducción de una escritura. Por un lado el relato de los excesos cotidianos del poder dictatorial, traducidos en vejámenes, detenciones arbitrarias, desapariciones, muertes sin explicación, y por otro, el deslumbramiento frente a cómo un género discursivo como la carta puede entrar de pronto en complicidad expresiva con una situación extrema, límite, vivida por miles de chilenos, una complicidad entre una estructura de propiedades, las del género de la carta, y una necesidad de comunicación que encuentra en ellas el único modo de su ejercitación.

Cuando terminó la jornada de lectura de ese primer día, le pregunté a Carmen Garretón si muchos habían venido a leer esas cartas. Nadie más, me dijo, ha venido a leerlas. Regresé muchas veces, hasta leerlas todas, centenares, pero siempre resonándome en la memoria esa respuesta: "Nadie más ha venido a leerlas". Una respuesta desde la cual parecieran insinuarse muchos hilos de sentido que atraviesan la transición chilena a la democracia y desnudan sus particularidades, o mejor, sus precariedades. Por la escritura de estas cartas de petición pasa la historia de la sociedad chilena entre 1973 y 1989, y su paso queda retenido en ellas bajo la forma de un registro desde un testimonio de sujetos privados, frágiles, institucionalmente desprotegidos, que viven su desamparo, inermes ante las embestidas del poder, un poder absoluto y criminal. La escritura de estas cartas, como modalidad de discurso y como testimonio, debió haber atraído el interés político y estético de los intelectuales chilenos, sobre todo de aquellos

que vivieron los duros años del exilio. Sin embargo, "Nadie más ha venido a leerlas". Esta situación, la de unas cartas, escritura emblemática de las víctimas de la dictadura, que claman por la elaboración crítica de su enunciación y de sus enunciados, y la de unos intelectuales que no han concurrido, que no han estado presentes, que no han respondido, ¿no resulta ya una verdadera alegoría de las falencias, los déficits de la transición chilena, déficits sobre todo éticos?

EL DIARIO ÍNTIMO

II. EL DIARIO ÍNTIMO

EL *DIARIO* DE LUIS OYARZÚN:

1. LA CULTURA CHILENA QUE NO HA SIDO*

Entre los manuscritos de Luis Oyarzún (1920-1972), estaba su *Diario* de vida. Para mí, que ignoraba su existencia, conocerlo ha sido una inesperada y a la vez luminosa revelación. Oyarzún se refiere a él calificándolo de "íntimo". No corresponde entender la palabra como si lo revelado fueran las *intimidades* de un sujeto psicológico o biográfico, aun cuando tales intimidades no estén ausentes. El *Diario* es "íntimo" porque es el registro circunstanciado, la crónica de una conciencia "íntima": interior, emocionada, libre en su movimiento, sometida a sus propios límites. Una conciencia que se interroga en silencio y busca, obstinada, su verdad como una verdad del hombre. Pero no lo hace en el solipsismo de una subjetividad cerrada sobre sí misma, sino en la relación viva, como protagonista o testigo, con la realidad cotidiana y cultural del mundo contemporáneo. En Chile, fuera de Chile. En las ciudades, en la naturaleza. En el espectáculo de las calles, en la experiencia del amor. En los libros, la pintura, la música, los periódicos. En la política. Entonces, lo revelado en este empeño de la conciencia de Oyarzún por determinarse a sí misma en el diálogo con lo real, es un saber sobre el mundo contemporáneo y, dentro de él, como parte de él, aunque con rasgos diferenciados, un saber sobre Chile, el chileno y su cultura.

El *Diario* contiene alrededor de mil páginas de anotaciones.

* Prólogo a mi selección de páginas del *Diario* de Luis Oyarzún. Concepción, Ediciones LAR, 1990. pp. 7-28. Publicado también en *Revista Chilena de Literatura*. Santiago. N° 32, noviembre 1988. pp. 63-78.

Las primeras están fechadas en 1949¹, es decir, cuando Oyarzún tenía 29 años, y las últimas, en la víspera de su muerte. Cubren por lo tanto un largo período de veintitrés años. El conjunto no fue haciéndose sin contratiempos. De pronto descubrimos al autor confesando el extravío, o peor, la pérdida de algunos cuadernos. En una oportunidad lo vemos ante la tentación de recurrir a su memoria, prodigiosa por lo demás, para reconstruir determinadas páginas. Pero de inmediato reflexiona, y concluye con un comentario desalentado: “desvanecidos los instantes” que las engendraron, “toda reconstrucción parece una impostura”. En más de un pasaje se acusa a sí mismo, entre irónico y resignado, de “máximo desorden”, y de no sostener una regularidad productiva en su trabajo. Pensaba probablemente en la escasa cantidad de ensayos y libros de poemas publicados. Sin embargo, y curiosamente, nunca interrumpió la continuidad de su *Diario* hasta el final.

¿Cómo entender esta constancia sorprendente, en apariencia contradictoria con su autoacusación de discontinuidad? Él no ha dicho una sola palabra sobre este punto. Pero surge un principio de explicación si se relaciona su personalidad con el diario de vida como género. Es éste un género abierto a toda clase de solicitaciones y estímulos imprevistos de la vida cotidiana, y a las reacciones de una conciencia que construye sus respuestas. Un género así se avenía mejor con una personalidad como la suya: reacia al trabajo intelectual programado y sujeto a imposiciones formales, disciplinarias, tal como es uso en los medios universitarios, a los que Oyarzún siempre perteneció. Una personalidad, por el contrario, proclive sin remedio a dejarse seducir por la magia imprevisible del “instante”. Por eso dice: “Yo no elijo. Soy elegido”. Esta concordancia entre personalidad y género permite sin duda comprender la fidelidad por tantos años de Oyarzún a su *Diario*. Pero el resultado de esa fidelidad, es decir, el *Diario*,

¹ Sobre la provisoriedad de esta fecha, que podría anticiparse, véase el ensayo que viene más adelante, “Los cuadernos y agendas del *Diario*”.

no fue comprendido por Oyarzún en su exacta medida como escritura, en su exacto valor literario.

Quien conozca las publicaciones de este autor, sabe que en ellas poesía y pensamiento crítico se alternan, no como universos separados entre sí sino convergentes en sus matrices profundas de sentido. Igual alternancia y convergencia se observa en el *Diario*. Los temas que aquí animan el pensamiento crítico, desarrollados a menudo con un impulso ensayístico, son literarios, artísticos, historiográficos, políticos, de sociología urbana, de antropología cultural. Haciendo visible, de paso, lo que siempre se supo de Oyarzún: que era un lector inagotable, portador de una cultura y de experiencias de vida insólitas por su universalidad e integración. Por otra parte, intercalados, numerosos borradores de poemas e incontables textos en prosa cuya marca dominante es el lirismo, suscitado, en ambos casos, por la contemplación de la naturaleza o la vivencia del amor. El elemento lírico en realidad es una constante: una corriente vibratoria a ratos explosiva, a ratos soterrada o latente, que recorre todas las páginas, haciendo así del *Diario* la escritura de un poeta. Esta escritura nunca cae en las efusiones sentimentales o en la falsedad disfrazada de las expresiones retóricas. Es, como dice Jorge Millas, "a la par lírica, profunda y exacta"². Más fresca todavía aquí que en los libros, porque es más espontánea y suelta.

Si bien la alternancia y convergencia mencionadas se repiten en el *Diario*, las diferencias son importantes. Por la misma estructura del diario de vida, el pensamiento crítico, por ejemplo, aparece más entrecortado y puntual. Pero también ramificado en un campo de direcciones temáticas mucho más vasto, lo que se traduce necesariamente en la percepción, por parte del lector, de una riqueza asociada a una variedad mayor. En seguida, *el Diario* nos abre, una y otra vez, a las motivaciones profundas, es decir, a la fuente originaria de donde

² "Luis Oyarzún o la pasión de ver". Prólogo al libro de Luis Oyarzún, *Defensa de la tierra*. Santiago, Editorial Universitaria, 1973. p. 16.

emergen los temas, tanto los de reflexión como los poéticos. Bien podría identificarse esta fuente como una apetencia casi compulsiva de ser, insobornable, vivida como pasión y drama. Finalmente, la "intimidad" en la que escribe libera a Oyarzún de esas máscaras y convenciones inevitables en los escritos destinados a la publicación, y le permite mostrarse casi desnudo en sus contradicciones, heridas biográficas, ambigüedades, resentimientos³. Los últimos se insinúan sobre todo cuando habla de algunos escritores chilenos, Neruda especialmente, o cuando toca el tema político. Pero ello, en lugar de debilitar la validez de su pensamiento, lo sitúa en un contexto humano dentro del cual pareciera adquirir una dimensión de autenticidad y verdad aún mayor.

Aun cuando alternancia y convergencia se reiteran, sin excluir la temática, cualquiera, sin conocerlo, podría razonablemente suponer que el *Diario* constituye una producción azarosa, menor, *marginal* con respecto a la representada por los libros de poesía y de ensayos. Tengo, sin embargo, la impresión de que no es así. Si a la palabra *obra*, aplicada al campo de la creación y el pensamiento crítico, le damos el sentido de una producción donde la conciencia activa de un autor pone unos principios a partir de los cuales se despliegan unos temas, configurando un modelo de lenguaje, una visión del hombre y del mundo histórico en el que vive, entonces es difícil restarse a una evidencia: el *Diario*, al revés de lo que Oyarzún creía, no sólo es una obra genuina, marcada por las propiedades del género (abierta, imprevisible, poblada de "instantes", es decir, de los estímulos del día tras día y de las elaboraciones de la conciencia que los procesa), sino la mejor de sus obras, en un sentido estético y crítico. Una obra, además, que ocupa un lugar central como proveedora de los demás libros de Oyarzún.

³ Digo "casi" porque hay límites donde interviene la autocensura, no a propósito de cualquier tema, sino de uno en particular: el amor (un amor homosexual).

La idea de una *centralidad* atribuible al *Diario* en los términos dichos, recibe de inmediato una primera confirmación al comparar, por ejemplo, su material textual con el de los libros de ensayo. La mayor parte de los textos incorporados a *Defensa de la tierra* tienen su origen en páginas de aquél, algunas transcritas literalmente, otras reelaboradas con un desarrollo más amplio. Y la temática del libro, en ninguno de sus aspectos, le es ajena sino subsidiaria. Algo similar ocurre con *Temas de la cultura chilena*⁴. Poniendo a un lado los ensayos nacidos de conferencias o discursos de homenaje, en los demás incluidos en este libro es fácil reconocer, aquí y allá, pasajes del *Diario*, recompuestos e integrados a un nuevo conjunto. De su temática general, y del espíritu que la anima, puede decirse lo mismo que de *Defensa de la tierra*. Hay, por otra parte, algunos artículos aparecidos en periódicos que son simples traslados de páginas del *Diario*. De modo pues que toda esta producción es en lo esencial dependiente o derivada con respecto al *Diario*. El único que se escapa de su órbita es *El pensamiento de Lastarria*⁵. Se trata de un ensayo sujeto a las convenciones propias de las tesis universitarias, que se escribió, probablemente, por compromisos académicos. Presenta una rígida y sistematizada distribución temática, y un estilo mucho más formal, casi marmóreo, rasgo este último extraño a los otros dos libros y, por supuesto, al *Diario*. Aunque en éste se hallan también algunas de las ideas críticas fundamentales del libro sobre Lastarria, por el año de su publicación, 1953, no corresponde proponer la misma relación tributaria válida para los otros dos, que son muy posteriores.

2

La vida profesional de Oyarzún es la de un universitario chileno: profesor de Estética e Introducción a la Filosofía en la Universidad de

⁴ Santiago, Editorial Universitaria, 1967.

⁵ Santiago, Editorial Jurídica de Chile, 1953.

Chile y otras universidades del país, decano durante nueve años de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, además de otros innumerables cargos y funciones. Tal vez la universidad le resolvió problemas prácticos de sueldo. Seguramente ella tampoco es ajena, como escenario institucional, a lo que Oyarzún pudo representar en su momento. En la mayor libertad, bastante desformalizada, de un medio intelectual y humano como el de la Universidad de Chile, debe haber encontrado también la oportunidad para experiencias gratificantes. Pero es evidente asimismo, a la luz del *Diario*, que en un medio semejante no podían surgir los estímulos vitales profundos a los que era sensible, esos "instantes" mágicos que lo seducían. De hecho, no hay en *el Diario* testimonios en tal sentido. A lo más, el registro de pequeñas anécdotas, encuentros, situaciones, actitudes, gestos que pudieron despertar en él un interés circunstancial. De sus múltiples cargos y funciones dirá, al recordarlos: "ceniza". Uniendo observaciones de distintos momentos, surge una visión crítica de la universidad: privilegios, estructuras caducas, discutible idoneidad de profesores. No deja de hallarles razón a los estudiantes que, en la década del 60, buscaban su reforma, aun cuando condena la violencia, la politización. Diría, resumiendo, que la universidad entra en el *Diario* de una manera bastante tangencial. Las referencias a ella aumentan en los últimos años del gobierno de Frei y durante la Unidad Popular, cuando se convierte en un espacio que reproduce las tensiones de la sociedad chilena.

He proporcionado ya suficientes indicios como para alertar a quien esperara leer en el *Diario* las anotaciones cotidianas de un intelectual universitario, poeta y ensayista a la vez, de hábitos metódicos, de vida regulada por un trabajo que exige continuidad, de lecturas pacientes en bibliotecas. Las de un intelectual cuya conciencia de sí y del mundo fuera ante todo el espejo de un universo de lecturas. En fin, una conciencia que arriba a sus evidencias, inmersa sí en la corriente del tiempo, pero que habla desde el interior relativamente estable de un espacio como su sede. Es decir, una conciencia sedentaria.

El *Diario* no ratifica ninguna de estas expectativas. Es una más de las tantas sorpresas con que recompensa a su lector. No sólo no las ratifica, sino que las contradice: nos lleva en una dirección justamente opuesta a la idea de sedentariedad. Porque lo que leemos es realmente un diario íntimo bajo la forma de un *diario de viaje* inusual y apasionante.

Es inusual, en primer lugar, desde el punto de vista de nuestro saber sobre los diarios de viaje. De acuerdo con este saber, todo viaje es siempre un acontecimiento excepcional en la vida de quien lo realiza y escribe su relato. Y no pierde esta condición por más largo y ramificado que sea el itinerario, como el de Pigafetta o el de Humboldt. Pero en el caso de Oyarzún, la excepción parece haber pasado a convertirse en norma de vida, y su *Diario* en un diario de vida como viaje. En efecto, es el registro de viajes que se suceden, interminables, a lo largo de veintitrés años (y razonablemente podemos suponer que la cadena se prolonga más atrás de 1949). El alcance de cada viaje desde luego varía: a veces no rebasa los límites de Chile, y en otras ocasiones se extiende por países y continentes, pero con frecuencia recorta su vuelo reduciéndose a los términos más modestos de excursiones a zonas cercanas a Santiago. A menudo vuelve a los mismos lugares, que jamás acaban siendo los mismos: las impresiones anteriores son corregidas o se enriquecen con otras nuevas.

Santiago va tomando así una irreal fisonomía de puerto: punto de partidas y de retornos, de anclaje provisorio, de trabajo profesional que no podrá mantenerse por períodos demasiado largos. Mientras el azar o la fortuna preparan la felicidad de un nuevo viaje o, a lo menos, de una excursión, las caminatas por la ciudad o hasta el cerro San Cristóbal, y las imágenes revividas por la memoria, vienen a ser domésticos sustitutos. El espíritu del viaje nunca deja de soplar. Es cierto que en los últimos años de pronto toma conciencia de que toda esta movilidad ha sido a expensas de una producción literaria y ensayística que podría haber sido más cuantiosa, y expresa entonces, con alguna desesperación, el deseo de "echar raíces", de trabajar en

forma más concentrada. Pero reincide. No sabía que *el Diario* era su verdadera obra, la mejor.

¿Cuál es el mapa resultante de toda esta sucesión de viajes? Los espacios geográficos y culturales por donde pasa se multiplican. Las líneas de viaje se abren a todas las direcciones. De tal manera, que poco a poco se va configurando un escenario universalizado. Chile de extremo a extremo, Isla de Pascua, América Latina, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, España, Portugal, Italia, Checoslovaquia, Rusia, China, Japón, partes de África. Oyarzún recorre ciudades, pueblos, villorrios, bosques, campos, playas. Se mueve a pie o en los medios de transporte más heterogéneos: caballo, avión, tren, barco, camión, automóvil, bote, motoneta. Mientras viaja, lee: poesía, narraciones, ensayos diversos. Y escribe su *Diario*. Cualquier lugar es bueno para hacerlo: en el avión entre Moscú y Praga, en la habitación de un hotel de Lisboa, sentado en la tierra y apoyado en el tronco de un árbol del patio de una casa de campesinos del centro de Chile, en tanto a su alrededor hacen su vida los pavos y los patos.

No se niega a ninguna experiencia. Pero no hay en él asomo de snobismo, esa distancia falsificadora del sujeto consciente de la originalidad de su gesto. Todo lo hace como si fuera natural hacerlo, sin remilgos, dándole el mismo rango, como objeto de experiencia iluminadora, a una flor silvestre del campo chileno y a una ciudad europea de tradiciones medievales. ¿Otro rasgo de inusualidad?

3

Oyarzún es un intelectual contemporáneo absolutamente atípico. No lo es sólo por asumir lo excepcional como norma de vida y el viaje como recurrencia biográfica compulsiva. O por poseer una cultura totalizadora e integrada en torno a unos problemas vitales profundos, que hacen estallar la camisa de fuerza de la especialización. Lo es también en otro plano menos obvio, para mí más sugerente. Tratándose de un escritor que ante todo es un poeta, lo que ve no es

nunca un mero dato de la realidad, anotación de inventario. Lo que ve, por la forma en que lo ve, se llena de indicios, de rumores de sentido detrás de los cuales hay una clave del hombre. Oyarzún la piensa, la desarrolla, saca conclusiones. Pero no siempre, y entonces es el lector el que ocupa su lugar. Así sucede, por ejemplo, cuando las connotaciones de que se inviste lo que ve ponen en movimiento la *memoria* cultural del lector. Junto con ponerla en movimiento, la transforman en una memoria viajera a través del universo histórico de las culturas. A la memoria llegan reminiscencias renacentistas, del siglo XVIII, de la Edad Media, del mundo griego y bíblico, del budismo, de las crónicas de la conquista de América.

No puede uno dejar de asociar con el Renacimiento el espíritu de universalidad que se halla en Oyarzún. Pareciera que de pronto el mundo se hubiese abierto ante sus ojos en una multiplicidad de horizontes insospechados, irresistibles todos, porque ninguno de ellos es menos digno que otro para el hacer y el saber del hombre. Esos horizontes —geográficos, culturales— lo invitan con sus expectativas a entregarse a la aventura del cuerpo, de la sensibilidad, la imaginación, el pensamiento, y a romper las rigideces, los acostumbamientos: la petrificación de la rutina. Y él dice: “No sé decir que no”. Al territorio del Renacimiento pertenece también ese aspecto de su sensibilidad que se complace en el “gozo” de la descripción de huertos: flores, hojas, combinaciones de la luz y la sombra, colores siempre en proceso de reinventarse a sí mismos. Y como marco, un fondo de silencio afiebrado por las abejas y moscardones. A ratos, más que un escritor, parece un pintor. Por lo demás, constantemente está refiriéndose a cuadros y pintores para extraer de ellos elementos de comparación o de reflexión.

A la memoria vienen asimismo los viajeros del siglo XVIII y comienzos del XIX, armados de una curiosidad racionalista por las formas de vida, la naturaleza y la geografía en todos los rincones del planeta. ¿Cómo no recordar, leyendo el *Diario* de Oyarzún, a

Humboldt y el suyo?⁶ Oyarzún se mueve desplazándose con una curiosidad también ilimitada, aunque de otro signo. Hace la reseña de paisajes, usos, costumbres, arquitecturas. Como un naturalista en campaña, describe plantas, flores, árboles, con precisión y detalle de miniatura, sin olvidar sus nombres científicos. Igual atención pone en los pájaros, insectos, en moluscos y crustáceos encontrados en playas. Pero Oyarzún es un poeta: no le interesa la diversidad de formas por sí misma, sino la unidad del hombre a través de la diversidad. No intenta halagar las pretensiones reductoras de la razón como instancia fundadora de conocimientos científicos, pero sí descifrar en la huella dejada por los hombres la presencia de un destino común. En la diversidad hay puertas secretas que la razón es incapaz de abrir, pero sí en cambio la intuición poética. Por ellas nos introduce para conducirnos a la percepción de la unidad. En la diversidad, y sin borrarla, Oyarzún descubre, activa y pone en juego un sutil sistema de *correspondencias* proustianas. En la imagen de una campesina chilena ve, evocada por la semejanza, la de una campesina china. ¿Y no son, en el fondo, la misma? Y si la naturaleza lo subyuga, es porque ella le revela al hombre, o porque el hombre se revela a sí mismo en su trato con ella.

Hay por otra parte en el *Diario* páginas que sitúan a la memoria en la perspectiva de lo medieval. En el Mercado Central de Santiago, Oyarzún ve a “un cura viejo de abrigo azulmarino apolillado oliendo con fruición un puñado de langostinos”. La figura y su contexto llevan al lector a preguntarse si ese cura viejo complaciente con las debilidades del cuerpo no podría haber sido el mismísimo y humano Arcipreste de Hita. Durante un viaje al norte de Chile, Oyarzún camina por el valle de Lluta, cerca del lugar donde acciona una motoniveladora removiendo la tierra salina. Ve por todos lados huesos humanos, calaveras de momias bruscamente sacadas de su sueño. Se detiene,

⁶ *Viaje a las regiones equinocciales.*

desaprensivo, a observarlas. Frente a una momia de sexo femenino, que había quedado más entera si bien en una postura cómica, irónicamente se la imagina refunfuñando, profiriendo advertencias vengativas sobre lo que también le espera al distraído conductor de la máquina, y al resto de los mortales. Informa además del olor nauseabundo esparcido en el aire. Una escena de macabrisimo medieval. Sus elementos aleccionadores recuerdan la literatura de *avisos* de la época. En Oyarzún hay sin duda una sensibilidad de la muerte, no sólo del hombre, en general de los seres del reino animal. Tal vez se protege con esa actitud de emotividad como distanciada, pero curiosa, de tal modo que la muerte se ofrece siempre como espectáculo, grotesco por lo común. También violento y cruel cuando ve en alguna playa peces muertos, moluscos y crustáceos que se devoran. Son frecuentes las reflexiones sobre el "pecado" y el "mal", en el hombre y en la naturaleza, un tema que turba la conciencia moral de Oyarzún. Adheridas a esos pensamientos se perciben igualmente connotaciones medievales.

Lo atípico en él está detrás de lo que ve, pero que lo hace posible: la sensibilidad. No parece diseñada para reaccionar en forma restrictiva, en una sola línea de experiencias. Se abre receptiva a todos los estímulos culturales. Se deja penetrar por ellos, y al hacerlo no renuncia a sus fueros, porque es en esa disposición de apertura donde reside su propia identidad. Lo absorbe todo porque ella está en todo. Una sensibilidad, pues, versátil, dotada de recursos de amplio espectro. "Cibernética", pensaría con humor el mismo Oyarzún (usa la palabra, pero para referirse a su cerebro). "Transculturada", diría Darcy Ribeiro⁷. Una sensibilidad, sin embargo, unitaria, espontánea, perfectamente integrada, aunque sea posible rastrear el diverso origen de los estímulos, de las absorciones culturales.

La atipicidad lo es sólo en relación con los patrones europeos o norteamericanos, pero en cambio no lo es desde el punto de vista de

⁷ *Configuraciones histórico-culturales americanas*. Montevideo, Editorial Arca/Calicanto, 1975.

la realidad cultural viva de Latinoamérica. ¿Acaso el mundo latinoamericano no es también una integración de elementos culturales de origen y tradiciones dispares? Y una realidad así, ¿no reclama una figura de intelectual que le sea fiel? La de Oyarzún responde, como pocas, a esta realidad. Entre tanto servilismo intelectual dominante hoy en Chile y los demás países latinoamericanos, especialmente en el medio universitario, la respuesta de Oyarzún viene a ser más bien una *propuesta* para el futuro inmediato. Cuando él mismo medita sobre Latinoamérica, su pasado y su futuro, condena los brotes de sectarismo cultural: el precolombinismo de los mexicanos, o el hispanismo estrecho, por ejemplo. La singularidad latinoamericana, tal como se desprende de su propia historia, debe estar en un abrirse a todas las tradiciones, de modo que confluyan en la creación de formas nuevas, originales. Así se explica su simpatía por Carpentier, con el cual dice compartir además la afición por la lectura de toda clase de documentos y “librotes”, tras un saber nunca concluido sobre el hombre latinoamericano y su destino.

4

Ver, es el título de uno de los libros poéticos de Oyarzún. Una “pasión de ver”, advierte en él Jorge Millas⁸. Pasión de ver y ver apasionado en la movilidad cambiante del viaje, donde el ver se renueva para ser en cada caso otro. El *Diario* es pues el ámbito de una palabra viajera que sigue de cerca, vigilante, sensible, la sucesión de momentos —tiempo y espacio— por los que el ver transita. Hay dos frases que se repiten a menudo en el *Diario*. Son citas: “En el comienzo era la acción”, de Goethe, y “temor y temblor”, de Kierkegaard. No están incorporadas al cuerpo de un texto, sino que son independientes y funcionan como *leitmotiv*: si retornan, es porque también retornan

⁸ Jorge Millas, art. cit. p. 18 y ss.

los dos elementos que destacan. La "acción", con cada viaje reemprendido. El "temor y temblor", en la atmósfera que preside el viaje y envuelve el ver. A ratos la atmósfera parece limpiarse, como olvidada de lo que la perturbaba, pero su alteración se restablece. En una oportunidad en que visita a Neruda en Isla Negra, lo encuentra trabajando rodeado de un silencio de paz doméstica, benéfico, y declara no haber tenido nunca esa fortuna, porque ha vivido en medio de la inseguridad, "la mía, la de los otros, la de siempre, aun la inquietud del globo que gira en los espacios vacíos". ¿Sólo un rasgo psicológico? Ese estado de inquietud e inseguridad, con proyecciones casi cósmicas, nos habla más bien de la atmósfera perturbada por pensamientos y signos ominosos en que vive cotidianamente el hombre contemporáneo. Dentro de ella tiene lugar el ver, que así se impregna de dramatismo y de verdad histórica. Sólo los momentos de felicidad los desalojan, provisoriamente. Por lo demás, es la angustia también la atmósfera del libro de Kierkegaard, a cuyo título corresponde la frase citada.

En la experiencia de Oyarzún se desenvuelven dos tiempos, distintos pero conectados. Uno es lineal, sucesivo, abierto al futuro como un horizonte de imprevisibilidades: es el tiempo histórico, cotidiano. El *viaje* podría ser su metáfora ejemplar. Pero la vida como una sucesión arrebatada de viajes, tal como en Oyarzún, revela una exacerbación del tiempo histórico. De manera entonces que la pasión de ver acaba siendo una pasión de tiempo. El segundo tiempo nace en el primero y no fuera de él. El tiempo histórico es el lugar donde se desata, pero luego se aparta y gira sobre sí mismo en un movimiento de circularidad. A medida que progresa, no sólo se aleja del otro sino que va disolviéndolo, negándolo, y termina de trazar su figura cuando el movimiento de disolución y negación concluye. Es el tiempo de las simultaneidades, del no tiempo que anula la sucesión, el tiempo sin historia, eterno. El yo pertenece al tiempo histórico: es su hechura, su vaciado. El no yo pertenece al reino de lo simultáneo, del no tiempo, y sólo sabe abrirse camino en la negación del yo, en su disolución.

Detrás del no yo anda Oyarzún. Viaja en el tiempo histórico para descubrir las puertas secretas que lo retiran de él. En sus palabras, para ser “mi perdido y mi ganado”. La vivencia de esos frágiles segundos en que se “gana” a sí mismo, son para él los momentos privilegiados: son los momentos en que se *es* de verdad. La pasión de ver, que era pasión de tiempo histórico, acaba siendo una pasión de ser: la meta final, el destino último. Por eso puede decir que “los grandes momentos que eternizan al hombre no son sociales”.

De ahí su amor por la naturaleza. Es en ella, preferentemente, donde a veces se produce la suspensión del tiempo, el olvido de su yo, el derivar hacia sí mismo. La convierte en el objeto predilecto del ver. En sus descripciones, siempre exactas y a la vez conmovidas, uno adivina el gesto de gratitud, pero también de expectativa. Hasta que de pronto ocurre el milagro: “Me quedo pasmado en el árbol, dormido en las plumas del gallo, me hundo con las raíces en la tierra, me caliento en el horno, soy pan y, ¡oh, maravilla!, pluma, fruta, deslizamiento de arenas, pepita de oro en el ojo de la paloma, soy”. En la contemplación de la naturaleza es cuando se encuentra a sí mismo. Entonces todo es ingrátido, deslizante. La discordia desaparece, las diferencias entre el adentro y el afuera son absorbidas por la semejanza, la altura y la profundidad se reconcilian confundidas. El espíritu sopla... Pero estos momentos excepcionales en que se *es* en el acuerdo consigo mismo y con el todo, son quebradizos: la disonancia rompe su equilibrio y los desploma. Dice Oyarzún en otra página del *Diario*: “En este crepúsculo tibio, escuché y vi después el salto de una lisa en el agua como la encarnación del Todo, en la Perfecta Paz. Casi el *satori*, sin juicio, sin conflicto, sin tiempo. Yo era ahí el tiempo y lo que a la vez lo consume. El río, la lisa, el cielo, tan fuera de mí que al fin podría reconocerse y poseerme. Estaba entrando sin movimiento en mí, saliendo. Mas no era todavía el momento. Distraje mi atención en unos cantos de jóvenes que remontaban el río en bote. Cantaban mal, desentonaban como borrachos. Perdí la armonía, no bien alcanzada”.

