

LEONIDAS MORALES T.



DE MUERTOS Y SOBREVIVIENTES

Narración chilena moderna

Ensayo / Literatura

**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 y cultural 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* (1999), *Cartas de petición. Chile 1973-1989* (2000/2006), *La escritura de al lado* (2001), *Violeta Parra: la última canción* (2003), *Carta de amor y sujeto femenino en Chile. Siglos XIX y XX* (2003), *Novela chilena contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit* (2004). Es autor además de la antología de cuentos de Manuel Rojas *El bonete maulino y otros cuentos* (1968), 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

DE MUERTOS Y SOBREVIVIENTES
NARRACIÓN CHILENA MODERNA

De muertos y sobrevivientes
Narración chilena moderna

EDITORIAL
QUINTO PROPIO

INDICE

LEONIDAS MORALES T.

De muertos y sobrevivientes
Narración chilena moderna



Ensayo / Literatura

**EDITORIAL
CUARTOPROPIO**

De muertos y sobrevivientes
Narración chilena moderna

© LEONIDAS MORALES T.

Inscripción N° 173.417
I.S.B.N. 978-956-260-451-2

© Editorial Cuarto Propio
Keller 1175, Providencia, Santiago
Fono/Fax: (56-2) 341 7466
E-mail: cuartopropio@cuartopropio.cl

Producción general y diseño: Rosana Espino
Imagen portada: Oswaldo Guayasamín, "El violinista."
Museo Fundación Guayasamín, Quito
Composición: Producciones E.M.T. S.A.
Impresión: RIL Editores

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE
1° edición, agosto de 2008

Queda prohibida la reproducción de este libro en Chile
y en el exterior sin autorización previa de la Editorial.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN DE MUERTOS Y SOBREVIVIENTES	11
PRIMERA PARTE	
ROBERTO BOLAÑO LAS LÁGRIMAS SON EL LUGAR DE LA ESPERANZA	33
DIAMELA ELTIT LA VERDAD DEL TESTIMONIO Y LA VERDAD DEL LOCO	71
JOSÉ DONOSO PATRONES Y SIRVIENTES	93
SEGUNDA PARTE	
MANUEL ROJAS IMAGEN LITERARIA E IMAGEN CONVENCIONAL EN LOS CUENTOS DE MANUEL ROJAS	105
FERNANDO SANTIVÁN LA CIUDAD Y EL PAISAJE EN LA OBRA DE FERNANDO SANTIVÁN	125
BALDOMERO LILLO SEIS CUENTOS DE BALDOMERO LILLO	147

DE MUERTOS Y SOBREVIVIENTES

INTRODUCCIÓN

DE MUERTOS Y SOBREVIVIENTES

En la historia de cualquier narración (o narrativa) moderna, la figura del sujeto, como sujeto *social*, sufre cambios, de intensidad y forma variables. Tales cambios significan siempre el paso de un *estado* de sujeto a otro. Determinando el sentido de cada uno de estos cambios, y el de las relaciones entre ellos, es posible ofrecer una mirada coherente, incluso persuasiva, de la historia de una narración particular. Aun cuando no iré más allá de los límites de un simple bosquejo, es lo que voy a intentar en seguida a propósito de la narración chilena moderna.¹ El corpus de narradores elegidos parece pequeño, pero están distribuidos estratégicamente a lo largo del siglo XX y del XXI. En orden cronológico, el primero, de principios del siglo XX, es Baldomero Lillo, seguido por Fernando Santiván, Manuel Rojas, José Donoso, Diamela Eltit, para terminar, encabalgado entre el siglo XX y el XXI, con Roberto Bolaño. Mi pretensión es construir, a partir de los cambios de estado del sujeto social que registran los textos narrativos de los autores del corpus, un *modelo* intelectual del desarrollo histórico de la narración chilena moderna, naturalmente dentro de los límites temporales que el corpus mismo fija, con Lillo y Bolaño como sus fronteras extremas.

Una observación necesaria, de orden metodológico. No sería completamente fiel a la verdad narrativa que mi reflexión crítica se da como objeto si tratara de dar cuenta del modo específico de constitución

¹ Yo había propuesto ya un modelo también basado en transformaciones de la figura de sujeto, pero con fuertes restricciones de género, cronológicas y variaciones de corpus (sólo se refería a la novela chilena contemporánea, desde María Luisa Bombal, y se centraba en José Donoso y Diamela Eltit), en mi libro *Novela chilena contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit* (Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2004). Los dos modelos, el de ahora y el de entonces, al final se complementan.

de los diversos estados por los que atraviesa el sujeto en la serie de narradores antes nombrados, sin remitirlos (mediatizadamente desde luego, quiero decir, desde su forma literaria concreta) al movimiento de la modernidad, o de lo moderno, tal como éste ha tenido lugar en la historia de la sociedad chilena. Es decir, sin articular cada uno de esos estados justamente a una fase correspondiente, y paralela, de ese movimiento. En definitiva, el modelo intelectual de la historia de la narración chilena moderna propuesto, deberá construirse desde el modo diferenciado de darse estas articulaciones y las relaciones que en su sucesión mantienen entre sí.

En la década del 1900, cuando Lillo publica su primera colección de cuentos, *Sub-terra* (1904), la sociedad chilena había entrado en una fase crítica del proceso de su modernización. Este proceso histórico, de progresión constante desde la década de 1830, pasa en su curso por la recomposición de los grupos sociales de poder mediante el despliegue de toda una red de alianzas (matrimoniales, empresariales, financieras) entre la vieja aristocracia rural e integrantes de los grupos de origen europeo (ingleses sobre todo) que comienzan a llegar después de la Independencia, en la oleada neocolonialista del capital y la burguesía del “viejo continente.” El proceso irá transformando poco a poco el sistema de producción económica y, en otro plano también esencial al orden moderno, el paisaje urbano. En las barriadas de Santiago, durante la segunda mitad del siglo XIX, hace su aparición una nueva clase de pobres²: los de una pobreza “moderna.” Hacia fines de ese siglo, la burguesía santiaguina, imitando modelos europeos, parisinos ante todo, termina instalando espacios estables de modernidad en la vida cotidiana urbana, que incluyen arquitectura, transporte, iluminación, modas, etc. Otras formas igualmente

² Hay una edición chilena reciente (Santiago, Ariadna Ediciones, 2007) de un libro de Luis Alberto Romero (publicado originalmente en Argentina en 1997) que trata justamente el problema de los nuevos pobres en el contexto de las modernizaciones: *¿Qué hacer con los pobres? Elites y sectores populares en Santiago de Chile 1840-1895.*

“modernas,” pero menos glamorosas, hacen su estreno en los nuevos espacios de producción, desconocidos para la economía colonial, y regidos por la lógica de un naciente capitalismo industrial. Estos espacios fueron las minas: las del salitre en el norte, las del carbón en el sur, que generaron a su alrededor pueblos funcionales a su clase de producción (hoy “pueblos fantasmas”). A comienzos del siglo XX, el proceso modernizador alcanza ya un grado de profundidad suficiente como para poner en crisis los paradigmas que presidieron y definieron la sociedad tradicional, la colonial.³

La ética nunca ha sido un componente necesario, constitutivo, de la lógica del capital.⁴ Esa ausencia, sumada a la singularidad de la historia de la sociedad chilena, estructurada desde sus orígenes coloniales en torno a un ejercicio excluyente del poder por parte de la clase dominante, introduciendo así una división rígida, polarizada, entre dominadores y dominados (“patrones” y “sirvientes,” en el lenguaje coloquial chileno), condicionaron sin duda el género de vida y de trabajo que se instalan en los espacios de producción de las minas del salitre y del carbón, a fines del siglo XIX y comienzos del XX,⁵ y cuyo registro en textos de diversa índole (literarios, historiográficos,

³ A esta crisis se refirió el historiador chileno Francisco A. Encina, en *Nuestra inferioridad económica*, de 1911. Muchos años después, durante la dictadura de Pinochet, el historiador Cristián Gazmuri seleccionó algunos “testimonios” de contemporáneos de la crisis que tuvieron “conciencia” de la misma, en su libro *Testimonios de una crisis. Chile: 1900-1925* (Santiago, Editorial Universitaria, 1980).

⁴ Esa ajenezidad de la ética al capital sigue por supuesto vigente en el “capitalismo tardío,” el actual, pero con una curiosa novedad: la empresa “posmoderna” ha descubierto que la “ética” puede funcionar como mercancía, y entonces ha procedido a incorporarla a sus estrategias de producción y de venta. Ver en el libro de Gilles Lipovetsky *Metamorfosis de la cultura liberal* (traducción de Rosa Alapont, Barcelona, Editorial Anagrama, 2003) el ensayo “El alma de la empresa: ¿mito o realidad?,” pp. 59-96.

⁵ Sobre la vida y el trabajo en las minas del salitre, ver el ensayo de Marcelo Segall, “Biografía de la ficha salario.” En *Mapocho*. Santiago. Año II, Tomo II, N° 2, 1964, pp. 97-131.

periodísticos, etc.) leemos hoy horrorizados. Justamente, es la vida y el trabajo en uno de estos espacios, el espacio subterráneo de la mina de carbón, el tema central de los cuentos de Baldomero Lillo en de *Sub-terra*.

Las historias narradas en estos cuentos le permiten al lector deducir (construir) la figura de un sujeto social que en verdad es la figura de un *muerto*. En efecto, los personajes, aquellos en los que el narrador deposita su adhesión, o mejor, su compasión, se encuentran atrapados en un sistema de vida y de trabajo que les cierra el futuro, que les clausura toda expectativa de cambio, y que, por lo mismo, los clava a un presente de explotación primitiva (en salarios, en exigencias de rendimiento), de permanente riesgo de muerte por derrumbes y explosiones, un presente que se repite a sí mismo en cada nueva jornada. Es éste un sistema cerrado sobre sí mismo, que los personajes perciben con los rasgos propios de algo inamovible, eternizado, dentro del cual no sólo ellos son sus prisioneros, sino que también lo serán sus hijos. Para los mineros no hay más futuro que el presente. La rebeldía tiene costos muy altos.⁶ Las historias narradas en los cuentos de Lillo perfilan pues la figura de un sujeto social detenido en el tiempo, más bien sepultado en él, sacrificado al sistema social de producción (la escena del “sacrificio” ritual no está ausente en Lillo). El estado de este sujeto, podemos concluir, traduce dramáticamente la forma con que se presenta la “modernidad” en la vida y el trabajo de los mineros del carbón a comienzos del siglo XX. Una forma subsidiaria de otra: la forma general con que entonces ejerce el

⁶ Y no sólo en las historias de los cuentos de Lillo, sino también en la realidad extratextual: son años marcados por represiones brutales, como (en 1907) la matanza de obreros del salitre en la escuela Santa María de Iquique. El cumplimiento de los 100 años de esa matanza, el 2007, no fue olvidado. Un hermoso libro se sumó al recordatorio: el de Bernardo Guerrero Jiménez, *Nunca la flor creció. Centenario de la matanza en la Escuela Santa María* (Iquique, Universidad Arturo Prat de Iquique, 2007).

poder la nueva burguesía chilena. En tal sentido, los mineros de Lillo no son más que metáforas de todos los sometidos a la misma forma de dominio y explotación.

En el contexto de la crisis de la sociedad tradicional en Chile y América Latina, irrumpen narradores que, desde la década de 1910 a la del 20, generalizan una reacción, estética y ética, ante la penetración de la modernidad y el espectáculo de sus expresiones en variados campos de prácticas, empezando por la ciudad y su calle. De las formas de vida urbana importadas por las clases altas de las capitales latinoamericanas (arquitectura, transporte, iluminación, modas, etc.), todas solidarias del estilo cultural del momento, el de la "belle époque," emana una suerte de atmósfera que los nuevos narradores recepcionan bajo el síndrome de la desconfianza, como un foco de "contagio" moral. Frente a una vida urbana así percibida, cuentistas y novelistas latinoamericanos, entre ellos Horacio Quiroga, José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos, Ricargo Güiraldes, descubren de pronto, en su horizonte cultural, a la naturaleza, y en ella, un espacio originario de vida que por definición se opone, en una relación de mutua exclusión, al espacio de la ciudad moderna y a la vida cotidiana que sustenta. Hacia la naturaleza desplazan pues estos escritores el eje narrativo y simbólico, creando una literatura, históricamente reactiva, que se conoce en América Latina con el nombre de "regionalista," y en Chile, con el de "criollismo."

De los narradores chilenos del criollismo, interesa aquí el caso de Fernando Santiván. Como tantos otros por esos años (en Chile y fuera de Chile), Santiván también leyó el mensaje de Tolstoy y también (porque ya existían las condiciones para que ello se produjera) fue seducido por su llamado a volver a la naturaleza, a vivir y a trabajar en ella, en contacto con su fuerza purificadora, renovadora. Incluso, con un par de amigos (el novelista Augusto D'Halmar y el pintor Julio Ortiz de Zárate), participó en el proyecto utópico de crear una "colonia tolstoyana" en medio del silencio de los bosques del sur de Chile (aunque, por debilidades y contradicciones entre estos remotos discípulos de Tolstoy, terminaron instalándose cerca

de Santiago...)⁷ Los relatos de Santiván, novelas y cuentos, trazan ejemplarmente el movimiento que se inicia en la ciudad y concluye en la naturaleza. El y los demás criollistas en Chile (y en América Latina los regionalistas), ¿estaban en verdad abriendo así un horizonte? Eso creían ellos. Porque no podían tener la distancia que hoy tenemos, es decir, nuestra perspectiva histórica, para saber realmente que no abrían sino cerraban un horizonte.

En la colección de cuentos *Palpitaciones de vida* (1909) y en la novela *Ansia* (1910), la vida de los personajes de Santiván transcurre en Santiago como parte de la vida cotidiana de esta ciudad (“contaminada,” foco de “contagio”). Pero vendría el giro: las narraciones siguientes desplazarán el espacio de vida de los personajes desde la ciudad a la naturaleza, primero a la del centro de Chile (*La hechizada*, 1916, *En la monataña*, 1918) y luego a la entonces menos domesticada, la del sur del país (*Charca en la selva*, 1934, *La camará*, 1945, *El bosque emprende su marcha*, 1946). Sin embargo, desde el nuevo escenario las historias de los personajes no parecen dar testimonio de una recuperación de la concordia humana, de una renovada y no problemática vitalidad moral. Al revés: la naturaleza se vuelve un espacio contradictorio, hostil, casi enemigo. Defrauda los sentimientos de humanidad y establece, en cambio, relaciones de complicidad con lo irracional, con la brutalidad. Desde el punto de vista ético, los personajes de Santiván asisten, sin comprenderlo, a su fracaso, y sus historias, en este sentido, son tributarias de la figura de un sujeto en estado de total *anonadamiento*.

¿Cómo comprender esa negación o rechazo por parte de la naturaleza, frustrando así las expectativas liberadoras de los personajes? Un principio de comprensión comienza a hacerse posible si en vez de preguntarnos por el estado del sujeto, nos preguntamos por el estado de la naturaleza, un estado no sólo perceptible en Santiván

⁷ La historia de esta aventura la cuenta Santiván en su libro autobiográfico *Memorias de un tolstoyano* (Santiago, Editorial Zig-Zag, 1963, 2ª ed.).

sino en los mejores narradores del período de la literatura chilena y latinoamericana. Si bien el estado del sujeto en Santiván no es el de un muerto, como en Lillo, su anonadamiento sólo se vuelve comprensible, para el lector actual, desde la perspectiva de un muerto. Más exactamente: de un *condenado* a muerte. Y este condenado no es otro que la *naturaleza*. Son destinos distintos, sin duda, pero tienen en común, el muerto de Lillo y el condenado a muerte de Santiván, el mismo responsable: ambos son consecuencia de la diseminación de la modernidad. Aun cuando no ocupan exactamene el mismo lugar desde el punto de vista de ésta, la modernidad: los separa una frontera que sitúa, a uno, en un adentro, y al otro, en un afuera.

El estado de muerto del sujeto en Lillo es “producto” del sistema capitalista de producción industrial en las minas de carbón, y, al mismo tiempo, “condición” del modo de funcionamiento de ese sistema. De ahí pues su inmovilidad, su detención en el tiempo. El otro, el condenado a muerte, la naturaleza, lo es por inviabilidad histórica. Desde sus orígenes europeos, el desarrollo del capitalismo y de su clase social orgánica, la burguesía, impone los espacios urbanos como espacios de vida y de trabajo cotidianos al mismo tiempo que los somete a su “racionalización” progresiva (Weber). Simultáneamente, margina o absorbe a la sociedad precedente, la desplaza de sus roles seculares de conducción, anunciando de esta manera el fin de la vigencia dominante de uno de sus fundamentos: justamente, la naturaleza. Hacia fines del siglo XVIII, la naturaleza como referente y paradigma de una cultura cotidiana, como eje de la sociedad tradicional, entra en crisis. El Romanticismo forma parte sin duda de la sintomatología de la crisis. En los países europeos periféricos, la Rusia de Tolstoy por ejemplo, una sociedad donde las relaciones de poder se dan entretejidas con prácticas de una religiosidad cristiana muy “arcaica,” pero profundamente arraigadas, la crisis, no exenta de desgarros, se produce en la segunda mitad del siglo XIX. Fuera de Europa, en América Latina, como he dicho, tal crisis es historiable desde la década de 1900.

Ya se ve pues: la opción por la naturaleza de criollistas y regionalistas era en el fondo la opción por un condenado a muerte. Despojada

de las funciones culturales que tuvo dentro de la sociedad tradicional, que eran también funciones de poder, la naturaleza cae en el dominio puro de lo bruto, lo caótico e irracional (piénsese en *La vorágine*, o *Doña Bárbara*). Está claro entonces que el regreso a la naturaleza fue un movimiento de entrada en una “calle sin salida.” La tarea de los narradores que vinieron a continuación, ya contemporáneos nuestros, fue justamente la de abrir una “salida” superando la propuesta del criollismo y el regionalismo. Por eso mismo, al formular su propio proyecto, no pueden dejar de referirse, en un gesto de diferenciación, a la literatura precedente. El proyecto de los nuevos narradores, en Chile y América Latina, estuvo orientado, en sus líneas principales, por las prácticas creadoras, críticas y teóricas de los movimientos vanguardias europeos de entre las dos guerras mundiales. Estas prácticas asumieron la condición urbana de lo moderno, sepultaron el tipo de obra artística de la tradición realista e instalaron otro, regido por un fragmentarismo descentrado, mientras simultáneamente se abrían a un doble horizonte utópico: estético (un nuevo arte) y político (una nueva sociedad).

En Chile, los nombres inaugurales son conocidos (como también las diferencias entre ellos): Manuel Rojas, González Vera, María L. Bombal, Juan Emar. Ahora bien, desde la propuesta de construir un modelo de historia de la narración moderna chilena basado en los cambios de estado del sujeto social (inseparables, estamos viendo, de las peripecias de la modernidad), quien representa el tercer momento, después de la experiencia del criollismo, es Manuel Rojas. Si bien su prestigio como narrador suele asociarse con sus novelas, especialmente *Hijo de ladrón*, de 1951, es también un gran cuentista. Más aún: son sus cuentos los que permiten ver en él a uno de los primeros narradores chilenos contemporáneos en separarse de la estética del criollismo introduciendo una relación de ruptura con ella. Tendré presente aquí algunas de sus colecciones: *Hombres del sur*, 1926, *El delincuente*, 1929, *Antología de cuentos*, 1957, y dentro de los cuentos incluidos en ellas, pondré mayor atención a los siguientes: “Laguna,” “El delincuente,” “Una carabina y una cotorra,” “Pancho Rojas.”

¿En qué consiste el cambio? Los personajes tienen ahora a la

ciudad como espacio de vida y de trabajo: de alguna manera se comportan como si en ese espacio, o desde él, se decidieran sus destinos. En otras palabras: son personajes que actúan desde dentro de la modernidad, y no desde un afuera, como en los criollistas. Pero no son personajes acomodaticios, meras piezas de un orden y, al final, complacientes. Por el contrario, hay en ellos un permanente desacomodo dentro de la sociedad, una relación de desajuste que se traduce en gestos de rebeldía, de no aceptación. También es característico de Rojas que la no aceptación y la rebeldía no se cierran sobre sí mismas, que no terminen siendo gestos agotados en su mera producción. Por el contrario, el lector de sus cuentos, especialmente de los que cité hace un momento, se forma a partir de las historias narradas la imagen de un sujeto en estado de *optimismo* más o menos constante. Un optimismo que se deriva del íntimo confiar, consciente o inconsciente, en un futuro abierto al deseo de otro mundo para sí, a un futuro como expectativa utópica. Deseo y utopía no ajenos, en Rojas, a una ética libertaria de componentes anarquistas, articulada también a los acontecimientos sociales de la época que marcaron rumbos (como la Revolución Rusa de 1917) y a sus réplicas en las escenificaciones chilenas.

Este tipo de sujeto aliado al futuro (como el de Rojas), seguirá vivo en narradores chilenos posteriores, que ofrecerán nuevas figuraciones suyas, algunas (por ejemplo, en narradores del grupo generacional de Carlos Droguett) con un énfasis fuerte en su comunidad de destino con el de las clases sociales populares sometidas al poder, es decir, con las expectativas de un cambio social profundo y liberador. Figuraciones evidentemente solidarias de la vitalidad de un movimiento social y cultural, chileno y latinoamericano, en continuo crecimiento a través de las décadas de 1950 y, con una vivacidad explosiva, de 1960, que asume cada vez con mayor radicalidad la perspectiva revolucionaria. En Chile, terminará conquistando mediante el voto el poder político en 1970. Paralelamente, otros narradores chilenos, contemporáneos del "boom," con publicaciones importantes desde la década de 1950, protagonizan una suerte de repliegue: frente al horizonte utópico con que se encuentran comienzan a abrir

una distancia, la de la sospecha, o de la prescindencia, o simplemente del rechazo. Alimentada, sin duda, por la experiencia de los llamados “socialismos reales” (las dictaduras de corte stalinista), pero también, quizás, por la percepción de que ese horizonte estuviese ya agotado, incluso de que fuese un error. En cualquier caso, resulta revelador que algunas lecturas decisivas de integrantes fundamentales de este grupo, como Claudio Giacconi y José Donoso, sean de narradores modernos que limitan su temática a la problematización del sujeto y de su mundo: en Giacconi, los narradores rusos de fines del XIX y comienzos del XX, y en Donoso, Henry James.

José Donoso es el más importante del grupo (conocido en Chile como “Generación del 50”). Después de Manuel Rojas, será él quien en la historia de la narración chilena moderna instale un nuevo estado del sujeto social. Donoso invierte la dirección de la mirada: en vez de prolongar la imaginación del horizonte utópico abierto por las vanguardias con otras figuraciones narrativas del sujeto social, en un gesto “arqueológico” vuelve la mirada hacia atrás, hacia las condiciones que presiden la producción misma del sujeto social. Tales condiciones no son otra cosa que las concretas relaciones de poder dentro de las cuales todo sujeto social se constituye, en un diálogo siempre desigual con el otro (el poder), donde las “posiciones de habla” están desde el comienzo marcadas por el lugar que ocupa el “hablante:” el del poder o el de la subordinación. Con esta inversión de la focalización de la mirada, Donoso lleva a cabo, del modo más radical, el cierre del horizonte vanguardista, e introduce, al ritmo de esta operación de cierre, un estado de sujeto inédito en la narración chilena (y latinoamericana), de una verdad (ética, social) que, por entre los desgarros, despojos o alucinaciones del personaje, destella con su poder de iluminación. Vista desde el mirador que ofrece una obra terminada, como la de este escritor, la primera novela, *Coronación* (1956), puede aparecérsenos sembrada de signos en este sentido. Sin embargo, las novelas donde la problemática del sujeto es llevada por Donoso a un manejo narrativo y a una realización estética de altísimo nivel, insuperable dentro de los rangos alcanzados por sus demás novelas, son *El lugar sin límites* (1967), *El obscuro pájaro de la noche* (1970) y *Casa de campo* (1974).

Donoso apuesta a hacer del relato la forma misma de una larga interrogación sobre el fenómeno de la identidad del sujeto social como un producto de las relaciones de poder. Pero moviéndose narrativamente en una sociedad histórica, la chilena, en su espacio interior, regido por el poder de la clase dominante, la de los “patrones.” Al ritmo de esta interrogación, Donoso va desarmando las identidades del sujeto que, siendo históricas, los discursos del poder “sustancializan” ideológicamente. En un movimiento narrativo de regresión hacia un punto originario (connotado incluso por el mito), allí donde el sujeto social hace visible que, desde el comienzo (desde siempre en verdad), su acta de nacimiento fue un acontecimiento precipitado por el juego de unas específicas relaciones de poder. Que el “sirviente” nunca preexistió al “patrón,” ni al revés, que ambos irrumpieron al mismo tiempo, y al mismo tiempo también ocuparon lugares distintos en su relación, de patrón o de sirviente, según cuál de los dos era el titular del poder y cuál de los dos su contraparte. Nada hay pues de fatalidad o determinismo en la relaciones establecidas y en la distribución de los roles: son meras formas históricas, “accidentales” por lo tanto, que los discursos del poder, para legitimarlo, transmutan en “esencias.” Como efecto de este movimiento narrativo, el sujeto social de Donoso se nos aparece, sobre todo a la luz de las tres novelas antes citadas, en un estado verdaderamente nietzschiano: en estado de *desconstrucción* ininterrumpida de sí mismo. Los “rostros” devienen “máscaras.” Y el sujeto, en la zona extrema de su desconstrucción (y desmitificación), pierde el habla, el lenguaje, instrumento y lugar de su constitución, y queda así al borde de perder su condición humana, de regresar a lo puramente animal, anterior al gesto de instalación humana. En un territorio que el título de la novela, y el epígrafe con la cita de Henry James donde se encuentra la frase, llama lo “obsceno.”

En el mismo año en que se publicaba *El obsceno pájaro de la noche*, 1970, ganaba las elecciones presidenciales en Chile Salvador Allende. Con su gobierno, el de la Unidad Popular, se inicia un proceso revolucionario con características propias, que, desde hoy, lo vemos como un brote postrero de la utopía social y política (anticapitalista o antiburguesa) que se abre paso en Europa desde la década de 1910 con

la Revolución Rusa. Una utopía asumida también desde el interior de las vanguardias. A lo largo del siglo XX el fermento utópico producirá estallidos exitosos sucesivos: China, Argelia, Viet Nam. Por su fuerte impacto en América Latina, tiene un lugar de importancia particular la Revolución Cubana (1959). La Unidad Popular, nuestro “Mayo francés,” no podía ser otra cosa, como proyecto revolucionario, que un ataque frontal a la estructura tradicional de poder en Chile. La misma que Donoso pone en juego para desmontar la compleja red de sus mecanismos en la novela de 1970. Es decir, la estructura de relaciones de poder, de origen colonial, entre “patrón” y “sirviente.” El golpe militar de 1973 y el fin del gobierno de Allende son pues la reacción del término marcado, el de los “patrones,” de la estructura bipolar de relaciones. La larga dictadura siguiente tuvo como misión reinstalar, con un diseño puesto al día (siguiendo el modelo de la sociedad de mercado, traído de los medios académicos y políticos de Estados Unidos), la vieja estructura de relaciones de poder con sus rígidas polarizaciones. Para “cumplir” esta misión (“misión cumplida,” dirá Pinochet al abandonar sus funciones), la dictadura sumergió a la sociedad en la traumática experiencia cotidiana del ejercicio de un poder represivo criminal y absoluto.

Sobre el trasfondo del cierre del horizonte vanguardista practicado por Donoso, Diamela Eltit desarrolla una narrativa que responde a otros condicionamientos de la verdad del discurso literario, unos ya posmodernos, pero a la vez fuertemente arraigada en esa experiencia de los efectos demoledores del poder dictatorial sobre el sujeto. En las décadas del 80 y del 90, desde la primera novela, *Lumpérica*, de 1983, la narrativa de Eltit se impone por su lucidez verbal, por la seducción de su verdad (estética, ética, política), una verdad que pasa en buena medida por el trazado de una figura de sujeto despojada de inscripciones ideológicas previsibles, pero que, desde las posiciones de exclusión social que ocupa, se enfrenta al poder con armas mínimas aunque inapelables: los gestos, los del cuerpo y los de la palabra. La insubordinación de los gestos queda a la vista en la “ocupación” que el cuerpo y la palabra realizan de los espacios de su propia marginalidad, ejerciendo así dominio sobre ellos. Son los

gestos con los cuales, desde el presente copado por un poder convertido en máquina de control y destrucción, habla un deseo profundo de libertad, de construcción de sí. Sin duda, las novelas de Eltit, de modo sistemático desde la primera hasta *Los vigilantes* (1995) y *Los trabajadores de la muerte* (1998), le abren al lector el mundo de un sujeto acosado por la vigilancia represiva del poder, por la inminencia del desastre, de cualquier desastre, de todos los desastres, pero es un sujeto que al mismo tiempo no renuncia a sí mismo y se nos ofrece en un estado de *resistencia* permanente ante el poder.

Pero hay un libro que ocupa un lugar singular en la producción de Eltit: *El Padre Mío*. A mi modo de ver, representa una zona discursiva hacia donde de alguna manera parecieran confluír todas sus novelas. Como si lo que en éstas, en su modo de narrar, es tendencia sostenida (al fragmentarismo, de la letra y del significado), o, en el sujeto, inminencia (de disgregación de la subjetividad ante la presión cotidiana del poder), encontraran en este libro la realización ejemplar de su destino: la forma donde tendencias e inminencias dejan de serlo para asistir a su propia resolución final (incluyendo por supuesto su verdad y su estética). Es el libro, de todos los de Eltit, justamente por su carácter casi de metarrelato, el que lleva el estado del sujeto de las novelas a un punto en que la resistencia termina siendo sobrepasada, rota, y el sujeto exhibe ya el estado ruinoso del *loco*. En *El Padre Mío*, el poder hace estallar al sujeto, caotiza su discurso, pero este discurso, a su vez, atrapa al poder en sus redes, lo nombra y lo expone en su responsabilidad perversa. Pero además este discurso del loco (su forma, su peculiar modo de decir la verdad) metaforiza de alguna manera las condiciones de verdad del discurso de la literatura contemporánea, y dentro de ella, de la novela (no es casual que en los orígenes de este género, la novela moderna, tengamos la historia de un loco, Don Quijote).

Lo curioso, y notable (un verdadero azar afortunado), es que este libro, *El Padre Mío*, no fue en su origen un relato de "ficción." No contiene más que la transcripción de las "hablas" de un chileno esquizofrénico, habitante de una zona periférica de Santiago, más bien un erial, que Eltit conoció en plena dictadura y con quien ella

se encontró en tres ocasiones: 1983, 1984 y 1985. Sin embargo, el libro con estas “hablas,” es decir, con la edición que de ellas hace Eltit, entró, desde su publicación en 1989, en el circuito de la recepción literaria (predispuesto desde luego por la conocida condición de novelista de la editora), convirtiéndose de inmediato en un texto cargado de connotaciones múltiples e imprevisibles, de dispositivos que de pronto precipitan estallidos de verdad inesperados. En resumen, un texto cuyos signos parecieran estar dotados incluso de una capacidad excepcional para entrar en el juego de lo simbólico. Iluminador de la producción de la misma Eltit, y al mismo tiempo de las condiciones de verdad del discurso literario posmoderno. De paso poniendo en cuestión una vez más, pero ahora de manera flagrante, la inviabilidad de una dicotomía como la de ficción-no ficción, cuando ésta está de antemano definida y prescrita desde el punto de vista de sus géneros.

Mientras, al amparo de una vida ciudadana y política cautiva, en interdicción, los estrategas de la dictadura sometían a la sociedad a un rediseño institucional profundo (una “refundación,” decían ellos), para ajustarla a su modelo, la “sociedad de mercado,” que, en la década de 1980, había entrado ya en su fase de globalización, con Estados Unidos como modelo y titular de su custodia, en los espacios de resistencia y lucha contra la dictadura se mantenía abierto un horizonte que, en lo fundamental, parecía cancelado en todas partes: la utopía. No exactamente la utopía de Allende y la Unidad Popular, pero sí la utopía de otra sociedad. Una que desarmara la diseñada por la dictadura, que se hiciera cargo de las deudas infinitas de justicia, y que, en resumen, le diese a la democracia una dimensión nueva, enriquecida, como práctica ética, social, política. La dimensión que un deseo colectivo instalaba en el futuro a partir tanto de los déficits del presente como de un nuevo saber de sí, como figura social, al que el sujeto había accedido a partir de las experiencias de la represión.

Ahora bien, la dictadura concluye en 1989. Pero apenas transcurridos los dos primeros años de la llamada “transición a la democracia,” resulta evidente que ésta no había venido a poner en riesgo la “sociedad de mercado” impuesta por los militares, sino sólo a corregir

sus excesos y a intentar, como decía Patricio Aylwin, el Presidente con el que se inaugura la “transición,” hacer justicia a las víctimas de la dictadura “en la medida de lo posible.” Pronto quedará a la vista que todos aquellos sueños utópicos, los de Salvador Allende y la Unidad Popular, pero también los surgidos de la pesadilla de la dictadura, habían nacido muertos. Desde su desenlace pudo verse que no eran más que la experiencia local, retardada por lo demás, de los mismos sueños utópicos cuya muerte, después del Mayo francés del 68, comienza a generalizarse en y desde Europa, a marcar el mundo de la modernidad tardía, el llamado “posmoderno,” un mundo que como orden social, económico, cultural y político, entra en la década de 1980 en una globalización ya incontenible, precipitada definitivamente a fines de esa misma década con el derrumbe de la Unión Soviética y la caída del muro de Berlín. Decir la muerte de la utopía, es decir la desaparición de las condiciones sociales, culturales y políticas que por casi un siglo la habían hecho posible, manteniendo vigente el deseo que desde el presente y la memoria viva del pasado daba vida al futuro.

En el terreno de la literatura chilena, más específicamente, de los narradores chilenos, la experiencia de esta muerte ha sido vivida con muchísimas variaciones, y dado origen también a respuestas literarias de muy diversa suerte. Pero es Roberto Bolaño, a mi juicio, el narrador donde esa muerte, además de ser el supuesto de las historias que narra, de las singulares situaciones en las que se encuentran o por las que pasan sus personajes, es asumida y resuelta de una manera literariamente incomparable, en novelas y colecciones de cuentos que a lo largo de una década (1993-2003) se publican con una velocidad de frecuencia realmente vertiginosa. Algunos títulos imprescindibles: *Llamadas telefónicas* (1997, cuentos), *Los detectives salvajes* (1998, novela), *Amuleto* (1999, novela), *Putas asesinas* (2001, cuentos), y la novela póstuma *2666* (2004). El lector de Bolaño asiste, seducido y perturbado, al despliegue sin fin de una verdad que se abre sobre el fondo de aquella muerte, e ilumina, como tal vez ningún otro narrador del momento ha podido hacerlo, con un dramatismo sordo, con la tonalidad oscura de lo trágico, la condición del tiempo y del espacio que a los personajes les toca habitar. De las historias de los

personajes de Bolaño su lector infiere (construye) la figura de un sujeto social que se le aparece en estado de *sobreviviente* de la muerte de la utopía. La sobrevivencia, tal como aquí se da, no pone pues al sujeto fuera del espacio de esa muerte, sino todavía dentro de él, bajo su sombra.

Este estado de sobreviviente del sujeto social en Bolaño, el último de los narradores del corpus, completa el modelo intelectual de la historia de la narración chilena moderna que me había propuesto armar.

¿Qué relación existe entre los seis ensayos reunidos en este libro, dedicados, por separado, a cada uno de los seis narradores del corpus, y el modelo intelectual que acabo de presentar? Esos seis ensayos no sólo son anteriores, sino que, con la excepción de uno, estaban ya publicados, en distintas fechas, algunos incluso hacía muchos años. Desde su posición de anterioridad, han sido sin embargo la base del modelo, sugiriendo implícitamente las líneas de su construcción y sus articulaciones. Los ensayos sobre Rojas, Santiván y Lillo son todos de la década de 1960. A décadas muy posteriores, 1990 y 2000, pertenecen los restantes, sobre Bolaño, Eltit y Donoso. Como se ve, fueron escritos desde condiciones sociales, políticas, culturales (las de Chile y el mundo) de signo contrapuesto. La lectura revela asimismo su diversidad en los anclajes teóricos de la reflexión crítica. Los del primer grupo corresponden a un momento en que la “revolución” aún parecía posible, y los del segundo, a un tiempo donde las utopías se desvanecen.

De los cinco publicados, sólo el de Eltit conserva el mismo texto. Los demás presentan cambios, pero menores en tres de ellos: en el de Donoso, simplemente corrigen errores del original (errores de edición),⁸ y en los de Rojas y Santiván, afectan a aspectos técnicos

⁸ Fue uno de los textos leídos en el Coloquio Internacional de Escritores y Académicos en homenaje a los 70 años de Donoso (Santiago, 1994). todos recogidos posteriormente en el libro *Donoso 70 años* (1997). Quienes editaron este libro

de las notas a pie de página, o a detalles ocasionales de escritura. De mayor envergadura son sí los cambios introducidos en el ensayo sobre Lillo, el más extenso de los seis: consisten, fundamentalmente, en supresión de adjetivaciones y párrafos, en reescritura de numerosos pasajes. En cualquier caso, en ninguno de los ensayos, los cambios han modificado el cuerpo de las ideas.

no solicitaron a los participantes en el homenaje los textos que habían leído, sino que transcribieron las cintas con las grabaciones. Tampoco consultaron a los autores sobre la fidelidad de las transcripciones. Consecuencias lamentables: los textos publicados contienen garrafales errores de identificación de palabras y nombres propios, presentan una puntuación y una separación de párrafos caprichosas, y desaparecen necesariamente las notas que los originales incluían. Hice ver, en su momento, estas arbitrariedades de edición en un artículo, "A propósito de una edición de textos críticos," publicado en el suplemento "Literatura y Libros" del diario *La Época* (Santiago, 22 de febrero de 1998), reproducido como reseña en la revista *Nomadías* (Santiago, Año II, N° 3, primer semestre de 1998).

ROBERTO

PRIMERA PARTE

LAS SACRIFICIAS SON EL LUGAR
DE LA FUERZA

ROBERTO BOLAÑO

LAS LÁGRIMAS SON EL LUGAR DE LA ESPERANZA

1. Bolaño narrador

He sido un lector más bien tardío de Bolaño. El repentino fervor con que la crítica literaria de los periódicos chilenos comienza a referirse a la narrativa de Bolaño (tal vez a partir de 1998, cuando *Los detectives salvajes* recibe, en Caracas, el premio internacional de novela Rómulo Gallegos), operó al comienzo como un disparador de la sospecha: debe tratarse, pensaba, de una nueva estrella brillante en el cielo muerto de la literatura masiva, ese cielo que cuando “habla,” sólo puede enunciar su propio vacío.¹ Hasta que decidí someter a prueba las sospechas, es decir, comenzar a leer a Bolaño por mi cuenta, al Bolaño narrador. Y debo confesarlo: estas lecturas, desde la del primer libro, me precipitaron siempre (con variaciones de intensidad según los textos) en una experiencia estética, si bien inesperada, de naturaleza inconfundible: aquella sólo posible en las escrituras literarias tocadas por el poder y la energía de transfiguración luminosa del lenguaje. Precisamente, una experiencia a la que no se abren las escrituras de recepción propiamente masiva. Hay muchas maneras de oponer estas dos clases de escritura. Cito aquí una que me parece más pertinente. Es de Baudrillard. De acuerdo con él, las escrituras masivas se distinguen porque “no tienen ningún secreto” y su “procedimiento

¹ Desde luego, estoy aquí pensando la “masa” o lo “masivo” desde la perspectiva del ensayo de Jean Baudrillard “A la sombra de las mayorías silenciosas,” en su libro *Cultura y simulacro* (traducción de Antonio Vicens y Pedro Rovira, Barcelona, Editorial Kairós, 2005, 7ª ed.).

de fabricación es visible, como si fuera un objeto técnico,” mientras que frente a las otras (las iluminadas e iluminadoras) “tenemos la deliciosa impresión de que algo ha funcionado secretamente, algo imprevisible,” y donde la “seducción” de la escritura forma parte de su “originalidad.”² A esta segunda clase de escritura pertenece en propiedad la de Roberto Bolaño.

La muerte de este escritor, en 2003, dejó a la vista un hecho del cual puede afirmarse por lo menos su inusualidad. Y, además, que dentro de su rareza, ha sido históricamente un hecho de ocurrencia más frecuente en la poesía (Rimbaud sería su representación ejemplar, casi mítica) que en la narración. Es un hecho en el que de pronto la conciencia se detiene como sorprendida (también seducida) por la plenitud de su singularidad. Me refiero a lo siguiente: al breve tiempo que le ha bastado a una obra para su despliegue, o al breve tiempo dentro del cual la obra se las ha ingeniado para darse su cuerpo. Como si toda obra llamada a ocupar un lugar, o mejor, a abrir un espacio de signos imprescindible en un determinado momento histórico y cultural, siempre tuviera disponible su tiempo para su propia ocurrencia. A la muerte de Bolaño (y sin considerar aquí los textos de su poesía), adquirió los caracteres de una evidencia de pronto sobrevenida el hecho de que casi toda su producción narrativa (muy lejos de ser escasa: alrededor de diez títulos entre novelas y colecciones de cuentos), se había publicado en el lapso ¡apenas de una década! El peso de tal evidencia se vuelve apabullante si se suma la, al parecer, enorme cantidad de narraciones que quedaron como archivos de computador, inéditas, inconclusas por alguna razón que ya no conoceremos. Algunas han ido publicándose por herederos y editores, entre ellas *2666*, una novela de más de mil páginas.³

² Jean Baudrillard y Enrique Valiente Noailles, *Los exiliados del diálogo*, traducción de María Josefina Domecq, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2006, p. 136.

³ Un problema interesante el planteado por estas publicaciones póstumas: si no fueron hechas por el autor, porque por alguna razón consideraba los textos incompletos, no a punto, ¿qué estatuto les correspondería, si se publican, dentro

Este ritmo vertiginoso de escritura no es una mera “pasión” ni un puro desborde exultante de fuerza creadora. Sería inyectarle a un hecho inconmensurable la banalidad de un tópico de la cultura masiva, volviéndolo de esta manera insignificante. Tampoco se trata de una compulsión neurótica, asociada a una “repetición” rebelde a todo control autorrepresivo. Por último, caeríamos en el mecanicismo de una mimesis burda de lo biográfico, si dijéramos que estos flujos desalados de producción son los de alguien, Bolaño, que tiene escaso tiempo porque una enfermedad hepática lo ha condenado a morir en cualquier momento. Se nos escaparía de esta manera el sentido profundo de ese gesto como de desvelado, de vigilia, que preside la producción de Bolaño.

En primer lugar, para dar cuenta de esta dimensión de su escritura, es decir, de la renovación continua, casi acezante, del acto de su enunciación, hay que reparar en las narraciones mismas, en el mundo de sus personajes, en las particulares condiciones a que están sometidas sus vidas. Y surge entonces un poco de luz: esta escritura permanentemente inquieta, movediza (como la figura del demonio en el imaginario medieval), responde al horizonte de existencia en que nos han puesto los años de la globalización, los de la modernidad tardía: los de la conciencia exacerbada de que, en el sentido de una trascendencia, “no vamos a ninguna parte” (Vattimo), y de que este tiempo así recortado, y así entregado a su propia suerte, ha entrado, en consecuencia, en una inusitada velocidad de curso, como si hubiera hecho suyo el modo de ser de la mercancía y asistiera a su propio “consumo” delirante, haciendo de cada vida inevitablemente la brevedad irreversible de un trazo. Desde esta conciencia parece escribir Bolaño. Como aquel personaje suyo (máscara de un escritor) de la última parte de *2666*, “La parte de Archimboldi,” que dice “no tengo mucho tiempo,” en el fondo, para vivir, para hacer lo que haya

de la obra del autor? ¿O simplemente las reservas del autor pasan a pérdida, y por virtud de sus herederos y editores todo queda homologado?

que hacer. Es lo que Bolaño asume: no tiene mucho tiempo, en el sentido dicho, y escribe por lo tanto sin parar. Esa premura extrema, en el límite, le da a su escritura un sordo dramatismo. Y al revés: en esta premura dramática de la escritura puede leerse una suerte de emblema, de cifra o apólogo, de la condición del mundo de los personajes como materia y hechuras de tiempo.

Retomaré más adelante este problema (el estatuto de los personajes desde el punto de vista del tiempo), dentro de un determinado marco crítico y sobre la base de un corpus de textos narrativos de Bolaño, ambos todavía por definir. Antes me parece útil, más que nada orientador desde el punto de vista de mi análisis posterior, proyectar brevemente la narrativa de Bolaño sobre el horizonte de la novela chilena contemporánea y sus correlatos históricos (sociales, políticos, culturales), y en la proyección tratar de sorprender algunas diferencias que deberían entrar en su caracterización.

Una de estas diferencias tiene que ver con la identidad del momento específico de la modernidad latinoamericana con el que, de una manera mediada pero constante, dialogan los cuentos y novelas de Bolaño. Se trata de ese momento cuyas bases culturales, sociales, políticas, económicas se establecen, un poco en todas partes, desde la década de 1980, y al que nos referimos con palabras como "globalización," "posmodernidad." Ese momento es el de nuestro presente, de nuestra actualidad. En Chile ingresamos a él de la mano criminal de una dictadura militar, que puso la vida ciudadana en cautiverio, bajo estado de interdicción, y a la vez de servidumbre, sometida a un poder represivo absoluto, instrumento estratégico de la derecha chilena en la consolidación de esta una nueva etapa del "capitalismo tardío," y de la producción de los discursos funcionales que sostiene y la sostienen. De los estragos éticos y políticos del ejercicio de este poder absoluto en la vida cotidiana, se hace cargo, desde sus propias reglas de producción estética, lo mejor de la literatura chilena del período. En Diamela Eltit, por ejemplo, ese poder no es nunca un horizonte, en el sentido de una distancia: por el contrario, es la atmósfera traumatizada en que se mueven y respiran sus personajes, son las heridas y cicatrices, visibles o invisibles, que deja en los cuerpos y en las almas, pero también ese poder es el que condiciona, y le da su

forma concreta, a la reacción del sujeto de sus novelas: una reacción de resistencia y al mismo tiempo de puja interior hacia una "salida," no una salida cuya dirección el sujeto pudiera saber de antemano, sino una que parece tantear en la oscuridad, que ensaya, y que el lector imagina, construye, a partir de las situaciones narradas que hablan por sí mismas de su ausencia.