Para Oyarzún, sólo los hombres que han vivido las grandes experiencias contemplativas, de identificación "acordada" con el todo, en el libre movimiento de "entrar" en sí mismo "saliendo" de sí, son capaces de fundar una auténtica cultura humana. Una civilización que no los incluya, que no recree esas grandes experiencias en el arte, en la arquitectura, en las formas y condiciones de la vida cotidiana misma, está condenada al fracaso. Este es el origen de su crítica a la civilización tecnológica y científica moderna. No ha hecho más feliz al hombre, al contrario. Exacerba su yo, su historicidad, pero le cierra los caminos que podrían conducirlo al reencuentro consigo mismo. Programa el futuro a expensas del presente. Rebaja al hombre al reducir su destino al de un consumidor de cosas, y al representarle la felicidad en la imagen comercializada de un consumo ilimitado. Crea masas ignorantes cuya ignorancia manipula. Finalmente, desvirtúa el espíritu al uniformar sus creaciones en productos que no lo canalizan, sino que lo suplantán, lo falsifican, en beneficio de la masa. En Estados Unidos, "un poeta maldito se transforma rápidamente en tesis doctoral, como los cerdos en embutidos en los mataderos de Chicago". El resultado es una civilización que degrada al hombre, lo deforma, hundiéndolo en la soledad, en la violencia, en impulsos de ceguera autodestructiva.

De Estados Unidos escribe: "En este país siento en todas partes una apacible aureola de horror". En ningún otro lugar como ahí es más perturbadora la atmósfera de presentimientos funestos de la vida cotidiana del hombre contemporáneo, justamente por su apariencia "apacible". De "miedo" es la reacción de Oyarzún. Del espectáculo de las calles de Nueva York dice: "En ninguna parte he visto expresiones más atormentadas". La "multiplicidad sin armonía" de la vida norteamericana pasa a ser en Rusia uniformidad empobrecedora. Aun cuando reconoce que en las calles de Moscú "las expresiones no son radiantes, pero tampoco revelan angustia", la ausencia de la riqueza de lo diverso y múltiple le produce la impresión de una existencia deslavada, provinciana. No podría vivir, confiesa, en un país donde,

fuera de la ciencia, el pensamiento aparece congelado en consignas y slogans, donde “la libre y ociosa vagancia de una conciencia que se mira e intenta ahondarse a sí misma” no figura entre las actividades “aceptables”. Para su pasión de ver y de ser, la libertad no es sólo el supuesto, sino la que gobierna el movimiento de “convergencia” armónica de los elementos en las creaciones del espíritu humano. Tal convergencia es frecuente en Europa (de ahí su “encanto”), y hace posible visiones como la de Oyarzún caminando por Praga: “torres, cúpulas, palacios, jardines, calles, que, sin concierto previo, se armonizan como si hubieran sido rigurosamente planeados, gracias a una comunidad espiritual que, sin propaganda ni partidos, engendra estilos victoriosos”.

5

Pero este viajero, para quien no son ajenas las formas de vida y las obras humanas en cualquier lugar del planeta donde hayan brotado, y que asume como propios los problemas que el mundo contemporáneo le plantea al destino del hombre, el mismo en todas partes, es al fin y al cabo un chileno. ¿Qué visión de la realidad chilena ofrece en su *Diario*? Desgarrada, sin duda. Chile se abre y se cierra frente a él: lo consuela y lo agrade, lo acoge y lo expulsa. “Si no amara la tierra, algunos paisajes, algunos árboles, no me sentiría unido a nada de él”. En su conciencia chocan, hiriéndole, las razones del homenaje con las pruebas contundentes de la condena. “Contradictorio país”, repite. “Pobre país”, dice también, con piedad, como si en la historia de sus miserias adivinara una cierta fatalidad. Hasta la naturaleza, que tanto ama, se vuelve de pronto contra él, como enemiga. En 1965, a la noche siguiente de un terremoto en la zona de Santiago, en un estado de angustia y derrumbe psicológico, con la sensación de estar “perdido”, llama a la naturaleza “nuestra Madre madrastra”. Y agrega, sin ningún comentario: “que yo puedo identificar con la mía”.

Probablemente no haya otro chileno que conozca a su país de

manera tan minuciosa y con tanta generosidad como Oyarzún. En viajes y excursiones observa con ojos atentos, sin prejuicios, la arquitectura, los materiales de construcción de ciudades y pueblos, el rostro de sus habitantes: cómo viven, qué dicen, los efectos de conjunto. Su pasión de ver nunca deja de privilegiar la naturaleza, el paisaje, buscando en ellos la presencia humana. Conversa con los campesinos, se hospeda en sus casas y no es raro hallarlo escribiendo su *Diario* alumbrado por una vela. ¿Dónde está aquí la libre convergencia armónica de las líneas? ¿Dónde los testimonios de una comunidad espiritual? ¿Dónde las formas que en su concordia hacen visible la unidad del hombre con el todo, los momentos contemplativos cuya felicidad recrean? ¿Y dónde la convivencia, las actitudes, los gestos asentados en su propia dignidad? En otras palabras: ¿hay en Chile una genuina cultura?

Si algo hay, son apenas débiles claridades, islotes tenues y dispersos que no llegan a formar un suelo común, compartido. Lo dominante en el medio general de la vida chilena es lo oscuro: la torpeza disonante, la áspera vulgaridad, la incuria, reveladoras de un sujeto colectivo cuyo género de vida parece estar al margen o a contrapelo de los bienes del espíritu y, por lo tanto, de la verdadera cultura. En efecto, detrás, en el fondo de lo que ve, Oyarzún percibe la existencia de un sujeto de páramo, a la intemperie, que no ha sabido “humanizar” la naturaleza fría, humanizándose a sí mismo en el proceso siempre renovado de transformarla en cultura: tibieza, calor, gracia. Es en este proceso, que se da en el tiempo histórico, donde el hombre recrea la figura entrevista o contemplada de su ser, y al hacerlo, echa raíces en la tierra: las raíces de sus obras. Por eso Oyarzún puede decir: el chileno es un pueblo “sin raíces”. Está en la tierra, pero sin poseerla, porque tampoco se posee a sí mismo. Está “como si estuviera de paso”.

Si los españoles trajeron consigo algunas imágenes que podrían haber originado creaciones culturales, o si los indígenas aportaron otras, la historia de Chile se ha encargado de borrarlas o de reducirlas,

debilitadas, a un *status* de periferia. Las “bellas imágenes” o los “ritos creadores” no han “fecundado” la tierra. El resultado es una tierra empobrecida, “sin hadas, sin elfos”. Ante semejante desamparo de la tierra y sus habitantes, Oyarzún exclama con dolor: “¡Oh, tierra nuestra sin fuego interior, sin dolores sublimes, tierra opaca, espejo nuestro!” Y concluye, abatido: “Esta es la tierra triste de unos hombres tristes”. Nuestra danza nacional, la cueca, tampoco escapa para él al signo generalizado de la tristeza. Comparada con las de otros países latino-americanos, mucho más exultantes, la cueca despliega una modesta alegría que sólo disimula o encubre la misma tristeza subyacente.

La falta de arraigo, el vivir como si se estuviera de paso, la tristeza derivada del desamparo cultural, son aspectos que se inscriben en el mismo nivel de primitivismo del sujeto colectivo de la vida chilena. Pero no son obviamente los únicos. Oyarzún aporta otros que van oscureciendo todavía más la visión. Por ejemplo, el abandono de sí mismo, “la pasividad” vecina a la de los moluscos. Cuando tiene que enfrentarse a fuerzas o poderes externos que no controla ni sabe cómo conjurar, el sujeto reacciona aguantando, es decir, exhibiendo como virtud elemental la de la “resistencia”. Le parece igualmente un fantasma, con la vista “empañada”, “ciego”. No ve con los ojos del espíritu, sino con los de un subjetivismo “infuso”, “visceral”, “intestinal”. En un viaje a la zona sur, a Puerto Montt y Chiloé, en 1951, escribe sobre la ausencia de un sentido de vida interior en las casas, la penumbra de las habitaciones, y se sorprende del entusiasmo que demuestra en cambio la gente del lugar para comer y beber hasta “reventar”. Como si se hallara ante seres de otro planeta, dice que en ellos el mundo no entra por los ojos, “sino por la boca”.

Como arquitectura y espacio de vida, las ciudades chilenas son expresión de este sujeto de sensibilidad turbia, larvaria. Escribiendo en la década del 50, dice Oyarzún que difícilmente habrá en el mundo una ciudad más «fea» que Santiago. Los edificios nuevos parecen “monstruos”: desconocen la liviandad, la gracia. Los antiguos, algunos contruidos con pretensiones de mansión, deteriorados, sin pintura,

en manos de arrendatarios que convierten las habitaciones en pocilgas, en amontonamiento de cosas diversas. En los sectores populares, la miseria humillante, poblaciones "callampas" a la orilla del Mapocho, con sus aguas contaminadas con toda clase de inmundicias. Y por todas partes el polvo que se levanta de las calles, del material carcomido de edificios y casas. Desde el avión, el polvo flotante le da a Santiago el aire de una "cantera". En vez de la convergencia armónica, el caos. Los pueblos del interior del país reproducen el mismo efecto deprimente derivado del descuido, de la ausencia de sentido del "adorno". Nacimiento, Negrete, Carahue, Gorbea, Collipulli, Nueva Imperial, son pueblos "sin flores", ennegrecidos por el uso y el "desuso". La ruca indígena es superior al rancho campesino: "menos sórdida y hasta, se diría, más funcional, con todo a la mano y a la vista en su ruedo sin recovecos".

La pobreza del país es el emblema de su historia. Desde el siglo XVI se mantiene como nota permanente: "indios pobres, miserables; colonos pobres, vecinos pobres". En ningún lugar encuentra Oyarzún obras arquitectónicas que hablen de un esplendor. Quienes se hicieron ricos, se fueron con su riqueza a otras partes, a Europa. La miseria del pueblo humilde, la injusticia que conlleva, lo escandaliza moralmente. Viéndola, comprende y desea el cambio social. Pero no confía en las revoluciones. Ninguna de las revoluciones modernas, con sus planificadores y tecnócratas, ha sido capaz de ir más allá de las necesidades puramente materiales, de consumo de cosas: "remueven la tierra como bulldozers, pero no han hecho visible ninguna nueva revelación del hombre". Es decir, no refundan ni reorientan el destino superior del hombre, que pasa por su espiritualidad y la cultura que en el espíritu tiene su asiento. En este sentido, "el hombre a que aspiran los comunistas no es, en el fondo, diferente ni mejor que el hombre del capitalismo. Es el mismo hombre".

6

El gran protagonista del *Diario* es la naturaleza, el principio de todo. Como en los mitos, nos habla del origen, la condición y el destino del hombre. La pasión de ver de Oyarzún tiene en ella su objeto primero y último. Sin ella, jamás el hombre sería dueño de sí. Para poseerse hay que poseerla. Se es en ella, o no se es, pero no fuera de ella. Hay en el amor de Oyarzún por la naturaleza un amor de siempre, un eco del *amor cortés* de los trovadores provenzales. Es su vasallo. Si ella lo escucha o atiende a su mirada, lo vitaliza con la esperanza. Si le brinda la ocasión y la sorpresa de un encuentro unitivo, dejará de ser él para ser él, salvándose en ese "trance de beatitud" que lo lleva a un estado de "conciencia pura", a la "conciencia quieta que las cosas tienen de las cosas". Pero si ella lo ignora o lo rechaza, si ella misma revela elementos de perversidad, o si otros la traicionan o la ultrajan, entonces la oscuridad cae sobre él porque está "perdido", y la naturaleza se llena de resonancias medievales de "pecado", "mal".

Se demora describiendo la naturaleza chilena, como si describirla fuera una manera de cortejarla a la expectativa de algún "trance de beatitud". Jamás la descripción abandona el rigor de la exactitud, pero tampoco la emoción contenida. No importa de qué se trate: si de árboles, aguas, flores, cielos, montañas o pájaros. De pronto atraen su atención las golondrinas: "Tan rápidamente volaban y tan fuera de toda línea regular, que parecían a veces volar de espaldas". Todo elemento alterador del orden de la naturaleza, de su limpia imagen, aunque provenga de ella misma, lo pone en guardia. Hace la defensa de la diuca, pájaro nativo y claro, frente al gorrión depredador, y además extranjero. O inicia una guerra contra los cardos armado de tijeras, para combatir su fealdad y espinas agresivas, y con humor se ve en esta tarea imitando a Rolando en Roncesvalles. A veces las expectativas comienzan a cumplirse, y el lirismo acelera su pulso: "Aquí vuelan, Señor, tus mariposas. Vuelan en mí, y yo vuelo en ellas". Cuando la integración con la tierra y la vida ocurre, el hombre llega a sentir su

espíritu, y entonces, “todo él se transforma en pluma y sopla donde quiere”.

Si un hombre ha podido vivir la experiencia contemplativa, no importa que haya sido por una sola vez, y recrea el espíritu de la unidad en su vida cotidiana, se convierte en sujeto de cultura, con raíces en el tiempo histórico. Funda de esta manera una nueva relación consigo mismo, con los demás, con la propia naturaleza. El acuerdo con el todo del que forma parte, se prolonga y reasoma en el gesto, la palabra, la convivencia. En el trabajo diario, doméstico o de siembras. En el cultivo y cuidado de árboles y flores. En la casa que construye y habita. En el paisaje como inserción cultural del hombre en la naturaleza.

Oyarzún ha visto esos acuerdos, esos paisajes en algunos lugares de la cordillera de la costa en la zona central de Chile, y en otros de más al norte, en el valle de Elqui: Colliguay, Caleu, Los Pozos, Montegrande. Sencillos, sí, pobres, con la pobreza inveterada del país, pero auténticos. La gente de esos lugares vive dentro de una economía de subsistencia, en el límite de la necesidad, cosechando frutas, miel, vendiendo pequeñas cantidades para proveerse de algunas cosas indispensables. A pesar de todo “la civilización como cosa del espíritu y no de la técnica hace de esta gente un grupo de humanidad mejor, más acordado en sí mismo y más generoso hacia los demás, que cualquier grupo urbano, no sólo de Chile”. A estos grupos “acordados” pertenecen los cantores campesinos *a lo humano y a lo divino*, a quienes Oyarzún les dedica varias páginas del *Diario* y presenta en el marco de sus actividades diarias: podar parras, fumigar, cosechar limones, reparar el techo de las casas. Y también esas otras figuras de la tierra humanizada, que evocan imágenes de tiempos remotos, tal vez del mundo mediterráneo antiguo, griego: las peladoras de frutas de Elqui, que realizan su oficio con una pericia y velocidad asombrosas. De ellas obtuvo las sabias recetas para preparar variedades de arrope, copiadas en una página del *Diario*.

Pero en general el sujeto colectivo de la vida chilena no ama la

naturaleza. Desconoce para empezar el nombre de sus árboles. No tiene el "sentido de la belleza", y por eso no la ve, no descubre en ella los milagros de la luz y el color, la armonía de líneas, de sombras, los gérmenes del mito y del misterio enredados en la espesura del bosque nativo. Para Oyarzún, la expresión más lamentable, siniestra, de este sujeto ciego, fantasmal, es la larga historia de desmanes en su relación con la naturaleza. No sólo ha sido incapaz de amarla, sino que se ha empeñado en destruirla sistemáticamente. Y con un método igualmente primitivo: el fuego. Las páginas del *Diario* dedicadas a Chile están llenas de incendios, de humo y árboles calcinados. Mientras, el causante de esta desgracia se solaza en el espectáculo, o lo mira indiferente, o si le preguntan responde revelando una sensibilidad de cartílago, como aquel indio que le dijo a Oyarzún, en el sur de Chile, de cara a una montaña arrasada por el fuego: "¡Viera Ud. la fuerza con que salen después los renovales, patrón!" Pero un Presidente de Chile le había dado años atrás una respuesta no menos indigna: "¡Qué importan estos bosques! ¡Ya se reforestará!" Desde el siglo pasado, recoge testimonios de estas quemazones de alucinación, algunos de extranjeros perplejos ante lo que veían.

Poco antes de morir, Oyarzún entregó los manuscritos de su libro *Defensa de la tierra*, publicado en 1973. No puede uno leerlo sin consternación. Escrito con dolor y amor, presenta el estado catastrófico de la naturaleza en Chile y en todo el planeta. Los chilenos sólo se han adelantado, con una perfección insuperable, a la destrucción y envilecimiento de la naturaleza que la sociedad industrial y tecnológica ha traído consigo en todas partes. Oyarzún, en el caso chileno, pasa revista con ojos funerarios al bosque nativo, a sus especies. Da cuenta del exterminio, y de las especies sobrevivientes escribe de tal modo, que el lector adivina el sentimiento de las despedidas irremediables. *Defensa de la tierra* es en realidad una elegía, donde la esperanza parece ser un gesto trabado por la conciencia de su misma inutilidad. Es sintomática la suerte de este libro. Publicado hace quince años, con un tiraje de apenas tres mil ejemplares, aún es

posible hallarlo en librerías del país. ¿Tan poco interés ha despertado? Ni los ecologistas, que en los últimos años se han organizado, hacen la menor referencia a él. Ni los críticos literarios, que podían haberse ocupado de él al menos por su hermoso lenguaje. Un libro que tendría que haberse convertido en lectura obligada en las escuelas chilenas, sigue siendo inadvertido. Otra prueba más que confirma la visión de Chile que Oyarzún ofrece en su *Diario*: la de un país con una cultura que no ha sido.

2. EL *DIARIO ÍNTIMO* DE LUIS OYARZÚN*

1

Los orígenes del diario íntimo parecieran estar asociados, en Europa, a determinadas prácticas de vida cotidiana operadas por la Reforma y la Contrarreforma. Se trata de prácticas de racionalidad religiosa, comunes tanto en aquellos centros eclesiásticos reformados más estrictos, como asimismo en los medios de religiosidad católica moderna liderada por los jesuitas, que introducen, dice Max Weber, la costumbre de llevar un libro con la cuenta de los pecados, tentaciones y logros de cada día, como técnica auxiliar del examen y la regulación del comportamiento moral¹. Independizado de sus orígenes religiosos, y con otras funciones, el diario íntimo se instala de manera estable entre los géneros de la literatura europea moderna a partir del siglo XVIII, sobre todo con el Romanticismo y su giro hacia la subjetividad. Han sido principalmente literatos y artistas quienes desde entonces lo han cultivado, aportando páginas insustituibles sobre la personalidad, el pensamiento y el proceso de producción de la obra del autor, o sobre particularidades del contexto cultural en el que se forma y actúa.

Es curioso: en contraste con su difusión en Europa o Estados Unidos, el diario íntimo ha tenido una presencia pobrísima en la literatura hispanoamericana moderna. Son escasos los publicados como libros, y ninguno ha ocupado un lugar de importancia en la recepción crítica dentro de esta área cultural. El material existente de

* Prólogo a mi edición crítica del *Diario íntimo* de Luis Oyarzún. Santiago, Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1995. pp. 7-20. Publicado también en *Revista Chilena de Literatura*. Santiago. N° 45, noviembre de 1994. pp. 65-79.

¹ Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México, Premiá, 1991. 9ª ed. p. 77.

textos diarísticos se ampliaría desde luego si se pesquisa la publicación de fragmentos. Una revisión minuciosa de revistas y otras clases de publicaciones, descubriría en ellas no pocas inserciones de páginas provenientes de diarios íntimos. Algunas nos son conocidas. Por ejemplo las de José M. Arguedas, escritas entre mayo de 1968 y octubre de 1969, e incorporadas a la composición de su novela póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*². Faltan además las investigaciones en archivos, con probables hallazgos de diarios íntimos inéditos. Pero cualquiera sea el rendimiento de estas pesquisas e investigaciones, no modificará, creo, la evidencia del disminuido desarrollo del género a nivel hispanoamericano.

En la literatura chilena moderna, los géneros de la intimidad (memorias, diarios íntimos, cartas, autobiografías) se hallan dominados en términos apabullantes por el de las memorias. Desde el siglo XIX hasta hoy, escritores y políticos se han turnado para mantener viva su tradición. Por la facilidad con que proliferan, dan la impresión de ser la otra cara, la privada e informal, de la pasión chilena por la historiografía. Sospechosa pasión: habría base para levantar la hipótesis de que las memorias y el ensayo historiográfico acaban siendo, en la mayoría de los casos, portadores de discursos cómplices del poder: articulados a él, absorbidos por él. Interesante sería, en el campo de la hipótesis, estudiar el diario íntimo y la autobiografía como discursos periféricos, de margen, elaborados en un espacio de ruptura y resistencia. Tal vez fuera posible construir así un cuadro donde los géneros de la intimidad se ordenarían de acuerdo al modo en que sus discursos responden a las estrategias del poder, plegándose a ellas o quebrándolas.

Una tarea para otra oportunidad. Ahora sólo me ocuparé de esta pieza mayor de la literatura chilena que es el *Diario* de Luis Oyarzún.

² Buenos Aires, Editorial Losada, 1971. Los "Diarios" aparecen intercalados en el relato entre las páginas 11-31, 95-100, 203-212 y 283-288. Está pendiente el estudio de su función en la estructura de la novela.

Trataré de precisar su forma, aislando algunos rasgos, y de establecer el marco de una propuesta de salvación espiritual del hombre que contiene, inscrita en una experiencia de la modernidad. Pero antes es necesario fijar la breve y magra trayectoria chilena del género, que desemboca en el *Diario* de Oyarzún, una realización sin antecedentes comparables, ni en Chile ni en el ámbito hispanoamericano, desde el punto de vista de su volumen y de los efectos de verdad del lenguaje (poéticos y de pensamiento).

Del siglo XIX no se conocen diarios íntimos. Hay sí textos publicados con el título de "diario", pero son, casi todos, diarios de "viaje", proclives por lo tanto a dar cuenta de sorpresas o asombros en escenarios geográficos y culturales recorridos por primera vez, lo que los pone a menudo en la perspectiva de la "aventura". Por ejemplo, el de Vicente Pérez Rosales, *Diario de un viaje a California*³, con anotaciones desde diciembre de 1848 hasta marzo del año siguiente. O el de Vicuña Mackenna, *Páginas de mi diario durante tres años de viaje (1853-1855)* por América y Europa⁴. O el *Diario* de Isidoro Errázuriz sobre los cinco años (1851-1855) de su permanencia como estudiante en Estados Unidos y luego Alemania⁵. También José Victorino Lastarria llevó un "Diario" desde junio de 1849 hasta marzo de 1852, pero no de viaje: el suyo recoge la actividad política de esos años en Chile, las pugnas parlamentarias entre liberales y conservadores, en las que el autor es figura protagónica⁶.

Si bien todos estos textos registran y comentan experiencias del día, se cierran a la dimensión propia del diario íntimo: la reflexión interior, el autoanálisis, los conflictos de la personalidad, las tensiones

³ Santiago, Sociedad de Bibliófilos de Chile, 1949. Segunda edición. Buenos Aires-Santiago de Chile, Editorial Francisco de Aguirre, 1971.

⁴ Obras Completas, Vols. I y II. Santiago, Universidad de Chile, 1936.

⁵ Santiago, Sociedad de Bibliófilos de Chile, Nascimento, 1947.

⁶ El "Diario" de Lastarria lo publicó por entregas la *Revista Chilena* (Santiago), a partir del N° 1 (Año I, Tomo I) de abril de 1917.

de orden moral, los fantasmas de la memoria biográfica. El diario íntimo (y el tono inconfundible con que se anuncia) aparece en las primeras décadas del siglo XX. Quienes comienzan a escribirlo son mujeres: Lily Iñiguez y Teresa Wilms. Ambas mueren jóvenes, y en Europa: una a los 24 años, de tuberculosis, y la otra a los 28, suicidada.

Las anotaciones del Diario de Lily Iñiguez van desde abril de 1913 hasta agosto de 1926, año en que muere. Lo escribe en francés, lengua de uso entonces ritualizado entre escritores y artistas de diversas nacionalidades, eco todavía de aquel status de París como "capital" cultural del siglo XIX (Benjamin). Intercala pasajes en inglés e italiano, y frases en alemán, gesto que se repetirá en Oyarzún con citas en francés, inglés y latín. Da familia rica, Lily Iñiguez vive en un medio de objetos y gustos refinados. Los viajes y el placer de vivir, muy en el estilo "belle époque", marcan los ritmos cotidianos que la palabra del Diario retiene, sólo amenazados por la sombra de la revolución marxista, que la diarista condena desde su refugio burgués y elitista. Su intimidad no conoce las sequedades de la conciencia insatisfecha, o los desajustes perturbadores del sentimiento, ni siquiera cuando se entera de su enfermedad. Una reacción piadosa, de dulzura, disuelve en aceptación tranquila lo que podría haber sido una crisis desestabilizadora. Por lo mismo, el Diario, escrito con finura y sentido del detalle, tampoco da lugar a grandes iluminaciones⁷.

El mismo año del suicidio de Teresa Wilms en París, en 1921, la revista argentina *Nosotros*, en la que había colaborado, publica sus "Páginas de diario"⁸. Las anotaciones, enmarcadas por una introducción y una conclusión, no son regulares (saltan de un mes a otro) y conciernen nada más que a dos años: 1919 (Londres, Liverpool,

⁷ Después de la muerte de la autora, lo publicaron sus padres con el título de *Pages d'un journal*. La traducción castellana, *Páginas de un diario*, es de 1954 (Santiago, Editorial del Pacífico. Prólogo de Joaquín Edwards Bello).

⁸ Año XV, N° 151, diciembre de 1921. pp. 458-465.

Madrid) y 1920 (Madrid). Las páginas serían parte de un diario más extenso, inédito hasta ahora, cuya escritura se habría iniciado en Chile en 1916⁹. Pero las publicadas (apenas ocho) son suficientes para percibir una existencia muy distinta a la de Lily Iñiguez. No hay aquí a la vista ningún contexto familiar: ni rutinas ni la nitidez de los objetos domésticos para apoyar la mirada. Lo que leemos es un Diario de la soledad, de lenguaje alucinado y emotividad deshidratada. "No he podido dormir. A la una de la madrugada cuando iba a entregarme al sueño, me di cuenta de que estaba rodeada de espejos", escribe el 16 de octubre de 1919 en Liverpool, probablemente en un hotel. Son los espejos de la irrealidad de una conciencia que parece suspendida en el vacío, sin pasado ni futuro, veladora impotente de la angustia. "Me siento mal físicamente (...). Sufrí y es el único bagaje que admite la barca que lleva al olvido", dice en la conclusión, ya en la víspera de su muerte.

Después de las páginas inaugurales de estas dos mujeres, es Luis Oyarzún quien asume a continuación el género. Oyarzún saca el género del mundo clauso de sus predecesoras (el de un orden doméstico y social cerrado sobre sí mismo, y el de una conciencia fantasmalizada, sin suelo real al que articularse), y lo abre a la profusión de estímulos de la vida cotidiana contemporánea. Comienza su *Diario* hacia fines de la década del 30. No lo interrumpe sino un día antes de morir en 1972 (había nacido en 1920). Lo escribe con talento y recursos (de lenguaje y cultura) inencontrables en Lily Iñiguez y Teresa Wilms. ¿Leyó sus Diarios? No tengo noticias que lo confirmen. Sí leyó la poesía de Teresa Wilms, de méritos literarios para él menores. Pero se interesó en ella por su valor de testimonio indirecto del fin de un orden social y cultural: el construido a lo largo de la Colonia por la aristocracia chilena, a la que la autora pertenecía. A este problema

⁹ Ruth González Vergara, *Teresa Wilms Montt*. Santiago, Editorial Grijalbo, 1993. p. 111 y ss.

le dedicó un ensayo, que sigue siendo lo mejor que se ha escrito sobre Teresa Wilms¹⁰.