No es exactamente el caso de Bolaño. En sus cuentos y novelas no está ya esa atmósfera perturbada, la del poder, como en las novelas de Eltit. Son otras las perturbaciones que ahora rondan o atrapan a los personajes, porque también es otra la clase de vida cotidiana a la que estas perturbaciones remiten como a sus condicionantes. Una clase de vida cotidiana dentro de la cual terminarían despertando, con sus expectativas éticas y políticas defraudadas, quienes fueron víctimas de la dictadura hasta su término, en 1989, e ingresaron, desde 1990, en los años llamados (con no poco cinismo) de la "transición" (¿vivimos en ellos todavía?, ¿serán esos años como el mensajero de Kafka que a pesar de su rápido avanzar, nunca abandona las dependencias del palacio de su señor?⁴), es decir, los de la "legitimación democrática" del modelo social y cultural (el de la sociedad de mercado) impuesto por la dictadura, con el respaldo de los Estados Unidos. El nuevo orden de la vida cotidiana, afianzado primero en Europa y Estados Unidos (sobre el trasfondo del fracaso del mayo francés del 68 en el primer caso, de su derrota en Viet Nam en el caso de Estados Unidos), y rápidamente generalizado, "globalizado," desde la década de 1980, está gobernado, como bien lo sabemos, por la ética, la política y la estética del consumo (de la mercancía), y por la hegemonía culturalmente modeladora de expectativas ejercida por los medios de comunicación. Este orden, al que Diamela Eltit también se abrirá con sus novelas posteriores a 1990 (por ejemplo, *El cuarto mundo*, *Los vigilantes*, *Los trabajadores de la muerte*, *Mano de obra*), es en cambio

⁴ Me refiero al relato de Kafka "Un mensaje imperial" (incluido en la colección *La condena*, traducción de J. R. Wilcock, Buenos Aires, Emecé Editores, 1964).

el supuesto, ya desplegado, de las narraciones de Bolaño. El poder mismo, tan central en *Eltit* (el “otro” de sus personajes e historias), deja de ser “protagónico,” de “llenar” el presente en Bolaño: se retira del primer plano, se sumerge y disemina hasta volverse ubicuo (que por lo demás es la forma en que mejor funciona cuando no está en peligro). Tal como ha ocurrido en la vida cotidiana chilena: la dictadura, cumplida su “misión,” abandona el escenario político porque ahora el poder (ya fuera de peligro) no necesita recurrir a la represión dictatorial y puede incorporarse a su funcionamiento “democrático” en un contexto de hegemonía planetaria.

2. Enunciación

Es bastante común (y no siempre arbitrario) leer que se dice de tal o cual libro de un autor que introduce un “giro” (desde el punto de vista de un modelo de lenguaje, de una mirada sobre las cosas, etc.) en la continuidad de su obra, o que con él ésta se “abre” a una nueva fase, o también, que con tal o cual otro libro la obra del autor (su proyecto) se completa, culmina, se cierra, etc. Un lenguaje crítico semejante de inmediato postula, aun cuando no lo diga explícitamente, un antes y un después, un comienzo y un final. Es decir, postula una cierta “historia” interna en el desarrollo de una escritura. Ahora bien, es imposible hacer afirmaciones parecidas a propósito de Bolaño. Si se aceptara la idea de una “historia” como ésa, ¿qué libro de Bolaño estaría primero, y cuál después? ¿Cuál sería pues el orden en que se sucederían? Francamente, ninguna de estas preguntas resulta pertinente aquí. Más allá de las fechas objetivas de publicación de las novelas y colecciones de cuentos de Bolaño, y más allá de las fechas ficcionalizadas por algunos de los relatos mismos, o de la referencia interna a determinados acontecimientos políticos catastróficos del siglo XX latinoamericano (la matanza de Tlatelolco en México en 1968, el golpe militar de 1973 en Chile y la dictadura que inaugura), ateniéndonos sólo a la cuestión de una “historia” interna de la constitución de una escritura, en Bolaño es absolutamente impropio postular un antes y un después, un comienzo y un final: cualquiera de

sus libros podría ocupar el lugar del comienzo, y cualquiera también el lugar del final. Más aún: como veremos más adelante, hay relatos de Bolaño donde no se sabe bien si lo que se narra está en verdad ocurriendo, o si ya ocurrió, y si lo que leemos entonces es una suerte de relato de un presente como pasado, o al revés.

En resumen, la escritura narrativa de Bolaño es más un *campo* (una expansión) que una línea, es más un *espacio* que una dirección. La articulación de los textos narrativos dentro de este campo o espacio responde desde luego a otro modelo, no al de la linealidad pero tampoco exactamente al del fragmento (al fin y al cabo el fragmento es “lo que queda” de la ruptura de esa “unidad” en que se funda la linealidad), sino al modelo de la *red*.⁵ La producción y circulación del sentido están justamente mediadas por la forma de la red: son el resultado (construido) de operaciones de lectura que activan en la escritura de Bolaño, poniéndolas en juego, relaciones de múltiple dirección, dentro de un mismo texto o entre textos distintos. En efecto, en el curso de la lectura van emergiendo, y sucediéndose, diversos elementos de la narración (frases dichas, nombres, gestos de personajes, actitudes, coyunturas de vida, acciones, etc.) que, dentro de su contexto inmediato de irrupción, aparecen de pronto comprometidos en secretas relaciones de complicidad, de complementación, en definitiva, de colaboración significativa, con otros elementos narrativos del mismo texto (cuento o novela), de otros textos del mismo Bolaño (anteriores, posteriores), e incluso con textos situados fuera del universo narrativo del autor, es decir, de otros autores. Entre estos otros autores, puedo anticipar el nombre de Cervantes y su importancia para mi propia lectura.

Las relaciones en las que entran los elementos de la narración, y las *figuras* de sentido en que se distribuyen y estructuran, responden

⁵ El concepto de “red” que aquí, y en lo que sigue, se pone en juego, puede asimilarse en lo principal al concepto de “rizoma” de Gilles Deleuze y Félix Guattari, en *Rizoma* (traducción de José Vázquez y Umbelina Larrazeleta, Valencia, Pre-Textos, 1997)

a la particular lógica significante y simbolizante con que trabaja la escritura de Bolaño. Esta lógica produce y sostiene el mundo de los personajes en cuanto mundo literario (como veremos, un mundo de emergencia, donde los personajes parecen vivir permanentemente al borde de su estallido como sujetos). ¿De qué lógica se trata? ¿Y qué lecturas condiciona? Podría darse de ella ya una primera definición esencial, diciendo que excluye de sí misma su propio cierre y, por lo tanto, que se resta como legitimadora de lecturas sometidas a pautas reductoras. Es una lógica abierta, sin destino previsto (me refiero a un punto final de llegada), siempre en curso, en desarrollo, y, en tal medida, siempre solidaria de lecturas igualmente no totalizantes. Pero las lecturas no conclusivas que propicia, cualesquiera sean, no pueden excusarse, si no son espurias, de exhibirla en la plenitud de su funcionamiento como lógica significante y simbolizante, es decir, de mostrarla en la actividad de sus principios, en su productividad.

Mi propia lectura se inscribe naturalmente en este paisaje de opciones y expectativas. En efecto, en la páginas siguientes me propongo, desde esa lógica abierta, construir críticamente un *orden de sentido* que consiga iluminar al mismo tiempo tanto el modo del trabajo de esa lógica como la índole del mundo de los personajes que es su producto. Será éste un orden constituido sobre la base de cuatro figuras, cada una de las cuales construida por la lectura separadamente en torno a determinados elementos narrativos, pero que, dentro del orden, mantendrán entre sí relaciones de solidaridad e implicación lógicas. Aun cuando será necesario hacer referencias a diversas narraciones de Bolaño, mi lectura contempla un corpus básico de cuentos y novelas, fundamentales en el análisis y en la construcción de las figuras que integran del orden de sentido propuesto. Un corpus por lo demás breve, apenas formado por dos novelas: *Los detectives salvajes* y *2666*, y por una colección de cuentos: *Putas asesinas*.

La primera figura de sentido está asociada a elementos narrativos adscritos a un nivel discursivo primordial, originario: el nivel de la enunciación. Émile Benveniste, el formulador clásico de su concepto, definía la enunciación como el “acto individual” de “apropiación de la lengua,” o, lo que es igual, como el acto individual de poner

la lengua en discurso.⁶ En nuestro caso, es el acto mismo de narrar. Una pregunta conduce rápidamente al aspecto de la enunciación narrativa en Bolaño que aquí interesa. La siguiente: cuando en sus novelas y cuentos el narrador es un personaje, un yo (una ocurrencia frecuente), y al enunciar incorpora a su registro de lenguaje modos coloquiales (léxicos, sintácticos), por lo tanto desformalizados, y de uso habitual o cotidiano dentro de una determinada comunidad lingüística, característicos de la misma, ¿qué referente, como patrón, reconoce entonces la enunciación? ¿A qué comunidad de “habla” remite? ¿Remite al habla “chilena,” como podría esperarse de un escritor “chileno”? La respuesta sería que sí, pero que sólo a veces, y entonces sobre todo mediante el uso del lenguaje sexual, coprolálico, de “garabatos.” Pero la enunciación del personaje narrador también remite en otras direcciones: la del habla “mexicana,” la de la “española.” Alguien dijo, por ejemplo, y con humor, que *Los detectives salvajes* era la mejor novela mexicana escrita por un chileno. En el terreno de las inferencias, no sería infundada la afirmación de que a esta escritura narrativa, en el plano de su enunciación, le es por completo ajena la idea de “domicilio.” Aunque mejor sería decir de ella que dentro de un amplio espectro cultural de hablas (el de la lengua española), opta por domicilios transitorios, o mejor, en tránsito. Enunciación híbrida sin duda. No parece haber en la tradición narrativa chilena (novela y cuento) nada comparable desde este punto de vista.

La misma pluralidad advertida en este plano de la enunciación (el de los registros de habla coloquial del enunciador), se reproduce, y de un modo mucho más vertiginoso, en otro plano de la enunciación: el del lugar desde donde se enuncia. Un lugar (a la vez geográfico y cultural) de inmediato visible tratándose de una narración como ésta (de personaje, autobiográfica). ¿Desde donde enuncia el narrador personaje de Bolaño? En América, desde

⁶ “El aparato formal de la enunciación.” En *Problemas de lingüística general II*, traducción de Juan Almela, México, Siglo XXI Editores, 1978, pp. 82-91.

México, Chile, Argentina, pero también desde Estados Unidos. Y en Europa, además de España, desde Francia, Bélgica, Inglaterra, Alemania. Otros lugares, más remotos, de enunciación se localizan en Africa, en el cercano Oriente (Israel).

A esta doble pluralidad (de lugares de enunciación y de registros de habla coloquial) se suma una variante particularmente llamativa, asociada a la identidad del personaje que enuncia como narrador y a algunas reiteraciones que protagoniza en tal condición. Me refiero a lo siguiente: al mismo personaje que narra en una novela o cuento, podemos verlo de pronto reaparecer, también como narrador, pero de otra novela o de otro cuento. Los ejemplos son numerosos. Uno: en *Los detectives salvajes* hay un personaje narrador secundario y circunstancial, Auxilio Lacouture, que será el narrador y personaje principal de una novela posterior, *Amuleto*. Otro personaje que reaparece una y otra vez como narrador, en este caso de cuentos, es Arturo Belano, un nombre que a veces (como en Kafka) se reduce a una inicial: B. También hay personajes narradores con los cuales ya se había encontrado antes el lector, en otra narración, pero sólo como personajes. Por ejemplo, Ibacache, narrador y personaje principal de la novela *Nocturno de Chile*, era sólo un personaje, aunque con la misma función de crítico literario, en otra novela, *Estrella solitaria*. Arturo Belano también es sólo un personaje de *Los detectives salvajes*, y en varios cuentos.

No es primera vez en la narración latinoamericana moderna que los personajes (sean o no narradores) y sus historias entran y salen de novelas o de cuentos distintos del mismo autor. Pero no vienen de, ni van a, cualquier parte. En la colección de cuentos *Los desterrados*, de Horacio Quiroga, iniciador de esta tradición narrativa en América Latina, los personajes en tránsito tienen un espacio social y geográfico común, donde habitan, o al que sus historias están asociadas: ese espacio en Quiroga es Misiones. Algo similar ocurrirá posteriormente con Juan Carlos Onetti y el espacio de Santa María, o Gabriel García Márquez y el de Macondo, o Juan Rulfo y el de Comala, aun cuando ahora el modelo probablemente sea Faulkner y su Condado imaginario con Jefferson como

capital.⁷ Pero en todos estos casos, los espacios comunes hablan también de una comunidad. No importa cuál sea la perspectiva en la que se sitúa esa comunidad: si en la de la nostalgia o en la del deseo, si remite al pasado o a un futuro, o si, en definitiva, la perspectiva es la de una comunidad que se hace presente para hacer visible el proceso de su propia desaparición. En Bolaño, en cambio, la comunidad simplemente *no está*. Sólo su ausencia está. Los personajes que entran y salen de sus relatos vienen de una ausencia y van a otra ausencia. Carecen pues de un espacio comunitario. O mejor: los espacios comunitarios han perdido sus demarcadores tradicionales para subsumirse en una totalidad, y dentro de esta totalidad, el personaje se ve reducido a habitar un espacio-tiempo puramente aleatorio.⁸

Podría enriquecerse este inventario con otras formas narrativas de sentido concurrente, pero las tres aquí descritas, es decir, los cambios de registro de habla coloquial en la enunciación del personaje narrador, la constante rotación (países y continentes distintos) de los lugares desde donde se enuncia, más el hecho de que muchos personajes (sean o no narradores) pasen de una narración a otra (convirtiendo cada unidad narrativa, cuento o novela, en un espacio abierto, de pasaje, de escritura en tránsito de sí misma), bastan para postular en Bolaño la presencia de una figura de universo narrativo que sin cesar *desplaza y reinstala* sus instancias constituyentes, que de alguna manera se redefine en cada impulso con que recomienza, que

⁷ Véase en mi libro *Figuras literarias, rupturas culturales* (Santiago, Pehuén Editores, 1993) el ensayo "Misiones y las macrofiguras narrativas hispano-americanas," pp. 17-31.

⁸ El mismo caso de Bolaño como figura biográfica resulta incluso ilustrativo desde el punto de vista de una comunidad vinculante. Se dice de él que es chileno. ¿Pero en qué medida lo es, o qué significa en su caso ser "chileno"? Nació y vivió en Chile hasta los 12 años, pero los años de la adolescencia, tan decisivos culturalmente, o poéticamente, para él, los vivió en México. Y luego, otros largos años, los de las publicaciones que lo harán conocido, en Barcelona. ¿No será también, igual que sus personajes, un escritor para el cual la idea de pertenencia a una comunidad "nacional" deja de tener sentido porque deja simplemente de operar?

su constante pareciera ser la *fuga* de sí mismo, y, al mismo tiempo, su reiteración dentro del movimiento de su propia *expansión*, una expansión similar a la del universo de los físicos.⁹

Ahora bien, en esta permanente renuncia de Bolaño a la estabilidad o fijeza de las formas narrativas, la ausencia en él de toda pretensión o alarde conclusivo, y su apuesta en cambio por una suerte de “nomadismo,” sin duda son reconocibles de inmediato, transcodificados, algunos de los rasgos que para el pensamiento contemporáneo identifican el tipo de vida cotidiana que, desde la década de 1980, comienza a generalizarse en las sociedades modernas, tanto desde el punto de vista de las prácticas mismas de vida cotidiana como de su escenario urbano. En palabras de Mongin, el escenario urbano de estas prácticas ha devenido el espacio de lo “urbano generalizado,” el de la “ciudad global,” un espacio justamente recorrido y dominado por los “flujos,” en el que los “límites” interiores (el de los barrios, por ejemplo) tienden a borrarse, y a desaparecer las diferencias entre el “adentro” y el “afuera” (entre ciudad y campo).¹⁰ En relación de solidaridad con los nuevos escenarios urbanos, las prácticas de vida cotidiana, paralelamente, se desarrollan ahora al margen del dictado discriminador de paradigmas culturales reductores o de la subordinación a pautas jerarquizadoras. “Liberadas” ya de referentes de autoridad, se articulan a un paisaje cultural donde las fronteras e identidades (sociales, éticas, estéticas, políticas), en el lenguaje de Bauman, se han vuelto “líquidas,”¹¹ o a modelos (cualesquiera sean) que se asimilan a la lógica de la “moda” y por lo tanto terminan entregados a una duración “efímera,”¹²

⁹ Ver la *Brevísima historia del tiempo*, de Stephen Hawking y Leonard Mlodinow (traducción de David Jou, Barcelona, Editorial Crítica, 2006), pp. 68-89.

¹⁰ Olivier Mongin, *La condición urbana* (traducción de Alcira Bixio, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2006).

¹¹ Zigmunt Bauman, *Vida líquida* (traducción de Albino Santos Mosquera, Barcelona, Ediciones Paidós, 2006).

¹² Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero* (traducción de Felipe Hernández y Carmen López, Barcelona, Editorial Anagrama, 2007).

Las historias de los personajes de Bolaño tienen sin duda como contexto de inserción o de referencia la vida cotidiana contemporánea y algunos de sus espacios (calles, bares, aeropuertos, hoteles, casas o cuartos de habitación). Con más exactitud: en verdad el contexto de inserción o de referencia de esas historias es un mundo cultural cuyo fundamento inmediato lo constituye una percepción del tiempo (de mi ayer, mi hoy, mi mañana) y del espacio (del allí donde ahora estoy), no sólo inédita sino perturbadora por sus implicaciones para el destino “humano” del sujeto. La vida cotidiana urbana contemporánea (regida, en su diseño, por la mercancía globalizada y sus discursos mediatizadores) es la que hace posible, justamente, la producción y la reproducción de tal percepción. Pero no basta decir que las historias de los personajes se abren a un mundo con un fundamento semejante. Falta agregar una especificación más: decir que esas historias se abren a una zona limítrofe del mundo, la de sus *bordes interiores*. Una zona oscura, donde el mundo (el poder del mundo) oculta aquello que él mismo excluye como condición de su propia posibilidad. Una exclusión que se transfiere al sujeto: designa en él la última línea de su propia frontera, más allá de la cual él, el sujeto, es sólo ausencia de sí, falta, mutilación. Los discursos ideológicos recubren esta exclusión, la silencian, hablan como si no existiera, publicitando en cambio ilusorias funciones redentoras del nuevo estado de cosas, es decir, del nuevo mundo cultural asociado al imperio de la mercancía y del consumo. Las historias de los personajes de Bolaño orillan esa zona oscura y, de pronto, entran en ella, y entonces el lector asiste a otro milagro del arte, a otra verdad suya, o, lo que es igual, a otra iluminación de lo oscuro. El orden de sentido que mi lectura intenta construir, no es más que el orden sugerido por algunos pasos de esta verdad, por algunos trayectos de su iluminación.

3. El fin de la aventura

Desde esta perspectiva, son particularmente reveladoras ciertas acciones de personaje (incluyendo frases dichas por ellos) mediante las cuales la narración pone en juego un tema de larga data literaria en la

historia de la cultura occidental, de alguna manera presente también en todas las culturas. Me refiero al viejo tema de la *aventura*. En la narrativa de Bolaño ocupa un lugar realmente estratégico: desde él el lector tiene acceso, vía presentimiento o intuición, a las condiciones secretas a las que está sometido el horizonte de las vidas de los personajes. En otras palabras, a lo que he llamado los “bordes interiores” del mundo, sus zonas límites. El libro de Bolaño donde el modo de estar presente la aventura resulta el más directamente implicado en el orden de mi lectura, es la novela *Los detectives salvajes*.¹³ Sobre ese modo de estar presente, una anticipación de la lectura: las huellas de la aventura que ahí se dejan leer, conducirán al hallazgo de un cadáver: el de la propia aventura. El proceso de la configuración del sentido de la aventura en la novela de Bolaño, comienza y termina haciendo participar en el juego de la significación, o en la producción del sentido, el texto narrativo de otro autor. Ese texto es la gran novela de Cervantes, *Don Quijote*, y el mecanismo mediante el cual se lo hace participar es el de la *cita*.

No hablo aquí de la cita como la reproducción literal, en el texto propio, de un fragmento de un texto ajeno (una literaridad que en tal caso queda formalmente declarada por el uso de comillas). Se trata por el contrario de que el texto propio, a través de alguna palabra especial, de una actividad o hechos concretos del personaje, de un gesto suyo o de cualquier marca de su identidad narrativa, o de la naturaleza de la historia total en la que se inserta, evoca circunstancias paralelas en otro texto, del mismo autor o de otro autor, y con su evocación lo hace entrar activamente en el proceso de producción del sentido, y, asimismo, en el juego constructivo de la lectura. Pero tampoco esta cita supone, necesariamente, que entre ambos textos, el que cita y el citado (o evocado) haya una relación de simetría desde el punto de vista de los componentes de la cita (palabras, acciones, historia), de correspondencia puntual en su identidad y posición. La

¹³ Las citas de esta novela corresponden a la sexta edición (Barcelona, Editorial Anagrama, 2004).

cita puede poner en relación dos textos, pero a través de conexiones tanto de semejanza como de oposición o contraste, o entre elementos situados en posiciones distintas dentro de sus respectivos órdenes narrativos.

La novela *Los detectives salvajes* está dividida en tres partes, de las cuales la primera y la tercera presentan el relato bajo la forma de un diario de vida, el del poeta Juan García Madero. La primera parte empieza con los encuentros, en la capital de México, de un grupo de jóvenes (entre ellos el diarista) vinculados al arte y la literatura, sobre todo a la poesía, algunos estudiantes de Facultad. Quieren formar una suerte de vanguardia con el nombre de los “real visceralistas,” en recuerdo, u homenaje, a un grupo vanguardista mexicano del mismo nombre que, liderado por una mujer, Cesárea Tinajeros, estuvo activo en la década de 1920 o 1930 antes de que sus miembros “se perdieran” en el desierto de Sonora. Entre pormenores sobre lecturas, ideas, rutinas, lugares de habitación, cafés, bares, modos de sobrevivencia, relaciones sexuales, el foco de la narración irá circunscribiéndose cada vez más a tres personajes, todos poetas: García Madero, Arturo Belano y Ulises Lima. Para salvar a Lupe, una joven prostituta, de Alberto (su “padrote” o cafiche), los cuatro tienen que huir de repente en el auto de Quim (protector de Lupe) en dirección al desierto de Sonora, perseguidos, en otro auto, por Alberto y un amigo suyo policía. Los fugitivos creerán pronto haberse librado de sus perseguidores. La huida se transformará (en la tercera parte) en la búsqueda, a través de un laberinto de pueblos, carreteras y caminos, de Cesárea Tinajeros, la poeta líder de los primeros realvisceralistas, los históricos. Finalmente la encuentran, al mismo tiempo que Alberto los encuentra a ellos. Conversan con Césarea y duermen en su casa. Al día siguiente Césarea se une a ellos y emprenden viaje en el auto. En el camino se cruzan con el auto de Alberto. Se detienen y se produce una riña. Mueren Alberto y su amigo policía. También muere Cesárea intentando proteger con su cuerpo a Lima y Belano. El grupo finalmente se separa: en una dirección, y en el auto de Quim, Belano y Lima, y en otra dirección, y en el auto de Alberto, García Madero y Lupe. La segunda parte de la novela contiene el registro de una larga secuencia de testimonios dados por numerosos

personajes, sobre momentos en que estuvieron con Belano o Lima, o sobre noticias en torno a ellos. Los “testimonios” también podrían leerse (porque todos van encabezados por el nombre de quien lo entrega y por las indicaciones de lugar y de fecha de enunciación) como cortes verticales practicados en hipotéticos diarios íntimos de los personajes enunciantes.

Pero, ¿qué es lo que hace posible hablar de una “aventura” a propósito de esta historia, así resumida? ¿Y qué clase de aventura sería? El primero que menciona el nombre de Césarea Tinajeros, muy al comienzo del relato, es García Madero, el diarista, y lo hace al tratar de recordar una conversación con los real visceralistas Belano y Lima: “Después mencionaron a una tal Cesárea Tinajeros o Tinaja, no lo recuerdo.” Imposible no ver aquí una cita de la novela de Cervantes. Esta vacilación de la memoria entre “Tinajeros” o “Tinaja” recuerda al narrador de la novela de Cervantes cuando da cuenta de las dudas acerca de si Don Quijote se habría llamado en la realidad “Quijada” o “Quesada,” o simplemente “Quijano.” Pero no es la única cita. También cerca del comienzo, García Madero, en un diálogo con Rosario, la mesera de un bar a donde había ido, ella le pregunta de dónde es él, y él le responde: “Yo soy el jinete de Sonora.” El mismo reconoce que lo dice “sin venir a cuento” y que además nunca ha estado en Sonora. Pero, para el lector, la respuesta sí viene a cuento: el “jinete de Sonora” pone en el horizonte de la lectura a otro jinete, el “caballero” Don Quijote, y al desierto de Sonora en una relación de equivalencia con la llanura de la “Mancha.” Y una cita más (no la última). En la primera anotación de su diario (es decir, al comienzo de la novela), García Madero dice que ha sido invitado a formar parte del realismo visceral, y que ha aceptado, y agrega: “No hubo ceremonia de iniciación.” La mención de la “ceremonia de iniciación” recuerda, con su ausencia, la presencia (parodiada naturalmente) del ritual de iniciación de Don Quijote como caballero andante, en la venta que él había tomado por castillo.

Las frases “Tinajeros o Tinaja,” “soy el jinete de Sonora,” “no hubo ceremonia de iniciación,” junto con citar la novela de Cervantes, la hacen entrar en el proceso de producción de sentido de *Los detectives salvajes*. Este proceso se abre en el momento en que, siguiendo la

dirección de las citas, comenzamos a leer la novela de Bolaño también como una novela de aventuras, y se desarrolla al mismo tiempo que esta novela va definiendo la figura propia de “su” aventura, la de su “diferencia,” en un juego de relaciones de contraste, de inversión y semejanza con la aventura del héroe cervantino. Ahora bien, ¿qué es una aventura? Más exactamente: ¿cuál es el modelo de aventura que Cervantes parodia en *Don Quijote*, parodia convertida por Bolaño en pantalla de refracción? Se trata de las aventuras caballerescas concebidas dentro de la cultura cortesana medieval. Don Quijote, siguiendo su modelo, “se lanza al mundo,” dice Erich Auerbach (a quien aquí sigo) en busca de aventuras, es decir, acontecimientos “peligrosos” y “fantásticos” que se suceden como en “en serie” o “en hilera,” “sin conexión racional” entre sí, y cuya única función es la de poner “a prueba” al caballero, el que así podrá mostrarse poseedor de las virtudes (valor, lealtad, sacrificio) que lo vuelvan digno de la perfección suprema, “platónica,” de su dama Dulcinea.¹⁴ A esta luz, la novela de Bolaño hace notar sus correspondencias y oposiciones.

García Madero, Belano y Lima, en *Los detectives salvajes*, se lanzan también, como Don Quijote, a los caminos,¹⁵ que ahora serán carreteras, y ya no en caballo sino en un auto, inaugurando sus propias aventuras de manera incluso espectacular, y no sin riesgo, en una escena que el propio narrador califica como “de ciencia ficción.” Y también, por su parte, el azar está presente desde el comienzo en la gestación y la sucesión de los acontecimientos (las “aventuras”) que protagonizan. Por ejemplo, es casual la visita de García Madero a la

¹⁴ Erich Auerbach, *Mimesis: la realidad en la literatura*. México, Fondo de Cultura Económica, 1950, pp. 131-138. Sobre el tema de la aventura caballerescas, ver también Erich Köhler, *La aventura caballerescas. Ideal y realidad en la narrativa cortés*. Traducción de Blanca Gari. Barcelona, Sirmio, 1990.

¹⁵ Roberto Bolaño formó parte, en México, de un movimiento llamado “Infra-realista.” En 1976 él mismo Bolaño escribió el primer “manifiesto” del grupo. Lo concluye con una exhortación abierta que resulta reveladora a la luz de la lectura que estoy proponiendo. Decía: “Déjenlo todo, nuevamente. Láncense a los caminos.”

casa de Quim, donde se ocultaba Lupe, justo en el momento en que Alberto, que ha sabido de su paradero, vigila la casa desde la calle del frente, en su auto y con su amigo policía. Es casual asimismo la llegada repentina a la casa de Quim por parte de Belano y Lima, que luego aceptarán escapar en el auto de Quim llevándose a Lupe, sumándose al final, en un gesto de última hora, García Madero. Tampoco estaba prevista, y es otra resolución sobre la marcha, la dirección de la huida, que será la ruta hacia el desierto de Sonora, al noroeste de México. Por último, es un giro igualmente imprevisto, improvisado, la transformación de la huida en la búsqueda “detectivesca” de Cesárea Tinajeros por los pueblos del norte de Sonora. Además del azar interviniendo en los acontecimientos, también Lupe, la dulce prostituta, cita la novela de Cervantes al recordar al lector a la generosa Maritornes. Pero la conexión central es otra: es entre Cesárea Tinajeros y Dulcinea del Toboso. Ambas ocupan posiciones comparables, eso sí, dentro de mundos contrapuestos.

En efecto, el de Don Quijote (y Dulcinea) es un mundo “vacío de toda realidad.”¹⁶ Antes de ser Don Quijote, era el bondadoso Alonso Quijano, un hidalgo de rango menor, prisionero de una vida cotidiana gris, rutinaria, desencantada (como la del personaje de Kafka en *La metamorfosis*), que se libera de ella en un acto de evasión vertical: de tanto leer novelas de caballerías, despierta de pronto, ya loco, convertido en un caballero andante, habitando desde ese instante un mundo “ideal,” “absoluto” (en tanto el personaje de Kafka se despierta convertido en escarabajo, metáfora animalesca de la deformación y alienación que la vida cotidiana moderna produce en el sujeto), cuya expresión perfecta es Dulcinea, su amada. Mientras lo habite como caballero andante, la realidad de la vida cotidiana será, para él, un afuera, y si ésta interfiriera, ya se encargará su imaginación caballeresca de darle una forma compatible, o, en casos extremos, de postular la interferencia como maniobras de sus enemigos, magos y encantadores.

¹⁶ E. Auerbach, op. cit., p. 133.

Hasta que la interferencia de lo real toque, amenazándolo, el centro más íntimo de su fantasía amorosa, la imagen de Dulcinea, cuando Sancho, en las afueras del Toboso, lo engañe y le haga creer que Dulcinea viene hacia él, acompañada de dos damas, todas montadas, poniendo a Don Quijote en un estado de perplejidad dolorosa, puesto que no puede conciliar lo que ve (una campesina tosca, de habla ruda, además de mal holor, montada en un asno) con su imagen de Dulcinea. De este trance el caballero no podrá recuperarse nunca: saldrá interiormente quebrantado, preparándose así su final, cuando se de cuenta que él no es Don Quijote sino Alonso Quijano, y que ha recuperado la razón.¹⁷ Vuelve pues a su realidad cotidiana, a la intolerable monotonía de su vida de hidalgo lugareño, pero como no puede aceptarla y ya tampoco abandonarla mediante la evasión, no le queda sino una sola alternativa: morir. Es lo que hace.

No es el caso de los poetas real visceralistas. Ellos viven y se mueven en un mundo cargado, pesado de realidad. Es cierto, tampoco parecen aceptarla, pero en lugar de salirse de ella, de evadirse, intentan en cambio transformarla. Claro, ellos son poetas y expresan el deseo de la transformación poniendo a la poesía como objeto metonímico: quieren “cambiar la poesía latinoamericana,” dicen, pero ese cambio (en la herencia de Rimbaud) es el cambio de la vida cotidiana, de lo real. Y si Cesárea Tinajeros, la primera real visceralista, es el nombre poético del horizonte del cambio, de su expectativa, entonces Cesárea Tinajeros es el nombre de una *utopía*. Buscarla en el desierto de Sonora, es moverse en el sentido de la historia. Buscar a Dulcinea, como Don Quijote lo hace, es por el contrario moverse fuera de la historia. Y cuando éste descubra que se la han “encantado,” sus enemigos, y que le han dado el rostro feo y maloliente de lo real, pero no pueda aceptar este recurso al encantamiento odioso de una manera

¹⁷ Sobre Dulcinea, su “encantamiento” y las relaciones realidad-fantasía en la novela de Cervantes, ver el mismo E. Auerbach, op. cit., el capítulo “La Dulcinea encantada,” pp. 314-339.

íntimamente convincente para sí mismo, las paredes que separan y protegen su mundo ideal comenzarán a ceder y él, a iniciar el camino de regreso a la realidad, es decir, el de su muerte.

Los paralelismos con la novela de Cervantes son sorprendentes en este punto. También los “detectives,” después de ir y venir entre caminos y pueblos, de trajinar archivos y bibliotecas, de escuchar testigos, encontrarán finalmente a Cesárea (al igual que Don Quijote se encontrará con Dulcinea), y también el encuentro se producirá en las afueras de un pueblo, Villaviciosa, en una escena que incluye asimismo a Cesárea y dos mujeres más (la réplica de Dulcinea y las dos mozas), desarrollando una actividad común en las aldeanas, si bien no en una poeta, como lo es lavar ropa, cosa que hacen en unos “lavaderos” comunitarios, formados por artesas de piedra a las que llega un chorrito de agua continuo. La escena del encuentro es descrita así: “Cuando llegamos sólo habían tres lavanderas. Cesárea estaba en el medio y la reconocimos de inmediato. Vista de espalda, inclinada sobre la artesa, Cesárea no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante. Sus nalgas eran enormes y se movían al ritmo que sus brazos, dos troncos de roble, imprimían al restregado y enjuagado de la ropa. Llevaba el pelo largo hasta la cintura. Iba descalza. Cuando la llamamos se volvió y nos enfrentó con naturalidad. Durante un instante Cesárea y sus acompañantes nos miraron sin decir nada: la que estaba a su derecha tendría unos treinta años, pero igual podía tener cuarenta o cincuenta, la que estaba a su izquierda no debía de pasar de los veinte. Los ojos de Cesárea eran negros y parecían absorber todo el sol del patio. Miré a Lima, había dejado de sonreír. Belano parpadeaba como si un grano de arena le estorbara la visión. En algún momento que no sé precisar nos pusimos a caminar rumbo a la casa de Cesárea Tinajero.”

Nada comparable, en la reacción de los poetas, al asombro, al verdadero *schok* que paraliza y desgarr a Don Quijote en su imposibilidad de reconocer en la aldeana a su Dulcinea. García Madero anota en su diario que tan pronto vieron a Cesárea “la reconocieron de inmediato.” ¿El presente (los jóvenes) reconociendo y reconociéndose en el pasado (Cesárea)? Pero tampoco para Cesárea la aparición de los jóvenes poetas ha sido intempestiva. Apenas oyó decirles su nombre,

los “enfrentó con naturalidad:” como si estuviera *esperándolos*. ¿El pasado (Cesárea) esperando el presente (los poetas)? Indudablemente estamos frente a una superposición o simultaneidad de tiempos que le confieren a la escena una dimensión de irrealidad, de fuerte parentesco con los sueños (reforzada por algunos gestos de naturaleza familiar con el mundo onírico, como los de Lima y Belano cuando ven a Cesárea: uno “había dejado de sonreír” y el otro “parpadeaba”). Una escena ésta a la vez con todas las características de los casos del “*déjà-vu*.” O mejor todavía, para decirlo con palabras de Paolo Virno, estamos frente a una escena donde los protagonistas viven el presente como su propio “recuerdo.”¹⁸

Pasado (Cesárea y los primeros real visceralistas) y presente (los jóvenes poetas y los nuevos real visceralistas) se encuentran y se “re”-conocen. Ahora bien, dentro de la estrategia narrativa y de producción de sentido de *Los detectives salvajes*, el reconocimiento forma parte de una iluminación progresiva (en términos de la apertura a un saber) en virtud de la cual el encuentro, desde el momento inicial en los lavaderos comunitarios hasta los sucesos finales en la carretera, va asumiendo y exhibiendo los rasgos inconfundibles de una *puesta en escena*, de una ritualización. Lo que se pone en escena y a la manera de los ritos se hace público, es una verdad. Para eso esperaba Cesárea: para comunicarla a sus receptores. Por eso llegan hasta allí los poetas: para ser iniciados en los dominios de esa verdad. ¿Y qué verdad es ésta? Por el modo de su transmisión (como puesta en escena ritualizada), no está desde luego dicha sino “actuada,” “representada.”

Un componente de significado fundamental en la puesta en escena es el *silencio*. El silencio envuelve en todo momento la figura de Cesárea. El silencio define también la atmósfera en el interior de su casa (hacia donde van luego del encuentro en los lavaderos). Y es

¹⁸ Un análisis de las implicaciones para una teoría de la historia que ofrece el tema del “*déjà-vu*,” en Paolo Virno, *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico* (traducción de Eduardo Sadier, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2003), especialmente pp. 11-64.

el silencio el aura de su palabra (escasa). Como si ella sólo hubiera estado esperándolos para hacer “audible” su silencio, que es el de su propia ausencia. Al día siguiente, en efecto, morirá, en la carretera, cuando lance su cuerpo sobre los cuerpos de Lima y Alberto para proteger a aquél de los disparos de éste, haciendo de los jóvenes poetas, desde ese mismo instante, los *sobrevivientes de su muerte*, es decir, los “testigos” de su ausencia.¹⁹ Alonso Quijano muere porque el mundo real al que regresa al recuperar la razón, no admite a Don Quijote, es decir, la aventura caballeresca y su absoluto, ni Don Quijote puede mantener su identidad de caballero abriendo su aventura a la lógica de lo real. Cesárea muere porque el mundo real al que ella pertenece ha clausurado su lugar, es decir, el lugar de lo que ella representa como poeta, la *utopía*, y al clausurar su lugar, clausura también la aventura como función de la utopía. Son dos aventuras de naturaleza diferente, pero conciden en que ya no son posibles ninguna de las dos. El silencio de Cesárea es pues el silencio de un lugar deshabitado. Deshabitado por lo que cae, ya sin sostén, por lo que se retira, diría Benjamin, inevitablemente del escenario histórico.

4. Aquí

Luego de la muerte de Cesárea en la carretera, los poetas real visceralistas, ya signados con su condición de sobrevivientes, se *separan* y se *dispersan*. Este doble movimiento no tiene nada de azaroso. Si Cesárea nunca habló directamente de la verdad, sino que el silencio y la muerte la hablaron (la verdad) por ella, aquí tampoco los poetas hablan su condición de sobrevivientes: la separación y la dispersión la hablan por ellos. Es decir, la separación y la dispersión son la forma

¹⁹ Empleo aquí la palabra “testigo” con el mismo sentido que le da Giorgio Agamben cuando se refiere al sobreviviente, como Primo Levi, del campo de exterminio nazi, en su libro *Lo que queda de Auschwitz* (traducción de Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-Textos, 2005 (2ª ed.).

de la sobrevivencia. O también: del presente. Los poetas pues podrán volver al Distrito Federal, o pasar por él e ir a otros países, incluso a otros continentes (y así ocurre según los testimonios registrados en la segunda parte de la novela), pero cualquiera sea la dirección por la que opten, el horizonte en el que entran, en cuanto horizonte de vida cotidiana, es el mismo: el de un presente regido por la separación y la dispersión como efecto inmediato del “silenciamiento” de la utopía y el fin de la aventura.

Está claro: el lector ha asistido a la puesta en escena (a la representación o actuación) de una verdad. Pero no ha asistido exactamente a la inauguración de esa verdad. Quiero decir, *Los detectives salvajes*, dentro de la producción narrativa de Bolaño, no es una novela donde por primera vez la mirada de su lector entre y recorra el espacio de esta verdad sobre el tiempo y la utopía (sobre el futuro y el presente, sobre el presente y el pasado), de tal modo que ella, la novela, pudiera constituirse en una frontera marcando un antes y un después. Lo cual ya significaría reintroducir la idea de una “historia” interior, por lo tanto de una sucesión más o menos orientada, idea desechada desde el comienzo de este ensayo. Lo que sí tenemos en *Los detectives salvajes*, tal como he dicho, es una puesta en escena de esa verdad, su representación o actuación (con rasgos que aproximan la escena a la de los ritos). Pero la presencia de hecho, factual de esa verdad, con todas sus consecuencias inevitables, es anterior y posterior a *Los detectives salvajes*. En otras palabras: las vidas de los personajes de Bolaño, antes y después de esta novela, han sido siempre, desde todo comienzo, figuras del espacio de esa verdad, vidas condicionadas por ella. De estas vidas podemos decir entonces, para empezar, que siempre (en términos desde luego del tiempo de los personajes de Bolaño) han sido de alguna manera vidas separadas y dispersas. En otras palabras: aunque los personajes no lo sepan, sus vidas han sido siempre vidas de sobreviviente, y el presente, el lugar de la sobrevivencia.

Mi lectura se ocupa a continuación de los otros textos del corpus narrativo, pero se detiene precisamente en algunos de estos personajes, o mejor, en ciertas manifestaciones suyas en tanto sujetos, como palabras, acciones, gestos corporales, para leer en ellas (y sin que los personajes mismos tengan conciencia de que los producen)

“testimonios” perturbados y perturbadores, que nos hablan de un presente, de sus bordes que son también sus límites. Son testimonios del *aquí* de un presente, cuya lógica profunda como modo de darse o vivirse el tiempo sólo puede dilucidarse a la luz del silenciamiento de la utopía y el fin de la aventura. Son muchos los textos narrativos conectados directamente a esta coyuntura de la lógica significativa y simbolizante de Bolaño, y a la figura de sentido que desde ellos se deja construir, pero, como dije, la lectura se centrará en los textos incluidos en el corpus de base. Se trata sólo de dos textos, cuentos ambos, y ambos también de la misma colección: *Putas asesinas*.²⁰ Pero antes de entrar en ellos, un poco a la manera de una introducción a su lectura, quiero servirme de una novela póstuma de Bolaño, para insistir en un aspecto de la nueva dimensión que adquiere el presente en el contexto señalado. Me refiero al carácter potenciado de ser él un *aquí*, pero devenido absoluto a raíz del silenciamiento de la utopía y el fin de la aventura. Se trata de la novela *2666*, publicada por primera vez en 2004.²¹

Como es perfectamente esperable de una escritura narrativa que se articula según el modelo de la red, las conexiones entre esta novela y *Los detectives salvajes* no sólo son posibles: son de hecho múltiples y de gran complicidad de sentido. Empezando por el año del título: 2666. No en su exacta literalidad, pero sí en una enunciación de máxima aproximación, pareciera estar ya, de alguna manera, anticipado por Cesárea Tinajeros en *Los detectives salvajes*, cuando, en un gesto de “videncia” (en la tradición de Rimbaud), decía, misteriosamente, que hacia “2600 y pico” se producirían acontecimientos importantes... Pero además la historia misma narrada en la primera parte de esta novela (con diversas prolongaciones en las cuatro partes restantes de la novela) entra

²⁰ Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. Citaré más adelante esta colección por la edición de 2006 (3ª).

²¹ Publicada en 2004, un año después de la muerte de su autor, la citaré aquí por la edición de 2006 (Buenos Aires, Editorial Anagrama).

en una verdadera relación de simetría con la de los “detectives,” incluyendo determinados espacios urbanos y elementos de la temática misma. En esta primera parte de *2666*, titulada “La parte de los críticos,”²² se narra en efecto otra historia de “detectives,” de aventuras detectivescas. Cuatro críticos literarios europeos, de distintas nacionalidades (un francés, un español, un italiano y una mujer inglesa), van conociéndose entre sí debido a que comparten un mismo interés: la obra y la figura de un autor, el novelista alemán Benno von Archimboldi. Asisten a congresos donde hablan sobre él, traducen textos narrativos suyos, pero nunca han podido verlo, conversar con él, a pesar de que se empeñan sin descanso en ubicarlo, explorando indicios, señales, huellas, informaciones, noticias.

La última de las pistas lleva a tres de los críticos a México (el cuarto, el italiano, queda en Europa). Aun cuando parecieran esta vez estar muy cerca de hallarlo, vuelven a fracasar (uno de los tres, la mujer, regresará antes a Europa). Hasta que Pelletier, el crítico francés, el primero en haberse declarado seguidor de Archimboldi, tiene de pronto una suerte de “iluminación.” Sin duda también la tuvieron los poetas real visceralistas al final de su pesquisa, cuando encuentran a Cesárea, pero no explicitaron el saber de la suya. Pelletier lo hace (¿porque él es un crítico, un conceptualizador por lo tanto, y no un poeta...?) en una conversación con Espinoza, el otro crítico que se ha quedado con él, el español. Poniendo una vez más en evidencia a la red como forma de las conexiones y la circulación del sentido, y las complicidades en este caso con *Los detectives salvajes*, el lector observa que el lugar donde ambos críticos están es justamente Santa Teresa, una ciudad

²² Esta novela, como dije un poco antes, es de publicación póstuma, pero a los problemas que ya plantea la publicación de un texto cuya forma tal vez esperaba aún intervenciones del autor, se suma otro: tampoco el autor dispuso la organización del texto publicado en una serie de unidades narrativas con el nombre de “partes,” decisión de los editores. Al parecer Bolaño tenía la idea de publicar estas unidades como novelas separadas.

de Sonora, también visitada por los real visceralistas en su búsqueda de Cesárea, y vecina justamente del pueblo de Villaviciosa, donde la encontrarán. “No vamos a encontrar a Archimboldi,” dice Espinoza, desalentado. “Hace días que lo sé,” reconoce Pelletier. Pero el mismo Pelletier dirá a continuación: “Sin embargo, estoy seguro que Archimboldi está aquí, en Santa Teresa.” Ante las dudas y preguntas de Espinoza, insistirá en sus palabras y terminará afirmando: “Archimboldi está aquí, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él.”