Oyarzún fue profesor universitario (de Filosofía y Estética), Decano además por tres períodos (de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile). Pero, ¿cuándo haría clases? Porque las anotaciones de su *Diario* no son, para fortuna del lector, las de un académico sedentario, preso en la parcela de su saber, que acepta la aridez de una disciplina de trabajo continuado como condición por la que pasa la expectativa de conquistas intelectuales superiores. Son en cambio las de un hombre que pareciera habitado por demonios (o ángeles) que maquinan sin cesar la compulsión de los desplazamientos, la avidez por los imprevistos estímulos del mundo circundante. “No podré salvarme, pienso, si no lo veo todo, si no veo bien lo que tengo frente a mí” (3 de diciembre, 1952). Las regiones geográficas y culturales por las que transita (a pie, a caballo, en tren, automóvil, barco, avión), sumadas, casi coinciden con la extensión del planeta: Chile minuciosamente (incluyendo la isla de Pascua), América Latina, Estados Unidos, Europa, Asia, parte de África. De ahí precisamente uno de los rasgos singulares de su *Diario*: es el diario íntimo de un viajero. O mejor: el diario de una conciencia íntima que intenta auto-determinarse o aprehenderse, a la luz contrastante o afín de sociedades y culturas de distinto signo. No hay en él dispersión: desde la vasta variedad retornan las mismas tensiones subterráneas, los mismos núcleos de pensamiento.

2

Sin embargo, este escritor amante de la diversidad, de excursiones y viajes interminables, enemigo de toda vida (y de toda sociedad) gobernada por rígidas planificaciones, que celebra la libertad creadora

¹⁰ “Lo que no se dijo – Teresa Wilms”. En su libro *Temas de la cultura chilena*. Santiago, Editorial Universitaria, 1967. pp. 101-111.

de la naturaleza y del espíritu, acató durante décadas las imposiciones de un género como el diario íntimo. Tiránicas sin duda. Porque el diario íntimo está sometido, dice Blanchot, “a una cláusula de apariencia liviana pero temible: debe respetar el calendario”¹¹. En otras palabras: está obligado a ser siempre la escritura de un presente, el presente de cada día, y a desplegarse por lo tanto en la perspectiva de lo cotidiano. Aun cuando Oyarzún se acusa de un “máximo desorden” y a menudo extravía o pierde cuadernos, no incurre en transgresiones a la cláusula a la que se refiere Blanchot. Sabe muy bien que de su acatamiento deriva la identidad misma del género: que en ella se funda. En 1961 comprueba la pérdida de un tercer cuaderno. Surge entonces la tentación de salvar, rememorándolo, el caudal de anotaciones perdido, pero de inmediato lo detiene la conciencia de su prohibición. Anota el 24 de mayo de ese año: “¿Cómo recomponer un Diario íntimo perdido? Desvanecidos los instantes que lo engendraron, toda reconstrucción parece una impostura”. Se transforma en “impostura” porque ya no se trataría de un diario íntimo: las “reconstrucciones” de la memoria biográfica rompen con la sujeción al calendario, abrogan la identidad del género y deslizan la escritura hacia el territorio de un género distinto, si bien vecino: el de la autobiografía¹².

Del diario íntimo como género decía Amiel, otro gran diarista: “El Diario es una almohada para la pereza; dispensa de profundizar los temas, se acomoda a todas las repeticiones, acompaña todos los caprichos y vueltas de la vida interior y no se propone objeto alguno (...). Es un engaño-dolor, un derivativo, una escapatoria. Pero este factótum que reemplaza todo, no representa, debidamente, nada” (*Diario íntimo*, 26 de julio, 1876). Dos frases, de significado compartido,

¹¹ Maurice Blanchot, “El diario íntimo y el relato”. En su ensayo *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Avila Editores, 1992. 2ª ed. (1ª, 1969). p. 207.

¹² Ver Philippe Lejeune “Le pacte autobiographique”. En *Poétique*. París. N° 14, 1973. p. 95 y s.

resultan claves en la cita: el diario íntimo “no se propone objeto alguno” y “no representa, debidamente, nada”. El pensamiento formulado negativamente en estas frases tiene su fundamento en algo que Amiel no dice pero que es el supuesto de lo que dice: el diario íntimo “no se propone objeto alguno” ni “representa, debidamente, nada” porque, simplemente, para Amiel no es propiamente *obra*¹³. No lo es desde el punto de vista de un concepto de obra que entonces se tiene, últimas décadas del siglo XIX, un concepto bien traducido por la fórmula “el arte por el arte”, y que sin duda Amiel hace suyo. La auténtica obra de arte, dentro de este concepto, es una creación que se delimita *libremente* desde dentro de sí misma. No conoce más dependencia que la del principio *unitario* de visión cuya energía la despliega y constituye. El diario íntimo, en cambio, es dependiente: del calendario, de los estímulos de cada día. La misma dependencia que trabaja en contra de su unidad. En definitiva: la suya es escritura parasitaria, residual, condenada a la dispersión. Es decir, todo menos lo que el concepto de obra desde donde se lo enjuicia exige.

Oyarzún también veía en el diario íntimo una construcción de dudoso estatuto estético y también desde el punto de vista del mismo concepto de obra en el que se apoyaba Amiel. En cualquier caso, un estatuto marcado por la minoridad, al borde de la insignificancia. Pero los modelos estéticos que han terminado rigiendo la producción artística en el siglo XX no confirman desde luego las percepciones de Amiel o de Oyarzún, porque no son modelos que prolonguen la vigencia del concepto de obra al que el pensamiento de estos dos diaristas remite, sino, al contrario, son modelos surgidos justamente de la crítica radical a ese concepto decimonónico y a sus componentes ideológicos, una crítica iniciada por las vanguardias históricas de las primeras décadas del siglo XX y que tuvo, entre sus consencuencias, la instalación de un nuevo concepto de obra artística, de cuyo ámbito

¹³ Sobre este tema véase Maurice Blanchot, op. cit. p. 208 y ss.

ya no queda afuera un género discursivo como el diario íntimo (ni la carta, la autobiografía o la crónica). Se produce pues una expansión de la noción de lo "literario" hacia otras prácticas de escritura, que son al mismo tiempo otras prácticas de libertad creadora, hasta entonces reprimidas en su dignidad estética por el antiguo concepto de obra. Desde este nuevo horizonte conceptual que se introduce a partir de las vanguardias, y desde la nueva sensibilidad estética a la que se halla asociado, el *Diario íntimo* de Oyarzún se nos aparece como una de las obras fundamentales de la literatura chilena moderna, algo que el mismo Oyarzún nunca hubiera imaginado. El fragmentarismo del género, la condición "parasitaria" o "residual" de su escritura, se convierten, en la sorprendente realización de Oyarzún, en las vías de acceso a un inédito "placer del texto" (Barthes), para mí desconocido hasta entonces en la literatura chilena. Entre paréntesis: ¿no habrá algo de infantil en quienes como Amiel u Oyarzún se han dejado seducir, y atrapar, por este género? ¿No decía Walter Benjamin, gran iluminador del mundo de la infancia, que los niños acostumbraban jugar con "desechos", y que con "las cosas que hacen jugando entre sustancias de muy diversa índole crean una nueva y caprichosa relación"?¹⁴

Dentro del conjunto de la producción literaria de Oyarzún, el *Diario* ocupa una posición central, *originaria* desde el punto de vista de los textos y del fragmentarismo como rasgo estructural del género. Dos de los libros de Oyarzún son páginas fechadas de su *Diario: Diario de Oriente* (1960) y *Mudanzas del tiempo* (1962). Un tercero, póstumo, fue preparado por el propio autor con trozos entresacados del *Diario*, de los que eliminó las fechas para darles una presentación ensayística: *Defensa de la tierra* (1973). Otro de sus libros, *Ver* (1952), desarrolla pensamientos que son una constante a lo largo de todo el

¹⁴ Walter Benjamin, *Escritos*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1989. p. 95 y s.

Diario (el "ver" como órgano de la redención espiritual del hombre), e incluye modificadas algunas de sus páginas. Muchas de las reflexiones que pueden leerse en sus dos colecciones de ensayos: *Leonardo da Vinci y otros ensayos* (1964) y *Temas de la cultura chilena* (1967), fueron primero anotaciones del *Diario*. El primer libro que publica, *La infancia* (1940), a los 20 años (aunque terminado a los 18), pretende ser una ficción bajo la forma de novela. Pero el carácter autobiográfico de la narración, y su proximidad por lo tanto al género del diario íntimo, apenas lo disfrazan el cambio de nombre de los personajes y el uso de la tercera persona. En *Los días ocultos* (1955) Oyarzún retoma, ahora desde la primera persona, el tema autobiográfico del libro anterior. El tono de intimidad, el espacio cotidiano y las tensiones del mundo del niño protagonista, que oscila entre sentimientos de beatitud y de miedo (con la madre como centro luminoso, pero frágil, de un paraíso corroído por la incertidumbre), son los mismos. Incluso el final de ambas evocaciones es textualmente casi coincidente.

De manera pues que estos libros, o son publicaciones parciales del *Diario*, o están armados con trozos suyos, o reelaboran algunas de sus anotaciones, o remiten al ámbito de las constantes de su pensamiento, o, por el contenido autobiográfico, se sitúan en la vecindad del género. Pero es importante además considerar las proyecciones de un procedimiento constructivo consustancial al diario íntimo: la formación de conjuntos textuales mediante fragmentos. Oyarzún parece haberlo aplicado a la composición de la mayoría de sus libros. No me refiero desde luego a aquellos que son páginas desprendidas del *Diario*, donde la presencia de tal procedimiento es obvia, sino a los demás. *Defensa de la tierra*, por ejemplo, no es sino un montaje a partir de fragmentos cuyo lugar de origen, ya se dijo, se halla en el *Diario*, y que en el traslado conservan la forma primitiva o sufren reescrituras. (Una variante de esta manipulación de textos previos la ofrece *Los días ocultos*: en su totalidad es una reescritura de la novela *La infancia*.)

Pero la marca del fragmentarismo de la composición sigue siendo perceptible aun cuando no se advierta la incorporación de textos previos, o sean de inclusión ocasional. Las páginas de los libros *Ver* y *Los días ocultos* están llenas, como las de cualquier diario íntimo, de los intersticios derivados de una composición que opera articulando fragmentos. Causan la impresión, inseparable de un tipo de composición semejante, de corte suave en las junturas interiores de los textos (entre párrafos) y abrupto en sus fronteras externas (entre separaciones mayores). Una impresión similar produce la lectura de algunos ensayos de crítica cultural o artística. Quizás el más notorio en este sentido sea el que encabeza a los reunidos en *Temas de la cultura chilena*: "Resumen de Chile". Los seis últimos de la colección *Leonardo da Vinci y otros ensayos*, muy breves, semejan, cada uno de ellos, redacciones de un todo inconcluso, o partes desgajadas de algún conjunto ausente. De paso: este fragmentarismo de la escritura de Oyarzún, ¿no es, justamente, uno de los rasgos del pensamiento moderno más vivo, menos obsecuente, y ligado a empresas intelectuales empeñadas en disolver centros, visiones organizadas alrededor de ejes metafísicos?¹⁵

La misma personalidad de Oyarzún se nos revela prisionera dentro de un campo de fuerzas dispersoras, centrífugas. Fuerzas fragmentadoras que conspiran contra una continuidad disciplinada de propósitos y tareas de orden intelectual, urdiendo siempre rupturas, fugas. Oyarzún cede: se va de excursión o de viaje, se entrega a la lectura de libros diversos (viejos y nuevos), se reúne con amigos a beber, a derrochar ingenio, humor, cultura, se enamora una y otra vez, siempre con el saldo de un sentimiento de pecado. Pero luego censura su incapacidad para resistir. Se acusa de "debilidad de carácter", de "avidez por todo lo insustancial", de "tendencia al goce y al escepticismo" (31 de diciembre, 1961). Vuelve en otra oportunidad a

¹⁵ Sobre estas disoluciones, ver, por ejemplo, Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Buenos Aires, Siglo XXI de España Editores, 1989. 3ª ed. pp. 1-27.

esta querella secreta, nunca resuelta, que mantiene consigo mismo, y dice: "No puedo elegir. Por eso todo se me desordena y tiende a aplastarme. Yo no elijo. Soy elegido. Me llevan y me traen, y a veces me canso" (20 de marzo, 1964).

"Yo no elijo. Soy elegido". Estas palabras podrían ser también la divisa de la relación de Oyarzún con el género del diario íntimo, al que le fue fiel por tantos años, prácticamente los de toda su vida de escritor. Si se tiene en cuenta la función determinante de su *Diario* como cantera de la mayor parte de su producción y modelo originario del procedimiento constructivo al que ella responde, y, por otra parte, las incontrolables tendencias de la personalidad del autor, solidarias con la idiosincrasia del diario íntimo, habría que concluir en que la obstinada adhesión al género está lejos de corresponder a una verdadera elección. Lo cierto sería lo contrario: que el género lo eligió a él. Anota el 28 de agosto de 1954, después de más de un mes que no lo hacía: "He vuelto a este Diario como a una patria perdida". La imagen hace visible la dirección del vínculo, puesto que nadie elige a la patria, sino al revés. Algo muy parecido a lo que le ocurrió a Amiel, con quien Oyarzún tiene además muchas otras zonas comunes.

Pero esta entrega al género del diario íntimo, para un escritor como Oyarzún, que soñaba con una *obra*, no se dio sin dejar tras de sí sombras mortificantes, de desvalor. En una obra de verdad, pensaba él (la de un narrador, un poeta, un músico, un pintor), el yo del autor se borra. Desaparece en el orden artístico libremente creado¹⁶. Sólo así se accede a la medida profunda de sí mismo y a una "salvación" espiritual. Oyarzún cree en cambio que en sus libros, comenzando con el *Diario*, el yo permanece intacto, sin que el orden de una "obra" lo transfigure, con su carga biográfica no liberada, con los nudos ciegos que retornan, siempre los mismos. Por eso decía: "Me he dejado llevar. Soy mi propio desconocido. He huido de mi propia medida" (15 de junio, 1959). Termina pensando que cuanto ha escrito, al

¹⁶ Maurice Blanchot, op. cit. p. 209 y s.

no estar recubierto por los privilegios de la "obra", lo reducía a una condición de autor menor: habla de sí mismo como de un "autor inactual e insignificante" (11 de septiembre, 1967). Un juicio a todas luces injusto, e "inactual", él sí. Ya dije: desde los nuevos paradigmas estéticos, desde las nuevas condiciones de lectura, la escritura del *Diario* de Oyarzún impone la pertinencia de su estructura, de su verdad, de su belleza con una fuerza apabullante.

Al revés de lo que pasa con el resto de los géneros literarios, el diario íntimo obedece al proyecto de una escritura replegada sobre sí misma, sin destinatario, que se constituye como *secreto*. Dentro de un movimiento circular, el de una suerte de grado cero de la comunicación, el autor se desdoble en su lector: en guardián del secreto. Es cierto: algunos diarios incluyen narratarios, es decir, destinatarios inscritos en el texto, pero éstos son parte del secreto. Ahora bien, con la intervención de un lector externo, ¿se desbarata el secreto? No: simplemente el secreto queda expuesto a la mirada. De ahí que la lectura de un diario íntimo sea distinta a la de los demás textos: está marcada por las connotaciones de lo clandestino, del voyerismo. Aparte de las publicaciones póstumas decididas por los herederos del autor, u otros, la historia del género revela también participaciones del propio autor en la exposición del secreto a la mirada de un lector. A veces se lo da a leer a un lector privado (es el caso de Anaïs Nin). O resuelve, en una iniciativa de máxima apertura, compartir su secreto con el lector institucionalizado: autoriza la publicación póstuma del diario (Amiel), o él mismo lo publica (Gide)¹⁷.

El secreto del diario íntimo se cruza, en Oyarzún, con la convicción de que no puede renunciar al lector, porque es en él donde la palabra escrita, al ser acogida y suscitar una respuesta, cumple su destino vinculante, eminentemente comunitario. Dice: "Si estuviera en

¹⁷ Sobre el problema del destinatario en el diario íntimo y los diversos grados de apertura del secreto, véase Jean Rousset, "Le journal intime, texte sans destinataire?" En *Poétique*. Paris. N° 56, novembre 1983. pp. 435-443.

una isla desierta, seguiría pensando en el lector. Aun entonces necesitaría un eco, por más remoto o quimérico que fuese” (26 de febrero, 1956). Por el cierre de su escritura, ¿no es el diario íntimo una “isla” de signos, y “desierta” asimismo en la medida en que el proyecto del género no contempla al lector, el único que podría animar los signos, dándoles vida? ¿Cómo sale Oyarzún del atolladero? Pone en práctica dos estrategias supletorias de apertura. En la primera, hacia el lector institucionalizado: publica aquellas páginas del *Diario* que no comprometen los pliegues más interiores de la intimidad. En ellas se leen los encantamientos de una sensibilidad y las aprensiones de una conciencia moral en su tránsito por escenarios del mundo contemporáneo. Se trata de descripciones de la naturaleza y reflexiones sobre tópicos culturales y políticos. *Diario de Oriente y Mudanzas del tiempo* se originaron así. Y además varios artículos aparecidos en periódicos.

La segunda estrategia tiene en la mira un receptor comparable al de Anaïs Nin, que le daba a leer su *Diario* a un lector privado (Henry Miller, su amante). Sólo que en Oyarzún no es un lector sino un oyente privado, y no es uno sino una multitud. Los oyentes pertenecían al grupo numeroso de sus amigos, formado por escritores y artistas de la generación del 50, pero también anteriores y posteriores. Solía leerles, de cuadernos o agendas del *Diario* que acostumbraba a llevar consigo, pasajes diversos: descriptivos, humorísticos, de ironía, y otros demoledores sobre personajes conocidos del medio cultural. Porque el carácter privado del oyente, la relación de amistad, la informalidad de los encuentros (en bares, paseos públicos, alguna casa particular, en excursiones), permitían relajar la autocensura, pero sin abolirla. Sin duda con estas lecturas Oyarzún ganaba para la palabra del *Diario* un receptor cómplice de su secreto, le devolvía la función comunitaria, vinculante¹⁸, junto con gratificarse de los efectos

¹⁸ Tal vez por eso, después de un encuentro con el poeta Nicanor Parra, amigo suyo asimismo, anota con un sentimiento de frustración, quizás de disgusto:

estéticos de su recepción. De la impresión imborrable que dejan los textos oídos, de la curiosidad con respecto a las páginas no reveladas al oyente (y dentro de su secreto, se sospecha, aquellas asociadas a la homosexualidad del autor), se fue creando en ese grupo de amistad, con filtraciones al exterior, una verdadera leyenda sobre "el Diario de Oyarzún".

3

De todos los estímulos del mundo cotidiano a los que este *Diario* le presta atención, ninguno retorna con más insistencia, ni es abordado con más riqueza de conexiones de sentido, que el de la naturaleza. Oyarzún nunca deja de responder a él, no importa donde se encuentre, si en Chile o en viaje por el extranjero. Pero es la naturaleza chilena el objeto principal de su interés. Son escasos los rincones del país donde no estuvo, atento a las formas, la luz, los colores, olores, sonidos, movimientos, para traducirlos mediante la palabra. A algunos lugares de la zona central, hacia la costa, regresa regularmente, como si fuera el oficiante de un rito: Caleu, Til-Til, Lo Gallardo, Horcón. El lenguaje de sus descripciones, con inserciones ocasionales de nomenclatura científica (la del botánico), es el lenguaje del entusiasmo, a ratos el del arrobó, y también el de la elegía, cuando el que escribe se enfrenta al espectáculo sombrío de especies ya exterminadas o próximas a estarlo. Los procesos modernizadores causantes de la depredación, la misma en todo el planeta, encuentran en Chile, demuestra Oyarzún, terreno abonado: una actitud crónica de indiferencia, cercana al odio, ante la naturaleza. Ya lo dije en otra parte¹⁹: ese pequeño libro de amor y dolor, *Defensa de la tierra*, debería ser

"A Nicanor le leí algunos trozos de este Diario y fragmentos de poemas. No dijo nada" (7 de abril, 1958).

¹⁹ Véase mi ensayo, también reproducido aquí, "El *Diario* de Luis Oyarzún: la cultura chilena que no ha sido".

tenido por los ecologistas chilenos como su manifiesto fundacional.

En el cuento y la novela de la literatura chilena moderna, la presencia de la naturaleza ha sido desde luego constante, sobre todo entre los narradores "regionalistas", que además hicieron de ella una instancia determinante de los personajes. Sin embargo, Oyarzún nos sorprende con una descripción frente a la cual las anteriores resultan casi olvidables. Nos era por completo desconocida esta naturaleza que surge del *Diario*. El despliegue de su belleza es una conquista inesperada en la prosa literaria de nuestro país. ¿No será, como pensaba Benjamin, que las cosas se dejan ver de verdad sólo en el momento en que comenzamos a perderlas?²⁰ ¿Y no será este movimiento de retiro el que aporta esa nota de melancolía que se adivina en el trasfondo de la mirada de Oyarzún? Pero cuando la describe, la percepción es atrapada por el goce refinado de los sentidos. Pone todo su enorme saber, el de su experiencia, el de su cultura, al servicio de una retórica feliz que privilegia los efectos estéticos. El lector reacciona seducido ante las galas de la naturaleza chilena que el lenguaje de las anotaciones va haciendo visible, como recién nacida. A continuación destaco tres de los procedimientos retóricos más comunes, ilustrándolos con breves citas.

Uno, el de la hipérbole. La figura, aquí, no deforma el objeto ni lo vuelve extraño, a la manera barroca, sino que la exageración es el modo de celebrar algún aspecto extremado de su apariencia. De las hojas de los castaños dice: "Son tan grandes las hojas de los castaños que en cada una podría escribirse una égloga de Garcilaso, sobre la tez tostada del otoño" (6 de junio, 1959). Dos, el recurso a la sinestesia. Se tiene la impresión en estos casos de que la riqueza de un determinado estímulo rebasara la capacidad de registro del sentido al que por

²⁰ Walter Benjamin ha escrito más de una vez sobre el problema de las condiciones de visibilidad de las cosas. Por ejemplo, en "El narrador", ensayo de su libro *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas, Monte Avila Editores, 1970. p. 192.

su índole va dirigido. Así ocurre con el olor de unas flores, las de la acacia, que termina exigiendo el concurso de la vista y el oído: “los racimos opulentos de las acacias, con su olor silencioso, soñoliento, envolvente, un olor de atenuada blancura” (21 de octubre, 1961). Tres, el uso de las comparaciones. Son infinitas. El término de la comparación proviene de variados ámbitos: el arte, la literatura, la historia, la vida cotidiana, la náutica. Un árbol nativo, el coigüe, no pierde su identidad real al comparárselo con un bergantín y una telaraña, pero de la comparación sale transfigurado poéticamente: “Nada más fino, más aéreo ni más firme en la tierra que un coigüe. Tiene la elegancia de un bergantín, la nervadura sutil de una telaraña. Cuando lo remecen los vientos, él se estremece entero, tiembla como un velamen y no suelta una sola amarra, elástico, tenso y dócil” (9 de noviembre, 1965).

Los efectos estéticos en las comparaciones (y también en otras figuras) suelen ir acompañados de connotaciones humorísticas, un componente esencial del lenguaje del *Diario* (y que en anotaciones ajenas al tema de la naturaleza puede derivar en ironía o abierta mordacidad). La descripción del moscardón incluye, más de una vez, estas connotaciones: “Un moscardón salió recamado del interior de una digital, como un sacerdote que se dispone a iniciar el rito” (26 de enero, 1959). En otra anotación el mismo insecto queda aprehendido en una imagen de graciosa sensualidad por su comparación con un personaje histórico conocido: “Un moscardón chupaba con avidez el néctar de cada pervinca, colgado de la corola como un Enrique VIII al seno de una doncella” (10 de octubre, 1954). El mismo día, mientras escribe tendido sobre el pasto, ve pasar una cuncuna: “¿De dónde saldría una cuncuna gris y anaranjada que acaba de pasar al lado de mi pluma, muy apurada, equilibrándose sobre lo alto de los tréboles? Va tan decidida como si fuera a misa”. Rodrigo de Triana aparece sorpresivamente evocado por el término con que compara el grito de unos tiuques: “Los tiuques graznan de pronto como si

hubiesen descubierto América" (21 de febrero, 1958). En otra de las anotaciones de ese día, el circo le presta uno de sus personajes para comparar el ajetreo de los choroyes en la rama seca de un árbol: "iban y venían como tonies de circo sobre una rama seca de pellín. Si alguno perdía pie se sostenía con el pico".

Es necesario, por último, referirse al marco de pensamiento en el que se inscribe la representación de la naturaleza en el *Diario*. Ella se da dentro de una visión que acoge tradiciones espiritualistas y núcleos del pensamiento bíblico y cristiano. La visión se articula, en la base, a una percepción desolada de la vida moderna: la de una sociedad de masas vacía de todo ideal de trascendencia, rota en su unidad interior, sometida a racionalizaciones que junto con rigidizarla, la planifican para el consumo de bienes materiales e imágenes hedonistas, sin lograr erradicar la miseria, más bien contando con ella. Pero esta conciencia no se cierra alrededor de las certezas que la perturban o angustian: en dirección contraria, las de las ausencias, la atraviesa una permanente aspiración a restituir en el hombre los equilibrios rotos, a reandar los pasos perdidos de una unidad. En resumen, a religar la cultura de la vida cotidiana a experiencias de trascendencia.

Frente a la tradición cristiana para la cual la imitación de Cristo es el modelo de salvación, Oyarzún apuesta, también, a la vía de la contemplación de la naturaleza como fuente de una cultura renovada. Le parece la salida a una situación que conduce al empobrecimiento extremo de la vida, si no a su final destrucción. El suyo no reintroduce exactamente el gesto romántico, porque no le vuelve las espaldas al mundo histórico: mediatiza su transformación. Ni tampoco esconde una idealización de la naturaleza. Oyarzún pareciera concebir el paraíso bíblico como un estado "unitivo", de fusión del hombre con la naturaleza. Después del "pecado", que lo rompe, ambos quedan igualmente "contaminados". La raíz del mal no reconoce pues fronteras. "Cada cosa tiene su sombra. Cada árbol, su pequeña serpiente viva en el interior" (17 de septiembre, 1951). Hay que

aceptarlo, dice: el mal forma parte del inventario de lo real. Pero si en él la naturaleza no es un paraíso hollywoodense, sí es un paradigma: desde el fondo oscuro, "cruel", se levanta, en ritmos cíclicos, desplegando los signos que llaman a la salvación, al reencuentro del ser consigo mismo, trazados en el vuelo de los pájaros, las formas perfectas de flores y árboles, las combinaciones felices de colores, los milagros de la luz, los sonidos y murmullos.

Contemplar amorosamente estos signos, penetrar en ellos hasta que la "lectura" silenciosa de la mirada los sature, constituye un acto espiritualmente liberador: nos descarga del lastre de la temporalidad biográfica (la del yo), nos reconcilia con el todo, nos devuelve un momento de unidad y, en la medida en que su orden rija la cultura de la vida cotidiana en los diversos grupos sociales, nos hará en definitiva una humanidad mejor. Oyarzún no cesa de afirmarlo. Quien lo afirma es alguien consciente de su propia incapacidad para resistir los impulsos que lo precipitan en el mero goce de los sentidos, en la promiscuidad sexual, en el alcohol. Pero estas "caídas", en vez de banalizar la afirmación, de volverla espuria, acentúan su verdad dándole una dimensión de dramatismo. Es una de las tantas tensiones que recorren la escritura del *Diario* y la entregan a un juego dialéctico donde los destellos de verdad surgen de la fricción, del tironeo de los contrarios.

Oyarzún es un escritor moderno, y en él se reitera una constante de todos los grandes artistas y escritores desde el Romanticismo: la de vivir la modernidad como una camisa de fuerza. En su caso particular, el conflicto adopta la forma de una contradicción entre dos propuestas: de un lado la suya, es decir, la de la contemplación de la naturaleza, y del otro la de la sociedad moderna. La segunda no sólo se mueve en dirección opuesta a la primera: bloquea su desarrollo y en definitiva la hace inviable. Porque ella es portadora de un proyecto cultural cuya realización pasa justamente por la borradora de la naturaleza como "texto", cancelando así el horizonte de trascendencia a

que nos abre su "lectura", y al mismo tiempo de un proyecto económico que la condena cada día a su destrucción material. Pero a pesar de las evidencias históricas en contra, Oyarzún no cree inhabilitada su propuesta. Más aún: desde el paradigma de la naturaleza hace la crítica de las estrategias, sofismas y estragos de la modernidad. Una crítica siempre iluminadora y nunca suspendida a lo largo del *Diario*. Los escenarios culturales en los que opera son múltiples y entrecruzados. Me limitaré a tocar algunos aspectos de la crítica referida al arte y la literatura, y a las relaciones entre espacios urbanos y naturaleza.

Oyarzún nos recuerda que el hombre y el protozoo comparten una misma condición: son animales. Pero el protozoo vive en fusión con el cosmos, y si tuviera conciencia "gozaría", dice, de la "contemplación unitiva". El hombre en cambio es "un animal degenerado y loco" que se obstina en renegar de ese gozo salvador: "construye neuróticamente murallas y diques para apartarse de la naturaleza y devorarse a sí mismo remojado en su propia salsa" (28 de diciembre, 1961). Las grandes ciudades del siglo XX, allí donde el espíritu de la modernidad se exhibe, se recrea y profundiza, son la encarnación delirante de esos "diques" y "murallas" de separación. Una anotación hecha en Nueva York nos deja ver, con asordinadas vibraciones apocalípticas, el corte radical entre la ciudad moderna y la naturaleza: "Bandadas de aves migratorias se estrellan con la torre del Empire State Building y caen muertas o agonizantes en plena ciudad" (28 de septiembre, 1970). La imagen es todo un emblema de la relación de ruptura que expulsa a la naturaleza. Como objeto de contemplación configuradora de una conciencia cultural, ella está ausente de estos espacios urbanos. A la vida cotidiana que alojan la gobierna una cultura *des-naturalizada*, ajena a las experiencias de la unidad del ser. Una cultura mercantil, tecnológica, fragmentadora de la conciencia. En vez de absorber la soledad y la violencia, las induce y exacerba. Hasta el vicio y la miseria resultan más desamparados dentro del paisaje urbanístico. El rascacielos, que domina ese paisaje, supera al árbol en altura, en

monumentalidad, pero carece de su aura humanitaria: "Un borracho al pie de un rascacielos está peor que al pie de un árbol. El árbol siempre tiene algo de misericordioso" (9 de marzo, 1968).