Lo que buscan está “aquí.” Pero ¿qué significa “aquí”? ¿Hacia dónde apunta este deíctico? ¿Hacia Santa Teresa como una ciudad singular, geográficamente situada en el Estado mexicano de Sonora? ¿Y lo buscado, Archimboldi? ¿Se trata sólo de un huidizo escritor alemán al que cuatro críticos se empeñan en ubicar porque lo admiran, fetichistamente, como si fueran periodistas de espectáculos tras una celebridad? Creo que ambos, Archimboldi y Santa Teresa, no son sino alegorías. Archimboldi alegoriza aquello que mueve o puede mover nuestras vidas (así atraídas e impulsadas), y que siempre está en otra parte, más allá de nosotros, en el futuro, desde donde emite señales azarosas y fragmentarias, renovando nuestro fervor y renovando a la vez su propia lejanía. Y eso es, de nuevo, la utopía, pero también, de nuevo, su silenciamiento y el fin de la aventura. Cuando Espinoza y Pelletier reconocen que no encontrarán a Archimboldi, el silencio que despiertan sus palabras (como el silencio que envolvía a Cesárea) prepara las palabras siguientes de Pelletier (y con ellas también va finalizando el relato): “Archimboldi está aquí, y nosotros estamos aquí.” Aparentemente contradictorias con el reconocimiento de su encuentro imposible, estas palabras, casi enigmáticas, dicen sin embargo una verdad, que no es más que la conclusión lógica del reconocimiento anterior, y que nos obliga a ver en Santa Teresa una segunda alegoría, una ciudad que está en lugar de cualquiera otra, que nombra el lugar en que efectivamente estamos. El “aquí” señala pues nuestro espacio-tiempo concreto. En otras palabras, nuestro presente. Archimboldi (la utopía) es una ausencia, y si él ahora está “aquí,” entonces el presente ha derivado en la sede de una ausencia, más exactamente,

en el vacío de la ausencia. O también: el futuro (Archiboldi) no es más que nuestro presente.²³

Hay dos hermosos cuentos de Bolaño, ya mencionados antes, cuyos personajes e historias ofrecen al lector ángulos de visión penetrantes del presente desutopizado, del presente como ausencia, entregado a sí mismo: "Fotos" y "Putas asesinas." En el primero de estos cuentos hay un único personaje: Arturo Belano. Está sólo, sentado en el suelo de tierra de una aldea africana, mientras hojea un libro con breves textos y fotografías de poetas de lengua francesa. Es un diálogo silencioso entre Belano y las caras fotografiadas, a través del cual las imágenes abandonan su hieratismo y adquieren una vivacidad animada por gestos sorprendidos y suspendidos en su promesa, suficientes para darle a las imágenes una condición fantasmagórica,

²³ En Bolaño están siempre disponibles las pruebas de esa coherencia profunda, marca de todos los grandes escritores, que son las simetrías, las reproducciones especulares en escenarios narrativos diversos de los mismos significados nucleares, de los mismos gestos fundamentales. El "aquí" es un caso. Con el significado dicho, no es sólo el presente de los personajes, de sus vidas, de su mundo cotidiano: es también, y al mismo tiempo, el "aquí" de la narración misma. Más exactamente: es el "aquí" de la enunciación. En efecto, es muy característico de Bolaño que la narración se diga, diga su ahora, como si las palabras no tuvieran adonde ir, palabras sin futuro, o con un futuro que es su mismo presente, y entonces se repiten, indiferenciando comienzo y final. Al cuento "Últimos atardeceres en la tierra," de la colección *Putas asesinas*, pertenece este pasaje: "Antes de que su padre se marche B le dice que se cuide. Su padre lo mira desde la puerta y le dice que sólo va a tomarse un par de tragos. Cuídate tú, dice, y cierra suavemente." Y unas páginas más adelante: "Al cabo de media hora su padre vuelve a la barra. Su pelo rubio está mojado y recién peinado (el padre de B se peina para atrás) y tiene la cara enrojecida. Sonríe sin decir nada y B lo observa sin decir nada. Hora de comer, dice." Esta circularidad cuyo centro lo llena el aquí, no desaparece ni siquiera cuando las palabras se agitan nombrando sucesivos desplazamientos, como en el ejemplo siguiente, tomado de "El Ojo Silva," otro cuento de la misma colección: "Después cogieron otro autobús, y un taxi, y otro autobús, y otro tren, y hasta hicimos dedo dijo el Ojo." El movimiento se vuelve fantasmagórico: en vez de avanzar realmente, de abrirse un horizonte, marca el paso. Un movimiento frenado, atrapado en su aquí.

irreal, de signo detenido en su pura enunciación. Pero esta condición de las imágenes fotográficas pareciera ser una pantalla en la que se deja ver, metafóricamente, la condición del sujeto y de su presente, de su espacio-tiempo. En efecto, Belano mira las fotos sentado en el suelo de esa aldea africana “abandonada por los humanos y por la mano de Dios,” mientras por el cielo azul pasan tres nubes muy lentas como “tres signos” por “el prado de las conjeturas o el prado de las mistagogías,” es decir, signos en el campo de las presunciones y de las incertidumbres.²⁴ Es tan irreal, fantasmal, la imagen fotográfica como el presente de Belano en “esa aldea que el sol arrastra hacia el oeste.” Más aún: si Belano, como dice el relato, “se halla varado” en la aldea africana vacía, también están varados en el tiempo de su fotografía los poetas de lengua francesa. En definitiva: el presente (el presente sin utopía, como el vacío de su ausencia) no viene de ni va a, simplemente está, y su modo de estar es irreal, fantasmal, sin horizonte de conclusión, como si el sujeto que lo habita estuviese en él exactamente como lo está Belano, es decir, “varado” en su espacio-tiempo, arrojado en él.

El cuento “Putas asesinas” abre otro espacio cultural para promover desde él su iluminación narrativa del mundo: si el anterior era el de la fotografía, ahora lo es, por una parte, el de la televisión, y por otra, el de figuras arquetípicas del relato infantil, como lo son el “príncipe” y la “princesa.” El personaje central del cuento es una mujer joven, vive sola en una casa, y tiene una moto. En la pared cuelgan dos cuadros, con la imagen separada de los Reyes Católicos. Para ella son simplemente el “príncipe” y la “princesa:” esos polos, el masculino y el femenino, que en los cuentos infantiles están desde siempre destinados el uno para el otro. La expectativa de su encuentro es también la expectativa del tiempo de la felicidad interminable. Un tiempo otro, no el tiempo de lo cotidiano sino ese tiempo de la

²⁴ La palabra “mistagogía” se refiere a las palabras del mistagogo, “sacerdote de la gentilidad romana, que iniciaba en los misterios” (RAE, *Diccionario de la Lengua Española*, 1970).

fantasía, mágico, justamente el tiempo donde habitan también Don Quijote y Dulcinea. Aun cuando algunos cuentos digan que el príncipe y la princesa “se casaron, fueron muy felices y tuvieron muchos hijos,” la verdad es que siguen separados, pero siempre disponibles para su encuentro, para ser felices y tener muchos hijos. Son en verdad imágenes de una utopía infantil. No viven en el presente real sino eternamente en un futuro quimérico, pero desde el futuro abren el presente al entusiasmo de su horizonte.

La mujer joven de la moto que vive sola en su casa, sola y enferma de soledad, mira en su televisor el baile de un grupo de jóvenes en un estadio. Dos palabras de valor metonímico la inscriben de inmediato en la cotidianeidad del mundo contemporáneo posmoderno: la “moto” (metonimia de la “velocidad,” esa variante tan central en la reflexión de Paul Virilio) y el “televisor” (metonimia del tiempo “real” o instantáneo). La joven es una mujer en estado de delirio, pero su delirio específico es a la vez un síntoma profundo de la naturaleza del mundo que habita. Un mundo que expulsa de sí, de su presente, la utopía (el futuro), para ofrecerse a sí mismo como la utopía cumplida, o por lo menos al alcance de la mano... Como en la serie televisiva infantil “Los padrinos mágicos,” el deseo es invitado a renunciar al horizonte de su espera y a celebrarse en cambio en su realización inmediata. Ya no más separación entre el príncipe y la princesa. El príncipe y la princesa están por fin “aquí,” en el presente, a metros de distancia uno del otro, y sólo falta que se descubran. La muchacha, de pronto, descubre a su príncipe entre los jóvenes que bailan en el programa de la televisión. Es decir, lo descubre en la televisión. O también: la televisión se lo descubre. Ella no tiene dudas: es ese que parece dirigirse justamente a ella con su mirada y sus gestos. Esta princesa, “impaciente” como ella misma se confiesa (la impaciencia ante una utopía subvertida por su realización inminente), no puede pues sino ir por su príncipe. Se viste, se perfuma y va a su encuentro a la salida del estadio. Lo ubica, se le acerca, lo entusiasma y se lo lleva montado a sus espaldas en la moto, viajando por “el túnel del tiempo,” del futuro al presente, o del presente al futuro, en una escena de cruces y fugas temporales habituales en los relatos de ciencia ficción, pero también en Bolaño, hasta tal punto

que toda su narrativa podría perfectamente leerse como *una ciencia ficción de lo cotidiano*.

Después de que los “príncipes” se funden en la sexualidad de sus cuerpos, tiene lugar una escena que, a su manera, evoca en el lector las tradiciones religiosas del “sacrificio” ritual. En efecto, la joven amarra a su príncipe a una silla, lo amordaza y mientras espera el momento de darle muerte, le habla, en un lenguaje enigmático, de poseída, que la “víctima” sin duda no entiende. Si, según Girard, dentro de una sociedad amenazada por alguna violencia destructiva, el sacrificio cumple una función: “restaura la armonía de la comunidad y refuerza la unidad social,”²⁵ ¿qué función cumple en el cuento de Bolaño? Una, más asociada a la verdad de un desamparo que a la restauración de ninguna “armonía” o “unidad.” La joven del cuento aparece, dije, en un estado de delirio, de perturbación, rayano en la locura, pero también de lucidez extrema. Sabe, en su delirio, que la razón de sus actos los trasciende a ambos, a ella y a la víctima, y por eso le advierte que “no es nada personal.” ¿De qué se trata entonces? Ella por supuesto no lo dice (nunca una figura trágica “habla” su tragedia), pero de sus palabras, de sus actos, el lector infiere una respuesta: si el mundo que habita, al ofrecerse a sí mismo como el presente de la utopía realizada, la indujo a ir al encuentro de su “príncipe,” ahora, y desde la lucidez de su locura, al sacrificar al “príncipe” pone al mundo al descubierto, deja a la vista metafóricamente (con la literalidad de un “asesinato,” según declara el título del cuento y de la colección) lo que el mundo ocultaba: que el “príncipe” ha muerto, que su utopía ha muerto, que no queda más que el presente como un aquí deshabitado: el presente y el aquí de una “princesa” entregada a su soledad irremediable, la de su muerte.

²⁵ René Girard, *La violencia y lo sagrado*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona, Editorial Anagrama, 3ª. ed., 1998, p. 16).

5. Las lágrimas son el lugar de la esperanza

El orden de mi lectura se completa con una última figura temática. Su construcción crítica incorpora significados asociados a conexiones textuales propiciadas por una manifestación corporal fundamental y ostensiblemente reiterada en los personajes de Bolaño: el *llorar*. En la narración moderna, desde el siglo XX (Kafka podría ser un referente llamativo), no ha sido raro comprobar que determinados gestos corporales se repitan, como tales, en un mismo personaje o en personajes de distintas narraciones de un mismo narrador, y con un significado singular en cada autor. En las novelas de José Donoso, por ejemplo, algunos personajes bostezan, como distraídos u olvidados de sí mismos. No es éste un gesto desprovisto de interés. Toda una lectura podría intentarse a partir de esos bostezos, para nada ajenos, como indicios, a la crisis terminal del sujeto en Donoso (y al vacío de sustentación que se abre en él). En Bolaño el gesto repetido es el llanto. Son las lágrimas. Sería larguísima la lista de sus personajes, en cuentos y novelas, a punto de llorar o que lloran sin parar.

No estamos aquí, casi sobra decirlo, ante una simple explosión incontrolable de la emotividad, atribuible a tales o cuales circunstancias que absorberían, delimitarían y agotarían su significado. Por el contrario, hay una relación de causalidad profunda entre el llorar de los personajes y la naturaleza del mundo (del tiempo) que habitan. ¿Qué relación sería ésta? Por ahora, sólo diré que los vemos llorar cuando, en un momento particular de sus vidas, de sus historias, parecieran descubrirse de pronto como caídos fuera del mundo, como si el mundo, a la manera de una glándula, se hubiera cerrado sobre sí mismo, y en un instante se encontraran contemplándose en un afuera insoportable, varados como el personaje de "Fotos." No veo que sea posible dar cuenta de la razón concreta del llanto, es decir, de esa caída en un afuera del mundo, de esa contemplación de un abandono radical, sin remitirla y articularla a las figuras temáticas anteriores. En efecto, desde aquella primera figura de un mundo desanclado, sin comunidad, de domicilios en tránsito, una misma línea de sentido atraviesa el fin de la aventura como consecuencia del silenciamiento de la utopía, la conversión del presente en un aquí absoluto, y el llanto de los personajes. Más todavía:

esta continuidad de sentido de alguna manera encuentra en el llanto un momento de resolución, inevitablemente dramática. Dentro de este contexto se situará pues el análisis textual que sigue, con el que mi ensayo se interrumpe a modo de conclusión.

La mujer del cuento "Putas asesinas," en sintonía delirante con la imagen del presente como el lugar de la utopía realizada, una imagen producida y publicitada por el discurso mediático (el televisor encendido en el cuarto funciona, señalé, como metonimia de ese discurso y de esa imagen), ha convertido su casa en un "castillo" para recibir a su "príncipe," salido ahora de la televisión (del tiempo real), su nuevo domicilio después de haber sido desalojado del futuro (de la leyenda, del mito: de la utopía). Pero su delirio (como el de los locos) es lúcido: lo amarra y se dispone, dije, a sacrificarlo, no a un dios, sino sólo a sí mismo, para dar testimonio ritual de la muerte del príncipe, de su utopía. Es este saber, el de que el príncipe ha muerto y el de que la princesa no tiene lugar en su espera, de que como tal está fuera del mundo, el que la hace llorar. Su llanto llena la casa (la casa: siempre, metáfora del mundo) y las lágrimas "gotean del techo." Este es uno de los tantos personajes de Bolaño cuyos actos evocan a ciertos personajes de Dostoievski, justamente a aquellos que juegan sus vidas, que las ponen en riesgo en un estado de sobreexcitación, de iluminados (de arrasados por la luz que expone a sus vidas), como Nastasia Filippovna en *El príncipe idiota*, o como los personajes de *Los endemoniados*. El personaje de Bolaño, la "princesa inclemente," pareciera saber que si bien los suyos son actos sublimes, son también actos sin destino, o mejor, con un destino que es el de su fracaso, el de chocar contra sí mismos. En ese fracaso, precisamente, en esa imposibilidad, está la raíz del llanto. Es el llanto de una prisionera del presente, de una actualidad sin más futuro que el de su repetición, sin más utopía que la que cabe en su "aquí." El llanto de una "princesa" que encuentra a su "príncipe" y lo trae a su casa sólo para demostrar, con su muerte, que no tiene ya cabida en el mundo, y que por supuesto ella, como "princesa," tampoco.

En la misma colección donde figura este cuento, hay otro, el primero de la colección, con el título de "El Ojo Silva," donde el llanto vuelve a ponernos en la zona de los límites del mundo, de un afuera. Silva es un exiliado chileno, homosexual, de profesión fotógrafo, que aun cuando

siempre intentó evitar la violencia, no le fue dado escapar de ella, a él, a los nacidos en la década del 50, a “los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende,” dice el narrador. Silva, o el Ojo, pasó por Argentina, estuvo en México, donde el narrador lo conoce y se hacen amigos, y luego se va a Europa. Después de algunos años, el narrador lo encuentra en un viaje a Berlín, en una plaza, y el Ojo le cuenta una historia que es *su* historia, “terrible.” El medio para el cual trabajaba lo había enviado a la India para hacer dos reportajes fotográficos. Trabajando en uno de ellos, sobre el barrio de las putas en una ciudad de ese país, va conociendo a los jóvenes que administran los contactos, los chulos, y así llega a un extraño lugar, de arquitectura laberíntica, que en verdad es un templo donde, de acuerdo a un ritual muy antiguo, se elige a niños que, después de festejarlos como elegidos, son castrados en un acto de sacrificio al dios. Estos mismos niños son luego prostituidos. Templo y burdel, lo sagrado convertido en mercancía. O también: la mercancía devaluando lo sagrado e insertándolo en el circuito del consumo. Uno de esos niños le es ofrecido al Ojo: “Le trajeron a un joven castrado que no debía de tener más de diez años. Parecía una niña aterrorizada, dijo el Ojo. Aterrorizada y burlona *al mismo tiempo*.” También el Ojo conoce a otro niño que estaba siendo preparado para la ceremonia de castración. Intentando el soborno, la amenaza, pero al final mediante la violencia y el azar, el Ojo logra sacar a los dos niños del lugar y huir con ellos.

A partir de ahí el Ojo se convierte en “otra cosa:” “Dijo madre y suspiró. Por fin. Madre.” Son palabras casi enigmáticas, pero tal vez no impenetrables. ¿Por qué “madre”? El desamparo de los dos niños en aquel lugar, las circunstancias del mismo, que hace de ambos víctimas inocentes de un sistema (del capital globalizado que en su sed devoradora infinita ha terminado convirtiendo lo sagrado en mercancía, el ritual en un acto de compra o de consumo²⁶), ¿no le recordarán al Ojo

²⁶ Un análisis coherente con lo que aquí planteamos es el de Agamben en torno a lo sagrado y lo profano, al valor de uso y el valor de cambio, en “Elogio de la profanación,” recogido en su libro *Profanaciones* (Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005, pp. 95-119).

Silva tal vez el desamparo injusto que podemos suponer de su propia madre, y en el desamparo de ella, no renovará con extrema vivacidad el suyo propio, su doble? “Madre:” madre ella, madre él: madre especular. La huida del Ojo con los dos niños hasta una aldea perdida de la India, ¿no podría ser un gesto mediante el cual busca salvarlos, redimirlos, a ellos, a él mismo, a su madre? Es decir, ¿no estamos aquí reponiendo en escena una utopía, esa misma por cuyo fracaso el Ojo Silva, como tantos de aquellos que vivieron la muerte de Allende y vivieron la violencia del golpe militar, vive ahora en las sombras del exilio? Como si el Ojo no quisiera aceptar lo inevitable (la muerte de la utopía). Pero tendrá que abrirse a su fatalidad cuando los dos niños mueran por la “peste.” No importa de qué peste se trate, tampoco importan los detalles del contagio y la muerte. Porque es una peste simbólica: los niños mueren porque no es posible en su mundo (el del Ojo, el nuestro) la utopía. Y entonces, frente a esta verdad cuyo advenimiento no puede celebrarse, porque es la verdad de un menos, de una mutilación, de un empobrecimiento absoluto, el Ojo llora, y no puede parar de llorar. Es el llorar de un luto interminable.

El llanto es un lugar de la narración, de las historias narradas, y puesto que en estas historias el llanto regresa, siempre con un significado en el fondo similar, es también por eso mismo un “lugar común,” a la manera del *topos* en la literatura medieval. El significado estable del llanto en Bolaño ha quedado ya suficientemente declarado: detrás del llanto hay invariablemente un sujeto cuya vida, en su curso, entra en un contacto traumático con unos límites que son los de su tiempo, de su puro presente, es decir, de un aquí sin trascendencia, dejado o abandonado por el silenciamiento de la utopía y el fin de la aventura. Un contacto insoportable, insostenible, que precipita en el sujeto el cortocircuito de su llanto, signo de impotencia absoluta. Es el lugar también del dolor asociado a una renuncia, a un no poder ser, a un fracaso, a una mutilación. Es el llanto del Ojo Silva, de la joven puta asesina. Pero, para el lector de Bolaño que cree entender la lógica que gobierna la vida de sus personajes, la misma lógica que rige el presente, el aquí, el llanto no puede ser sólo un lugar terminal, de lágrimas como desechos, los extramuros donde la libertad es asaltada por la fatalidad. La misma violencia del cortocircuito (del llanto), la

misma intensidad de ese dolor sordo de que habla el llanto, el dolor de un sujeto despojado de su derecho al sueño y a la aventura (a la aventura de verdad, desnaturalizada y desvirtuada por el simulacro de la “aventura” del turista), convierten a las lágrimas, por sí mismas, en un signo de protesta por la situación que las provoca (el estado del presente, del aquí) y a la vez en un signo de petición implícita de su redención. En otras palabras: las lágrimas son, en la narrativa de Bolaño, el lugar de la esperanza. O mejor: son el lugar simbólico desde donde habría que construir la esperanza.

(Ensayo inédito)

LA VERDAD DEL TESTIMONIO Y LA VERDAD DEL JOGO

DIAMELA ELTIT

LA VERDAD DEL TESTIMONIO Y LA VERDAD DEL LOCO

En 1952 Ricardo Pozas, antropólogo mexicano, publica *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*. Me interesan aquí dos aspectos de la textualidad de este libro, ambos tributarios de una historia literaria y cultural posterior que los involucra, los hace visible y les confiere al mismo tiempo un significado preciso. No los destaco para detenerme en ellos, sino para desde ellos y a través de ellos comenzar a entrar, ya con un primer principio de orientación, en el horizonte de los que serán temas centrales de mi intervención. El primero de estos aspectos está asociado al orden narrativo del libro de Pozas. Un orden articulado en torno a tres ejes fundamentales: 1) un narrador en primera persona, es decir, un narrador-testigo, 2) un narrador-testigo protagonista también de la historia narrada, 3) y una historia narrada cuya función consiste en desplegar ante el lector determinadas formas de vida social y cultural, definidas, como prácticas de vida cotidiana y en una de sus dimensiones principales, por el modo específico de su inserción en la estructura de poder dominante en la sociedad de que se trata.