El juicio crítico de Oyarzún sobre la literatura y el arte está determinado por un concepto de obra de creación, según el cual ésta sería "una tentativa para imponer un orden al sufrimiento metafísico del hombre" (7 de agosto, 1959). Se trata de un orden espiritual, trascendente, sinónimo para él de "belleza". Paralelo, y semejante en la función liberadora, a aquel otro orden al que se accede a través de la contemplación de la naturaleza. Aun cuando en el *Diario* se comenta un vastísimo conjunto de producciones literarias y artísticas de variada procedencia (europea, norteamericana, latinoamericana, chilena, o de culturas premodernas), quiero circunscribirme al juicio sobre dos poetas chilenos: Gabriela Mistral y Pablo Neruda. Estos nombres regresan con regularidad a las anotaciones del *Diario*. Y con razón: el concepto de obra de creación de Oyarzún encuentra en la Mistral una ratificación, y en Neruda, una provocación.

Con la poesía de la Mistral Oyarzún establece desde el comienzo una identificación esencial. Porque ella "no cierra el mundo". No lo cierra alrededor de su pura materialidad, o del sufrimiento "metafísico" que lo habita. Por el contrario, "transfigura a las visiones de la tierra en exaltación ultraterrena" (15 de junio, 1959). Es decir: abre el mundo hacia un orden trascendente y, al abrirlo, lo redime. Bastaría con invertir el sentido de las afirmaciones anteriores para tener la lectura que Oyarzún hace de Neruda. Su poesía cierra el mundo, no lo abre a ningún orden trascendente, y cuando lo abre, lo hace en una dirección que él considera uno de los sofismas de la modernidad: la de la revolución social. Su lectura de Neruda es ambivalente, o ambigua. No puede negarle el talento poético. Pero el marco de pensamiento desde donde lo lee, lo lleva a rechazar en él la dimensión ideológica como un error: la revolución no suprime, dice, la enfermedad, el dolor, la muerte. En este punto Oyarzún revela una afinidad

con Nicanor Parra. Ambos protagonizan en la literatura chilena el mismo gesto generacional: la crítica de las ideologías como visiones distorsionantes. Y la posición de Parra frente a la poesía y la persona de Neruda no es menos ambigua que la de Oyarzún²¹.

²¹ Véase mi libro *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago, Editorial Universitaria, 1991 (2ª ed., 1992).

3. LOS CUADERNOS Y AGENDAS DEL *DIARIO**

Entre 1988 y 1989 preparé para su publicación una selección de fragmentos de este mismo *Diario*. El libro apareció a comienzos de 1990¹. Advertía en una nota introductoria que la selección se había hecho dentro de un universo de páginas cercano a las mil. En esa cifra no se incluían las que sirvieron a Oyarzún para armar dos de sus libros (*Diario de Oriente y Mudanzas del tiempo*), a excepción de aquellas (las menos) cuyos originales se hallaban en el material con que yo trabajaba. Semejante volumen de escritura, sumado a la ausencia en esos años de una política estatal de apoyo económico a publicaciones de esta naturaleza, es decir, excéntricas con respecto a las expectativas de lectura que los medios de comunicación de masas inducen en los lectores, y a la reticencia de las editoriales ante libros sin costos financiados, a menos que su impacto comercial pudiera calcularse con certeza, volvían ilusoria la idea de una publicación completa. Sólo ahora tal idea ha terminado siendo practicable².

Las anotaciones del *Diario*, en su estado actual, se extienden en el tiempo desde agosto de 1949, con el viaje de Oyarzún a Inglaterra, becado por el British Council, hasta la víspera de su muerte en Valdivia, 1972. Son pues 23 años de fidelidad al género. Pero el inicio efectivo de esta fidelidad parece ser muy anterior a 1949. Así se deduce de la lectura de *Mudanzas del tiempo*. Las páginas del *Diario* que componen ese libro, fechadas todas, corresponden al primer viaje a Europa (1949-1950), a un segundo viaje a Brasil (1955) y a excursiones,

* Includo como segundo prólogo de mi edición crítica del *Diario íntimo* de Luis Oyarzún. Santiago, Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1995. pp. 21-26.

¹ Luis Oyarzún, *Diario*. Concepción, Ediciones LAR, 1990. Edición y prólogo de Leonidas Morales T.

² La preparación de la edición del texto completo del *Diario íntimo* y su publicación, han contado con el financiamiento del Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (Ministerio de Educación).

en años distintos (1956, 1957, 1962), a través del territorio chileno. Entre estas últimas hay también algunas fechadas en 1948, 1947 y 1939. Por lo tanto, y aun cuando no tengamos las anotaciones originales, puede inferirse que a los 19 años (en 1939), estudiante universitario entonces, escribía ya su *Diario*. Lo cual haría retroceder su comienzo por lo menos en 10 años, cubriendo así un período de 33 años.

Lo escribía regularmente (no siempre, desde luego, todos los días). Lo hacía en cuadernos y agendas, con tinta. Pero ha sido una constante, incluso, ya se verá, después de la muerte del autor, la pérdida de material escrito. Como consecuencia, menudean las lagunas, mayores y menores, en la continuidad del *Diario*. Las indico a continuación, omitiendo aquellas interrupciones menos notorias, atribuibles a variaciones naturales en el ritmo de la escritura o a impedimentos transitorios. La laguna mayor: de 1969, año en que Oyarzún se traslada a Nueva York como Adicto Cultural del Gobierno de Chile, no tenemos ninguna anotación. Apenas inferior es la laguna de 1960: las anotaciones se reducen a las del mes de enero (el *Diario de Oriente* sólo recoge las de marzo a mayo). Las demás: 1956, con anotaciones de febrero a julio; 1963, de noviembre a diciembre; 1968, de enero a abril; 1970, de agosto a noviembre. En 1971 las hay en enero y luego sigue un vacío hasta julio, recuperándose la normalidad en el resto del año.

Algunas de estas pérdidas ocurrieron mientras Oyarzún vivía. El mismo se acusa, en una anotación de mayo de 1961, de "máximo desorden", al comprobar la pérdida de un tercer cuaderno. Es necesario recordarlo: el *Diario*, sin dejar de ser un diario íntimo, es a la vez un diario de viajes y excursiones. El grueso de sus páginas no están escritas en la biblioteca de Oyarzún, donde era fácil asegurar el resguardo, sino en los lugares más heterogéneos, donde los incesantes desplazamientos lo ponían: a bordo de aviones y barcos, en hoteles, restaurantes, posadas rurales, casas de campesinos o amigos, sentado bajo un árbol o en un puente, tendido frente a una playa o en medio

del campo. Agréguese el hábito de reunirse con amigos, en bares de Santiago y otras ciudades, y leerles pasajes del *Diario*. Todos escenarios y circunstancias favorables al extravío u olvido de un cuaderno, de una agenda.

La pérdida de tres cuadernos anunciada en 1961, tal vez explique por qué durante el año anterior, 1960, no hay más anotaciones que las de enero (y las que se leen en *Diario de Oriente*). Pero, ¿y su ausencia total en 1969? ¿Y los vacíos o suspensiones abruptas de la escritura en los otros cinco años arriba mencionados? ¿Debería pensarse en nuevos cuadernos o agendas perdidos? Oyarzún no lo consigna, ni tengo yo, de otras fuentes, información que confirme su ocurrencia. ¿O algunas de las pérdidas se produjeron en Valdivia y están asociadas a decisiones tomadas por la Universidad Austral a raíz de su muerte?

En efecto, esta Universidad, a donde llegó a enseñar en 1971 y donde era también Director del Departamento de Extensión Cultural, designó una comisión para ocuparse de los homenajes y de la posible publicación de escritos inéditos. La formaban dos amigos de Oyarzún, los profesores Jorge Millas y Eugenio Matus, más el Secretario General de la Universidad, Hernán Poblete Varas. Matus no revisó ni vio el archivo de Oyarzún³ que había quedado en poder de la madre. Quien sí tuvo acceso a su contenido fue Jorge Millas. ¿También Poblete? Lo ignoro. ¿Se retiraron materiales para examinarlos? Al parecer así sucedió⁴. En tal caso, ¿fueron todos devueltos al archivo?

³ Así me lo dijo en una reunión que tuvimos en 1993 o 1994 en Osorno, donde vivía de regreso de largos años de exilio en Europa.

⁴ Los originales de *Defensa de la tierra*, publicado al año siguiente por la Editorial Universitaria, pudo entregarlos Millas, aunque también podían estar ya en la Editorial, porque en 1971 Eduardo Castro, su gerente, le envía a Oyarzún una carta (que se halla en el archivo) respondiendo a su propuesta de publicar dos libros: *Defensa de la tierra* y un segundo volumen de *Temas de la cultura chilena* (la misma Editorial había publicado el primero en 1967).

Por la informalidad, y dispersión, con que trabajó esa comisión, no hubo ningún acta del escrutinio del archivo.

Aun cuando entonces enseñábamos en la misma Universidad, en Valdivia, no tuve la suerte de ser amigo de Oyarzún. Conversamos, probablemente en 1972, un par de veces. De su producción sólo había leído dos libros estupendos: *El pensamiento de Lastarria* y *Temas de la cultura chilena*. Pero de la existencia del *Diario* no supe sino hasta la segunda mitad de la década del 80. Es pertinente dar cuenta aquí de cómo llegué a conocerlo, a apasionarme con su lectura y a participar en su publicación.

Cuando la madre muere, en 1985, se hizo cargo del archivo un sobrino de Oyarzún, Eugenio Oyarzún. Desde la muerte misma del tío, a quien admiraba, se interesó en el archivo. Intuía el valor literario y cultural de los manuscritos que contenía: la correspondencia⁵, un fichero, copia de artículos publicados, poemas, papeles diversos y desde luego los cuadernos y agendas del *Diario*. Fue él quien recogió de las revistas donde habían aparecido, los ensayos de uno de los libros póstumos de Oyarzún, *Meditaciones estéticas*⁶. A fines de la década del 70, conversa con Sergio Fernández Larraín y éste acepta encargarse de la edición del *Diario*. Fernández no pudo descifrar la escritura de los cuadernos. Eugenio Oyarzún, que la conocía bastante bien, fue haciéndolo durante un año y medio, sacando dos copias mecanografiadas, una que guardó y otra que entregó a Fernández junto con los cuadernos. La muerte de Fernández en 1982 no sólo frustra el proyecto de edición: también echa a andar el proceso de la

⁵ Cartas a (y de) familiares (sobre todo la madre), amigos, escritores, pintores, etc. Esta correspondencia, de indudable interés para el conocimiento de la personalidad de Oyarzún, aporta además indicios valiosos sobre el medio intelectual, universitario y político en que vivió. En un principio pensé incorporarla como apéndice en mi edición crítica del *Diario*, pero su extensión hacía imposible la idea de contener el *Diario* en un solo volumen. Valdría la pena publicar aparte una selección de estas cartas.

⁶ Santiago, Editorial Universitaria, 1981. Prólogo de Omar Cofré.

pérdida, a todas luces definitiva, de los cuadernos. Eugenio Oyarzún no los rescató a tiempo, y cuando quiso hacerlo, la biblioteca y los documentos de Fernández habían sido ya traspasados a la Biblioteca Nacional. Todas las pesquisas para dar con los cuadernos (en las últimas intervino yo mismo) concluyeron en un fracaso: no se hallaban registrados en la Biblioteca Nacional y los familiares de Fernández no sabían de ellos. El “máximo desorden” presidía pues la historia de estos manuscritos, antes y después de la muerte del autor.

No estaríamos aquí introduciendo la edición del *Diario* si Eugenio Oyarzún no hubiese tenido la precaución de quedarse con una de las copias mecanografiadas. Pero también en la copia se infiltró el “desorden”. En parte porque ya estaba en el original: el autor no siempre registraba el año al que correspondían las anotaciones (confiado quizás en su prodigiosa memoria). Y sobre todo porque el inexperto copista no fue numerando las páginas. Tratándose de un corpus de casi mil páginas, con el tiempo y la manipulación algunas se perdieron y otras se mezclaron. De tal modo que al final el conjunto no estaba lejos de remedar la imagen de la Torre de Babel.

Hacia mediados de la década del 80, Eugenio Oyarzún le entregó esta copia al poeta Omar Lara, amigo del autor en los años de Valdivia, colaborador suyo asimismo en el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Austral. Lara, recién retornado del exilio, estaba empeñado en afianzar en Chile la pequeña empresa editora que había creado en España: Ediciones LAR (Literatura Latinoamericana Reunida). Concibió, entusiasmado, la idea de publicar una selección del *Diario* (la publicación completa sobrepasaba la capacidad financiera de su editorial). Pero el trabajo de ordenamiento que la copia mecanografiada le imponía, lo abrumó. Y en una visita que me hizo, me preguntó si yo podría asumir el proyecto y su ejecución. Sabiendo quién era Oyarzún, no dudé en aceptar la propuesta.

Lo primero fue numerar provisoriamente las páginas, en el mismo orden en que estaban. Es obvio, tal numeración para nada coincidía con la secuencia cronológica efectiva, cosa que debía establecerse.

Entre 1988 y 1989 logré avanzar en una medida suficiente para los propósitos de configurar una selección de fragmentos (publicada, como dije, en 1990). Con posterioridad me he dado cuenta de algunos errores en la asignación de fecha a determinadas páginas, corregidos ahora.

Para la presente edición era necesario recomponer la totalidad de la secuencia. Puse en práctica, de nuevo, métodos sencillos para fijar años y, lo más exasperante, devolver a su sitio páginas que se hallaban en cualquier otro. A veces servía observar la palabra final de página: su significado, la concordancia sintáctica y el contexto ayudaban a dar con la página que debía seguir. O valerse del lugar, mes y día de un grupo de páginas ya ordenadas, como línea de continuidad a la que pudieran plegarse otras. Productivo resultaba igualmente reparar en la mención de acontecimientos conocidos, por ejemplo, el cincuentenario de Neruda o la partida desde Cuba del Che Guevara: permitía descubrir el año de las páginas comprometidas. En muchos casos estos métodos no funcionaban. De gran utilidad para resolver algunos de ellos fue el archivo de Oyarzún: su correspondencia, sus pasaportes y los de su madre (viajaron a veces juntos). Y también sus libros armados con páginas del *Diario*.

Mediante estos métodos y fuentes auxiliares, pudo reordenarse y fecharse la casi totalidad de las páginas. Pero el corpus final ha sido enriquecido con dos pequeñas agendas. Eugenio Oyarzún las había mantenido en su poder, y me eran desconocidas en el momento en que preparé la selección de fragmentos publicada en 1990. Las recibí sólo en el transcurso de 1993, cuando se formalizó el proyecto de una edición completa del *Diario*. Una de esas agendas es de particular importancia: contiene las últimas anotaciones, las inmediatamente anteriores al día de la muerte de Oyarzún⁷.

⁷ Un opúsculo de Hernán Poblete, *Luis Oyarzún Peña (1920-1972)* (Santiago, Academia Chilena de la Lengua, 1985), además de reproducir extensos pasajes del *Diario*, cita la frase final, en inglés, de esta agenda: "Taken for a ride" (y la

Otra serie de dificultades planteaba la copia mecanografiada, tan engorrosas como las ya descritas, y quizás más: verificar la fidelidad de la transcripción de muchas palabras, y resolver el problema de la doble escritura de otras. En total sumaban centenares, que remiten a las más variadas esferas del uso del lenguaje: la toponimia, la onomástica, la botánica, la crítica de arte y literaria, la historia, la filosofía, o que pertenecen a otras lenguas (francés, inglés, latín). Es decir, los plurales campos por donde circulan la curiosidad intelectual y el saber de Oyarzún. El contexto de la frase o el saber previo del editor permitieron descubrir pronto la transcripción equivocada de un buen número de palabras. Pero para verificar otras abiertamente sospechosas, o transcritas con doble escritura, he recurrido a mi biblioteca y a menudo a la de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile: diccionarios, enciclopedias, mapas, novelas, poemarios, ensayos. No todas sin embargo han podido dilucidarse: hay nombres de pueblos y lugares mínimos de Inglaterra o Francia que ningún mapa registra, y otros aureolados por el misterio, provenientes de la toponimia, la arquitectura y la religión de Japón o China. Pero las palabras de escritura no resuelta deberían sumar una cantidad muy menor.

Un punto importante. Para diversos años (ninguno anterior a 1961) contamos con copias mecanografiadas de algunos tramos del manuscrito del *Diario* hechas por el propio Oyarzún⁸. Son paralelas a las de Eugenio Oyarzún, es decir, hechas a partir de los mismos cuadernos. Pero con diferencias: el autor modifica en las suyas la redacción, o descarta anotaciones, o introduce otras nuevas (tomadas tal

cita mal: escribe "drive" en vez de "ride"). ¿Cómo obtuvo los textos transcritos o citados? A pesar de tratarse de documentos de excepcional importancia para la literatura chilena, no lo indica, ni siquiera en una nota.

⁸ Las copias mecanografiadas corresponden a los siguientes años y meses: 1961 (mayo a julio), 1963 (noviembre), 1964 (enero a julio), 1965 (abril a junio), 1967 (agosto a diciembre), 1968 (enero a abril), 1970 (agosto a octubre), 1971 (junio a agosto), 1972 (marzo a agosto).

vez de alguna agenda). He preferido desde luego la copia revisada del autor, incorporando a veces anotaciones existentes en la copia de Eugenio Oyarzún, cuando éstas revelaban un evidente interés.

Le he puesto al texto del *Diario*, a lo largo de toda su extensión, numerosas notas a pie de página, sin ninguna intención de exhaustividad. Algunas sólo persiguen despejar, en muy contadas anotaciones, tales o cuales problemas de comprensión, o indicar, cuando pareciera necesario y se dispone de la información, los nombres de amigos que en las anotaciones figuran con iniciales, una práctica frecuente tanto en Oyarzún como en los demás diaristas, y asociada, creo, al secreto de la escritura del diario íntimo. En otras notas se da el nombre real de personas a las que el autor se refiere con apodos. Se individualizan también, aportando datos de edición, libros de autores chilenos (y no de extranjeros) que son objeto de comentarios. Pero la mayor parte de las notas se ocupa de señalar las páginas que Oyarzún trasladó a varios de sus libros (*Diario de Oriente*, *Mudanzas del tiempo* y *Defensa de la tierra*) y a artículos periodísticos.

Tres observaciones finales. 1. Esta edición no incluye ninguno de los poemas que Oyarzún solía escribir en los cuadernos del *Diario*, entremezclados con las anotaciones. 2. Ni las extensas citas que hacía, sin comentarlas, de libros diversos, como si acumulara material para sus clases o para la redacción de posteriores artículos o ensayos. 3. Ni tampoco aquellas páginas que dieron origen a *Diario de Oriente* y *Mudanzas del tiempo*, pero que no se encuentran en las copias mecanografiadas con las que he trabajado.

III. LA ENTREVISTA

EL GÉNERO DE LA ENTREVISTA Y LAS CONVERSACIONES CON NICANOR PARRA*

1

Las *Conversaciones con Nicanor Parra* son una realización, sin duda muy singular, de un género dialógico de cotidiana ocurrencia en los medios contemporáneos de comunicación de masas (periódicos, semanarios, televisión, radio), pero tampoco ajeno al libro mismo y a las revistas especializadas: la *entrevista*. Como una configuración característica de lenguaje, la entrevista claramente pertenece al universo de los llamados por Mijaíl Bajtín “géneros discursivos”, cuya profusión y diversidad es enorme. El uso concreto de la lengua, dice Bajtín, adopta la forma de enunciados orales o escritos, y se da dentro de una u otra esfera de la praxis del hombre. El estilo verbal, los contenidos temáticos y la estructura de los enunciados, “reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas”. Aun cuando los enunciados son individuales, “cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados”, es decir, sus géneros discursivos¹. No basta sin embargo constatar que la entrevista es uno de los tantos géneros discursivos, subordinada a una determinada esfera de la praxis cultural del hombre moderno. Hay que agregar además, y siempre en la línea de las distinciones de Bajtín, que se trata de un género discursivo “secundario” o complejo: incorpora y resitúa en su interior diversos géneros discursivos “primarios”, simples².

* Prólogo a mi libro *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago, Editorial Universitaria, 1990. pp. 9-22.

¹ M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1985. p. 248.

² Op. cit. p. 250.

El interés de las *Conversaciones* no está, desde luego, en el hecho de que sean la realización de un género, la entrevista, sino en el conjunto de particularidades que conforman el modo de su realización. Pero el modo de realización se percibe bien solamente a partir de las constantes del género. Una de éstas, la más evidente, es la función del diálogo de la entrevista: apelando a la praxis del entrevistado, el entrevistador procura obtener de él un testimonio, una información o un juicio que se consideran dignos de ser comunicados al público, o a una parte calificada del público, por su contribución directa o indirecta a la interpretación y al conocimiento de problemas de variada índole. El entrevistador es competente, se supone, en la naturaleza de los problemas a los que el diálogo se refiere o que están implicados en él.

En relación con este aspecto, el de la función de la entrevista, las *Conversaciones* incluyen a un entrevistado, Nicanor Parra, que es uno de los más importantes poetas chilenos modernos, y a un entrevistador que lo invita a convertirse en un lector y un crítico de su propia poesía, abordando en ella problemas de génesis, evolución, forma, sentido. El diálogo recorre una multiplicidad de zonas temáticas: biográficas, sociales, políticas, de lecturas, de análisis de fenómenos culturales o literarios, etc. Pero todas las zonas tienen en común el ser pertinentes desde el punto de vista de la autocomprensión que Parra puede ofrecer de la problemática que su poesía nos plantea. En la segunda parte de las *Conversaciones*, el campo temático se extiende a una zona aparentemente lateral: la trayectoria biográfica y artística de Violeta Parra. La expansión, sin embargo, se justifica doblemente. El poeta, que siguió muy de cerca esa trayectoria y a la vez tuvo una intervención decisiva en la formación de su hermana, no sólo aporta un testimonio conmovedor sobre Violeta Parra, clave, me parece, para el estudio de algunos planos de su arte, sino que además muchas de sus observaciones introducen, simultáneamente, elementos valiosos para el conocimiento de la antipoesía misma.

Es también propio del género de la entrevista su carácter oral originario, no importa que finalmente llegue al destinatario en la forma

de un texto escrito. La ausencia de oralidad, como ocurre en las "entrevistas" con cuestionarios que previamente se redactan y después se entregan para obtener respuestas igualmente escritas, mediando a veces un tiempo considerable entre una operación y la otra, anula el género de la entrevista y en su lugar asoman los rasgos de un género vecino: la *encuesta*. En el caso de las *Conversaciones*, la oralidad es una realidad absoluta. Y no sólo por haber sido grabadas en extensas sesiones. Las marcas de la oralidad inundan prácticamente todo el lenguaje de Parra, influyendo incluso en la palabra del entrevistador. Sobre este punto hay que volver más adelante.

Tal vez el rasgo más característico del diálogo de la entrevista, el que lo tipifica de un modo más esencial como género, sea el de la diferencia en los roles de la palabra de los interlocutores. Aun cuando éstos puedan compartir un código, el del saber acerca de la naturaleza de los problemas cubiertos por el diálogo, la palabra en ambos no desempeña roles equivalentes. No interesa lo mismo, o no por las mismas razones, la palabra de uno y la del otro. La palabra del entrevistador, en última instancia, es meramente instrumental y estratégica: elige zonas temáticas, pone al entrevistado en una determinada perspectiva y lo exhorta a entregar una información, a desarrollar un razonamiento, a hacerse cargo críticamente de un hecho. Pero es la respuesta, la palabra del entrevistado, la que corona la entrevista y reivindica la palabra del entrevistador. Es también la que, en definitiva, permite medir el valor de la entrevista.

Cuando la palabra del entrevistador, de un modo constante, va más allá de su rol instrumental y estratégico, y se sitúa a la misma altura de la palabra del entrevistado, polemizando con ella, reclamando para sí el derecho a la refutación, a definir, en contraposición, su propio punto de vista, entonces la entrevista deriva a un género discursivo distinto: el *debate*. En las *Conversaciones*, el debate propiamente tal, como figura sostenida de diálogo, está ausente. Es cierto que en algunos momentos, escasos por lo demás, aparece la réplica, la contraargumentación, y se organiza un principio de debate. Pero éste

carece de proyección, y en la mayoría de los casos responde a la intención de aclarar un hecho particular, corregir la intención de una pregunta, de un enfoque, o despejar un malentendido. De modo que, como cuerpo, las *Conversaciones* se ciñen a los requerimientos del género de la entrevista, en lo que a la diferencia de roles se refiere.

La entrevista periodística podría considerarse como la realización "canónica" del género. Condicionada como está por la función misma de los medios de comunicación de masas y por el espacio restringido de que dispone para su publicación, tiende a ser breve y a privilegiar problemas coyunturales necesariamente noticiosos. El entrevistador, en ella, asume en plenitud la dimensión instrumental y estratégica de la palabra, dándole casi siempre la entonación y la sintaxis normativas de una pregunta. Las preguntas se inscriben en una zona temática muy circunscrita, muy delimitada. Pero a menudo, en lo que no es sino un exceso, innecesario, atribuible a impericia o a limitaciones intelectuales, culturales, de competencia del entrevistador, saltan de un aspecto a otro, sin continuidad interna, formando con las respuestas una sucesión de círculos articulados parabólicamente al contexto de la zona temática, un modelo éste de efectos desastrosos cuando el entrevistado es un intelectual, un artista, un escritor.

En comparación, las *Conversaciones* presentan algunas variaciones significativas. En primer lugar, avanzan sin apremios de tiempo, sin un itinerario estricto y prefijado. Lo único que en ellas importa es el taller del poeta, es decir, la pluralidad de caminos y medios que confluyen en su poesía, y no el impacto noticioso de los temas. Por eso mismo el diálogo no se desplaza por una zona excluyente, sino por un campo temático abierto y totalizado: el de la praxis de Parra como poeta. En su desarrollo el diálogo traza amplias líneas de continuidad, a la manera de grandes capítulos de una historia unitaria. En vez de saltos de un aspecto a otro, lo que se advierte más bien son transiciones de una zona temática a otra. Más aún: frecuentemente la palabra del entrevistador abandona el esquema normativo de la

pregunta y se convierte en simple gesto verbal de apoyo, confirmativo, de complicidad con el discurso del entrevistado. Palabra en último término de servicio. La actualización de esta función "fática" del lenguaje (Jakobson), común en los diálogos familiares y de amistad, sugiere ya la modalidad de "conversación" que adopta la entrevista a Parra.

2

Si bien la estructura estable del diálogo de la entrevista como género discursivo secundario, se identifica básicamente con su función (obtener del entrevistado un testimonio, una información, un juicio) y con la diferencia en los roles de la palabra de los interlocutores, el lenguaje del diálogo no tiene un estilo ni una composición preestablecidos. Porque quienes realizan el género tampoco son los mismos en cada ocasión. La identidad cultural de los interlocutores, la esfera de la praxis a la que están vinculados, los temas de que se habla y las circunstancias del marco dentro del cual el diálogo se produce, condicionan naturalmente la elección del lenguaje, su estilo y su composición en cada oportunidad.

Entre un entrevistador y otro, especialmente si se trata de periodistas profesionales, la palabra experimenta eso sí cambios menores: no se aleja mucho de pautas de lenguaje más o menos estandarizado. Su desarrollo, además, está muy limitado por el rol instrumental y estratégico que le corresponde. Al revés, la de los entrevistados es siempre otra. Según de quien se trate, la respuesta del entrevistado puede introducir las réplicas de los más diversos tipos de diálogo: de estudiantes, de obreros, de académicos, de campesinos, junto con otras formas simples como la descripción. Son estos géneros discursivos primarios que entran con la palabra del entrevistado, y el desarrollo que exhiben, los determinantes en el estilo y la composición del lenguaje de la entrevista. Aquí, la palabra del entrevistador opera sólo como un factor estilístico de contraste. Es el trasfondo un tanto

uniforme contra el cual se destaca la palabra "estelar" del entrevistado.

Seguramente la amistad de muchos años que une comprensivamente a Parra con su entrevistador, la probada adhesión de éste a la poesía de aquél, el ser ambos portadores de experiencias de infancia culturalmente afines, el modo relajado y como casual de las preguntas, ajenas a toda intención polémica que pudiera haber rigidizado la situación comunicativa, y el hecho de que las grabaciones se hayan realizado en lugares desprovistos por completo de formalidad, han contribuido a crear un marco favorable para el despliegue del discurso dialógico de Parra, con todos sus recursos y sin restricciones.