El orden discursivo así configurado aparecerá, retrospectivamente, como el punto de partida (punto de partida, pero no instancia “reductora”) de una modalidad narrativa de amplia difusión en América Latina a lo largo de las décadas del 60, del 70 y del 80. Me refiero a la *narración* o *narrativa testimonial*. A su difusión, y en parte también al estímulo de su producción (más adelante hablaré del rol que en este sentido jugaron las condiciones políticas de enunciación), contribuyó la intensa recepción crítica de la que paralelamente fue siendo objeto a partir de la década del 60, sobre todo desde la academia estadounidense. En cierta medida, esta crítica, la estadounidense, impuso los “modelos” de análisis o de lectura, incluso una terminología de empleo recurrente (la del “subalterno,” la de “la voz del otro,” la del “hacer hablar,” etc.), que, en sus niveles de

elaboración menos originales, a ratos decayó en una verdadera jerga (algo que ha tendido a repetirse, además, cada vez que un fenómeno cultural latinoamericano emergente ha sido “administrado” por la crítica académica de inspiración estadounidense).¹ Ya hacia fines de la década del 80 y comienzos de la del 90 se publicaban compilaciones de estudios sobre narración testimonial.²

El segundo aspecto de la textualidad del libro de Pozas, como objeto crítico también visible retrospectivamente, se refiere a un elemento conceptual de su título, o más exactamente, de su subtítulo: *Biografía de un tzotzil*. El subtítulo identifica, como se ve, de manera explícita, el género discursivo del relato que el lector se prepara a leer: se dice de él que es una “biografía” (la de Juan Pérez Jolote). Una identificación, sin embargo, completamente impropia. Porque si por “biografía” se entiende el género discursivo donde alguien, con sus propias palabras (y sobre la base de sus propias experiencias o investigaciones), hace el relato (y el retrato) de una vida que no es la suya sino la de otro, relato por lo tanto donde sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado (o narrador y personaje narrado) son distintos, entonces el relato de este libro no es una “biografía.”³ Estamos pues

¹ No es ocioso preguntarse por la función que cumplen, desde el punto de vista del poder político, cultural y económico de Estados Unidos en América Latina, estas periódicas oleadas de crítica cultural y literaria originadas en la academia estadounidense, cuyos conceptos y términos rápidamente se apoderan de los discursos críticos y teóricos locales. Los centros de “estudios culturales” que en los últimos años han proliferado en las universidades latinoamericanas son espacios de conceptualización mayoritariamente articulados a paradigmas que remiten a la academia de Estados Unidos, de la que además forman parte en gran número intelectuales de origen latinoamericano, o en la que se han formado.

² Anoto tres: René Jara y Hernán Vidal (Comp.), *Testimonio y literatura* (Minneapolis, Institut for the Study of Ideologies and Literature, 1986), Jorge Narváz (Ed.), *La invención de la memoria* (Santiago de Chile, Pehuén Editores, 1988), John Beverly y Hugo Achugar, “La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa” (*Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 36, segundo semestre de 1992, número monográfico).

³ Una definición detallada de lo que, dentro de la teoría contemporánea de los

frente a una identificación del género engañosa. Pero si el relato que leemos no responde al género de la “biografía,” responde en cambio, y con toda evidencia, al de la “autobiografía,” un género donde, tal como aquí, y para empezar, sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado son el mismo. En efecto, el relato que contiene el libro de Pozas no es más que el que Juan Pérez Jolote hace, con sus propias palabras, de su vida como miembro de la etnia tzotzil, una de las tantas que conviven dentro de la sociedad mexicana del siglo XX.

Sin duda, la autobiografía de Pérez Jolote está muy lejos de la forma “clásica” del género (a la manera, por ejemplo, de San Agustín o de Rousseau), es decir, la de un relato originariamente escrito, proyectado y resuelto como decisión independiente de su autor, cuyo nombre figura como tal en la portada del libro que lo publica. El relato autobiográfico de Pérez Jolote, por el contrario, es de origen oral y, además, es un relato “editado” por otro (como lo serán casi todos los que desde entonces irán constituyendo el cuerpo de la narración testimonial latinoamericana) y es su editor, Ricardo Pozas desde luego, quien ocupa, en un gesto no libre de ambigüedad, el lugar del autor. El trabajo de Pozas como editor se basa en las respuestas de Pérez Jolote a sus preguntas (dentro del juego de intercambio verbal característico del género de la entrevista), preguntas finalmente eliminadas por el editor, mientras las respuestas son sometidas por él a un determinado “reordenamiento” narrativo.

Ahora bien, estos deslizamientos o desajustes conceptuales perceptibles desde el subtítulo del libro de Pozas (que postula una biografía donde el relato instala una autobiografía) o desde el nombre de autor consignado en la portada (reductible sin embargo al de editor), me parecen figuras tempranas de toda una historia posterior regida por confusiones conceptuales en torno a identidades de género

géneros, se entiende por biografía, la ofrece Leon Edel, *Vidas ajenas*. Traducción de Evangelina Nuño de la Selva. México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

discursivo asociadas a la narrativa testimonial, confusiones alimentadas y renovadas tanto por los editores-autores de esta narrativa (en prólogos y títulos de libros) como por la recepción crítica. Pero en el centro de estas confusiones estará, haciendo posible en gran medida las demás, quiero decir, creando el campo de su ocurrencia, el concepto mismo de testimonio, nunca definido, pero sí supuesto detrás de atribuciones de identidad genérica que lo implican. Esto sucede cuando relatos autobiográficos similares al de Pérez Jolote pasen a ser reconocidos generalizadamente (no ya como “biografías” sino) como realizaciones de un “género nuevo:” el “género testimonio,” sin dar cuenta desde qué concepto de género se razona, es decir, sin preguntarse si el testimonio exhibe condiciones discursivas que lo habiliten como género, o si, por el contrario, tales condiciones sencillamente no se dan.⁴

La narrativa testimonial contemporánea registra un vasto corpus de libros publicados desde 1951 en adelante, es decir, desde *Juan Pérez Jolote*, su iniciador. Un número considerable son de la década de 1980, entre ellos algunos de cita casi ritual. Sin embargo, dentro de ese registro, aquellos libros cuyos títulos insisten en su retorno como objeto de análisis en los textos de la recepción crítica, y por lo cual podrían considerarse como formando parte de una suerte de “canon” de la narración testimonial contemporánea, forman un grupo reducido. De ellos puede decirse, por lo pronto, que si retornan, si insisten, es porque de alguna manera son leídos como realizaciones privilegiadas, en algún sentido, del modelo de relato testimonial introducido inauguralmente por el libro de Pozas, y de las variaciones, aperturas y transformaciones que el modelo experimenta en las décadas siguientes. No voy a citarlos aquí a todos. Sólo algunos (de entre los imprescindibles). Además de *Juan Pérez Jolote*, los

⁴ Sobre qué sea el testimonio dentro de la problemática de los géneros, véase mi ensayo “Género y discurso: el problema del testimonio.” En mi libro *La escritura de al lado. Géneros referenciales* (Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001), pp. 17-33.

siguientes: *Biografía de un cimarrón*, 1967, de Miguel Barnet, *Si me permiten hablar...* *Testimonio de Domitila*, 1977, de Moema Viezzer, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, 1983, de Omar Cabezas (el único, en este grupo, no “editado” por alguien distinto al que enuncia o narra, por lo mismo el más próximo de todos a la autobiografía “clásica”) y *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, 1985, de Elizabeth Burgos, un libro este último de difusión y recepción (abierto también a la polémica, centrada en la discutida veracidad de algunos hechos narrados) multiplicadas con el otorgamiento en 1992 del Premio Nobel de la Paz a Rigoberta Menchú.

Me gustaría agregar a esta breve lista un libro de fines de la década del 80: *El Padre Mío*, de Diamela Eltit. El relato oral que recoge (en una serie de grabaciones) es de la primera mitad de esa década, pero el libro fue publicado en 1989. Si bien fundamental (y, por lo que iré diciendo, único) en la historia de la narrativa testimonial, no produjo en su momento el mismo interés que después, especialmente en la actualidad. Tal vez porque las condiciones sociales, culturales y políticas desde las que leemos hoy (las de una modernidad tardía, o también, las de la “globalización” o de la “posmodernidad”), son particularmente favorables a una percepción más nítida de ciertas figuras de sentido propiciadas por este libro. En torno a él y a ellas girarán las reflexiones siguientes.

A mi modo de ver, *El Padre Mío* instala una frontera fuerte, un límite mayor, en la historia de la narrativa testimonial, tal como ésta se había generado sobre todo desde la Revolución Cubana, es decir, a partir de matrices de producción textual articuladas a condiciones políticas de enunciación derivadas de la Guerra Fría, y, dentro de su marco polarizado, solidarias de los movimientos de liberación social y de lucha frente al poder establecido y a sus instrumentos, los regímenes represivos (dictaduras militares muchos de ellos). Ahora bien, dentro de este contexto el libro de Eltit irrumpe con una palabra inesperada, y desconcertante a primera vista, que se pone de inmediato en una relación de ruptura profunda con el curso de la narrativa testimonial. “Testimonio soy yo,” dice el narrador-personaje de este libro. No dice “Testigo soy yo,” o “Testimonio doy yo.” La expre-

sión “Testimonio soy yo” desplaza y asimila los términos “testigo” y “testimonio,” y al hacerlo invita al lector a “leer” como testimonio no sólo la palabra dicha (su forma, su contenido), sino también la identidad particular de quien la dice. Por ahora, me basta anticipar que estamos frente a una palabra y a un sujeto de la enunciación que se exhiben en un estado manifiestamente catastrófico. Como si uno de los polos del conflicto de la Guerra Fría, el polo del poder (el del capitalismo y sus agentes represivos locales), hubiese arrasado con el otro, su oponente, su obtáculo, quebrando toda resistencia, desintegrándola. Y como si, justamente por eso, la palabra que se nos dirige desde las páginas de este libro fuese, en tanto testimonio, una palabra postrera, y como si aquel que la dice fuese, en cuanto testigo, un sobreviviente, pero ninguno de los dos, ni el testimonio ni el testigo, ilesos. Por el contrario. En efecto, las páginas de *El Padre Mío* ofrecen un narrador-personaje y una narración que, por sí mismos, o sea, por su propia forma o modo de presentarse, instalan el paisaje de una *ruina* generalizada: ruina del sujeto, ruina del discurso, en definitiva, ruina del relato testimonial.

Pero, desde luego, estas ruinas (la del sujeto, del discurso, del relato) no se cierran sobre sí mismas, es decir, no son naturalmente la sepultura del significado. Siguen siendo significantes, aunque de una manera imprevisible y con una intensidad perturbadora: desde su paisaje textual roto y desolado, por entre restos y fragmentos, a través de los intersticios, se abren a su lectura (a su construcción) ricas figuras de sentido. Figuras de sentido que no son sino *figuras de una verdad* de gran capacidad iluminadora desde el punto de vista del saber sobre el mundo cultural y cotidiano moderno que habitamos, y en particular sobre su arte y su literatura. Me propongo examinar aquí la naturaleza de esta verdad a la luz de algunas de sus figuras.

Si bien remiten a instancias discursivas diferenciables, todas estas figuras se dan con un significado que las entrelaza. Unas surgen asociadas al sujeto de la enunciación, a su identidad (social, cultural, psicológica), y el foco de su verdad introduce al lector en el saber acerca de una *pérdida*, una más de las tantas pérdidas de viejas y nobles formas o dimensiones de lo “humano,” consumidas por el desarrollo del capitalismo, o, lo que es igual, por el de la sociedad

burguesa y su vocación depredadora (pérdidas que desde hoy nos resultan de una visibilidad trágica, ya no nostálgica). Las otras figuras de la verdad se despliegan, a su vez, en torno al discurso mismo y a su índole. Ellas le permiten al lector acceder a una imagen desgarrada (pero tampoco ciega o cerrada sobre sí misma) del estado actual de la literatura moderna entendida como escritura de la lucidez del deseo utópico. La problemática específica que ponen en juego, en uno y en otro caso, tales figuras de sentido, circula, latente o explícita, como contexto o tema, por los núcleos más vivos del pensamiento contemporáneo de la cultura y la literatura. Me refiero, entre otros, a los trabajos de Benjamin, Levinas, Foucault, Agamben. Intentaré dar cuenta de esas figuras en términos muy mínimos, pero por lo menos hábiles para sugerir una lógica. Y ojalá también, por esta vía, contribuya a establecer en los medios de la recepción crítica de los textos de Eltit, una idea hasta ahora lejos todavía de una aceptación generalizada: la de que libros como *El Padre Mío*, *El infarto del alma*, o el más reciente, *Puño y letra*, contienen elementos valiosos para construir una poética coherente con la inferible de las novelas de esta escritora. Más aún: por lo menos a la luz de *El Padre Mío* y de *El infarto del alma*, se trata, en ciertos aspectos, de una poética incluso mucho más radical.

Quisiera volver por un momento a la tradición contemporánea de la narración testimonial latinoamericana abierta por *Juan Pérez Jolote*, y detenerme brevemente en ciertos antecedentes de su historia, necesarios para fijar con más exactitud la clase de relación en que se sitúa *El Padre Mío*, y comenzar de esta manera a dar cuenta crítica de los dos órdenes de figuras de sentido, como figuras de una verdad, propuestos como tema central de estas reflexiones. Una pregunta puede servir para ubicarnos en su perspectiva. La siguiente: en los libros del canon testimonial latinoamericano antes citados, ¿quiénes son, qué identidad tienen, socialmente hablando, los sujetos de la enunciación, es decir, los que en ellos narran sus propias vidas, y cuál es la marca (la diferencia) de la inscripción social de sus prácticas de vida desde el punto de vista de una sociedad concebida, en ambos casos, como campo recorrido y tensionado por relaciones de poder? Juan Pérez Jolote (ya lo dije) es un indio de la etnia tzotzil, una minoría mar-

ginal dentro de la sociedad mexicana. Esteban Montejo (en el libro de Barnett), un negro cubano que vivió buena parte de su larga vida oculto en la montaña huyendo de la esclavitud. Domitila (en el libro de Viezzer), una india boliviana y dirigente de sindicatos mineros. Omar Cabezas (autor del libro que contiene su relato autobiográfico), un joven estudiante que ingresa al Frente Sandinista de Liberación en Nicaragua. Y Rigoberta Menchú (en el libro de Burgos), una india quiché de Guatemala que desempeña roles de defensa de su cultura y de denuncia de la represión interna.

En todos estos casos se trata de sujetos populares (de clases populares) cuyas prácticas de vida cotidiana se insertan bajo el modo de la *subordinación* (que supone su complemento, el de la *dominación*) dentro de una estructura social de poder. Pero hay diferencias importantes en el plano del sujeto cuando se examinan sus prácticas desde una perspectiva histórica. En Juan Pérez Jolote⁵ y en Esteban Montejo esas prácticas de vidas, que pueden de alguna manera entenderse como de resistencia frente al poder (cualquiera sean las formas que éste adopte en cada caso) no están presididas por pautas políticamente estructuradas: son prácticas más o menos espontáneas, intuitivas todavía, sin una fundamentación en principios y metas conscientes. No ocurre así en los tres casos restantes: Domitila Barrios, Omar Cabezas y Rigoberta Menchú son sujetos eminentemente políticos: en las prácticas de vida de las que dan testimonio la resistencia toma la forma de una lucha consciente y comunitaria, de una activa intervención para el cambio en la estructura del poder. Son dirigentes sindicales, miembros de movimientos de emancipación, líderes de la defensa de la cultura indígena y los derechos humanos. El paso de la mera resistencia a la militancia tiene que ver sin duda con importantes cambios en las condiciones políticas de la enunciación

⁵ Ricardo Pozas, el autor de *Juan Pérez Jolote*, examina en un libro posterior, escrito junto con su mujer, Isabel H. de Pozas, el lugar del indio en las clases sociales mexicanas: *Los indios en las clases sociales de México*. México, Siglo XXI Editores, 1971.

del testimonio. Más allá de relaciones más bien episódicas de Juan Pérez Jolote con la Revolución Mexicana de 1910, o de Esteban Montejo con las luchas por la Independencia de Cuba de fines del siglo XIX, sus vidas no tuvieron referentes comparables, como modelos de liberación, a los de Domitila Barrios, Omar Cabezas y Rigoberta Menchú: la Revolución Cubana de 1959, la Revolución Argelina y su triunfo en 1962, la guerra de liberación de Vietnam y la intervención de Estados Unidos en 1962, el Mayo francés de 1968, la Unidad Popular en Chile en 1970.

Los autores de los libros de mi corpus testimonial de referencia, sobre todo Moema Viezzer y Elizabeth Burgos, pero también Miguel Barnet, e implícitamente asimismo Omar Cabezas, presentan, en los prólogos, las vidas narradas en los relatos testimoniales que publican como vidas “ejemplares.” La misma ejemplaridad de estas vidas se confunde con la ejemplaridad simétrica atribuida a su relato. No sólo los autores de estos libros subrayaban esa ejemplaridad: también lo hacía la crítica de esta modalidad narrativa. Incluso se escribió un manual con instrucciones para construir testimonios ejemplares.⁶ Más aún: allí donde hay vidas ejemplares, los relatos que las testimonian, junto con absorber esa ejemplaridad y apropiarse de ella por contagio de semejanza, se vuelven de inmediato portadores de una verdad. Una verdad como efecto de la ejemplaridad, dependiente de ella por lo tanto. Ahora bien, la categoría de lo ejemplar, como aquello digno de ser imitado, sólo puede darse dentro de una concepción *finalista*, teleológica, de una vida social y de mayorías sujuzgadas por el poder, es decir, sometidas a la dominación y la exclusión que el poder por sí mismo introduce, y sólo puede concretarse a la luz de modelos

⁶ Margaret Randall escribió un manual, para uso de los sandinistas, con el título de *¿Qué es y cómo se hace un testimonio?* El carácter ejemplar del testimonio es una de las premisas del manual. Aparece recogido en la compilación de John Beverly y Hugo Achugar, “La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa.” En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima. Año XVIII, N° 36, 2° semestre de 1992, pp. 21-45.

superiores de vida, verdaderos arquetipos, ya política y éticamente “sacralizados,” que encarnan tal concepción y señalan la dirección y el modo de su cumplimiento: el camino es el de la liberación, y el modo, el de la *Revolución*. En las décadas del 60, del 70 y la primera mitad de la del 80, la resistencia frente al poder y la lucha liberadora en América Latina y los países del tercer mundo tiene ya su galería de modelos revolucionarios arquetípicos: el Che Guevara, Fidel Castro, Ho Chi Min, y en la arqueología latinoamericana del modelo: César Sandino, José Martí.

La categoría de lo ejemplar, en el sentido dicho, tiene su historia, y no cabe duda de que el antecedente histórico más claro de la ejemplaridad de la narrativa testimonial latinoamericana en el siglo XX, y de su verdad política, es la literatura de los *exempla* de la época del cristianismo medieval. Las vidas ejemplares, y la verdad religiosa de su relato, responden a las mismas coordenadas: una concepción finalista, en este caso la “salvación” del hombre “caído” por el pecado original, y un modelo arquetípico de vidas ejemplares, es decir, de vidas concebidas como prácticas que cotidianamente labran el camino de la salvación, modelo que no es otro, obviamente, que Cristo.⁷ En ambos casos, en los *exempla* y en la narrativa testimonial, la verdad de la narración es un efecto de la ejemplaridad de las vidas narradas. Pero como la ejemplaridad, a su vez, es función, en un caso, de la salvación, y en el otro, de la revolución, si se produce el cierre de estos dos horizontes, el de la salvación y el de la revolución, la ejemplaridad perdería necesariamente pie, sostén, volviéndose imposible, mientras que la verdad de la narración, la verdad del testimonio, se cerraría sobre sí misma y dejaría ya de iluminar. Es lo que, con el fin de la revolución como utopía viva, le ha ocurrido, en gran medida, a la literatura testimonial latinoamericana, sobre todo, y desde luego, a aquellos relatos de vidas militantemente ejemplares (pienso en los libros de Moema

⁷ Sobre los “*exempla*” medievales, Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*. Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. T. I. México, Fondo de Cultura Económica, 1955, pp. 91-96.

Viezza, Omar Cabezas y Elizabeth Burgos). Menos afectados, justamente por ser más rebeldes a su reducción ejemplar, han resultado el libro de Ricardo Pozas y, especialmente, el de Miguel Barnet.

Dentro de este cuadro, ¿cómo se relaciona con los otros el libro de Diamela Eltit? ¿Dónde se sitúa su narrador-personaje desde el punto de vista del poder, de la dominación-exclusión, de las vidas “ejemplares”? ¿De qué verdad puede ser trabutaria su narración testimonial? El sujeto que aquí enuncia y se enuncia presenta un rasgo esencial de identidad que lo pone, ya, en una relación a la vez de singularidad absoluta y de ruptura total con los sujetos de los libros precedentes: se trata de un loco. Es un loco el que enuncia. Sin embargo, este loco comparte con los sujetos anteriores otros rasgos de identidad social y algunas condiciones de enunciación. Por lo pronto, es también, y a su manera, un excluido dentro de un sistema de dominación, una exclusión que en su caso comienza por darse bajo la forma de una marginalidad y de pobreza extrema: vive en las afueras de una comuna de Santiago (Conchalí), frente al campo, habitando un espacio imposible de llamar “casa,” al aire libre, entre arbustos que le sirven de percha, con utensilios básicos. Eltit estuvo con él, oyéndolo,⁸ tres veces: en 1983, 84 y 85. Es entonces, de acuerdo a estos años, también, igual que los anteriores, un sujeto que enuncia desde el interior del marco de la Guerra Fría. Pero con una diferencia decisiva: lo hace (así conjetura el lector) como si esta Guerra Fría hubiese ya concluido, con el triunfo del capitalismo, en su escenario chileno con la imposición total del poder cuyo instrumento fue la dictadura militar que irrumpe en 1973, y como si la expresión viva del resultado final fuesen este loco y su habla estallada. En otras palabras, lo que había anticipado como paisaje instalado por la enunciación del libro de Eltit: la ruina del sujeto, del discurso, del relato mismo.

⁸ No podría decirse con propiedad, a la luz del estado mental del que enuncia, que su “habla” (grabada) se inscriba dentro del juego de una “entrevista.” Pero en más de una ocasión el enunciadore da a entender que “habla” para quienes tiene al frente (Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld) y que se han dirigido a él.

Esta ruina comienza a hacerse visible con una ausencia: quien habla carece de un nombre propio que lo identifique. Eltit lo “ nombra ” usando la filiación parental que el mismo sujeto usa insistentemente, el “ Padre Mío, ” pero con un referente siempre inestable. A veces es él, a veces se deduce que nombra al otro, al “ poder, ” aunque al final el lector concluye que en ambos casos es el nombre del poder que ha clavado en él su insignia victoriosa, tomando posesión de él, despojándolo de él mismo y ocupando su lugar. La ruina se extiende también a la palabra del sujeto como palabra del tiempo sucesivo: no podemos decir ya que esta palabra sea la palabra constitutiva de un “ relato. ” Aun cuando habla de sí mismo y todo lo que dice sugiere el hablar autobiográfico, no hay en lo que dice un transcurso, una sucesión de hechos o circunstancias que permitan establecer alguna continuidad temporal. De manera que si antes me referí al contenido del libro de Eltit en términos de un “ relato, ” y si continué haciéndolo, sólo ha sido y será a título de “ licencia. ” Por lo pronto (más adelante veremos este *no relato* desde otro ángulo), es obvio: estamos ante la palabra de un loco, un esquizofrénico, sorprendido por Eltit, en cada uno de sus encuentros, en un estado de delirio. Desde el punto de vista del habla, un delirio el suyo a nivel sintagmático: las palabras elegidas son correctas en sí mismas, como formas léxicas, pero las combina de acuerdo a un código a primera vista “ salvaje, ” precipitando al discurso en su ruina. Es posible sin embargo, mediante ciertas operaciones metadiscursivas, o *códigos de emergencia*, construir algunas figuras de sentido, o desde la identidad del sujeto, o desde el interior del discurso mismo, o desde el lugar donde el discurso como forma entra (con su publicación) en relación con contextos culturales y literarios. Ya lo advertí: mi análisis se ocupa de estas figuras.

Dije que con la disolución del horizonte de la Revolución, dejan de tener sostén las vidas ejemplares, y la verdad del testimonio literario de estas vidas se marchita. Pero el discurso del Padre Mío, también desde una exclusión social, también desde una marginalidad, vuelve a instalar sin embargo la verdad en el testimonio. Pero ya no la verdad de unas vidas ejemplares (la del Padre Mío es una vida “ fuera del juego ”), sino, simplemente, la *verdad del loco*. De larga tradición la verdad del loco. Las sociedades arcaicas y antiguas, incluso hasta

la Edad Media, la conocieron: el hombre leía en la palabra descariada del loco, en lo que decía sin decir, o diciéndolo desde claves herméticas, su propia verdad, la verdad de sus límites, de las zonas oscuras que lo envuelven. En el teatro y la novela del siglo XVII, el loco parece despedirse diciendo una vez más su verdad: locos de palabra luminosa fueron el Rey Lear de Shakespeare y Don Quijote de Cervantes. La reaparición del loco, con su verdad, en el libro de Eltit, desata precisamente la evocación de su pérdida. A la figura de esta pérdida y a sus implicaciones voy a referirme a continuación.

Como lo ha dicho tantas veces Foucault, la sociedad burguesa sacará al loco de sus espacios tradicionales, en los que se movía como un signo misterioso, a veces incluso un signo de lo sagrado, y lo convertirá sólo en el objeto de una disciplina, de una ciencia, la psiquiatría, y así, enmudeciéndolo, borrándolo como palabra de la diferencia, de la “otredad,” para reducirlo a la simple condición de sujeto “enfermo,” a mero objeto de técnicas y fármacos que buscan curarlo y restituirlo a la sociedad del trabajo y la producción. Hemos perdido pues la locura y su palabra como experiencia, como saber humano, con lo cual la vida en nuestra sociedad pierde también espesor, densidad. Es difícil pensar esta pérdida sin pensar de inmediato en otras pérdidas que la sociedad burguesa ha ido produciendo y decretando. Por ejemplo, esa pérdida de la que hablaba Benjamin con su dura lucidez: la del “aura” de las cosas,⁹ que al esfumarse, las deja vacías, deshabitadas. Foucault emplea, para referirse a la pérdida de la locura como saber del hombre sobre sí mismo, palabras muy similares a las que emplea Benjamin para referirse a la pérdida del aura y el empobrecimiento consiguiente de las cosas. Dice Foucault (representando como futuro lo que es un presente): “Tal vez un día ya no se sabrá muy bien lo que pudo ser la locura,” y así, con su ausencia, con su retiro, “se marchitará la imagen viva de la razón.” Y agrega:

⁹ Por ejemplo, en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.” En *Discursos interrumpidos I*. Traducción de Jesús Aguirre. Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 15-57.

ya no será posible “ponernos a la escucha de voces que, llegadas de muy lejos, nos dicen en la mayor cercanía lo que somos.”¹⁰ Este juego entre lejanía (de donde vienen las voces) y cercanía (la de su escucha, allí donde las voces depositan la verdad “de lo que somos”) parece remodelar, a propósito de la locura, el juego paralelo que Benjamin había introducido a propósito del aura de las cosas. Decía Benjamin: el aura es “la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar).”¹¹ El aura y la locura abren el horizonte de una lejanía, y es ese horizonte el que hace posible la cercanía de la verdad como “imagen viva,” de las cosas y de la razón.

Pero, ¿a qué responde la reaparición aquí, en el libro de Eltit, del loco? ¿Será que no hemos perdido del todo todavía, en América Latina, una relación menos mediatizada por la psiquiatría y los fármacos con el loco y la locura? ¿Será que aún puede circular por calles y caminos, como antes, y que podemos aprender en él, en su locura, en su palabra? Tal vez subsistan condiciones para una limitada sobrevivencia en algunas situaciones. Pero, en cualquier caso, el loco ha vuelto, de mano de Diamela Eltit, y, “como en los mejores tiempos,” para dar, a su manera, claro, testimonio (“testimonio soy yo,” decía él mismo), y para decir en su testimonio, también a su manera, la verdad, otra verdad, una verdad, diría, a la altura de los tiempos... Roger Bastide hablaba de dos modos de definirse el ser “social” del loco. Uno: “no se es loco sino en relación con una sociedad dada,” la que dice cuándo y cómo se es loco. Segundo modo: si Benveniste podía decir que la enunciación “introduce al que habla en su habla,”¹² Bastide nos recuerda que en el habla del loco es también “la sociedad la que se introduce.”¹³ La verdad del loco es, pues, en primer lugar,

¹⁰ Michel Foucault, “La locura, la ausencia de obra.” En *Entre filosofía y literatura*. Obras Esenciales, Vol. I. Traducción de Miguel Morey. Barcelona, Ediciones Paidós, 1999, pp. 269 y 270.

¹¹ Walter Benjamin, op. cit., p. 24.

¹² “El aparato formal de la enunciación.” En su libro *Problemas de lingüística general II*. Traducción de Juan Almela. México, Siglo XXI Editores, 1978, p. 85.

¹³ Roger Bastide, “El “loco” y la sociedad.” En *Sociología de las enfermedades*

social, pero lo es en un sentido rigurosamente histórico, asociada a una sociedad concreta y a un estado dentro de su desarrollo.

¿Qué sociedad es la que se introduce en el habla del Padre Mío, y a la construcción de qué otras figuras de su verdad tenemos acceso oyéndolo testimoniar? “Es Chile,” dice Diamela Eltit en su hermoso prólogo.¹⁴ Sí, en el discurso de este loco hay signos que retornan, insistentes, repitiendo el mismo significante o con variaciones, o sumando otros a la misma zona de sentido, pero todos, en su juego abierto, ponen, en primer lugar, ante los ojos del lector la identidad inconfundible de una sociedad, la chilena, “patológicamente” jerarquizada, “enfermizamente” burocrática, sin duda la más kafkiana, por eso mismo, de las sociedades modernas latinoamericanas. Pero la verdad de este loco, la que asoma por entre las roturas de sus “hablas,” sin dejar de estar anclada en la sociedad chilena y de remitir a ella, va más allá de ella, o mejor, desde ella ilumina fenómenos, o más universales, o que son inherentes a la sociedad y a la cultura modernas en sus fases tardías. Entre los primeros está, por ejemplo, la cuestión del poder.

Tal como lo aborda Eltit en su prólogo, el léxico dislocado y la sintaxis a la deriva del Padre Mío pueden leerse como una metáfora “literal” del efecto último, “terminal,” sobre el sujeto y su palabra, del ejercicio de un poder absoluto y criminal, el de la dictadura militar chilena, en plena actividad en los primeros años de la década de 1980, cuando se grabaron las “hablas.” Pero de los fragmentos del discurso del loco donde aparece comprometido el poder, surge otro rasgo de la verdad sobre el poder, uno menos episódico, más esencial al poder como tal, que toca a su naturaleza. Como si el Padre Mío hubiese sido lector de Foucault... Porque en su delirio pareciera dramatizar (poner en escena) una afirmación del filósofo francés acerca de que el poder

mentales. Traducción de Armando Suárez. México, Siglo XXI Editores, 1965, pp. 313 y 323.

¹⁴ “Presentación.” Prólogo a *El Padre Mío*. Santiago, Francisco Zegers Editor, 1989, pp. 9-18.

no tiene titulares. Decía Foucault sobre el poder: “Nadie, hablando con propiedad, es su titular y, sin embargo, se ejerce en determinada dirección, con unos a un lado y los otros en el otro; no sabemos quién lo tiene exactamente, pero sabemos quién no lo tiene.”¹⁵ Y el Padre Mío, como si hiciera una ilustración “pedagógica” del pensamiento de Foucault, enuncia de pronto justamente en cadena “nombres” de quienes (adivina el lector) están del lado del poder, y los dice como si fueran nombres intercambiables, o como si a la lista pudieran agregarse otros: “El mismo señor Pinochet es el señor Colvin, es el mismo jugador William Marín de Audax Italiano, el mismo. El es el señor Colvin, el señor Luengo, el rey Jorge, uno de ellos, el retirado, ya que ustedes lo vieron en bote en el Hospital Siquiátrico.”

Finalmente, quiero focalizar y comentar otra figura de la verdad de este loco “lúcido” a pesar de sí mismo. Una en virtud de la cual entra en el juego de la lectura el mundo del arte, de la literatura. Ésta ya no se deja construir sólo en o desde el interior del discurso, sino en y desde una zona fronteriza: allí donde el discurso se pone en relación con la clase de libro que lo contiene y lo hace circular. Supongámoslo: Diamela Eltit pudo haber grabado las “hablas” del Padre Mío, haberlas transcrito y entregado, por ejemplo, a un médico psiquiatra prestigioso, para que las estudiara. No estaríamos entonces hablando aquí de ellas, ni en los términos en que lo hacemos. Pero felizmente hizo otra cosa. Las publicó como libro, y, más exactamente, como un libro que lleva en la portada su nombre de “autora,” y destinado a lectores de literatura, que reconocen en ese nombre de la portada el de la autora de otros libros, novelas la mayoría. Estas dos circunstancias, es decir, el nombre de Eltit como autora de literatura en la portada y un público de lectores de literatura como destinatario, comprometen a la literatura (y al arte) en el discurso del loco, o mejor aún, la comprometen en una verdad sobre ella, sobre su curso, que el discurso del loco hace por sí mismo visible de un modo absolutamente radical.

¹⁵ Michel Foucault, *Un diálogo sobre el poder*. Traducción de Miguel Morey. Madrid, Alianza Editorial, 1981, en p. 15.

¿Qué verdad sería ésta? Su figura, para empezar, evidentemente histórica, tiene que ver con la pérdida del loco y su locura. Ya decía antes, citando a Foucault: desde el siglo XVII, la sociedad burguesa va expulsando la locura como experiencia, como saber del hombre sobre sí mismo, y recluyendo al loco en lugares institucionales de encierro, reducido a la condición de enfermo y, en nuestros días, habitante de hospitales donde “la farmacología ha transformado ya las salas de los violentos en grandes acuarios tibios.”¹⁶ Pero lo ausente, lo perdido, ¿lo reprimido en términos freudianos?, ha encontrado una manera curiosa de retornar. Desde el siglo XIX, con Mallarmé, la literatura ha venido asumiendo el lenguaje de la locura, sobre todo con las vanguardias y, dentro de ellas, con escritores como Antonin Artaud. Esto significa, como nos obliga a recordarlo y a reactualizarlo el libro de Eltit, primero, otro modo de producción de sentido, uno que no sólo rompe con el código de la comunicación cotidiana o habitual, sino que vuelve imposible (por falsos) el sujeto unitario y el relato lineal. A esta imposibilidad se refería, poco antes de morir, en una entrevista, el poeta chileno Gonzalo Millán. Lo decisivo en la poesía desde la década de 1960, para Millán, “es la importancia que adquiere la espacialidad sobre la temporalidad. La poesía ya no es lineal, no está basada en un personaje ni en un sujeto.”¹⁷ El desplazamiento de la temporalidad a la *espacialidad* y el fin de la linealidad es una dominante en todo el arte desde las vanguardias, y desde luego en el arte narrativo. Justamente es lo que, de modo revelador, hace visible el libro de Eltit. Por eso es que, en un momento anterior, dije que en el curso de la narrativa testimonial latinoamericana, *El Padre Mío* introducía una frontera en varios planos, entre ellos el plano del relato: con él no hay ya relato, la continuidad temporal da paso a la fragmentación y a la espacialidad, principios por lo demás

¹⁶ Michel Foucault, “La locura, la ausencia de obra,” op. cit., p. 277.

¹⁷ Pedro Pablo Guerrero, “La mirada lúcida de Millán.” Entrevista. En *Revista de Libros de El Mercurio*. Santiago. Domingo 22 de octubre de 2006/Nº 911, p. 13.

constitutivos del discurso del loco. Esta apropiación, o absorción, de la locura por parte de la literatura, debería verse como una forma sintomática de resistencia frente a una palabra y a unas codificaciones de la vida cotidiana regidas por la racionalidad burguesa, por la lógica de la mercancía. La más radical de las resistencias, y en su grado extremo, la más pura. Roger Bastide decía que, en el arte, “no hay otra solución más que el absurdo,” el lenguaje de los locos, la resistencia de lo *sagrado* que activa, y concluía diciendo: “No podemos sino admirar esta solución desesperada, la única auténtica, porque los otros núcleos, surrealismo, dadaísmo, pintura abstracta o concretismo en literatura, no son sino soluciones hipócritas, los juegos sin peligro de la locura, jugados por burgueses o candidatos a la burguesía (y juegos que “rentan”) comprometidos, por tanto, en el sistema de la productividad comercial.”¹⁸

Leer pues la palabra de este loco de Diamela Eltit, el Padre Mío, y hacerlo en un libro puesto en circulación como libro literario por una autora de literatura, y destinado a receptores de literatura, y hacer la lectura en un momento de la historia de la modernidad como el nuestro, es tener, como lectores, el privilegio de participar en el despliegue inducido de una figura más de la verdad: la de que la auténtica literatura, hoy, acosados por la seducción ya casi “porno” del best seller, de la estética de la mercancía, es la que asume en plenitud la lengua de la locura, y que esta locura tal vez sea no sólo el único lenguaje verdadero, sino, por eso mismo, el lugar desde donde podemos empezar a articular una nueva verdad, la de otras relaciones humanas y sociales, una que rompa la lógica de la mercancía, de la racionalización de la vida cotidiana, de la estética disolvente (en términos éticos) del puro espectáculo.

(*Revista Chilena de Literatura*. Santiago. N° 72, abril de 2008, pp. 193-205. La primera versión de este texto fue una ponencia

¹⁸ Roger Bastide, op. cit., p. 329.

leída en el Coloquio Internacional de Escritores y Críticos en Homenaje a Diamela Eltit, organizado por la Facultad de Letras de la Universidad Católica de Chile y realizado en Santiago los días 17 y 18 de octubre de 2006)

PATRONES Y SIRVIENTES

JOSÉ DONOSO

PATRONES Y SIRVIENTES

Hasta el cambio operado por las novelas de Donoso, la poesía había sido la figura estelar de la literatura chilena contemporánea. Méritos no le faltaban a esta poesía, ni renovación continua desde que Vicente Huidobro, en la década de 1910, expusiera una multiplicidad de registros, riqueza y dominio de recursos verbales, alta tensión en el juego de los significados, más una gran recepción dentro y fuera de las fronteras de la lengua castellana. Parecería que sólo en el despliegue de sus diversos lenguajes, en las relaciones que mantienen entre sí de apertura y de contaminación, en la lógica de la imaginación que los produce, en resumen, en la trama de sus poéticas, se hallaban los verdaderos problemas de la literatura chilena del siglo XX, asumidos desde las diferencias dadas por la lengua y una sociedad de origen colonial, donde la modernidad ha sido históricamente un haz de líneas irregulares.

Tales problemas se dejaban articular, de alguna manera, como aquellos por los que han pasado, en su desarrollo, la literatura y el arte modernos en sociedades como la nuestra. Detectarlos en la poesía chilena, establecer las formas específicas de su elaboración, constituían las tareas prioritarias de la crítica y la teoría literaria. La historia de la novela chilena contemporánea antes de Donoso, comparada con la de la poesía, se presentaba en términos generales como despojada, sin mayores atributos, y se le daba una importancia relativamente menor. Las lecturas de novelas de ese período no pasaban de ser actos institucionales, lecturas de profesores de literatura y de sus estudiantes, o que correspondían a la adhesión de lectores de una cultura literaria más o menos anárquica, o practicada con ansiedad por los infaltables defensores del patrimonio cultural. Las celebraciones periodísticas a que algunas de ellas daban lugar no eran otra cosa que ceremonias de trascendencia más bien local, gestos compensatorios, porque las evidencias hablaban y con claridad, en otra dirección: la de una trayectoria del género dominada por fórmulas opacas, fuera de una gestión renovadora y de nuevos efectos estéticos.

La mayor parte de las realizaciones del género de la novela no sólo se situaban, como creación, muy por debajo de las cumbres alcanzadas por la poesía, sino que en su propio campo se percibían como rezagadas con respecto a las expectativas del lector condicionadas por la eficacia de los modelos narrativos que proliferaban en Argentina, México, Uruguay, Colombia, Perú, sobre todo en la década del 60, momento en que irrumpe la nueva novela latinoamericana, con Cortázar, Arguedas, Sábato, García Márquez. Esa nueva novela conquista explosivamente al lector, y hace posible desde ella una relectura potenciada de los narradores anteriores que habían contribuido a crear la novela contemporánea (Carpentier, Agustín Yáñez, Miguel Ángel Asturias, Juan C. Onetti). Entre los nombres protagonistas de ese gran estallido y difusión de la novela hispanoamericana a través del continente y más allá de él, está el de José Donoso, cuya obra terminará pronto convirtiéndose en un significativo ineludible, para empezar, dentro de la cultura literaria del mundo de habla hispana.

Sin duda, en la historia de la novela chilena contemporánea hubo, antes de Donoso, algunas excepciones que se apartaban de la regla de las fórmulas opacas. Quisiera señalarlas, y trazar brevemente sus líneas. Pienso en Manuel Rojas, en María Luisa Bombal, en Carlos Droguet. *Hijo de Ladrón*, *La última niebla*, *Patatas de perro*, son novelas estimulantes, concreciones admirables del arte narrativo, pero ninguno de sus autores levantó alrededor de cada una de ellas, ni en su perspectiva, una vasta construcción de nuevas unidades desplegadas en el tiempo. Los dispositivos narrativos que contenían permanecieron más o menos cerrados en sí mismos. No se multiplicaron y desarrollaron. En otras palabras, esas novelas fueron células sin memoria. Rojas, la Bombal y Droguet son novelistas notables, sin embargo, no son "grandes." El gran novelista vuelve siempre a un modelo narrativo básico, y a unos temas fundamentales, pero lo hace dentro de un proceso de constante diversificación y expansión regulada. De esa manera va brotando y tomando cuerpo lo que lo distingue, lo que se erige como su marca emblemática, un universo narrativo. María Luisa Bombal, es cierto, vuelve en *La amortajada* y sus cuentos al mismo modelo y al mismo tema de *La última niebla*, pero con una diferencia: lo que en ella ocurre es una reiteración sin expansión.

José Donoso finalmente rompe con las que habían sido las constantes de la novela chilena contemporánea, e inaugura un nuevo horizonte novelesco en nuestro país. El movimiento mediante el cual se instala este nuevo horizonte se inicia en 1957, con *Coronación*, primer eslabón de una larga cadena. Los títulos de sus numerosas novelas son ya familiares para el lector de los países de lengua castellana y para los lectores de otras lenguas. Citaré aquí sólo aquellos que me parecen insustituibles en cualquier reflexión crítica sobre la obra de Donoso: *Coronación*, como novela inaugural, *El lugar sin límites*, del año 1966, *El obsceno pájaro de la noche*, 1970, *Casa de campo*, 1977. Desde *Coronación*, Donoso ha ido construyendo un orden narrativo cuya magnitud y capacidad para liberar inagotables efectos de sentido, carece de antecedentes en la novela chilena contemporánea. El mismo ha dicho que en algunos aspectos de este orden llegó orientado por las lecturas de narradores de lengua inglesa, de gran importancia en su formación como novelista, sobre todo por Henry James. Pero si reparamos en ciertas peculiaridades de ese orden, tal como una lectura puede registrarlas, por ejemplo las relaciones ambivalentes entre los personajes desde posiciones polares de extrema subordinación y dependencia, o su diálogo presidido por conexiones de poder de tipo tradicional y oligárquico, o esa prosa que abre el significado de sus signos a los subterráneos de la conciencia, una conciencia tortuosa, inestable, ambigua también, veremos que su afinidad mayor quizás sea con el mundo de Dostoievski. En todo caso, con Donoso hemos arribado a un momento largamente postergado de la literatura chilena en el siglo XX: por primera vez un trabajo crítico y teórico puede tener en un novelista su objeto de análisis y una problemática del mismo rango y universalidad de los que por mucho tiempo fueron el privilegio de la poesía.

¿Cuál es el modelo narrativo básico al que Donoso vuelve? Pregunta evidentemente desmesurada, tratándose de un orden narrativo tan enorme y con elementos constitutivos tan complejos, donde la forma de narrar y los núcleos temáticos se transforman y adoptan nuevos diseños. No obstante intentaré fijar algunas líneas mayores y buscar algunos contornos. Me parece que los temas son en Donoso una red recorrida por las correspondencias, por el diálogo

y la complicidad que forman un sistema, pero un sistema móvil, en permanente transfiguración y expansión. Diría que este sistema se constituye como tal sobre la base de un principio de variación en torno a un mismo tema de fondo: el de la identidad del sujeto. Una observación cabe aquí, indispensable: los sujetos de Donoso son personajes que provienen por lo general, de la sociedad chilena, conformada inicialmente en el siglo XIX con materiales coloniales, sobre un molde de modernidad burguesa de carácter oligárquico. La misma que las novelas de Alberto Blest Gana describen y cuya épica fundacional narran. Una sociedad jerárquicamente estructurada, que le asigna a sus miembros funciones y roles definitivos, identidades claras y distintas.

A pesar de las transformaciones sociales y culturales diversas introducidas a lo largo de la historia posterior de la modernidad chilena, esta estructura no parece haber experimentado cambios sustanciales a lo largo del siglo XX. La anciana de la novela *Coronación*, Misiá Elisa, es un doble punto de fuga en el interior del sistema temático. Las viejas sirvientas, que en una escena carnavalesca o felliniana la coronan justo en el momento anterior a su muerte, participan en un ritual simbólico. El ritual no hace trascender a la anciana a otro futuro, ni glorifica su nuevo estado, sino que la despidе del presente, del tiempo histórico, para hacerla desaparecer con su muerte. Lo que simbólicamente desaparece y muere, es lo que ella representa, el sujeto que se creía habitado por la certeza de una identidad incuestionable y que había entrado a la vez en un determinado rol social, jerárquico, definido desde siempre y para siempre. Es la concepción del sujeto con que ha crecido la sociedad burguesa en todas partes. En Chile, ese sujeto es el de las novelas de Blest Gana.

Las siguientes novelas de Donoso narrarán la historia de personajes que se mueven y agitan en el vacío dejado por la muerte de la anciana de *Coronación*. Todo lo que esa muerte simboliza es pues, el espacio de la ausencia: la ausencia del sujeto como identidad soberana, delimitada y centrada, o también, el espacio desalojado por los mitos que se derrumban y esfuman. Porque tal sujeto de identidad soberana en verdad nunca existió. Lo que existió fue una concepción ideológica naturalizada. En este sentido, salta a la vista la

solidaridad del pensamiento narrativo de José Donoso con temáticas convergentes que atraviesan la cultura occidental contemporánea, desde la literatura y el arte contemporáneo a la obra de historiadores y filósofos que, sin duda, tienen como punto de arranque inicial el pensamiento de Nietzsche.