A primera vista, y como impresión general, lo dominante en el discurso de Parra es la soltura de la sintaxis, el orden imprevisible de las palabras, las redundancias, las reiteraciones de fórmulas y guiños verbales para llamar la atención del interlocutor o hacerlo partícipe de lo que se está diciendo: "oye", "fíjate tú", "pues hombre", "¿ah?". Características éstas inherentes al lenguaje hablado, siempre más libre y menos codificado que el escrito. Pero, ¿de qué procedencia es el lenguaje hablado de Parra? ¿Hablado por quiénes? Su núcleo central tal vez deba remitirse al diálogo cotidiano e informal de los grupos urbanos cultos de la clase media chilena. Sin embargo, constituiría una caricatura imponerle al conjunto una reducción semejante.

Una observación más atenta del conjunto, de sus elementos, hace visible un paisaje lingüístico de composición enormemente compleja y rica, por la heterogeneidad de géneros discursivos primarios que se descubren en él, a cuyo tejido se incorporan también fragmentos de otros géneros discursivos secundarios, como la crítica literaria, la teoría de la literatura, la teoría científica, la historia de la cultura. Un paisaje mucho más que inusual: imposible de hallar desde luego en la prosa de la literatura chilena en su totalidad, pero tampoco en las entrevistas a otros escritores chilenos, o en los diarios, memorias o autobiografías de algunos de ellos³. ¿Dónde encontrar una tradición

³ La prosa de Pablo de Rokha en su *Autobiografía* (Santiago, Pehuén Editores,

en la que pudiera reconocerse un paisaje lingüístico como éste, si no en cada uno de sus elementos, por lo menos en la abigarrada naturaleza del conjunto? Quizás en la de Rabelais, aunque sin el gigantismo deformador, la recurrencia "excrementicia" y la dimensión de espectáculo público grueso del francés⁴.

En la composición del discurso dialógico de Parra parecieran darse cita todos los tipos de diálogos hablados en Chile: el campesino y el urbano, el popular y el de las clases medias, el del ámbito académico y el del mundo estudiantil. Una ilustración exhaustiva sería interminable, e innecesaria. Bastan algunos ejemplos. Conviven en el mismo espacio verbal expresiones populares: "meterle fierro", "compadre" (dirigiéndose al interlocutor), con frases del lenguaje académico o científico: "una síntesis muy atrevida", "campos morfogenéticos". O construcciones campesinas: "estos demonios" (hablando de los niños), "borrachos como piojos", con términos habituales en el diálogo de las clases medias: "tipo" o "sujeto" (para designar a una persona cualquiera), "potifrunci".

Parra, en la primera parte de las *Conversaciones*, describiendo la composición de un diario mural surrealista, el *Quebrantahuesos*, armado en base a imágenes y textos recortados de periódicos, ideado a principios de la década del 50 por él y un grupo de intelectuales jóvenes (entre ellos Lihn, Luis Oyarzún, Jodorowsky) y exhibido a los transeúntes en el centro de Santiago, dice que era un *collage*⁵. El método del collage no es extraño por cierto a la poesía misma de Parra. Con otros tonos, efectos y materiales lingüísticos, se lo advierte en la

1990. Edición y prólogo de Naín Nómez) contiene igualmente elementos heterogéneos, pero más reiterativos, menos variados, sometidos además a un énfasis, a una formalización y a una poetización constantes que son ajenos al lenguaje de Parra.

⁴ Véase M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial, 1989.

⁵ Reproducciones fotográficas del *Quebrantahuesos* fueron publicadas en la revista *Manuscritos*. Santiago. N° 1, 1975. pp. 2-23. Aparecen seguidas de un estudio de Ronald Kay, "Rewriting" (pp. 25-32).

composición de muchos de sus poemas y algunos de sus libros, sobre todo en los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Pero es en el lenguaje de las *Conversaciones*, con su acogida a géneros discursivos primarios y fragmentos de otros secundarios, provenientes de las más variadas esferas de la praxis vital y cultural del chileno, el que suscita con mayor fuerza la idea del collage. Por la informalidad del marco que preside el flujo del discurso dialógico de Parra en las *Conversaciones*, eximiéndolo de controles restrictivos, hasta podría concluirse que el espíritu del collage es originariamente constitutivo de su lenguaje.

Obviamente este collage, el de las *Conversaciones*, no es un juego de disonancias, de contrastes irreductibles. Los múltiples géneros que entran en el discurso de Parra, no pierden por supuesto sus respectivos estilos de origen. Pero el reordenamiento a que son sometidos, la nueva composición de la que forman parte, los transforma en figuras de una unidad estilística superior, integradora. Fresca, llena de vitalidad. Una unidad de lenguaje solidaria de un pensamiento altamente intelectualizado, al que dinamizan las vibraciones, a ratos apocalípticas, de la modernidad tardía a la que pertenece, y dentro de la cual debe definir el lugar, los materiales, la estructura y la función de una poesía. De este pensamiento, riguroso, jamás conclusivo, siempre en proceso de autodilucidación, nunca está ausente el humor, liberador, saludable. Ni tampoco la contradicción como método inquisitivo.

3

La descripción del discurso dialógico de Parra en las *Conversaciones*, sería muy incompleta si se omitiera la caracterización de un género discursivo primario recurrente en ella: el *relato*. En Parra, definitivamente, hay una percepción de las cosas, del hombre, del mundo, cuyo sentido tiende a traducirse en la figura de un relato. Y no sólo a la luz de las *Conversaciones*. Su poesía misma, desde el comienzo, ha rehuido la inmediatez del lirismo, prefiriendo trabajar con un personaje como mediatizador metafórico. En las *Conversaciones*, cuando

más a sus anchas parece sentirse, es justamente cuando la pregunta activa la memoria y en su horizonte se insinúa la posibilidad de un relato. Sin suprimir en ningún instante un cierto distanciamiento interior, psicológico, un sutil control de la conciencia, que lo retira de la efusión o la morigera, pero que en cambio favorece la adivinación de la comicidad, de lo absurdo o contradictorio en las situaciones narradas.

El relato de Parra pone en juego algunos elementos del estilo oral de los narradores campesinos chilenos. Compartidos también por los narradores de anécdotas, pequeñas historias de experiencia vivida o "sucedidos" en los grupos familiares o de amistad de la clase media provinciana y tradicional chilena, cuyos usos lingüísticos y psicología están muy próximos a los del campo. Es característico del relato de Parra, y del de aquellos narradores, la preeminencia del "yo" reforzando la testimonialidad del relato. Asimismo, la repetición de determinadas formas de conexión y de apoyo narrativo: "y", "entonces", "bueno", "claro". La identificación de personas mediante apodos. El recurrir a "dichos" y refranes. O los silencios expectantes y suspensivos, las miradas de soslayo al interlocutor para medir los efectos humorísticos de una expresión o de una situación. Parra se suma pronto y de buenas ganas a las carcajadas.

La voz de este narrador irradia una suerte de contagio comunicativo: el oyente se pliega alrededor de esa voz, imitando el movimiento psicológico inconsciente de quien se dispone a *oír contar*. Lo que Julio Ortega observaba en la antipoesía de Parra, vale igualmente para su discurso dialógico: "suenan a charla de medianoche"⁶. El elemento más entrañable de este discurso, aparte de la opacidad terrosa del lenguaje, es el uso constante de la imagen visual, que le da un poder de concreción y de *presencia* notable. La misma clase de imagen,

⁶ Julio Ortega, "Las paradojas de Nicanor Parra". En *Mundo Nuevo*. París. N° 11, 1967. p. 90.

por lo demás, dominante en la antipoesía. Una imagen que no sólo está en la tradición de la literatura surrealista, de raíz onírica. Es también central en el lenguaje infantil y en el relato de todas las culturas de transmisión oral. La plasticidad del de Parra es tributaria del predominio de la imagen visual.

Como en todos los narradores orales, la memoria de Parra es realmente prodigiosa. A lo largo de las *Conversaciones* hay abundantes citas de versos y poemas (propios y ajenos), letras de canciones (que siempre entona con excelente voz), reproducidos todos sin más auxilio que el de la memoria. Pero donde esta memoria revela mejor su talento reconstructor, es en el relato de escenas, vivencias y detalles de la infancia. Los escenarios: Chillán, Malloa, Santiago, Lautaro. Los hermanos, los padres, parientes, amigos de los padres, y desde luego el mismo narrador, son los protagonistas principales.

Es imposible oír a Parra sin que su relato haga surgir en el oyente el recuerdo, estimulado por analogías, de algunas muy precisas narraciones de la literatura en lengua española: la de Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, y la del autor anónimo de *El Lazarillo de Tormes*. Evocadas o por el escenario, los personajes y la naturaleza de los hechos, o por rasgos específicos del estilo de Parra.

Son estos últimos los que evocan la *Historia verdadera*, una crónica testimonial de la conquista de México por Cortés. El testimonio de Bernal Díaz es, fundamentalmente, el resultado de una reconstrucción de la memoria, mucho más prodigiosa todavía que la de Parra. En el plano verbal, el testimonio se apega al modelo del lenguaje hablado, poniendo en acción los atributos de la oralidad. No es sorpresa entonces que en Bernal Díaz y en Parra se detecten recursos estilísticos coincidentes. Uno de ellos: el uso insistente, por momentos casi exclusivo, de la "y" para enlazar acciones o partes del relato. De todos los nexos narrativos, la "y" es el más elemental y originario: practica un enlace de mera adición. De ahí su primacía en el relato auténticamente oral, es decir, no absorbido por la planificación y el

control de la escritura⁷. El empleo generalizado de este nexo en la crónica de Bernal y en el relato de Parra, les confiere espontaneidad y frescura.

Por otra parte, tanto Parra como Bernal Díaz apelan a un procedimiento narrativo similar: la digresión. Deriva del hecho de que en ambos la memoria es eminentemente asociativa. Por eso de pronto se descuelgan de la línea central del relato para conceder atención a un detalle, que puede estar asociado en un sentido lateral a un personaje o a cualquier situación narrativa. Por ejemplo, cuando Bernal Díaz describe los preparativos para atacar la capital de los aztecas, Tenochtitlán, nombra a los capitanes de los bergantines que lo harían por el lago de Texcoco, y a los nombres les agrega algún detalle circunstancial al que están asociados en la memoria. Entre otros capitanes menciona "a un Portillo, que entonces vino de Castilla, buen soldado, que tenía a una mujer hermosa; a un Zamora, que fue maestro de Navíos, que vivía agora en Guaxaca" (Capítulo CXIX). Lo mismo se observa en Parra, y sistemáticamente. Hablando de su padre, recuerda que lo acompañaba a jugar rayuela con algunos de sus amigos, profesores primarios todos, y en el medio del relato se detiene para decir: "uno se llamaba Cerna, otro De la Fuente, otro Rodríguez". La menudencia circunstancial que, en Bernal Díaz y en Parra, ingresa por la vía de la digresión, procedimiento corriente en los narradores orales, contribuye a que el mundo del relato produzca una especial impresión de *lleno*.

La evocación de *El Lazarillo*, en cambio, está dada por el escenario, los personajes y las acciones. Un escenario de pequeño pueblo, o de suburbio, de barrio, con formas de vida condicionadas por la precariedad económica, a veces extrema y, en algunos casos, sobre todo en las evocaciones de la infancia en Chillán, con fuertes connotaciones

⁷ Para una exposición general de las técnicas de la oralidad, véase Walter J. Ong, *Oralidad y escritura*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987. Especialmente, pp. 38-80.

medievales por la mezcolanza y vitalidad de los elementos. Y unos personajes infantiles que de pronto parecen reediciones de Lázaro: como él, recurren al ingenio y a la astucia para desbaratar la economía tacaña o demasiado previsora de los adultos, o para resolver problemas de real necesidad.

Es el espíritu de Lázaro sin duda el que anima a Adrián, primo de Nicanor, cuando se oculta detrás de las enormes polleras de la abuela para entrar con ella a la despensa, quedarse ahí sin ser visto, y esperar por una hora o más hasta que la abuela regrese con las llaves, abra de nuevo la despensa, y salir entonces en la misma forma en que había entrado, pero ahora con los bolsillos llenos de fruta seca, orejones. En el relato de la infancia de Parra son numerosas las aventuras picarescas. Pero no siempre son, diría, deportivas, como en la de la abuela. En otras ocasiones el ingenio y la astucia se convierten en las únicas armas para enfrentar agudas limitaciones de medios económicos, y a ellas tienen que apelar incluso los adultos. Como en aquella oportunidad en que Nicanor vuelve de la carnicería con lo que se le había encargado, pero la madre, con gran desconcierto del hijo, lo manda indignada a reclamarle a los chinos dueños de la carnicería un vuelto inexistente, que finalmente obtienen por el temor de los chinos a que la madre cumpliera su amenaza de llamar a la policía. El dinero conseguido de esta manera servirá para comprar lo necesario durante una semana más. La madre, regocijada, celebra con el hijo la solución de la emergencia.

Lucha por la vida, desde luego, con momentos de intenso dramatismo también, pero, como en *El Lazarillo*, dentro de un relato que recupera las experiencias de la infancia desde un punto de vista humorístico. Sin amargura. Comprensivo.

EL GÉNERO DE LA ENTREVISTA Y LA CRÍTICA LITERARIA PERIODÍSTICA EN CHILE (1988-1995)*

1

En la historia de las sociedades modernas se repiten los momentos en que, dentro de un conjunto de géneros activos, literarios o no, algunos entran en una etapa de difusión *inusual*. Difusión nunca arbitraria, ni tampoco inocente. Quienes la estudian descubren cada vez en el entorno social las condiciones culturales a las que responde y que al mismo tiempo la hacen posible, siempre asociadas a los procesos mediante los cuales las sociedades ajustan o recomponen su imaginario. Los géneros difundidos cumplen la función de inducir en el lector precisos modos de ver y concebir las cosas, secretamente solidarios de la ideología de esos procesos y de sus pretensiones de consolidación.

Pero un género no será llamado a intervenir si, por otra parte, no reúne él mismo determinadas condiciones estructurales, igualmente necesarias: no podrá desempeñar función alguna sin la existencia de relaciones de *complicidad* entre tales o cuales propiedades de su estructura y la ideología de los procesos de que se trata¹. Por ejemplo, desde el siglo XVIII la novela se vuelve un género popular en Europa, y no por casualidad: su estructura le permite presentar personajes que se desconocen entre sí y acontecimientos en los que participan sólo algunos, ignorados por los demás, de los que el lector tiene sin embargo una percepción integrada y "simultánea", como totalidad narrativa. Este efecto de percepción, en el análisis de Benedict Anderson,

* Publicado en *Revista Chilena de Literatura*. Santiago. N° 49, noviembre 1996. pp. 83-94.

¹ Sobre relaciones entre género e ideología, véase T. Todorov, "El origen de los géneros". En Miguel A. Garrido (Comp.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco/Libros, 1988. p. 38 y s.

contribuyó al arraigo y a la socialización de la idea de *nación* como "comunidad imaginada"².

La historia latinoamericana de los géneros modernos registra desde luego casos paralelos de similar difusión y complicidad. Uno de estos casos constituye precisamente el objeto de reflexión de mi ensayo: el de la *entrevista* como género periodístico. La difusión explosiva en la que de pronto entra es un suceso de data más bien reciente, e inseparable de los procesos de rediseño de los paradigmas culturales de la vida cotidiana que desde la década del 80, y con ritmos desiguales, atraviesan a las sociedades latinoamericanas como consecuencia de su ingreso al movimiento mundial de conversión del *mercado* en la instancia reguladora de la vida económica, social y cultural. En el reordenamiento profundo que desde entonces experimentan, a los medios de comunicación de masas y a sus diversos géneros, entre ellos la entrevista, les corresponde un rol estelar en la consagración de los nuevos paradigmas.

Quisiera darle a mi reflexión tres fuertes restricciones de marco. Examinar la entrevista en el contexto latinoamericano exigiría una información menuda mucho más amplia de la que dispongo. Me atenderé pues a lo que mejor conozco: la realidad cultural chilena. Pero en su interior introduciré una segunda restricción: voy a ocuparme sólo de la práctica de la entrevista en el campo específico de la *crítica literaria periodística*. La tercera restricción es temporal: el examen de esta práctica no va más allá de 1988. Una frontera cronológica del todo justificada: en el período que delimita ocurren precisamente los cambios que están detrás, como elementos claves de comprensión, de la difusión inusual del género de la entrevista como práctica crítica dentro del campo señalado, un fenómeno ya de la década del 90.

² Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993. pp. 46-58.

Lo que diré sobre la entrevista remite a un corpus periodístico idóneo para fundar conclusiones generalizables. Lo conforman dos suplementos literarios de publicación semanal: *Literatura y Libros*, del diario *La Época*, y *Revista de Libros*, del diario *El Mercurio*. Comienzan a publicarse con un año de diferencia: el primero en 1988 y el segundo al año siguiente. Son los únicos de circulación nacional y los de mayor influencia en la modelación tanto del gusto literario de los lectores que en este sentido se orientan a través del periódico, como de la práctica crítica en otros periódicos, de Santiago y provincias. El número de sus páginas, ocho en los dos casos, les permite además concebir proyectos críticos de mayor complejidad en cuanto a componentes textuales y a variedad de géneros (entrevista, ensayo, artículo, reseña, nota informativa, ficha bibliográfica), con una diagramación fija que les otorga identidad visual.

Indico de inmediato la base argumental desde donde intento comprender el problema que aborda este ensayo. Mi explicación del éxito de recepción de la entrevista en cuanto género de la crítica literaria periodística, postula como factor determinante la predisposición de algunas propiedades de la estructura del género para establecer relaciones de complicidad con los patrones de valoración y percepción de la cultura pública de los medios de comunicación de masas, ante todo la televisión. Una clase de cultura entendida como transposición o *correlato* del mercado. Pero si bien ella tiene un desarrollo considerable en la década del 80, ni su presencia pública evidente en esos años ni la predisposición estructural mencionada eran suficientes, por sí solas, para precipitar entonces el éxito de la entrevista. Porque el inicio del éxito requería además, hoy podemos verlo, de una serie de otras condiciones, complementarias o "instrumentales", que sólo terminan de configurarse hacia 1992. Todas instaladas por cambios que se producen en el campo mismo de la crítica literaria periodística y en el estatuto político de la cultura de los medios. Estos cambios son tres.

2

El primero compromete al status del género. En la tradición chilena de los periódicos con páginas dedicadas a crítica literaria, la publicación de entrevistas nunca llegó a ser una práctica regular. Su status era más bien marginal: el de colaboraciones ocasionales, esporádicas, sin lugar definido o recurrente en la diagramación de las páginas. Tal situación se modifica a partir de 1988 con la aparición de *Literatura y Libros*. Este suplemento, además de incluir la entrevista, crea en el lector la expectativa de su retorno, y la confirma: la publica semanalmente. Aún más, dentro de la diagramación del suplemento, la entrevista no ocupa un lugar cualquiera o intercambiable, sino uno fijo y destacado: las dos páginas centrales, las más importantes después de la portada.

Revista de Libros la publica con la misma regularidad. El lugar que le asigna repite, con algunas variantes, la diagramación del suplemento de *La Época*. También le destina las dos páginas centrales, pero desplaza la presentación de su título y de las líneas iniciales del texto a la página de portada, acentuando así todavía más su protagonismo formal. Hay otra variante de diagramación. La entrevista no llena totalmente las dos páginas centrales: queda un espacio enmarcado, a la derecha de la segunda página, donde se inserta de modo invariable el artículo del crítico principal del suplemento, Ignacio Valente, que suele escribir sobre una obra del mismo escritor entrevistado. En un movimiento que con cada nueva edición del suplemento se reitera, la lectura de la entrevista va recorriendo un camino ritualizado que desemboca en una invitación visual, por contigüidad de espacio, a leer a continuación ese artículo que espera en el fondo, desplegado en el interior de su marco, y presidido por la fotografía del crítico. No me detendré en el análisis de las connotaciones ideológicas obvias de esta diagramación en tomo a un "centro"³.

³ Ha sido una tradición del diario conservador *El Mercurio* organizar la crítica

Los dos suplementos, primero *Literatura y Libros*, y luego, imitando la línea general de su diagramación, *Revista de Libros*, reformulan el status de la entrevista y a la vez modifican el canon tradicional de los géneros de la crítica literaria periodística en Chile. De género menor y práctica intermitente, pasa a situarse, en términos jerárquicos y regularidad de publicación, al mismo nivel de los demás géneros, con la ventaja de una diagramación que la premia en la distribución del espacio. La posición que conquista dentro de los proyectos de ambos suplementos, y la redefinición del canon de los géneros en que se traduce, no son independientes del sentido de las transformaciones culturales de la sociedad chilena en la década del 80. Son, por el contrario, innovaciones cuya posibilidad la introducen las nuevas funciones de los medios de comunicación de masas como operadores del correlato cultural del mercado. De estructura particularmente dotada para esas funciones, la entrevista ya era, antes de 1988 y fuera del campo de la crítica literaria, un género habitual en el discurso de los medios, de la televisión sobre todo.

Aun cuando definido desde el momento mismo en que los suplementos empiezan a publicarse, el cambio de status de la entrevista no se revelará como una de las condiciones del éxito de recepción del género sino hasta que tomen forma los demás cambios indispensables, asociados al proceso político que saca a la sociedad chilena de una larga dictadura y la lleva a una fase intermedia (aún no cerrada) de "transición" a la democracia. Una alianza de partidos de centro e izquierda gana el plebiscito de 1988 llamado para decidir sobre la continuidad de Pinochet en el poder, también las elecciones presidenciales de 1989, y desde 1990 asume la conducción de la transición. Es en la estrategia con que esta alianza enfrente la herencia del

literaria alrededor de un centro, "metafísico" diría Derrida, representado por un crítico principal capaz de darle a su palabra el peso (el poder) de la autoridad. Antes de Valente, han ocupado ese centro, en el siglo XX, Alone y Emilio Vaise.

pasado reciente donde se originan los dos cambios restantes. Uno de ellos afecta al estatuto político de la cultura de los medios.

Bastarda en la década del 80 para el mundo intelectual opositor, la cultura a que me refiero se vuelve legítima en la del 90. Su legitimación es efecto de otra legitimación: la del modelo social de economía de mercado impuesto brutalmente por la dictadura. La transición lo hace suyo y apuesta sólo a demostrar que funciona mejor administrado por un sistema democrático, sin costos de represión, con "transparencia" y "sensibilidad" social. Así consume lo que el gobierno militar no pudo: insertar de lleno la economía del país en las redes del capital multinacional. Políticamente liberados del cuestionamiento o las sospechas que pesaban sobre ellos, los patrones de valoración y percepción de la cultura de los medios entran en un movimiento acelerado de expansión. Ya al cabo de los dos primeros años de transición, dominan la vida cotidiana.

Son patrones transnacionales, los mismos en todas partes, de mecanismo eficaz para disolver con sutileza en el sujeto que los acoge toda dimensión "histórica" del tiempo. Está claro de qué hablo: de los patrones culturales "posmodernos". Al poder de su lógica, la "lógica cultural del capitalismo avanzado" para Jameson⁴, queda expuesto el universo de las prácticas de la vida cotidiana de la sociedad chilena, entre ellas las estéticas y las críticas. Y es con esta lógica, la lógica de una ideología tan globalizada como su soporte económico, el mercado, con la que algunas propiedades de la estructura de la entrevista establecen relaciones de complicidad.

El último cambio tiene que ver con la modificación del cuadro de diferencias que separaban inicialmente a los dos suplementos del corpus. El suplemento de *El Mercurio* mantuvo la identidad de su proyecto, desde el comienzo afín a una concepción de la literatura compatible con el mercado. No así el de *La Época. Literatura y Libros*

⁴ Frederic Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Editorial Paidós, 1991.

nace en 1988 con un proyecto de diseño despojado de autoritarismo (por sí mismo significativo en el contexto de una dictadura), de sujeto crítico colectivo, con colaboradores que rotan y se reemplazan en el análisis competente de los textos (la competencia de un saber que suma teoría, crítica e historia literaria), y abierto a debates que hasta entonces desconocían la escena pública. En torno, por ejemplo, a los supuestos teóricos de una crítica literaria actualizada, o al significado de las nuevas formas literarias surgidas de la incitación de las transformaciones culturales ocurridas en Chile y en el mundo durante la década del 80. O el debate que propician las categorías de una emergente crítica feminista, subversivas de la cultura y el poder tradicionalmente hegemónicos.

Quienes participan en este proyecto son, la mayoría, intelectuales retornados del exilio, o que vivieron dentro del país en una crónica exclusión. Sus textos están escritos desde la inminencia de un cambio político, social y cultural largamente demorado. Pero el desenlace final del proceso frustra expectativas esenciales⁵. La intelectualidad chilena se fracciona, en el transcurso de la década del 90, entre los que se incorporan al "sistema", y los que se repliegan al interior de un pensamiento crítico solitario y azaroso, ya sin referente político⁶. *La Época*, que adhiere a la estrategia de la transición, por lo tanto a la legitimación del mercado y de su correlato cultural, no podía sostener un proyecto crítico con las características anotadas. En 1992 le pide la renuncia a su autor y editor, Mariano Aguirre.

Literatura y Libros conserva en los años siguientes la diagramación original, pero el proyecto es otro. También los críticos: se retiran quienes habían colaborado en el primer proyecto, grupo que incluía

⁵ A la legitimación del mercado y de su correlato cultural público, se suma la impunidad para las violaciones a los derechos humanos.

⁶ Sobre este fraccionamiento, véase Tomás Moulian, "Los intelectuales cayendo del Olimpo". En *Cuadernos Arcis-Lom*. Santiago. N° 1, mayo-junio 1955. pp. 21-25.

a muchos de los más destacados del país. Tres de los rasgos del nuevo proyecto me parecen aquí relevantes. Uno: al sujeto crítico colectivo y rotante lo sustituye gradualmente un pequeño número de colaboradores estables (un *staff*). Dos: ausencia de debate, de discusión teórica y crítica. Tres: la exigencia implícita (o explícita) de cambio se transforma en una aceptación pasiva, y a ratos festiva, del orden cultural reinante. Son los mismos rasgos que pueden atribuirse a *Revista de Libros*, sobre todo después de que Ignacio Valente deja, desde 1993, de publicar regularmente su artículo semanal⁷. El acercamiento entre los dos suplementos produjo la generalización en ellos de una crítica periodística sin tensión, de débil densidad conceptual, más cerca de los “efectos de opinión” que de los “efectos de saber”. Al desaparecer los discursos críticos intensos, provocativos, estimulantes, se rompe la relación de equilibrio que la entrevista mantenía frente a los demás géneros, y queda libre de sujeciones, es decir, “disponible” para jugar un rol independiente.

Los tres cambios anunciados son los descritos: el nuevo status de la entrevista dentro de los proyectos de los suplementos, la legitimación política de la cultura pública como correlato del mercado y la ruptura del equilibrio que la entrevista mantenía con los otros géneros. Ellos introducen las condiciones complementarias que, una vez instaladas, y actuando en conjunto, hacen finalmente posible el ingreso del género al éxito de recepción al que estaba llamado por la complicidad de propiedades fundamentales de su estructura con la lógica cultural posmoderna de los medios de comunicación de masas. Entre 1992 y 1995 relega a los demás géneros a un segundo plano, al trasfondo de un mero rumor discursivo, y se convierte en el género vedette de los suplementos. Desde esa posición, la entrevista ha sido durante estos años una reproductora privilegiada de la lógica

⁷ Sus juicios, desde una estética tomista y conservadora, pero inteligentes, nunca pasaron desapercibidos, cualquiera fuera su recepción, de adhesión o impugnación.

cultural posmoderna en el terreno de la crítica literaria periodística. Describo en seguida las propiedades del género implicadas en la complicidad. Son dos.

3

La entrevista es un diálogo organizado sobre la base de preguntas y respuestas. Autoritario sin duda, en la medida en que uno de los interlocutores, el entrevistador, tiene el monopolio de las preguntas y por lo tanto lo conduce. Este autoritarismo del diálogo no parece sin embargo tener un papel importante en las relaciones estructurales de concordancia con la lógica cultural posmoderna. Sí lo tiene el diálogo mismo. El intercambio de palabras entre los interlocutores de la entrevista, la sucesión de relevos en sus roles de emisor y receptor, evoca de inmediato en el lector el marco de comunicación propio de lo escénico, de lo "representado". La razón salta a la vista: como todo diálogo directo, es decir, no referido o presentado por un narrador, el de la entrevista es semejante al de los actores en el escenario. Es difícil pues que su lectura no incluya la impresión, fuertemente motivada, de asistir al desarrollo de una actuación *teatral*. A menudo el autor de la entrevista, al editar el texto, refuerza además los efectos de teatralidad del diálogo: lo introduce dando detalles sobre el lugar y el momento en que se realizó la entrevista, o registra entre paréntesis, en el transcurso del diálogo, los gestos del entrevistado cuando responde (risas, énfasis de la voz, movimientos de las manos, etc.), exactamente como en las "acotaciones" de los textos dramáticos.

¿Cómo se conecta esta propiedad del género, el carácter teatral de su diálogo, con la lógica cultural posmoderna? Veamos. La *imagen* audiovisual de la televisión y el video, pero también su versión impresa, se transforma en la matriz fundamental de esa lógica. Ahora bien, desde los códigos con que la imagen los presenta, los hechos de la realidad pierden sus conexiones históricas, los antecedentes de su verdadera comprensión, sus implicaciones éticas o culturales profundas.

El fondo es absorbido y neutralizado por la superficie de una imagen brillante y estetizada, de alto poder anestésico de la conciencia crítica. Esta imagen cosmética que los medios de comunicación masiva reponen día tras día, está diseñada para su recepción, o mejor, para su "consumo", como un espectáculo autonomizado. Dice Debord en un libro dedicado al estudio temprano de la sociedad en que vivimos: "En el espectáculo, imagen de la economía reinante, la finalidad no es nada, el desarrollo es todo. El espectáculo no quiere llegar a ninguna otra cosa que a sí mismo"⁸.

Al abrir las prácticas de la vida cotidiana de la sociedad chilena al correlato cultural de un mercado globalizado, la transición estaba pues abriéndola al dictado de la imagen, es decir, a la cultura del espectáculo. Todo se ha vuelto imagen y espectáculo, o susceptible de llegar a serlo, desde la tortura y los "desaparecidos" en la dictadura, hasta la extrema pobreza, el exterminio del bosque nativo, los atochamientos del tráfico en las vías urbanas, los accidentes carreteros. Incapaz de redefinir un discurso que ponga al sujeto en la perspectiva utópica de una sociedad digna de ser habitada, ética y culturalmente, la política misma ha terminado acogéndose a la estética y a la retórica de la imagen y de su espectáculo: al maquillaje de un Estado "seductor"⁹. La política, pero también su comentario desde la televisión y el periódico¹⁰.

La imagen como espectáculo constituye un modelo de representación de la vida, del tiempo y del espacio, que condiciona, en

⁸ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*. Traducción de Rodrigo Vicuña Navarro. Santiago, Ediciones Naufragio, 1995. p. 11. La primera edición de este libro, en francés, es de 1967.

⁹ Para un análisis del nuevo Estado en la sociedad posmoderna, véase Régis Debray, *El Estado seductor*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1995.

¹⁰ Mientras fue director de *La Época*, desde 1988 hasta 1995, los comentarios políticos semanales de Ascanio Cavallo sorprendían por su estilo "literario". La recurrencia sistemática a los tropos y a los giros verbales de intención estética, convertían a la política en un objeto de estatuto ambiguo, situado en la frontera entre la realidad y la ficción.

quienes se hallan bajo su régimen, valoraciones y preferencias en las variadas esferas de la praxis cotidiana. Se valora positivamente y se prefiere lo que de alguna manera es reductible al modelo de percepción de las cosas como espectáculo. Y en el campo de la crítica literaria periodística, para el lector de los suplementos *Literatura y Libros* y *Revista de Libros*, ningún género se sitúa mejor en la perspectiva de esa percepción que la entrevista: su diálogo "teatral" es también otro espectáculo. Sólo estoy destacando aquí la convergencia de este diálogo y de la imagen posmoderna en un punto particular, el de ofrecerse ambos como espectáculo. No digo que el género como tal deba practicar asimismo una necesaria absorción del fondo por la superficie. Sin embargo al final volveré a esta cuestión, porque en las entrevistas de los dos suplementos la absorción se infiltra, pero desde fuera de la estructura, desde el entrevistador.

La segunda propiedad que me interesa en la estructura dialógica de la entrevista, pone al género en otro ángulo de complicidad con la lógica posmoderna. Quizás pueda describírsele desde el concepto lingüístico de "enunciación". Benveniste veía en el diálogo oral el paradigma de la puesta en discurso de la lengua, con un "yo" y un "tú" alternándose en el acto de enunciarla. Pero cuando en este diálogo uno de los interlocutores habla diciendo "yo", no sólo enuncia la lengua, y se enuncia a sí mismo dentro de ella, sino que, al hacerlo, instala a la vez el tiempo "presente" como tiempo de la enunciación y fuente primaria de la temporalidad¹¹. En el diálogo oral, por eso, concurren, como en ninguna otra ocasión, todas las formas previstas en la lengua para marcar la actualidad de la enunciación como actualidad del presente: los pronombres personales ("yo" - "tú"), los demostrativos ("esto", "eso"), las interrogaciones, los adverbios ("hoy", "aquí") y los mismos verbos, que delatan la actualidad del presente o que,

¹¹ Emile Benveniste, "El aparato formal de la enunciación". En *Problemas de lingüística general II*. México, Siglo XXI Editores, 1978. p. 86.

desde él, remiten a un tiempo que ha dejado ya de ser presente o a otro que todavía no lo es.

Son exactamente las formas que proliferan en la enunciación del diálogo de la entrevista y que la distinguen de los demás géneros de la crítica literaria periodística. Y es natural que así sea, porque, a diferencia de esos otros géneros, la entrevista es también un diálogo originariamente de la oralidad, aun cuando después sea transcrito para ofrecérselo a un lector. Por lo tanto, quienes participan en él, el entrevistador y el escritor entrevistado, son, por estatuto, figuras ancladas en el presente, abiertas a la perspectiva que éste proporciona para evaluar lo que ha sido la producción y la vida del escritor, o para incursionar en anticipaciones del futuro. Tomando un término de Foucault, puede decirse que estructuralmente la enunciación del diálogo de la entrevista constituye un verdadero "dispositivo" de *actualidad*. Apenas necesita demostración la complicidad de este dispositivo con la lógica cultural posmoderna, concretamente con la visión ideológica del tiempo promovida por la imagen como matriz de esta lógica.

No es para nada una coincidencia fortuita que el desarrollo de la entrevista como género esté ligado históricamente al del periódico. Ningún género es más afín que la entrevista a la función del periódico. Walter Benjamin la resumía en una palabra: entregar "información". Una información que sea verificable, "comprensible de suyo", "plausible", pero sobre todo información de un hecho reciente, próximo, del "instante"¹². Es decir, actual. Ambos, la entrevista y el periódico, parecen haber nacido efectivamente para rendir homenaje a la actualidad: al acontecimiento puntual, del día, a lo por excelencia pasajero, fugaz, precisamente a lo que ha caracterizado a la modernidad

¹² Walter Benjamin, "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov". En *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas, Monte Avila Editores, 1970. p. 194 y s.

desde sus comienzos y cuyo emblema, para Baudelaire, en el siglo XIX, era la "moda". Una actualidad que la era posmoderna ha exacerbado hasta el extremo de poner en entredicho la idea misma de "historia".

Ciertamente, la cultura posmoderna tiende a sacralizar el *presente* y a investirlo de autonomía, con el rango de horizonte inmediato de percepción y de referencia. El futuro se vuelve una categoría vacía, abstracta, porque lo único capaz de llenarlo y hacer de él la residencia del deseo, el pasado como asiento y proyección del presente, en el reino de la cultura de la imagen como espectáculo queda separado, relegado, sustraído. La imagen sólo lo rescata a título de "cita". Se lo cita, pero no se lo asume. Se lo convoca, pero como un elemento más del decorado de una imagen que le roba su materia germinal, de fecundación del presente y del futuro, y lo despoja de ese "índice" que en él apunta, para Benjamín, a la utopía de su "redención"¹³. Asistimos en Chile a esta labor de zapa de la imagen observando su actividad cotidiana en los programas de la televisión (noticieros, reportajes, películas de la industria del cine) y en los videos¹⁴. O también leyendo su versión impresa en los periódicos. Desde los suplementos *Literatura y Libros* y *Revista de Libros* la entrevista aporta su dispositivo de actualidad a la sacralización del presente y, así, con esta segunda complicidad, conquista un nuevo argumento para su éxito de recepción.

Si por sí misma la entrevista atrae y despierta en cualquier lector la curiosidad por saber de las preguntas y respuestas, del tema debatido, y más aún si al entrevistado se lo conoce de antemano, personalmente o por sus escritos, la atracción obviamente aumenta, como es

¹³ Walter Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia". En *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 1989. p. 178.

¹⁴ Néstor García Canclini, refiriéndose a los videófilos, dice que su relación con las películas "se da en un presente sin memoria". En *Consumidores y ciudadanos*. México, Editorial Grijalbo, 1955. p. 140.

el caso, con lectores sujetos a la cultura de la imagen como espectáculo y absolutización del presente. Pero, además, la entrevista seduce al lector con otro componente adicional de su lectura: incluso cuando el tema es complejo o denso, se la lee siempre concediéndole el mérito de lo espontáneo, de lo diverso, de lo variable, de lo no sometido a una planificación rígida, elementos todos ligados sin duda al carácter originariamente oral de su diálogo, y ajenos al ensayo, al artículo o a la reseña, por excelencia géneros de la escritura, de una cerrada discursividad.

4

Sin abandonar el corpus de referencia establecido, es indispensable tocar un tercer aspecto de las relaciones entre entrevista y lógica cultural posmoderna, muy distinto a los dos anteriores. Del lado de esta lógica, de nuevo está aquí en juego la imagen como su matriz, pero del lado de la entrevista ahora no participan en la relación propiedades de la estructura del género, sino el tipo de saber sobre la literatura que manejan los entrevistadores de los suplementos. Quisiera, en las páginas siguientes, determinar este tipo de saber y mostrar el modo de su intervención en la elección del entrevistado, en las preguntas que se le formulan y en la conducción del diálogo. Es un saber ligado directamente a la identidad profesional del entrevistador. Por su naturaleza, introduce una nueva forma de complicidad.

En la tradición chilena de la crítica literaria periodística, las entrevistas a escritores publicadas en periódicos solían estar a cargo de críticos que eran también escritores, o de críticos que al mismo tiempo enseñaban literatura en alguna universidad. Portadores por lo tanto de un saber específico de la literatura, ya sea porque la escribían o porque la estudiaban. Los suplementos *Literatura y Libros* y *Revista de Libros* entregan en cambio a sus lectores entrevistas realizadas, sin excepción, por *periodistas*. He aquí una variación mayor. El periodista está habilitado profesionalmente para asumir el lenguaje discursivo

y los géneros propios de los medios de comunicación de masas como constructores de la imagen-espectáculo, reductora de la temporalidad a uno de sus momentos, el presente. En este sentido, para nada es ajeno al éxito de recepción de la entrevista en la crítica literaria periodística de Chile desde 1992, la circunstancia de que los entrevistadores hayan sido periodistas, es decir, profesionales entrenados para explotar los efectos teatrales y la vocación de actualidad de la estructura dialógica del género.

Mariano Aguirre hablaba en 1993, y con toda razón, del “desconocimiento de los entrevistadores de la producción del escritor entrevistado”¹⁵. El desconocimiento que denuncia Aguirre no es un hecho aislado: forma parte, creo, de un cuadro más amplio y sistemático de desconocimientos. El principal, por ser más grave, afecta a la literatura misma como área definida del saber. La formación profesional del periodista no lo inviste de competencia en esta área (ni en ninguna otra). A lo más le entrega datos generales, no integrados al curso de un saber metódico. En cambio desarrolla en él el dominio de la retórica del lenguaje como arte de la persuasión, aplicable a cualquier discurso y servicial a cualquier argumento, sin importar su verdad o falsedad, arte bien conocido ya desde los griegos, que inician su descripción con Aristóteles. Combinando esos datos generales con un uso hábil de los recursos retóricos, un periodista puede simular pero no instalar un saber real sobre la literatura. Es claro, nada impide que de alguna manera llegue a adquirirlo posteriormente. ¿Cuál es el caso de los entrevistadores de los dos suplementos?

No se trata de pedirle a la crítica literaria periodística lo mismo que se espera de la crítica académica. La función y el lector de esta

¹⁵ Mariano Aguirre, “Crítica literaria y medios de comunicación, una relación conflictiva”. En *Simpson Siete*. Santiago. Volumen IV, segundo semestre, 1993. p. 88. En la misma página, Aguirre relativiza su juicio diciendo que “afortunadamente en el último tiempo se nota un cambio positivo, una mayor preparación de los periodistas culturales”. Cambios que por mi parte no advierto.

última son otros. Pero tampoco es admisible una crítica periodística que prescindiera de lo esencial del rico pensamiento teórico y crítico existente hoy sobre la literatura. Lo contrario significaría concebirla como un ejercicio banal, casi gratuito. Por eso me parecen inexcusables los vacíos de saber que se advierten en la práctica crítica de los entrevistadores de *Literatura y Libros* y *Revista de Libros*. Por ejemplo, ignoran de la literatura su especificidad, la problemática de sus géneros, sus funciones sociales como producción simbólica, los modos y la razón de sus transformaciones, la índole de los desafíos que le plantea la etapa posmoderna. También los sutiles procedimientos mediante los cuales los textos literarios producen, distribuyen y organizan el sentido. E ignoran asimismo lo que no se puede ignorar cuando los entrevistados son, en su mayoría, escritores chilenos: las variables, en términos de historia y contextos culturales, vinculadas a la identidad de la literatura latinoamericana, o al menos a su diferencia frente a la europea o a la norteamericana.

Si ésta es la situación, entonces ¿con qué tipo de saber sobre la literatura los entrevistadores asumen la práctica del género? Diría que con un *pseudosaber*. En el entrevistador de *Revista de Libros*¹⁶, el pseudosaber toma la forma de un conocimiento más o menos obvio, o previsible, desprovisto de encuadre teórico implícito, armado en general con ideas tópicas y visiones críticas próximas al estereotipo, o con los aportes, siempre frágiles conceptualmente, que provienen de una reflexión improvisada y dispersa sobre la obra del entrevistado. En las entrevistas del suplemento *Literatura y Libros*¹⁷, el pseudosaber se presenta bajo una forma más compleja y sofisticada. El lector ingenuo o sin formación rigurosa en literatura, puede quedarse con la

¹⁶ Son varios: Ana María Larraín, María Elena Aguirre, María Teresa Cárdenas, Jessica Atal, Beatriz Berger, María Ester Roblero.

¹⁷ Desde 1990 las entrevistas las hace la periodista Faride Zerán. A partir del segundo semestre de 1995 sus entrevistas dejan de publicarse en *Literatura y Libros* y se trasladan a otro suplemento del mismo periódico: *Temas*.

impresión de que el periodista que las hace está "en el secreto" de un saber avanzado. Sin embargo es fácil descubrir que esa impresión equivocada la origina el manejo astuto de una simple "información de referencia". Apropriándose de esta clase de información, nada le impide a un periodista incursionar, con una aparente competencia, en cualquier campo del saber, no sólo en el de la literatura. Por eso el entrevistador de este suplemento puede hacer lo que hace: entrevistar con el mismo desparpajo a escritores, historiadores, filósofos, biólogos culturales. Sólo un incauto podría creer que con él hemos vuelto al saber enciclopédico del siglo XVIII, cuando en verdad no estamos sino frente a una superchería intelectual que el medio cultural chileno admite, y hasta celebra.

Dentro del universo de escritores posibles de entrevistar, incluyendo también a los que no figuran en el canon oficial, cualquiera de ellos podría dar origen a una excelente entrevista. ¿Qué determina, en un momento dado, la elección de uno y no de otro? El pseudosaber no le permite al entrevistador una elección discriminada, producto de una reflexión previa y competente sobre las características de la obra del escritor elegido y de su particular inserción dentro de la literatura chilena o latinoamericana, de tal manera que la decisión de entrevistarlo contenga la expectativa de un diálogo fecundo desde un punto de vista crítico definido. En ausencia del saber necesario para proceder de un modo semejante, el entrevistador resuelve el problema dejando que otros decidan por él. La suya es pues una decisión mediatizada. La mediatizan los organizadores de concursos, las instituciones estatales que otorgan premios anuales, la visita al país de algún intelectual extranjero prestigioso (latinoamericano o europeo). Y entonces se entrevista al escritor que gana el concurso, al que recibe el premio anual y al intelectual que nos visita.

Pero entre los mediatizadores estables figuran, en un lugar de privilegio, las editoriales, algunas trasnacionales, devenidas la mayoría en agentes del mercado de la cultura, enganchadas a los dividendos de la lógica de la imagen como espectáculo y sacralización del

presente. En efecto, los entrevistadores de los suplementos se someten, rutinariamente, a su pauta. Son los autores de obras recién publicadas los candidatos regulares a la entrevista. Pero las editoriales no publican siempre lo mejor, sino lo que satisface las expectativas de lectores condicionados por la cultura de la imagen. Editoriales de México o España con filiales en Chile, al publicar un libro con buen pronóstico de venta en el mercado chileno, suelen enviar a su autor a promocionar la mercancía. Por supuesto, la entrevista es una de las vitrinas de exhibición previstas¹⁸. Por esta vía, la práctica del género hace algo más que sumarse a las argucias publicitarias de las editoriales: reproduce servilmente el espíritu del mercado en el ámbito de la crítica literaria periodística. Así contribuye a la mercantilización de la literatura, y de la crítica misma.

Resuelto por la mediatización alienante el problema de a quién entrevistar, queda pendiente la cuestión de cómo enfrentar el diálogo con los porfiados déficits del pseudosaber. El entrevistador de *Literatura y Libros* toma precauciones. De las características del diálogo se deduce que elabora previamente un plan de preguntas. Algo normal por lo demás. Sólo que no es un plan tentativo sino dogmático: lo cierra de antemano y en el diálogo se atiene a él de manera inflexible. Ninguna respuesta logra alterarlo¹⁹. Medida de seguridad, se entiende:

¹⁸ Además de los "lanzamientos" o "presentaciones" de libros, ya incorporados al sistema publicitario, que normalmente las propias editoriales patrocinan con la intención de que el "acontecimiento" origine alguna nota informativa en los suplementos literarios.

¹⁹ Los entrevistados se someten casi siempre pasivamente a estas preguntas prefabricadas, sin cuestionarlas o contrapreguntar. Pero de pronto la estrategia no funciona. En una entrevista a Jacques Derrida, publicada en el suplemento *Temas* del mismo diario *La Epoca* (3 de diciembre, 1995. p. 15), la periodista entrevistadora de *Literatura y Libros*, Faride Zerán, a propósito de los ensayos nucleares de Mururoa, le pregunta acerca de lo que piensa sobre algunas críticas al intelectual europeo por la "fascinación del vacío" y la "autodestrucción" en que habría caído. Derrida, sorprendido ante los términos confusos de la pregunta, le pregunta a su vez si esas críticas se refieren a Baudrillard.

salirse del plan y entrar “desprotegido” en un diálogo abierto, podría dejar a la vista el no saber que la información de referencia encubre. El pseudosaber explica asimismo por qué las preguntas son irreductibles a un principio de unidad, a una línea dialógica e inquisitiva de dirección más o menos definida y consistente. El orden de las preguntas reproduce aquí, en el terreno de la entrevista a escritores, el modelo esquizofrénico (fragmentado) de las entrevistas dentro de los espacios informativos de los noticieros de la TV y los periódicos, o de reportajes. Siguiendo ese modelo, el entrevistador salta, sin transición, de un núcleo temático a otro, yuxtaponiéndolos, y la entrevista termina dibujando la figura de un mosaico. La conducción del diálogo resulta así errática y, sobre todo, rígida. Incrementa la rigidez un componente adicional: el entrevistador enuncia cada pregunta en términos pretenciosamente “intelectuales”, con una entonación autoritaria, acuciante, en estilo “agresivo”, que pone al género al borde del interrogatorio policial.

El caso del entrevistador de *Revista de Libros* no es exactamente el mismo y hay que matizar lo dicho. La forma del pseudosaber que le corresponde, la de un conocimiento tópico y desteorizado, la administra en general sin presumir, sin pavoneos críticos. El plan de preguntas con que enfrenta el diálogo no participa del cierre inflexible observado antes: se abre a menudo al contenido de las respuestas y su estímulo ocasiona preguntas no programadas que amplían las zonas temáticas y las retienen activas por más tiempo. Como consecuencia, el diálogo se sitúa en niveles relativamente bajos de dispersión. A su conducción debe atribuírsele también el mérito de cierta naturalidad en el tono de las preguntas y en el paso de una a otra. Todos estos rasgos, más, a veces, una buena dosis de intuición afortunada en las preguntas que se formulan sobre la marcha, hacen comprensible por qué, de las pocas entrevistas rescatables durante los años

La entrevistadora, que por supuesto no lo sabe, responde en forma elusiva: “Pienso en general”...

de vedettismo del género²⁰, la mayoría pertenece a este suplemento²¹. Sin embargo han sido las entrevistas del suplemento de *La Época* las más exitosas. Algunas de las razones de esta aparente contradicción: la mayor notoriedad de los entrevistados, el formato "intelectual" de las preguntas y la presunción de que quien las enuncia está más "al día" que otros entrevistadores en los temas literarios "de punta".

Para conectar el pseudosaber de los entrevistadores a la lógica de la imagen posmoderna, y determinar la relación de complicidad que con ésta establece, debo retomar una idea expresada en páginas anteriores. Dije: los hechos o acontecimientos del mundo real, los del presente y los del pasado, al ser procesados por el código de la imagen, pierden sus nexos históricos, sus implicaciones sociales, éticas y culturales profundas. El fondo es absorbido y neutralizado por la superficie cosmética, estetizada, de la imagen. Podemos ahora agregar: esta imagen no sólo no nos abre a un verdadero conocimiento de las cosas, sino que tampoco está en sus previsiones hacerlo. Lo que sí hace, pues al cumplimiento de tal meta responde su lógica, es suplantarse el conocimiento verdadero por su "fantasma", es decir, por su *simulacro*. Lo que la imagen ofrece pues como conocimiento a su consumidor (espectador o lector), es este simulacro, que se entrega a sí mismo en espectáculo.

En el pseudosaber de los entrevistadores de los suplementos *Literatura y Libros* y *Revista de Libros*, ancla y se reproduce, por semejanza, el simulacro de conocimiento de la imagen. Mediante una complicidad distinta a las dos anteriores, porque no remite ya a las propiedades de la estructura dialógica del género sino a los vacíos de competencia del entrevistador, el pseudosaber ratifica y realimenta la

²⁰ No me refiero al mérito de las respuestas (problema ajeno al objeto de mi ensayo), sino al entrevistador como sujeto de saber y conductor del diálogo.

²¹ Sobre todo algunas de María Ester Roblero. Una de ellas, la entrevista al poeta chileno Juan Luis Martínez. En *Revista de Libros*. N° 202, 14 de marzo, 1993. pp. 1, 4 y 5.

lógica de las percepciones del lector condicionado por la cultura de la imagen como simulacro. Y el lector que aún no lo está, tal vez caiga en la trampa y su percepción previa del saber experimente una mutación.

El falso saber que el entrevistador entroniza, contamina todo el campo de la crítica literaria periodística a lo largo del período de éxito de recepción del género. Pero, a la vez, convierte a este éxito en un suceso crítico intelectualmente precario. Parte sin duda de la precariedad general que durante estos años de dominio de los medios de comunicación de masas, se apodera de la cultura pública chilena, donde saber y pseudosaber pasan a ser nociones de distinción borrosa. Indistinción que puede interpretarse como una versión con connotaciones locales del fenómeno universalizado que percibe Jameson: el “desvanecimiento” posmoderno de la frontera, “esencialmente modernista”, que separaba la “cultura de élite” de la “llamada cultura comercial”²².

²² Frederic Jameson, op. cit. p. 12.

NO A LA LINEALIDAD DEL DISCURSO*

1

La decisión de pedirle a Diamela Eltit que asumiera el rol protagónico de los diálogos de este libro, no tiene en su origen nada de casual. Responde, en efecto, a una convicción crítica. La siguiente: no creo que después de José Donoso, el de *El lugar sin límites*, *El obscuro pájaro de la noche* y *Casa de campo*, se haya instalado en Chile un proyecto narrativo más importante que el suyo, entendido como estructura y producción de sentido. Si dentro de la historia chilena del género, las novelas citadas narran la crisis del sujeto, la de su “unidad”¹, y, paralelamente (puesto que no podía ser de otra manera), el narrador asiste en ellas a su propia destitución como instancia soberana de “inteligibilidad” del mundo, el proyecto de Eltit, desde *Lumpérica* (1983) hasta *Los vigilantes* (1994)², explora el horizonte abierto por esa crisis y esa destitución. Nadie como ella, de todos los novelistas chilenos posteriores a Donoso, transforma tan conscientemente la crisis de la unidad del sujeto y la desautorización del narrador como portador de un “saber” unívoco sobre el mundo en los supuestos de su propio proyecto narrativo, ni arma con la misma coherencia nuevas operaciones de sentido que resultan posibles

* Prólogo a mi libro *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998. pp. 9-19.

¹ Sobre el “disfraz” como réplica a la engañosa unidad, Donoso ha dicho: “¿Qué pasa en todas mis novelas con el tema del disfraz? Yo creo que es una necesidad, ésa de cambiar de cara, de cambiar de ser ... De no ser unívoco”. En Juan Andrés Piña, *Conversaciones con la narrativa chilena*. Santiago, Editorial Los Andes, 1991. p. 71.

² Las otras novelas de Eltit: *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *Vaca sagrada* (1991). Hay que agregar dos libros más que no son propiamente novelas, pero hermosos en su ambigüedad genérica: *El Padre Mío* (1989) y *El infarto del alma* (1994), hecho este último con la fotógrafa Paz Errázuriz.

precisamente a partir de esos supuestos, operaciones en cuyos signos narrativos se leen, a la vez, implicaciones culturales, sociales y políticas de ambos acontecimientos. Procediendo además con una radicalidad que en la escritura de *Lumpérica* llega a adoptar formas y ademanes neovanguardistas.

Desde el comienzo la escritura de las novelas de Eltit hace visible un elemento principal de su definición: no está disponible, definitivamente, para desciframientos "fáciles", para lecturas unidimensionales. La ley en que se funda todo auténtico texto literario moderno, y que los formalistas rusos fueron los primeros en formular, esa que lo obliga a constituirse en la "frustración", mayor o menor, de las expectativas que las rutinas del uso de la lengua alimentan o sostienen, tanto en el plano semántico como en el del orden sintáctico (el de la frase) y en el de los nexos o puentes discursivos, está asumida aquí de un modo extremo³, hasta el punto de evocar en el lector la escritura del barroco (por la que la misma Eltit declara un particular interés). Estamos, no cabe duda, frente a una escritura que "provoca" sistemáticamente al lector con sus "dificultades", que desde luego no son gratuitas ni irreductibles, pero que tampoco se dejan minimizar por un lector "ingenuo", es decir, aquel que no puede leer sino a la luz de una referencialidad "realista", de lo verosímil en sus formas más obvias y codificadas.

¿Cómo ha respondido la crítica chilena a las "provocaciones" de las novelas de Eltit? Mientras éstas van traducidiéndose con bastante rapidez al francés y al inglés, y una de ellas, *El cuarto mundo*, está por aparecer en la mayor colección existente hoy día de textos fundamen-

³ Creo que en esto ha influido la exacerbación que produce en el significado de los supuestos del proyecto la dictadura militar chilena, dentro de cuyo contexto el proyecto se desarrolla. El poder absoluto y excluyente de la dictadura, perverso además en su tratamiento de las diferencias y de las oposiciones, pasa a ser un elemento de sentido cómplice de (o asociado a) la crisis del sujeto y la desintegración del monolitismo del narrador.

tales de la cultura latinoamericana (las publicaciones de la Biblioteca Ayacucho, de Venezuela), y mientras, al mismo tiempo, destacados especialistas se ocupan de su crítica y construyen su teoría en Argentina, en México, en Francia, pero sobre todo en Estados Unidos, yo diría que la recepción chilena se ha revelado manifiestamente deficiente. Las lecturas más comprensivas de aspectos esenciales de las estrategias significantes de estas novelas, corresponden todas a críticos articulados a los medios académicos, a la crítica cultural y al debate feminista⁴. Obviamente son lecturas hechas desde un saber teórico más o menos explícito de los problemas de la cultura, la literatura y el arte modernos, de las inflexiones de su historia (incluyendo desde luego la inflexión última, la postmoderna), sus dilemas, sus opciones. Pero hasta ahora estos críticos constituyen, en su campo, un número excesivamente minoritario, y sus lecturas son todavía muy preliminares.

En cuanto a la crítica literaria periodística (hablo de quienes la practican profesionalmente), su respuesta ha sido francamente menor, al borde de la insignificancia. No es que no haya informado de la aparición de los libros de Eltit, que sí lo ha hecho. Se trata de otra cosa. Aun teniendo en cuenta que su discurso está sometido a restricciones y encuadres en la verbalización de los conceptos críticos o teóricos, impuestos por su destinatario, el llamado lector de "cultura general", se ve que en las lecturas que propone no ha sabido (o no ha

⁴ De estos críticos, los que han hecho las elaboraciones mejor fundadas y más estimulantes, y no sólo de los libros de Eltit, sino también de las neovanguardistas "acciones de arte" en las que ella intervino en los años de la dictadura, primero dentro del grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) y luego individualmente, son, me parece, Eugenia Brito, en *Campos minados* (Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1990), y Nelly Richard, en *Masculino/femenino* (Santiago, Francisco Zegers Editor, 1993) y *La insubordinación de los signos* (Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1994). Otros trabajos chilenos también importantes pueden leerse en Juan Carlos Lértora (Comp.), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit* (Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1993).

podido) dar con las cuestiones cuyo planteo no podía de todas maneras omitir: la pertinencia histórica del proyecto que los libros de Eltit encarnan (el lugar “necesario” que le corresponde en la narración chilena posterior a Donoso), la lógica que interiormente recorre y cohesiona a estos libros, los “dispositivos” de su escritura, los métodos de su producción de sentido, el fragmentarismo profundo en que se exhibe el estado de su belleza⁵.

Tampoco es probable que se produzcan, a corto plazo, cambios en la situación descrita, por lo menos los suficientes como para saldar los déficits de recepción acumulados por la crítica literaria periodística chilena. La razón: después de un breve paréntesis, que se prolonga, aproximadamente, de 1988 a 1992, cesa o se vuelve cada vez más discontinua, hasta diluirse, la participación en el ejercicio de la crítica periodística de intelectuales vinculados a las universidades o recién retornados del exilio (una participación imposible en los años anteriores, los de la dictadura). Ya sin la “resistencia” (conceptual y ética) que representaba el discurso de esos intelectuales, esta crítica deriva hacia una rápida mimetización con un tipo de cultura que, surgida durante la dictadura con el estigma de la bastardía (en la percepción de los intelectuales opositores), pero después legitimada políticamente por la “transición” a la democracia, se apodera pronto del espacio público chileno. Me refiero a la cultura modelada por los medios de comunicación de masas, que funciona, de hecho, como un correlato del “mercado”.

Desde su territorio específico, la crítica literaria periodística establece pues, en mayor o menor medida, una relación de complicidad

⁵ Incluso un crítico como Ignacio Valente, que de pronto revela indiscutible perspicacia como lector, fracasa cuando lee a Eltit. Véase, por ejemplo, su artículo “Una novela de masoquismo y sangre”, sobre *Vaca sagrada*. En *Revista de Libros*, suplemento del diario *El Mercurio*. Santiago. 5 de enero de 1992. p. 5. (Claro, no son ajenas al fracaso las concepciones estéticas tomistas de Valente.)

con la ideología de la nueva cultura pública dominante⁶. Pasan también a presidir su práctica los patrones de los que esa cultura es solidaria. Son patrones caracterizados por su masificación. En otras palabras, por la exclusión de los valores propios de un arte "superior" (y difícil no concebirlo como de "élite"). En el caso de las novelas, aquellas donde la escritura se revela dócil al dictado de dichos patrones están, en principio, en mejores condiciones para convertirse en "éxitos" editoriales (de "venta") y, asimismo, para ser recepcionadas con especial interés por la crítica periodística, que aquellas otras donde esos patrones son abiertamente transgredidos, como ocurre con las de Eltit. Pero las primeras, al ratificar las expectativas que crean en su lector los patrones estéticos masificados, implícitamente confirman, desde su escritura, el orden establecido en la sociedad (el de un determinado poder estructurado, con sus "centros" y sus "márgenes"). Las novelas de Eltit, en cambio, no pueden ser sino la burla de tales expectativas porque su escritura, en la disposición y el juego de los elementos internos que la estructuran, está diseñada para incitar al lector a remodelar modos previos de percibir y de concebir las cosas, a repensar el mundo cotidiano y el orden en que se aloja⁷.

2

Los diálogos que aquí se dan a leer fueron todos grabados. Es decir, hay en ellos una oralidad real y no fingida. En lo que tienen de

⁶ Sobre algunos de los cambios que experimenta la crítica literaria periodística desde 1988 y las relaciones entre estos cambios y el proceso político chileno y el nuevo status que alcanza la cultura modelada por los medios de comunicación de masas, véase mi ensayo "El género de la entrevista y la crítica literaria periodística en Chile (1988-1995)". En *Revista Chilena de Literatura*. Santiago. N° 49, noviembre de 1996. pp. 83-94.

⁷ En algunas novelistas chilenas como Isabel Allende y Marcela Serrano, de gran éxito editorial por cierto, la confirmación de expectativas se da además fuertemente sentimentalizada, incorporando motivos y estructuras que caracterizaron siempre al folletín.

específico, tanto en términos de sintaxis y entonación (forma de preguntar y responder) como en cuanto a la manera de desarrollarse, de progresar en el tiempo, obedecen a un modelo que prontamente se hace visible para su lector: el de la "conversación". Es el mismo modelo de los diálogos que, en años y espacios muy separados entre sí (1970, Los Ángeles –Estados Unidos–, 1989 y 1990, Santiago-Chile), mantuve con Nicanor Parra, y reunidos más tarde también en un libro, con el título, precisamente, de *Conversaciones con Nicanor Parra*⁸. En el prólogo a ese libro dije ya lo que me parecía distinguir a la "conversación" como una realización particular del género de la entrevista, y no es necesario por lo mismo volver sobre el punto⁹.

Tanto en Parra como en Eltit, los diálogos están marcados por la informalidad del escenario de su enunciación, circunstancia favorable para el despliegue de una oralidad menos restringida, menos controlada, más libre por lo tanto. Los diálogos con Eltit, que consumieron varias sesiones, todas bastante extensas, se grabaron, primero en su departamento, después en el mío y, los últimos, en un restaurante del barrio Bellavista, entre diciembre de 1995 y enero de 1996. En la conducción de los diálogos, por otra parte, nunca se procedió con preguntas elaboradas de antemano, lo que hubiera introducido un elemento de rigidez dentro del marco de la oralidad. Sólo se dispuso como definición previa y criterio de orientación, de un plan general cuyo trazado no contemplaba más que un limitado conjunto de zonas temáticas. Las preguntas se adscriben, desde luego, a la zona temática abierta en cada caso, pero la estimulación inmediata y la cuestión concreta por la que cada una de ellas inquiere, las conectan a las respuestas mismas de la interlocutora.

Estos diálogos transitan por puntos temáticos diversos. A ratos

⁸ Santiago, Editorial Universitaria, 1991. 2ª ed., 1992.

⁹ El prólogo, "El género de la entrevista y las *Conversaciones con Nicanor Parra*". El mismo texto también en *Revista Chilena de Literatura*. Santiago. N° 36, noviembre de 1990. pp. 29-38.

se entregan a reconstruir aspectos significativos del proceso de escritura, sacando a luz múltiples instancias comprometidas en él (tales o cuales lecturas, determinados proyectos narrativos y modelos de escritura, y asimismo instancias biográficas, culturales, políticas), fijando el rol que cada una de ellas juega (se entiende, desde la autocomprensión de Eltit). O se abren también, estos diálogos, al examen del estado de la recepción de los libros de Eltit, dentro y fuera de Chile, y a reflexiones (entre resignadas y dolidas) sobre algunas singularidades del medio social, político y cultural (del que no está ausente la condición de mujer de la escritora), que parecieran estar interviniendo, o mejor, interfiriendo, en la recepción chilena de esos libros.

Pero la mayor parte de los puntos recorridos por los diálogos tienen que ver, obviamente, con la escritura en sí misma, como estructura y producción de sentido. Por ejemplo, el fragmentarismo que la rige sin excepciones, la fuga que practica desde los "centros" para acogerse a lo periférico o marginal (un movimiento que involucra al poder y lo desconstruye), la intensa dimensión artesanal de su factura, el montaje del que parece ser un producto, su identificación con el cuerpo (cuerpo femenino, social, popular, pero latinoamericano siempre), sus asociaciones con los rituales y el mito, las mezclas de géneros en las que entra y el hibridismo textual en que se traduce, sus "antecedentes" mediatos e inmediatos en la historia de la novela chilena contemporánea, el tipo de narrador que incorpora, cuya figura y desempeño le dicen al lector que es un narrador que viene de vuelta de todo saber autoritario (el que confiere "autoridad" sobre el mundo narrado), del espejismo de las "esencias", de las "representaciones" totalizadoras, del engaño que siempre fraguan las perspectivas narrativas únicas, fijas.

Yo debería cerrar mi prólogo aquí. O a lo más agregar, anticipándome a lo que el propio lector descubrirá por sí mismo, que quien lea los diálogos de este libro, si es un crítico, hallará en ellos, es decir, en las reconstrucciones que realiza Eltit del proceso de su escritura y en la autocomprensión que de ésta ofrece (de su estructura y los mo-

dos en que organiza la circulación del sentido) una masa de informaciones, puntos de vista y argumentaciones de primera importancia por su capacidad virtual para sugerir nuevos enfoques críticos o contribuir a fundar otros. Y si, por el contrario, se trata de un lector culto pero no especializado, el libro podrá sin duda dejarlo en condiciones de iniciar, o rehacer, una lectura tal vez mejor orientada de los textos de Eltit. Sin embargo, no quisiera concluir sin intentar antes algunas observaciones, a mi juicio necesarias, sobre ciertos rasgos con que se presenta aquí el discurso dialógico de Eltit.

A diferencia del que escribe, quien participa en un diálogo oral tiene el privilegio, potenciado si se le suma la informalidad del escenario de la enunciación, de poder interrumpir en cualquier momento la continuidad de su discurso para corregirse sobre la marcha, sustituyendo palabras, frases, o cambiando de dirección, por ejemplo. Pero en el discurso de Eltit ocurre algo muy notable: las interrupciones se suceden con tan alta frecuencia, una tras otra, y adoptan formas tan variadas, que traspasan los límites de lo previsible o "normal" dentro de una oralidad dialógica. Como consecuencia, la voz que hilvana el discurso parece una voz de destino incierto, tartamudeante, laberíntica de pronto. Ahora bien, al transcribir y editar posteriormente los diálogos, no consideré atinado recurrir al criterio de los cortes y supresiones. No sólo porque así estaría restableciendo una continuidad discursiva que de hecho nunca existió, y que hubiese sido por lo tanto ficticia, sino porque creo que es posible una lectura de esas interrupciones que impide interpretarlas simplemente como el ejercicio más o menos radical de un privilegio que la oralidad concede. Una lectura que las inscribe en una lógica desde donde, junto con adquirir otro sentido bien preciso, se invisten también, y al mismo tiempo, yo diría, de una cierta necesidad.

Estas interrupciones se dan bajo formas distintas. Describo en seguida algunas de las formas más recurrentes. A veces ocurre que la voz, en vez de continuar emitiendo nuevas palabras y frases, suspende la progresión para insistir sobre una palabra o una frase que acaban

de ser dichas, y repetirlas literalmente, una y otra vez: "No pude nombrar, no pude, no pude, no pude. No pude nombrar". O, en términos más atenuados: "Nunca he podido hacer un cuerpo entero, hasta ahora. Nunca, nunca, siempre pedazos". La explicación de semejante suerte de parálisis momentánea del flujo discursivo, en la medida en que esta forma de interrupción contribuye al mismo efecto general que las demás, no se agota afirmando que las repeticiones cumplen una función meramente enfática, o que no son más que redundancias autorizadas por la oralidad.

En otros casos se abandona abruptamente una frase en pleno desarrollo (todavía no completa o estructurada) para introducir otra con un pensamiento lateral (pero no ajeno) que la frase inconclusa, o el contexto al que ella pertenece, de alguna manera secreta convoca. Hablando de los nombres de los personajes de *El cuarto mundo*, dice Eltit: "... yo los saco de la España, bueno, de los colonizadores también, que vinieron a estos lugares, y los traigo a ... Fíjate que ahí estaba pensando en los sudacas ..." Una variante de esta última forma se da cuando observamos una frase también inconclusa, pero ya no para introducir otra de pensamiento asociado. La inconclusión, ahora sin la motivación del ejemplo anterior, se exhibe a sí misma como tal y pasa entonces a caracterizar una pausa discursiva. A propósito de una de las "acciones de arte" en las que Eltit intervino sola, es decir, después de la desaparición del grupo CADA¹⁰, afirma: "Era una cosa mía, una cosa bien personal y no quise en absoluto hacer de eso una noticia o una ..." ¹¹.

Tal vez las interrupciones más llamativas, si no las más frecuentes, sean aquellas en que una frase suspende momentáneamente su desarrollo para que se intercale otra, u otras, con una explicación que al locutor le parece necesaria o impostergable. Así ocurre cuando

¹⁰ Véase nota 4.

¹¹ Se refiere a la lectura que hizo de *Lumpérica* en un prostíbulo de Maipú.

Eltit se refiere a la muerte de su padre y al modo en que el duelo pudo afectar a la novela que entonces escribía, *Por la patria*: “Yo creo que el duelo ..., que tiene que haber traspasado la novela ..., es imposible, yo siento, que no sea así ..., yo creo que está en la sintaxis, en la sintaxis que ni siquiera yo sabía que tenía”. Aquí ya se ve cómo por la correlación de significados que se establece entre las frases intercaladas, el discurso termina adoptando en estos casos la forma de una configuración en dos niveles o planos paralelos. En el pasaje siguiente, donde Eltit sigue reconstruyendo el proceso de escritura de la misma novela, esos dos niveles o planos se dan además entrecruzados por una suerte de alternancia: “En *Por la patria* estaba yo leyendo un libro ..., yo soy lectora tú sabes anárquica ..., estaba leyendo un libro de historia del Perú ..., lectora anárquica y azarosa ..., y de repente leo “Coya”, la hermana del rey, el inca”.

Pero cualesquiera sean las formas en que se presentan las interrupciones (las ya descritas u otras), nunca dejan de concurrir a un mismo efecto. Todas contribuyen a la producción de un discurso dialógico de porfiada vocación para estructurarse mediante la ruptura sistemática de la “linealidad”, lo que inevitablemente convierte al fragmento en la pieza central de su composición. Sin duda, esta comprobación tendría apenas un valor circunscrito, interno, sólo como caracterización del discurso donde el fenómeno ocurre, si no fuera que el discurso narrativo de Eltit, el de sus novelas, también está construido sobre la base de un “no” a la linealidad, o, lo que es igual, sobre la base del fragmento. Claro, y casi sobra decirlo, en el discurso narrativo son otros los modos de transgredir la linealidad, unos modos sometidos a los requerimientos de específicos procesos de simbolización, de producción de sentido. Vistas desde la perspectiva de estas transgresiones, las interrupciones de la linealidad en el discurso dialógico de Eltit dejan de ser simples “licencias” de la oralidad: pasan a ser un eco de aquellas trasgresiones, como si la lógica que gobierna la estructuración del discurso narrativo contaminara la composición del discurso dialógico.

EL AUTOR COMO LECTOR DE SÍ MISMO*

La participación de Diamela Eltit como interlocutor protagónico de estas *Conversaciones*, y las características que en ellas exhibe el diálogo (la modalidad de realización del género de la entrevista que representa y la forma singular, y bastante radical, con que se asume la oralidad), no responden desde luego a ningún azar sino a propósitos estratégicos, es decir, aquí, a razones de orden crítico. Pero estas razones las doy en el prólogo del libro, y no quiero ser majadero repitiéndolas. Me gustaría en cambio hablar ahora de una cuestión que me parece pertinente y, además, importante. Está implícita en la decisión de hacer este libro y, sobre todo, de publicarlo. Me refiero a lo siguiente: un autor, una novelista en este caso, ¿qué puede decir con propiedad, y de qué, que sea válido, y dentro de qué límites, para los lectores de sus textos, unos lectores cuyo interés fundamental es siempre comprenderlos mejor para disfrutarlos más? Voy a tratar de responder esta pregunta. Pero sin abrumarlos: me atenderé a lo indispensable, lo justo para no salirme de una mínima claridad y de una mínima coherencia.

Desde fines de la década del 50, por supuesto como asunción de modelos teóricos elaborados en Europa, fue poco a poco imponiéndose en los medios académicos chilenos el estructuralismo (Husserl, Jakobson, Levi-Strauss). Durante su apogeo, primera mitad de la década del 60, hablar del autor, como si algo tuviese que ver con la crítica de sus textos, era casi una provocación. Poner atención a sus juicios, y sobre todo a su biografía, era poco serio, y en todo caso un gesto que despertaba desconfianzas, sospechas. Porque la crítica debía ocuparse de la obra, y nada más que de la obra. Es cierto: en Chile, y por años, el acento había sido puesto, exageradamente, en el pensamiento del autor, en su biografía o en su psicología como ins-

* Texto leído en la presentación de mi libro *Conversaciones con Diamela Eltit*, hecha en la Casa Central de la Universidad de Chile, 1998.

tancias críticas privilegiadas, en desmedro del derecho de la obra a hablar por sí misma. Pero la reacción estructuralista incurrió, a su vez, en otros excesos, tan excluyentes como los anteriores, e igualmente restrictivos para una comprensión de los textos literarios desde puntos de vista múltiples, hoy diríamos "multidisciplinarios". Se centró en la "estructura" de la obra, es decir, en un orden inmanente, y simplemente dejó fuera al autor por considerarlo prescindible. En cuanto al lector, su función crítica parecía reducirse a la intuición y descripción de la estructura. Con la expulsión del espacio crítico del autor y la minimización del papel del lector, un papel pasivo, casi de servicio, el estructuralismo repuso, en gloria y majestad, el viejo concepto de la "autonomía del arte". Pero lo hizo a un precio demasiado alto: destemporalizó la obra, la deshistorizó, inscribiéndola en un Olimpo de meras formas y relaciones internas.

Ya sabemos que al estructuralismo sucedió en Europa el "postestructuralismo", que trajo consigo otras visiones críticas, menos centradas, teóricamente mejor armadas para enfrentar las tentaciones, o las perversiones, del autoritarismo crítico y las perspectivas excluyentes. Por eso mismo, estas nuevas visiones no tuvieron mayor presencia en las universidades chilenas intervenidas durante la dictadura militar, y fuera de ellas, si tuvieron alguna, fue parcial y marginal. La crítica académica chilena siguió sometida al estructuralismo, que le permitía un discurso en apariencia riguroso y, a la vez, le brindaba una cobertura segura frente a la vigilancia ideológica. Sólo hacia mediados de la segunda mitad de la década del 80, y obviamente desde 1990, el conocimiento de tales visiones se expande y de alguna manera se instala en el medio académico.

Quiero detenerme aquí en una de ellas: la que redefine el rol del lector. Desde fines de la década del 60, después del "mayo francés", pero desde Alemania y la Escuela de Constanza (con Hans R. Jauss como iniciador), comienza a conferírsele al lector un nuevo estatuto crítico y teórico: el de ser el punto (un punto éste, el del lector, necesariamente histórico, sometido al cambio por lo mismo) desde donde

se construye, sin agotarlo nunca, el sentido de los textos, y por donde pasa la inevitable transformación de esas construcciones. Es el enfoque que conocemos como "estética de la recepción", que es una teoría del lector.

El lector reingresa pues al espacio crítico convertido ahora en una figura determinante, una figura de comportamiento lábil, la misma labilidad de los textos, e investido de nuevos poderes como operador del sentido de esos textos. ¿Y el autor?, me pregunto. ¿Se perpetúa la política crítica del estructuralismo que lo puso entre paréntesis o que hizo de él el objeto de una sospecha, de una desconfianza? ¿Quedaría entonces definitivamente fuera de los circuitos que ponen en movimiento la interpretación de los textos y que conducen a las propuestas de configuración de sentido? Pienso que no. Y tengo dos razones para pensar así.

La primera me la da la misma estética de la recepción como teoría del lector. El autor, no se olvide, ha sido siempre a la vez un lector. Y no sólo es lector de textos escritos por otros, sino lo cual jamás podría escribir los suyos, sino que también es el primer lector de sus propios textos. Como tal, como lector de sí mismo, puede desde luego asociar tales o cuales aspectos de los textos que ha escrito a tales o cuales significados. Pero, claro, esas asociaciones, como las de cualquier lector, no son sino propuestas de lectura, por lo tanto persuasivas o discutibles. El autor como lector o crítico de sí mismo, responde por lo demás a una tradición que se remonta a los orígenes mismos de la literatura moderna a fines del siglo XVIII con los románticos alemanes. Desde entonces ha sido una constante el desdoblamiento del autor: en sujeto de prácticas de creación y en sujeto que teoriza a partir de la lectura de esas prácticas, que construye con ellas (con su lectura) la figura de una poética. Por ejemplo, Baudelaire en el siglo XIX, o Breton en el XX, o, en América Latina, Octavio Paz. Con una evidente ventaja sobre otros lectores: el autor está en el secreto de la "prehistoria" de sus textos: de los materiales que entraron en su producción, de los procedimientos, o técnicas, que los

hicieron posibles, de los proyectos de escritura de otros autores que de alguna manera intervinieron en su gestación.

La segunda razón para rescatar al autor como instancia crítica legítima desde el punto de vista de una comprensión de sus textos, apunta en una dirección aparentemente distinta, pero que, en definitiva, tampoco se aleja, como veremos, de la estética de la recepción. Me refiero a la biografía del autor. El estructuralismo, con su fetichismo de la "autonomía del arte", dejó como herencia, en algunos representantes de los medios académicos, una actitud antibiográfica, comprensible en sus orígenes a la luz de los excesos "reductores" a que se había llegado en esta materia, una actitud sin embargo que al cerrarse sobre sí misma se dogmatizó, convirtiéndose en un "prejuicio biográfico" que ha impedido abrirse a lo que en la biografía del autor podría haber de legítimo como ingrediente para una lectura crítica de los textos del autor. Pero, cuidado, yo no estoy hablando de la biografía del autor como si ella fue un todo unívoco, con una identidad ya dada, previa, anterior, esperando sólo que alguien la transcriba. No. Yo estoy hablando aquí de la biografía como la imagen que el propio autor construye de sí mismo y que, como toda construcción de sentido que es, el mismo autor puede, en otro momento posterior, mediante nuevas experiencias, reconstruirla con variaciones menores o sustanciales. Cuando el autor construye esta imagen de sí se comporta, exactamente, como un lector: esa imagen es la "lectura" que hace, en un momento dado, del texto de su memoria biográfica. Es esta imagen de sí, esta lectura biográfica, o autobiográfica, la que, de pronto, puede entrar en inesperadas relaciones de complicidad, y de iluminación mutua, con los textos.

Así estaría llegando al final de lo que me había propuesto. Ustedes, estoy seguro, habrán sacado ya las conclusiones del caso, derivadas de lo que he dicho. Yo no haré, para terminar, sino explicitarlas. En efecto, es en la idea de un escritor como lector crítico de sí mismo, de sus textos y de su propia vida, donde se funda, creo, la validez, la legitimidad de lo que Diamela Eltit nos dice en este libro de *Conversaciones*. No sólo la validez, agrego: también los límites de la misma.

IV. EL ENSAYO

WALTER BENJAMIN Y LA CRÍTICA LITERARIA CHILENA*

Al mismo ritmo con que los ensayos de Walter Benjamin iban siendo reunidos y publicados en sucesivos libros a partir de la década del 50, su obra se convertía en el registro de una de las más fascinantes experiencias intelectuales de la modernidad. Un registro de análisis, conceptualizaciones y utopía, con un despliegue de información bibliográfica menuda y de variado origen. Sin ese registro, cuya originalidad no es ajena al hecho de que su rigor se haya constituido al margen de la preceptiva que rige las investigaciones académicas, aspectos fundamentales de la cultura, la literatura y el arte modernos hubiesen quedado oscurecidos, o por lo menos no iluminados desde la perspectiva incomparable en que Benjamin lo hace.

Si se considera que el grueso del material teórico y conceptual con que trabaja la crítica literaria latinoamericana proviene de matrices europeas, resulta entonces sorprendente a primera vista la pobrísima intervención que el pensamiento de Benjamin ha tenido en el desarrollo de la crítica literaria chilena durante las tres últimas décadas. Hablo de la que se ha practicado desde el interior del país, excluyendo la producida por los numerosos profesores universitarios que tuvieron que exiliarse luego del golpe militar de 1973, entre los que me cuento. Sólo desde fines de la década del 80 se advierten indicios de una modificación del cuadro anterior. Más aún: por ciertos rasgos que exhibe hoy la modernidad chilena, a los que me referiré más adelante, es altamente probable que en los sectores de mayor sensibilidad frente a las marcas de lo histórico en los signos de la literatura y

* Texto leído como ponencia en el congreso sobre Walter Benjamin celebrado en Buenos Aires, 1992, y luego recogido en el libro *Sobre Walter Benjamin*. Edición a cargo de Gabriela Massuh y Silvia Fehrmann. Buenos Aires, Alianza Editorial/Goethe Institut Buenos Aires, 1993. p. 215-221.

la cultura, la reflexión de Benjamin termine siendo imprescindible para el ejercicio de una crítica literaria y cultural atenta a las "diferencias" latinoamericanas.

Quiero proponer aquí algunas ideas que tal vez ayuden a comprender la peculiar trayectoria de la recepción de Benjamin, y sobre todo el horizonte actual donde se inserta su necesidad. En esa trayectoria que desemboca en un presente que la modifica y la abre a una nueva inflexión, se dan cita, como elementos de explicación, de un lado el proceso social y cultural chileno, y del otro las propias particularidades del pensamiento de Benjamin, inseparable además de una fase de la modernidad europea dentro de cuyo contexto se inscribe.

El acceso al pensamiento de Benjamin, para el lector de lengua castellana en Hispanoamérica, comienza a franquearse editorialmente a partir de 1967. Ese año la Editorial Sur, de Buenos Aires, publica, traducidos por A. H. Murena, *Ensayos escogidos*. Ocho en total. Entre ellos, "Sobre algunos temas en Baudelaire", "Tesis de filosofía de la historia", "Franz Kafka", "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres", "Para la crítica de la violencia" y "Destino y carácter". Nuevos ensayos aparecen en 1970 bajo el título de *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, publicados por Monte Avila Editores, de Caracas, en traducción de Roberto J. Vernengo. Esta segunda selección repite tres ensayos de la primera, los dedicados a Baudelaire, Kafka y el tema del lenguaje, e incluye siete más. De especial importancia son "París, capital del siglo XIX", "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov" y "Para una imagen de Proust".

Aun cuando algunos textos esenciales, por ejemplo, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", "Experiencia y pobreza", *El origen del drama barroco alemán*, deberán esperar todavía para su difusión en lengua castellana, los quince ensayos traducidos introducen al lector en el método de análisis de Benjamin, aplicado, junto a exploraciones en otras direcciones temáticas, a tres de los cuatro escritores que mayor interés despertaron en él: Baudelaire, Kafka

y Proust (el cuarto: Brecht), los mismos que le permiten puntear su visión del fenómeno de lo moderno en literatura. La posibilidad de la lectura de estos ensayos se da precisamente en un momento crucial, tanto de la historia de la sociedad chilena contemporánea como de la evolución de la crítica literaria.

En efecto, a lo largo de la década del 60, sobre el trasfondo y la estimulación de la Revolución Cubana y los movimientos estudiantiles de Europa y Estados Unidos, a la sociedad chilena la agitan expectativas de cambio en profundidad y en todos sus niveles. En 1970 gana las elecciones presidenciales una coalición de izquierda, la Unidad Popular, y las expectativas adoptan la forma de un proyecto de transformación revolucionaria a través del voto y la ley. Se instala así un campo de fuerzas ideológicas polarizadas cuyas tensiones recorren la sociedad entera. De una u otra manera, la amplia renovación de la crítica literaria entre 1960 y 1973 está dinamizada en su base por las pulsiones del proceso social, democratizador y libertario. La mayoría de los críticos adhiere al proyecto revolucionario de 1970 y muchos promueven el cambio cultural desde los periódicos y la actividad editorial.

Desde su inicio fueron las universidades el centro de expansión de la renovación crítica¹. Ella surge como reacción a concepciones positivistas en el estudio de la literatura, o dominadas por el subjetivismo de la mera impresión, o que le conferían a la biografía del autor el valor de instancia crítica determinante y sin mediación. Si se la ve en su recorrido, significó asumir todo el cuerpo de teorías y propuestas contemporáneas elaboradas en Europa desde los formalistas rusos. En su trayectoria, la renovación pasa por dos momentos. El primero subraya la "autonomía" de la obra literaria, y sus coberturas teóricas y metodológicas son el estructuralismo de origen fenomenológico.

¹ Para la renovación de la crítica literaria, sus fases, centros de expansión, condicionantes sociales y la tradición crítica anterior contra la que reacciona, siga aquí a Bernardo Subercaseaux, "La crítica literaria (Entre democracia y autoritarismo)". En su libro *Historia, literatura y sociedad*. Santiago, Documentas / Cesoc / Ceneqa, 1991. pp. 117-151.

lógico (Husserl, Roman Ingarden) y el estructuralismo de origen lingüístico (Lévi-Strauss, Jakobson, Barthes). En el segundo momento, activado por la Reforma Universitaria de 1967 y luego, en 1970, por el proyecto revolucionario de la Unidad Popular, los mismos críticos formados en torno al principio de la "autonomía" buscan, trabajando con la literatura latinoamericana, abrir el texto al rumor de la historia y a las utopías de las que el texto es cómplice. Otros nombres suben por la escala del canon: Lukács, Sartre, Goldmann.

Benjamin no formó parte del corpus de referencias teóricas o de análisis de este segundo momento. Su marxismo atípico, más de andamio que de trama, su pensamiento ajeno a las construcciones globalizadas, a la linealidad ideológica, más bien dado a la inspección de residuos culturales, de capas de sentido ocultas en los rincones o en los márgenes de los textos, no eran tal vez los más pertinentes para una crítica enfrentada al acoso de una emergencia social y política que exigía fórmulas de análisis menos oblicuas, menos esquinadas. Por otra parte, el movimiento modernizador chileno no había atrapado aún a la vida cotidiana urbana en el interior de una cultura de masas fuertemente homogeneizada. La conciencia no asistía al desgarramiento de las identidades que constituían el horizonte de su memoria. Se trataba de una modernidad todavía un tanto provinciana, donde no había lugar para la "nostalgia", como en Benjamin.

El golpe militar de 1973 cancela los procesos sociales y culturales en desarrollo, y desde luego el de la renovación de la crítica literaria. Dentro de un proyecto orientado a rediseñar el conjunto de la sociedad articulándola al capitalismo mundial y a la lógica del "mercado" como dogma, la dictadura somete a control y pone al servicio ideológico de su proyecto todo el aparato productor y transmisor de cultura: universidades, liceos, escuelas, periódicos, radios, televisión, edición e importación de libros. Administradas por rectores delegados del régimen, las universidades pierden el protagonismo que habían tenido durante los años de la renovación crítica. Tanto la crítica como la enseñanza de la literatura experimentan en ellas una involu-

ción: un regreso a la "autonomía" de la obra literaria². Proliferan las teorías y enfoques que mejor se acomodan al marco restrictivo y a la autocensura: estructuralismo, semiótica, intertextualidad. El "texto" pasa a ser un fetiche no menor que el del "mercado", y ambos convergentes. Se cierra a la literatura sobre sí misma y se la convierte en una entelequia desarraigada de sus contextos sociales e históricos.

Las condiciones para la recepción de Benjamin se tornan, como se ve, aún menos propicias. Una investigación iniciada en la universidad de Chile hacia fines de la década del 80 entrega una información reveladora con respecto a este punto. Dos importantes revistas universitarias, entre las poquísimas dedicadas a la publicación de crítica literaria generada en los medios académicos, *Revista Chilena de Literatura*, de la Universidad de Chile, y *Acta Literaria*, de la Universidad de Concepción, fueron revisadas en sus series completas (desde 1972 la primera y desde 1981 la segunda) para determinar principalmente las referencias teóricas y metodológicas, y el modo de asumir las mismas, en los trabajos publicados. Pues bien, la conclusión es ilustrativa: los ensayos de Benjamin no son objeto ni de una sola cita. Barthes, en cambio, se erige en la estrella de la crítica recogida en estas revistas³.

Fuera de las universidades, la crítica literaria de los periódicos orienta el gusto y las opciones del lector. Quienes la ejercen la reducen a un anecdotario, a comentarios efusivos o a juicios que inscriben las obras en el reino de las esencias. Los de mayor talento (por ejemplo, Ignacio Valente, de *El Mercurio*, una especie de mandarín del juicio estético en los años de la dictadura) la practican dentro del concepto de la "autonomía" de la obra, pero sin relativizar su validez, como si fuese una verdad de origen divino. Pero todos, aunque con distintas modulaciones y a muy dispares niveles de rigor, transmiten

² Bernardo Subercaseaux, op. cit. p. 131 y ss.

³ Raúl Acevedo y Corina Rosenfeld, "Problemas metodológicos de la investigación literaria contemporánea y su proyección en Chile". Inédito.

un mismo discurso crítico oficial que hace sistema con los demás discursos oficiales: el político, el económico, el cultural. Un discurso crítico, al igual que los otros, sin posibilidad alguna de ser confrontado o refutado en su mismo espacio.

Excluidas, las diferencias y las posiciones divergentes tuvieron que buscar expresión dentro de circuitos cerrados de comunicación, marginales, a través de revistas fugaces y con un lenguaje casi en clave. Es allí donde, a principios de la década del 80, pueden leerse huellas del pensamiento de Benjamin, otro marginado, en colaboraciones esporádicas de Enrique Lihn y Adriana Valdés sobre plástica y literatura⁴. El lenguaje elusivo de Benjamin, a ratos hermético, constituía sin duda un buen recurso para la estrategia del camuflaje. En 1982 aparece también el libro *La palabra quebrada*, de Martín Cerda⁵. Es quizás la primera vez que un crítico chileno escribe directamente sobre Benjamin. Pero no lo hace sin credenciales: la temática del libro lo protege de la censura. De ella está ausente la realidad social y cultural de Chile. Es la modernidad europea la que el autor examina, en Benjamin y otros escritores, desde el punto de vista de la problemática del género del ensayo. Un género cuya fragmentariedad Cerda correlaciona con la naturaleza de la experiencia de la vida moderna: una experiencia escindida, "rota". Para su reflexión sobre Benjamin utiliza más que nada el ensayo "París, capital del siglo XIX".

Junto con el término de la dictadura y el tránsito a la democracia (1989-1990), comienza asimismo a circular en Chile el resto de la producción de Benjamin, en traducciones españolas y alguna argentina. Ensayos suyos figuran en bibliografías de teoría literaria y crítica literaria hispanoamericana en la Universidad de Chile y en la Universidad de Concepción, incorporados por profesores que han retornado del exilio o que estuvieron becados en Europa. Hay un cambio en

⁴ Bernardo Subercaseaux, op. cit. p. 138.

⁵ Valparaíso, Ediciones Universitarias.

las condiciones de recepción de Benjamin. Más allá de la desaparición de la censura, el cambio tiene que ver con los efectos culturales de las “modernizaciones” introducidas autoritariamente entre 1973 y 1989. Es a la luz de esos efectos que el pensamiento de Benjamin revela su pertinencia, mejor dicho su necesidad para una crítica literaria y cultural emancipada y emancipadora.

En el transcurso de las décadas del 70 y del 80, la vida cotidiana de la sociedad chilena anterior a 1973 sufre la gradual desarticulación de sus paradigmas culturales. Los medios de comunicación masiva, liderados por la televisión, se apoderan de hábitos y rutinas, de modos de sentir y percibir, y los rediseñan. Porque su función, integrada a los designios del capitalismo mundial es, aquí y en todas partes, en palabras de Félix Guattari, la “remodelación de la subjetividad” o, lo que es lo mismo, la “producción de subjetividad”⁶. Una subjetividad homogeneizada mediante signos visuales y verbales repetitivos; pre-visibles, que borran las diferencias, que vacían al sujeto de su previa experiencia cultural y lo arrojan, dice Benjamin, a una nueva “barbarie”⁷. El discurso compacto de los medios de comunicación no es muy distinto, en su función rasadora, a otro elaborado en los medios universitarios. Hablo de un discurso crítico nutrido de estructuralismo, semiótica e intertextualidad, rígidamente codificado, que de la misma manera borra de las obras literarias latinoamericanas su anclaje en una especificidad cultural, social, histórica y las reasume bajo la categoría neutra del “texto literario”. Una categoría tan incolora y desangrada como la de “cultura de masas”.

Hemos entrado en una experiencia de la modernidad que, si bien porta las marcas de la contradicción propias del subdesarrollo,

⁶ Félix Guattari, “La producción de subjetividad del capitalismo mundial integrado”. En *Revista de Crítica Cultural*. Santiago. N° 4, noviembre de 1991. p. 8.

⁷ Walter Benjamin, “Experiencia y pobreza”. En *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989. p. 169.

recuerda sin embargo la de Benjamin en el período de entre las dos guerras mundiales. Al igual que él, somos testigos de cómo lo igual, lo compacto y homogéneo satura y asfixia nuestra vida cotidiana en los espacios urbanos. De cómo disuelve y volatiliza el "aura" de las cosas heredadas, arruinándolas, perdiéndolas, y con ella los vínculos con nuestro propio pasado. La crítica de la cultura chilena y latinoamericana no puede prescindir, si quiere ser no sólo comprensiva sino además liberadora, de los lúcidos análisis de Benjamin. Pero tampoco la crítica literaria. Frente al discurso crítico sistemático, de alta codificación y denso de tecnicismos, Benjamin propone la cautela y la eficacia de una estrategia: "Lo decisivo no es la prosecución de conocimiento a conocimiento, sino el salto en cada uno de ellos. El salto es la marca imperceptible que los distingue de las mercaderías en serie elaboradas según un patrón"⁸. El "salto", es decir, la discontinuidad, la interrupción, la fragmentación. No abordar los textos de frente sino de costado. No con la lógica del centro, sino con la de la periferia, de los bordes.

Construyendo marcos de análisis para un verso o una frase con toda clase de materiales bibliográficos, legitimados nada más que por su capacidad de iluminación. Un poco como el mismo Benjamin dice que proceden los niños cuando juegan con desechos y residuos⁹.

De lo que se trata, en el fondo, es de postular una crítica literaria que no renuncie a la "redención", la nuestra, la de las cosas en que nos miramos y nos miran. Pensemos en Horacio Quiroga (el de los cuentos "misioneros"), en Onetti, en José María Arguedas, en Violeta Parra. Sus obras hacen visible el "aura" de seres y cosas en el momento mismo en que la pierden, devorada siempre por la vorágine de la modernidad. Lo perdido es la "felicidad" que estuvo en el pasado.

⁸ Walter Benjamin, "Sombras breves". En op. cit. p. 150.

⁹ Walter Benjamin, "Calle de mano única". En *Escritos*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1989. pp. 95-96.

Y “en la representación de felicidad vibra inalienablemente la de redención”, dice Benjamin. Da vueltas alrededor de la idea y la fórmula una vez más. Así: “El pasado lleva consigo un índice temporal mediante el cual queda remitido a la redención”¹⁰.

¹⁰ Walter Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia”. En *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989. p. 178.

EL DISCURSO CRÍTICO DE DIAMELA ELTIT: CUERPO Y POLÍTICA*

La tradición del escritor (y del artista) que 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 escritores (y artistas), o por el entorno social y cultural al que tales imágenes articulan su sentido, es tan vieja como la modernidad literaria (y artística) misma. Y lo es porque, precisamente, constituye uno de sus signos inaugurales. La abren los románticos alemanes a fines del siglo XVIII, pero será un poeta francés de mediados del siglo XIX, Baudelaire, quien fije una de sus modalidades más atractivas: el carácter de fuerte actualidad, contingente, tanto de los temas de análisis crítico como de los medios de publicación (revistas, periódicos), modalidad ésta que rebrota (con otras mediatizaciones desde luego) en la escritora chilena de la que aquí voy a ocuparme: Diamela Eltit.

Las vanguardias de la primera mitad del siglo XX no sólo prolongan esta tradición: la exacerbaban y la confirman como una de las constantes de las prácticas discursivas del escritor (y del artista) contemporáneo. Son conocidos algunos nombres de escritores latinoamericanos por los que pasa esa tradición en su fase contemporánea, al margen de cuál sea la modalidad específica de su realización en cada uno de ellos: Vicente Huidobro, Jorge L. Borges, Alejo Carpentier, Ernesto Sábato, Octavio Paz, Severo Sarduy, por ejemplo¹.

* Prólogo a mi edición de textos críticos de Diamela Eltit, *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago, Editorial Planeta, 2000. pp. 9-16.

¹ Desde el punto de vista de los grupos, a la manera vanguardista, tal vez uno de los casos latinoamericanos más interesantes del desdoblamiento a que me refiero lo constituye el que se produjo durante el período de eclosión de la poesía venezolana contemporánea, décadas del 50 y del 60 del siglo XX, un fenómeno simultáneo con el desarrollo de un activo debate público en revistas y periódicos propiciado por los mismos poetas (debate a la vez político y social) en torno a la forma y al sentido de esta poesía. Véase mi libro *Ensayo*

Ya lo sugerí: en la tradición del desdoblamiento de que hablo se inscribe Diamela Eltit, autora de varias novelas (*Lumpérica, Por la patria, El cuarto mundo, Vaca sagrada, Los vigilantes, Los trabajadores de la muerte*) que instalan otro modelo narrativo en la historia chilena del género (un modelo provocativo —sobre todo para un público de lectores como el chileno, mayoritariamente conservador en su adición crónica al cumplimiento de expectativas literarias convencionalizadas, que a lo más admite algunas osadías sin consecuencias— pero en sí mismo seductor por la finura de su inteligencia y los efectos de verdad de su estética), y de libros que problematizan su propio género discursivo (como *El infarto del alma*), pero también de un gran número de textos críticos. Son estos últimos el tema por ahora de mi interés. O más exactamente: el tema de estas páginas es el discurso crítico que tales textos van estructurando frente, y en diálogo implícito, o mejor, cómplice, con los textos narrativos de la autora, de producción paralela.

Para empezar, desde la perspectiva del discurso crítico de Diamela Eltit resaltan de inmediato, en su diferencia, algunos rasgos dominantes, hasta él, en la tradición del desdoblamiento, tal como la realizan los narradores chilenos contemporáneos. Si se piensa en escritores como Manuel Rojas, José Santos González Vera, José Donoso, el listado (tal vez muy parcial en número, pero a mi modo de ver no tanto en su “representatividad”) pone en evidencia una versión bastante magra de la tradición en cuestión: el polo crítico de su dualidad (de él estoy hablando) se nos aparece como de configuración episódica, discontinua, con limitaciones importantes en el abanico de los temas movilizados, privilegiando los enfoques biográficos dentro de un registro de insistentes tendencias memorialísticas y autobiográficas, que prefiere para su comunicación la vía del libro (mucho

crítico-bibliográfico sobre poesía venezolana contemporánea (décadas del 50 y del 60). Santiago, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1999. Especialmente, pp. 69-74.

más distanciada, menos "expuesta")², y no la cotidianeidad, la actualidad del periódico, de la revista, y que nunca llega a convertirse en un universo de diversificaciones temáticas, conceptualizaciones y puntos de vista, suficientemente desarrollado y consistente en sí mismo como para erigirse en un referente necesario, en el "otro" imprescindible de cualquier diálogo crítico con los textos narrativos de cada escritor. Me atrevería a decir por eso que las características mencionadas, evidentemente deficitarias, encuentran en Diamela Eltit una excepción, tardía es cierto, pero que cancela una larga continuidad.

Alrededor de 1987, año en que se celebra en Chile (hacia el final de la dictadura militar) el Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, donde Diamela Eltit lee uno de los discursos inaugurales³, y cuando ya había publicado dos de sus novelas, *Lumpérica* (1983) y *Por la patria* (1986), esta escritora comienza a construir un discurso crítico que, visto desde hoy, es decir, ya abiertas y desplegadas sus líneas temáticas fundamentales, no puede sino sorprendernos por su falta de antecedentes en la historia chilena contemporánea del desdoblamiento en el campo de los narradores. Los textos que lo configuran fueron publicándose, primero, en el suplemento *Literatura y Libros* del diario *La Época* (fundado en 1988 como alternativa democrática a una prensa generalizadamente sumisa al proyecto ideológico de la dictadura), luego (desde 1990) en la *Revista de Crítica Cultural*, dirigida por Nelly Richard, y, después, en publicaciones periódicas latinoamericanas (*Feminaria Literaria* de Buenos Aires, *Debate Feminista* y *La Jornada Semanal* de Ciudad de México, y *Nueva Sociedad* de Caracas) y estadounidenses vinculadas a centros

² Véase, por ejemplo, de Manuel Rojas *Imágenes de infancia*, de José Santos González Vera *Algunos, Cuando era muchacho*, y de José Donoso *Historia personal del boom*.

³ "Las aristas del congreso". En Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Diamela Eltit y otros, *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1990 (2ª ed., 1994). pp. 15-16.

académicos (*Hispanamérica, Revista de Estudios Hispánicos, Mediations*). O fueron escritos inicialmente como ponencias para seminarios y congresos, o para ser incluidos en publicaciones colectivas y en catálogos. Algunos han sido traducidos al inglés.

Del conjunto de estos textos pueden hacerse, por lo pronto, dos observaciones generales. Una (relacionada con su génesis, con aquello que incita su escritura): casi en su totalidad, responden a un gesto de apertura al mundo cotidiano y de compromiso con estímulos culturales del día tras día. Son pues textos en los que alienta, de algún modo, el espíritu de la crónica, de lo cronístico, que era el espíritu que alentaba también en los textos similares de Baudelaire. Y no sólo por su objeto (inevitablemente huidizo, cambiante, pasajero): también por la modalidad de la escritura, lejos de la formalización metódica, inevitablemente contaminada de la vivacidad que le impone tanto la transitoriedad de su objeto como el destino de su recepción, eminentemente periodística. Dos (relacionada con el mapa temático que los textos trazan y recorren): el discurso crítico de Diamela Eltit se abre, ávido, a la reflexión suscitada y orientada por problemáticas muy diversas (pero en muchos puntos entrecruzadas): la memoria ensombrecida, traumada, de los tiempos de la dictadura y el modo (fraudulento) en que la asume la "transición" democrática, los secretos designios del neocapitalismo postmoderno (el de la glorificación del "valor de cambio" y la conversión del "valor de uso" en un arcaísmo) y sus implicaciones sociales, éticas y estéticas, los signos ofrecidos a su desciframiento por las propuestas provenientes del mundo de la plástica, del video, del cine, de la fotografía, del bordado artístico, y desde luego del mundo de la misma literatura, la propia y la de los otros (esta última explorada siempre desde códigos temáticos y de encuadres que remiten también, subrepticamente, a la propia creación novelesca de la narradora). Un discurso crítico de esta envergadura, tanto en términos de la multiplicidad de esferas de prácticas culturales (sociales, políticas, literarias y artísticas) que cubre, como desde el punto de vista de su especial idoneidad para entrar en un

diálogo mutuamente enriquecedor con la creación novelesca de la autora, simplemente no existe en la tradición chilena del desdoblamiento considerado dentro del campo del narrador contemporáneo⁴.

Como era previsible, el discurso crítico de Diamela Eltit se halla presidido en su desarrollo por diversas constantes, es decir, por diversos nudos temáticos recurrentes, a los que se interroga una y otra vez dentro de esferas culturales distintas. Quisiera subrayar dos de estas constantes, quizás, para mí, las más decisivas: el *cuerpo* y la *política*. En el objeto de su reflexión, no importa cuál sea la esfera de prácticas específicas de la inserción de ese objeto, el discurso crítico privilegia, por una parte, el espacio del cuerpo como un elemento estratégico de su configuración conceptual. Un espacio desde luego cultural, siempre poblado de signos que hablan del “poder” o lo delatan, en la conceptualización de Foucault⁵, y de su insistencia secular en colonizar al cuerpo, inscribiendo en él, soterradamente, sus códigos. En principio, se trata de un cuerpo sexuado, sometido por lo tanto a la problemática de las identidades, pero que admite diferencias, estratificaciones, en el sentido de que partiendo de que los cuerpos son siempre “cuerpos sociales”, se puede hablar también, dentro de esa categorización, de “cuerpos populares”, “subproletarios”, por ejemplo. Pero en cualquier caso, cuando Diamela Eltit habla de cuerpo, siempre está pensando, por una parte, en una materialidad primigenia (determinante o fundante), en un significante de base, diría de

⁴ El trabajo crítico periodístico de Juan Emar en las décadas del 20 y del 30 del siglo XX, fundamentalmente sus “notas de arte”, restringen de una manera parcial (si bien importante) la generalización de esta afirmación, pero no la invalidan porque si bien Emar incursiona en una zona (el arte) extraña a la dominante en el pensamiento crítico del resto de los narradores contemporáneos chilenos, a su vez omite o silencia los demás contextos comprometidos en el desciframiento de una obra literaria, esos que justamente Diamela Eltit detecta y explora.

⁵ Diamela Eltit, en sus textos críticos, ha referido explícitamente su concepción del poder a la teoría de Foucault, especialmente a su libro *Vigilar y castigar*.

primer grado, particularmente pertinente para desplegar un pensamiento como el suyo, abierto, desconstruido y destructor, desideologizado, solidario (pero no dependiente) de las directrices del pensamiento "postestructural" europeo (Lacan, Foucault, Derrida), que rehuye la mistificación de los "centros", siempre ideológicos, o sea, siempre encubiertos, pero que no renuncia (sino que los afirma) a sus anclajes latinoamericanos, que determinan su diferencia, su condición irreductible.

Pero Diamela Eltit emplea también la palabra "cuerpo" en un sentido metafórico: lo hace para referirse a la escritura. Piensa la escritura, en efecto, con los mismos atributos esenciales del cuerpo: como materialidad significativa, portadora de significados nunca ajenos y siempre "orientados" desde el punto de vista de las sutiles dialécticas detrás de las cuales se juegan las alternativas y las inflexiones del poder. Para mi propósito, es especialmente interesante este espacio cultural (el de la escritura asimilada al cuerpo): creo que es en él, precisamente, donde se hace visible de la manera más propia la operatoria de la segunda constante del discurso crítico de Diamela Eltit: la política. Desde la perspectiva que exige la noción que intento determinar, no se trata para nada, en principio, de la política en términos institucionales, como lucha de proyectos sociales representados por partidos y conocidos de antemano. La política de que hablo, aquella en la que piensa Diamela Eltit cuando su discurso crítico la involucra asociada a la escritura, es, para empezar, una dimensión inherente a la escritura como cuerpo, por lo menos en la concepción de escritura que maneja esta escritora.

La escritura literaria, en tanto cuerpo, es una red de signos que en su disposición y en sus efectos de sentido, revela la presencia, la intervención activa e inevitable del "deseo". "Hambre", llama también Diamela Eltit al deseo. Y agrega: hambre de "historia". O sea: la escritura literaria contiene de alguna manera, una manera simbólica por supuesto, los elementos con los cuales el lector puede armar una determinada imagen de hombre, de sociedad, que no existe pero que

sería bueno que existiera. Dice Eltit: "Cualquier obra literaria, pues, pone en marcha su hambre y la calidad de su hambruna. Ávido y devorador, deseante y mítico, el texto habla del texto, pero también alude al espacio en el cual su hambre será saciada. Espacio de goce estético y social. Sitio político"⁶. ¿Sitio político? Este "sitio" es sin duda ese "espacio de goce estético y social", un espacio que la escritura literaria arma y proyecta más allá de sí misma, sobre un horizonte de posibilidad, utópico pero indispensable, cierto y gratificador, liberador, enriquecedor (si no, no sería el espacio de un "goce"). Ahora bien, ¿por qué este espacio salvador, en la medida en que es el espacio donde el deseo se sueña, y reclama el cumplimiento de su propia imagen ausente, puede ser definido, como lo hace Diamela Eltit, como un "sitio político"?

Es "político" porque es el espacio de una verdad (literaria, ética), pero no domiciliada aún en la historia, sólo deseada, sólo objeto de un "hambre" que la postula, y que, para abrirse camino y hacerse realidad, "historia", exige modificar lo que hay, lo establecido, lo conocido. Es "político" en definitiva porque es subversivo: no puede hacerse historia su verdad sino cambiando el orden que la excluye y la convierte en ausencia. Está claro entonces por qué toda auténtica escritura instala siempre en el espacio que abre, una política, entendiéndolo por tal las sutiles maniobras significantes mediante las cuales la escritura hace posible que el lector construya la imagen de una verdad ausente y cuyo deseo lo testimonia el "goce" de su contemplación, o de su intuición, el mismo que, por ser lo que es, el goce de una ausencia, debería inspirar toda suerte de conspiraciones para desbaratar el orden de las condiciones de vida existentes que condenan un bien semejante al ostracismo. Casi está de más decirlo: el concepto de cuerpo y el de política, tal como aquí he intentado presentarlos,

⁶ "En este límite". En el suplemento *Literatura y Libros* del diario *La Época*. Santiago. 14 de julio de 1996. p. 5.

y que es como parecen operar en el pensamiento de Diamela Eltit, hacen del discurso crítico de ésta un discurso profundamente historizado: abierto al cambio, solidario de un “más” (humano, social, cultural, ético), de una búsqueda incesante de equilibrios, que lucha contra los desmanes del poder, y que se enuncia (rebelde) asumiendo siempre como lugar de enunciación el “menos” que representan los sectores sociales y culturales subordinados: los marginados e instrumentalizados por el poder⁷.

Todos los textos críticos de Diamela Eltit, no importa cuál sea la esfera en la que se inscriba su objeto, levantan y definen su pensamiento sobre la base de estas dos grandes constantes, cuerpo y política, necesariamente comunicadas entre sí. Pero constantes, ¿sólo de su discurso crítico? ¿No son también, y exactamente en el sentido declarado, constantes de su discurso narrativo? Con lo cual, por lo demás, no estaría yo diciendo nada nuevo, sino reafirmando lo dicho al comienzo: la complicidad de los dos discursos, el crítico y el simbólico. En otras palabras: la especularidad, la simetría del desdoblamiento del escritor moderno.

Por último, una observación imprescindible, a propósito de la cual el desdoblamiento vuelve a repetirse, y por lo mismo a confirmarse. El pensamiento desplegado por el discurso crítico de Diamela Eltit, debido a la naturaleza de los dos pilares que lo sostienen y lo orientan (las nociones de cuerpo y de política tal como han sido aquí determinadas), no puede sino ser “resistente” a toda “normalización”, es decir, a toda lógica subsidiaria del poder hegemónico, de sus centros y de sus estrategias de dominación, como es propio de todo poder, siempre solapadas y encubiertas. Pero si el discurso crítico no es

⁷ “Mi solidaridad política mayor, irrestricta, y hasta épica, es con esos espacios de desamparo, y mi aspiración es a un mayor equilibrio social y a la flexibilidad en los aparatos de poder”. Afirmación de Diamela Eltit en “Errante, errática”. En Juan Carlos Lértora (Comp.), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1993. p. 22.

reductible como estructura de pensamiento a esa lógica, paralelamente como lenguaje, como estilo de verbalización tampoco es reductible a un modelo más o menos normativo, es decir, de cumplimiento de previsibilidades. Al revés, el modo del desarrollo de la prosa de los textos críticos de Diamela Eltit frustra las expectativas o previsiones sintácticas y semánticas del lector, las esperables continuidades discursivas, revelando así una empecinada vocación por el giro inesperado y desviado, por la construcción inusual. En la medida en que tales procedimientos aparecen como decisiones cuya finalidad es esquivar, burlar o transgredir consensos y lugares comunes en este terreno, se está frente a una prosa que reedita, y revitaliza, un estilo evidentemente barroco. Se puede aplicar a los dos aspectos subrayados del discurso crítico de Diamela Eltit (pensamiento y verbalización) lo que ella misma decía refiriéndose a su escritura narrativa: “deposito mi único gesto de rebelión política” en una escritura “refractaria a la comodidad, a los signos confortables”⁸.

⁸ En “Errante, errática”, art. cit. p. 21.

OTROS TÍTULOS EN ESTA SERIE

- JEAN FRANCO
Marcar diferencias, cruzar fronteras (1996)
- VARIOS AUTORES
Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral (2ª ed. 1997)
- RAQUEL OLEA
Lengua víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas (1998)
- PATRICIA PINTO Y BENJAMÍN ROJAS
Escritoras chilenas. Segundo volumen. Críticas literarias (estudios, antología, y bibliografía) (1998)
- WILLY O. MUÑOZ
Polifonía de la marginalidad. La narrativa de escritoras latinoamericanas (1999)
- PATRICIA RUBIO
Escritoras chilenas. Tercer volumen. Novela y cuento (1999)
- BENJAMÍN ROJAS PIÑA
Vanguardias y novelas en Vicente Huidobro (2000)
- MARTA LÓPEZ-LUACES
Ese extraño territorio. La representación de la infancia en tres escritoras latinoamericanas (2000)
- MARÍA NIEVES MARTÍNEZ DE OLCOZ
Teatro de mujer y culturas del movimiento en América Latina (2000)
- VERÓNICA CORTÍNEZ
Albricia: La novela chilena del fin de siglo (2000)
- WALESCKA PINO-OJEDA
Sobre castas y puentes: Conversaciones con Elena Poniatowska, Rosario Ferré y Diamela Eltit (2000)
- ELEONORA CRÓQUER PEDRÓN
El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa) (2000)

La crítica de las vanguardias históricas (primeras décadas del siglo XX) al principio de la "autonomía" del arte, no sólo condujo a la instalación de otro tipo de obra literaria y artística, que a su vez generaría otro horizonte de expectativas estéticas (el nuestro todavía, el contemporáneo), sino que también trajo consigo un efecto importante sobre otra zona del campo institucional de los géneros discursivos: la inevitable reevaluación de los géneros referenciales (carta, diario íntimo, autobiografía, crónica, etc.), hasta entonces domicilio de algo así como la *escritura de al lado*, jerárquicamente remitida a un lugar estético menor y subordinado en relación al que ocupaba (uno central desde luego) la escritura de los géneros regidos, y privilegiados, por el principio de "autonomía". En otras palabras: los géneros referenciales poco a poco comienzan a hacerse "visibles" como clases de discursos por cuya organización y producción de sentido pueden transitar "también" (y no sólo por la poesía, la novela o el drama) las grandes peripecias de la historia del sujeto, los grandes temas de la cultura, e incluso, por qué no, los grandes modelos estéticos. Los ensayos incluidos en este libro, dedicados precisamente a realizaciones de algunos géneros referenciales (la carta, el diario íntimo, la entrevista y el ensayo), se inscriben en la breve tradición chilena (de origen muy reciente) de análisis crítico y teórico en torno a esta clase de géneros.

Leonidas Morales T.