Como en un teorema, los personajes de Donoso, en efecto, suelen ser los sujetos de historias que en su transcurso sacan a la luz los signos vacíos de una identidad ya muerta. Y en la percepción del lector, lo único que podía quedar de la identidad después de declararla muerta son sus residuos, como las cosas materiales que le estuvieron metonímicamente asociadas, y también desde luego las figuras humanas implicadas, que son en sí mismas otros desechos, como las viejas sirvientas que sus patronos han recluido en la Casa de Ejercicios de *El obscuro pájaro de la noche*. Tienen estas sirvientas al igual que la Ludo, un personaje de *El lugar sin límites*, otra vieja también retirada del servicio, la manía de hacer envoltorios, paquetes que esconden en un cajón, bajo los catres, pero esos envoltorios y paquetes nunca tienen nada, no guardan nada: son simulacros. Envoltorios y paquetes que son metáforas de la ausencia. La Casa de Ejercicios donde las viejas viven es otro desecho, una ruina como ellas, y también podría ser “coronada” para ritualizar su inminente muerte. Hasta las imágenes de los santos no son más que desechos. Hay patios llenos de restos y con ellos se entretienen las viejas armando identidades azarosas de santos con piezas y fragmentos de otros santos. De las manos de las viejas salen santos que son auténticos “artefactos.” Pero no sólo desechos y despojos pueblan el espacio desalojado por el mito. Queda también otra evidencia, la mayor, justamente aquella que el mito mal y viciosamente escamoteaba como condición de su relato, la máscara, tema recurrente dentro del sistema. No hay rostros, sino máscaras. Porque lo que el mito de la identidad naturalizaba como rostro no era más que una máscara.

Es frecuente en Donoso que el personaje viva dentro de sí, en su relación con los otros, una lucha o conflicto entre rostros y máscaras, entre una identidad aprendida, como impuesta socialmente, y la revelación de que ella es también otra máscara, pero que ella reprime la adopción libre de otras máscaras. La Manuela, en *El lugar sin límites*

es padre de una hija, la Japonesita. Aunque la paternidad haya sido casi un accidente, le impone de inmediato un rostro, una identidad y un rol, pero este padre rechaza ese rostro, esa identidad, y persiste en su opción de ser mujer y bailarina de prostíbulo. El vestido con el que baila es sublimación de su máscara deseada. La ambigüedad del conflicto entre rostro y máscara, con sus superposiciones, deslizamientos y vaivenes, invade todo el mundo de *El obsceno pájaro de la noche*. La historia del Mudito, el personaje principal, es la historia de esta ambigüedad llevada al extremo.

Al tema de la identidad del sujeto está asociado otro tema fundamental en Donoso: el del poder. El mito de la identidad, así como oculta su condición de máscara naturalizada, también oculta la complicidad, la identidad con el poder. Lo que el mito oculta es que el acto mediante el cual la identidad se funda y naturaliza es un acto de poder. En Donoso, el poder actúa en el teatro de las relaciones entre patrón y sirviente. El mito le asigna a cada uno identidades enteramente diferenciadas. Como si fueran casi las de un hombre inmemorial, como si entre ellos existiera un hiato salvado por los mutuos beneficios. Las historias, en cambio, hacen visible cómo la identidad del patrón produce, segrega, la identidad del sirviente. Aquel existe porque éste existe, y al revés. La identidad del sirviente es el reverso de la del patrón, su contrafigura. Es la omisión del sirviente lo que hace posible el protagonismo del patrón. Su silencio es la palabra sonora de éste. La palabra del patrón narra la historia de la sociedad que ambos habitaban, pero era el sirviente el que la construía. Las viejas sirvientas ignoran estas sutilezas, se conforman con hacer envoltorios, paquetes fantasmales, con armar santos de identidad fracturada, todos rituales de la ausencia. Pero el Mudito, que es educado, aunque también es sirviente, lo sabe muy bien. Sólo que en su historia no hay una Ariadna que lo salve del laberinto de rostros y máscaras agrietadas en el que se ha extraviado. Estos personajes, los sirvientes, no pueden dejar de recordar al lector a los humillados y ofendidos de Dostoievski. Dostoievskianos son el Mudito, Pancho Vega, de *El lugar sin límites*, o el preso liberado por identidad sospechosa en *Este domingo*.

El poder es también político. No se trata de un poder distinto: es

el mismo poder que funda las identidades y las relaciones de patrón y sirviente, pero en otro escenario, el público. Así como desde las primeras novelas de Donoso surgieron las interpretaciones basadas en códigos psicoanalíticos, no tardaron en aparecer las interpretaciones de *Casa de campo* como una narración que alegoriza el golpe militar de 1973 en Chile. Yo diría que ese golpe militar chileno, aún cuando haya desencadenado en su punto de partida la imaginación de Donoso en *Casa de campo*, es más que eso, es la ilustración de un fenómeno que a la luz de la novela lo rebasa. Esta novela es efectivamente, una alegoría, pero su sentido no se agota en el golpe militar del 73, porque es la alegoría del poder político en sí, tal como se origina y puede desarrollarse en cualquier sociedad burguesa de Latinoamérica o de otras regiones.

Es más, es una alegoría arquetípica. También aquí operan las artimañas del ocultamiento con que el poder sustituye, segrega identidades, distribuye roles. Los Ventura, dueños y beneficiarios del poder, necesitan un comodín que les sirva para legitimarlos y producen entonces esa categoría funcional de los antropófagos, indios habitantes de Marulanda a quienes habían venido a combatir en una empresa de civilización, pero arrebatándoles de paso sus tierras y convirtiéndolos en sirvientes. La categoría del comodín está siempre disponible en las estrategias del poder en todas partes, y no importa tanto el nombre, que puede cambiar según las circunstancias históricas. En la novela son los antropófagos, pero en otros casos se llaman judíos, comunistas, negros: cualquier modo que permita instituir el poder del patrón y producir sirvientes.

(Con el título de "Introducción a la obra de Donoso," aparece en *Donoso 70 años*. Santiago, División de Cultura del Ministerio de Educación, 1997, pp. 37-45. Reúne los textos leídos en el Coloquio Internacional de Escritores y Académicos en homenaje a los 70 años de José Donoso, celebrado en Santiago los días el 5, 6 y 7 de octubre de 1994)

MANEJO DE
SEGUNDA PARTE

MANUEL ROJAS

IMAGEN LITERARIA E IMAGEN CONVENCIONAL EN LOS CUENTOS DE MANUEL ROJAS

Para procurarnos críticamente el conocimiento y la valoración de algunos aspectos técnicos, de lenguaje y contenido discernibles en la lectura de los cuentos de Manuel Rojas, vamos a valernos del concepto de imagen, que emplearemos en dos acepciones bien precisas. Desde luego en ninguno de los dos casos se halla comprometido el concepto de imagen como figura retórica (seriado junto al de metáfora y al de comparación). Nos interesa, primero, con una significación que es por completo equivalente a “representación estética de la vida.” En este sentido podemos decir de un buen cuento o de un conjunto de cuentos que organizan, en virtud de los medios que le son específicos, una imagen verdadera de la vida. El que sea verdadera la imagen depende de que funcione históricamente: de que mediante su propia capacidad expresiva, la de su lenguaje, descubra y revele bajo la forma de una “perspectiva” inmanente de vida posible lo que no es sino latencia y vibración soterrada en la estructura de una sociedad concreta. Toda imagen literaria es pues histórica en la misma medida en que es estéticamente verdadera. El análisis de dos cuentos magníficos, “Una carabina y una cotorra” y “El delincuente,” permitirá comprobar la validez práctica de las afirmaciones teóricas anteriores.

No obstante la posición de instancia exterior y previa que ostenta la sociedad con respecto al fenómeno literario, ella ejerce sobre la imagen literaria un condicionamiento dialéctico, que por ser dialéctico se opone a aquella concepción para la cual lo literario aparece como un reflejo pasivo de lo social, y denuncia simultáneamente la ingenuidad peligrosa de semejante causalismo mecánico. Las normas sociales vigentes, las relaciones del hombre con el hombre, la naturaleza, su trabajo, constituyen una masa de pensamientos y valores morales que son el contenido de lo que designaremos como “imagen convencional”

o “imagen normativa.” Corresponde ésta a la segunda acepción en que hemos de emplear el concepto de imagen. A gusto o a disgusto, viendo en ella un rostro que lo interpreta o sintiéndola gravitar cual peso muerto, el lector transporta siempre la imagen convencional. Y es justo en el interior de la imagen convencional donde la imagen literaria, si ha de presumir de verdadera e histórica, deberá provocar la revelación. No hay revelación efectiva que no traiga consigo un llamado implícito al lector para que, una vez advertida la “perspectiva” inmanente que funda la imagen literaria, emprenda el cambio en los términos de la imagen convencional, o su destrucción cuando se trate de un desajuste radical. De ahí que la imagen literaria sea por naturaleza subversiva.

Desde este punto de vista digamos de paso que a la literatura hispanoamericana, al menos a aquella que no es víctima del desarraigo, la caracteriza una hostilidad feroz entre lo que descubre la imagen literaria y lo que exhibe la imagen convencional, entre lo establecido y lo posible. La relación adquiere en ella dimensiones de escándalo. Y aquí surge una paradoja: el lector chileno sabe más de sí mismo leyendo a autores de otros países americanos que leyendo a los autores chilenos. ¿Qué pasa? El dato nos habla por supuesto de una comunidad de problemas, pero por otra parte alude a algo privativo: la historia de la novela y el cuento chileno. A lo largo del tiempo nuestro narrador ha demostrado en general carecer de heroísmo moral e intelectual: la imagen convencional, exaltada por el dolo o la ilusión de ciertas conciencias a la categoría de ejemplar dentro de América, le produce una suerte de inhibición tan pronto se enfrenta a ella para desnudarla y penetrarla. Sin superarla sublima esa impotencia en un realismo burdo o en un racionalismo apenas disimulado que frenan la imaginación y la enajenan de su objeto. Ambas soluciones escamotean lo real con daño para la universalidad de la imagen literaria y beneficio indebido para la imagen convencional. El prejuicio realista y el prejuicio racionalista patentizan una artritis moral e imaginativa que le vedan al escritor el acceso a niveles más profundos de realidad. Como consecuencia inmediata, la imagen convencional de la realidad chilena permanece prisionera de mitos que pretenden sin razón dotarla de prestigio y excepcionalidad. Incluso la

obra de quienes han podido escapar a la norma (Lillo, Rojas, González Vera, Droguet, Giaconi) no está exenta de claudicaciones. El prejuicio racionalista, por ejemplo, impide que en "El hombre de la rosa" y en "Un espíritu inquieto," cuentos de Manuel Rojas, asistamos a una experiencia de lo fantástico.

La sola existencia de una tradición literaria, no importa su brevedad, crea un ámbito propio de lenguaje, temático, de técnicas y juicios de valor implícitos, de donde no sería lícito sustraer la imagen literaria. Porque si el autor sorprende conexiones inéditas en el seno de la imagen convencional, la necesidad de expresarlas lo conducirá fatalmente a forjarse un lenguaje y una técnica adecuados a su objeto, y en el origen de cada decisión suya al respecto se agitarán irreconciliables las simpatías y las diferencias en relación con otros lenguajes y otras técnicas ya elaborados que pueblan la tradición. De manera que no sólo la imagen convencional condiciona la imagen literaria, sino que también la tradición, especialmente la tradición inmediata, según lo atestigua la teoría de las generaciones. Ahora bien, la imagen literaria de Manuel Rojas define su perfil en oposición al criollismo, la tradición inmediata de la cual tenía que liberarse. Pero como toda individualización es un proceso, un triunfo gradual y precario sobre las resistencias, no es difícil detectar en las primeras obras de Manuel Rojas presencias criollistas. Convendrá en seguida fijar los rasgos diferenciales de la imagen criollista para que, disponiendo de un trasfondo histórico literario, proyecte su singularidad la de nuestro autor.

En cuanto al lenguaje, los criollistas, nacidos del refinamiento formal del modernismo, modelaron una prosa "literaria," contaminada de artificio, rítmica, deliberadamente metafórica. La metáfora fue para ellos el órgano privilegiado de su estilo. A pesar de que reaccionaron contra el espíritu estetizante y deshumanizado de fines y comienzos de siglo (cuyo correlato social estaba dado por las grandes ciudades, el lujo y el afrancesamiento en las costumbres de una burguesía rica), buscando el camino de salida en la naturaleza y el paisaje, el origen modernista no superado los precipitó hacia una literaturización de la vida, circunstancia que crea y explica los contenidos de signo negativista, desastrosos en un sentido moral,

de la experiencia vivida por los personajes. El “motivo” del viaje, casi un tópico en la literatura criollista, estructura narrativamente al mismo tiempo el modo de la experiencia y los polos entre los cuales ésta transcurre: el hombre y la naturaleza. Solidarias con el desarrollo del “motivo,” y desplegadas por su movimiento, son la inserción dionisíaca, impresionista, de una sensibilidad nerviosa en el paisaje, la resolución del hombre en naturaleza, y la destrucción de las ilusiones en una conciencia. Esta conciencia (la del personaje y el narrador), abstracta y sentimental, violenta la esencia de su objeto (la naturaleza): se empecina en endosarle desde afuera una concepción romántica que el objeto no admite porque le es extraña. La naturaleza responde desmontando las falsas ilusiones, injuriando la raíz moral del hombre y sometiéndolo a su tiranía elemental. Piénsese en *La vorágine* y en *Doña Bárbara*.¹

El imperio de la imagen criollista acaba alrededor de 1930. Entonces comienza en toda Hispanoamérica a insinuarse una nueva imagen. La de Manuel Rojas obedece indudablemente a impulsos expresivos generacionales (Asturias, Yáñez, Carpentier, Bosch) que se prolongan más allá de los límites de un país. No es pues azaroso que el comentario crítico de Alberto Escobar referido al cuento peruano, valga asimismo para el cuento chileno. Para Escobar “se torna apasionante la evolución narrativa a partir del año 30. El escenario geográfico y social empieza a revelar el rostro de sus personajes; el ambiente de los cuentos es construido sobre una percepción de la vida, en tanto acaecer que conjuga lo personal y lo supraindividual. Es el período del descubrimiento, no sólo de las regiones, sino de los tipos humanos y sociales que discurren en ellas (...). Los autores no sólo “describen” o “cuentan;” aquella técnica aislada resulta ahora ineficaz; necesitan “presentar” la acción como un comportamiento y, quizá, es entonces cuando el personaje deja de estar adosado al paisaje

¹ Ver Leonidas Morales: “La ciudad y el paisaje en la obra de Fernando Santiván.” En *Santiván*. Homenaje de la Universidad Austral de Chile, Valdivia, 1967, pp. 17-34.

y brota de él o se le enfrenta con una actitud lúcida.”²

Si en el cuento criollista la apertura de la anécdota accedía invariablemente a la naturaleza, en Rojas por el contrario esa apertura significará un desplazamiento en el eje enfático desde la naturaleza al hombre y una conversión del anulamiento en las cosas en el rescate de una dimensión vital afirmativa. Es claro que el nuevo impulso expresivo tiende a liberar al personaje, despegándolo del paisaje, y a recuperarlo en su positividad, entendiendo por tal una actitud que salva al personaje de desaparecer disuelto en el paisaje o en la imagen convencional.

La historia de Pedro Lira, del cuento “Una carabina y una cotorra,” ilustra la actitud que decimos. Pedro Lira era un comerciante menor: “compraba escobas en una fábrica y las vendía por las calles; con el dinero que obtenía compraba de nuevo escobas y volvía a vender; con el dinero... , etcétera.” Las escobas llevan y traen a Pedro Lira, hacen de él una escoba más, lo cosifican, gira extraviado en el círculo del trato social externo (comprar y vender), humillante, con la realidad, una realidad que lo desconoce, que se cierra obstinada sobre sí misma, que no se abre a la fecundación, que no le pertenece. Pedro Lira pertenece a las cosas y él sólo administra su miseria. El círculo gris de las escobas diseña la vida de relación del personaje: una vida de enajenación, moralmente estéril (aspecto simbolizado en la esterilidad biológica de su mujer). Se ahoga entre las sillas rotas y la mugre del cuarto. Se emborracha y le pega a la mujer. Pero no estamos aquí frente a un absoluto. A veces Pedro Lira logra trascender el círculo enajenante y asomarse por corto tiempo a un relámpago que lo restituye en el centro de la plenitud. Ocurre cuando se sienta a la mesa y la superficie de ésta se convierte de milagro (milagro del personaje) en un campo de batalla, y ahí, en medio de él, florece lo extraordinario. Pedro Lira imparte órdenes militares, imita con su

² *La narración en el Perú*. Estudio preliminar, antología y notas de Alberto Escobar. Lima, Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 2ª ed., 1960, p. 313.

voz el grito agudo del clarín o el estruendo espantoso del obús, y la pequeña cotorra amaestrada ejecuta limpias marchas, movimientos exactos, de estrategia, hasta que un obús la fulmina; luego suena el clarín anunciando la derrota del enemigo, la cotorra se yergue y avanza. Pedro Lira, transfigurado por la emoción de la plenitud vivida, se contempla en ese valiente guerrero, su doble, que regresa vencedor del círculo de las escobas. Brillantes los ojos, encendido el rostro, húmedos los labios, la ve venir hacia él: “Ella, toda verde claro, con dulces reflejos azules y suaves destellos amarillos, su obra, la única belleza que había logrado crear durante toda su trashumante vida de vendedor de escobas, llegaba ante él y ante él se detenía, esperando su recompensa: una caricia o un trozo de papa cocida.”

Otros cuentos narran el reencuentro con la positividad del hombre fabulándolo en la seducción que suscita la existencia libre de los pájaros. El narrador-personaje del cuento “Pancho Rojas” recuerda que cuando intentaba acercarse al queltehue, ahora muerto, creía leer en la mirada del pájaro un reproche: “¿Por qué pretendes convertirme en algo tuyo? Déjame ser como soy. No quiero llegar a ser como uno de tus hijos, como tu mujer o como uno de tus zapatos, algo manoseado. Si represento para ti la imagen de una vida libre y salvaje, déjame ser salvaje y libre, aunque dependa de ti para subsistir y aunque a veces tengas que cortarme las alas para impedirme regresar a mi mundo.” La voz del petrel (“Mares libres”), habitante de las tierras australes más remotas, parece el susurro del viento, “pero de un viento solitario o de alta mar:” los pájaros costeros la oyen “con temor y con placer.” Es la fascinación de la vida como desapego (“libre y salvaje”), contrastada con el empobrecimiento del sedentarismo y la domesticidad (los pájaros costeros y las maniobras para incorporar el queltehue al mundo doméstico). Precisamente, es una constante en los cuentos de Rojas que sus personajes adhieran a este individualismo anárquico de gran riqueza ética.

Tanto el esfuerzo ya señalado por liberar al hombre del paisaje, la enajenación social y la rutina, sinónimos de anquilosamiento vital, como el estilo de narrar los acontecimientos, lo que analizaremos a continuación, son correlativos. Para deducir indirectamente el estilo narrativo, consideremos lo que el narrador del cuento “Laguna”

dice del personaje: "El dolor de su vida, en lugar de entristecerme me alegraba. Contaba sus desgracias con tal profusión de muecas e interjecciones, que yo me reía a gritos." Lo que ha sucedido es un desdoblamiento: Laguna, en cuanto narrador de sus desgracias, reproduce, como un espejo interior, el estilo del narrador principal. Este, a su turno, repite los rasgos estilísticos de un narrador genérico, común a todos los cuentos de Rojas. Pero, ¿qué significado tenemos que atribuirle a la frase "con tal profusión de muecas e interjecciones"? Reduzcamos el pensamiento metafórico a un pensamiento crítico conceptual.

En el extremo opuesto al "impresionismo" disolvente de los criollistas, el cuento de Rojas está traspasado por una voluntad "expresionista" que para materializarse acude a las deformaciones: desrealiza la figura física, ironiza las intenciones, somete a ratos el razonamiento a una lógica excéntrica y ocasiona erosiones en los contenidos de la imagen convencional. Estas deformaciones expresionistas tienen por función la de abrirle paso a la vida, desatando con la descripción de un objeto grotesco, con una relación humorística o con una ironía, el nudo que la aherroja. Algunos ejemplos les darán consistencia a las afirmaciones precedentes. De desrealizaciones grotescas de la figura física: la mujer de Pedro Lira "era un atado de trapos que se movía, un atado de trapos que hacía comida, lavaba la ropa y se quejaba cuando Pedro Lira, quizás para cerciorarse de que debajo de eso que se movía había algo más que trapos, le dejaba caer encima un palo o un puñetazo." El conventillo de que se habla en "El delincuente" tenía un segundo piso: "A este segundo piso se sube por una escalera de madera con pasamanos de alambre, en los cuales, especialmente los días sábados, los borrachos quedan colgando como piezas de ropa puesta a secar." Ejemplo de ironización de intenciones: "Su sueldo era mayor que el del vejete, pero no demasiado. La empresa lo necesita más que al otro y lo alimenta mejor, aunque sin llegar a excesos que puedan comprometer la salud del secretario" ("Poco sueldo"). De lógica excéntrica: en el conventillo "hay, además, hombres que no trabajan en nada; no son mendigos ni ladrones, ni guardianes ni trabajadores. ¿De qué viven? ¡Quién sabe! Del aire, tal vez. No salen a la calle, no trabajan, no se

cambian nunca de casa, en fin, no hacen nada; por no hacer nada ni siquiera se mueren (“El delincuente”).

Es opinión corriente que Manuel Rojas le imprime a la vida de sus personajes un giro optimista característico. Leemos sus cuentos y novelas, dice González Vera, “como si fueran cantos de optimismo.” No queremos nosotros refutar esta opinión sino asentarla sobre una base analítica menos precipitada, esbozando previamente una rápida crítica del optimismo literario en general. Por lo pronto, todo optimismo ha de tener un peso histórico. Un optimismo que no se levante grávido de temporalidad y espacios concretos, que no emerja rompiendo el cerco de una resistencia (la resistencia de la naturaleza o de la sociedad), que no se alce constituyéndose a cada instante como la postulación inmanente de un orden social y humano posible, históricamente necesario, no es optimismo: es frivolidad, juego vano. No nos interesa aquel optimismo que complace al lector meciéndolo en la cuna de la naturaleza o de los contenidos de la imagen convencional, porque, psicológica y socialmente, es un optimismo regresivo, reaccionario. El verdadero optimismo en literatura, el más entrañable, se alcanza después de atravesar una densa zona de sombras. Brilla mejor cuanto mayor sea la catástrofe que lo descubre entre los escombros. Se da como una excepción que desde su rincón pugna por advenir a la universalidad de la norma. Lo que dijimos de la auténtica imagen literaria, vale para el optimismo: es también subversivo: pide la abolición de la norma establecida.

Rojas estructura en “Una carabina y una cotorra” un optimismo militante: el combate en la mesa del cuarto simboliza la lucha del personaje con las formas sociales que lo deterioran y degradan. Aunque el asedio del círculo enajenante suspenda el poder creador de la vida, ésta no abdica y engendra un fruto de rebeldía que denuncia la esterilidad del mundo que lo rodea: la cotorra amaestrada, “su obra, la única belleza que ha logrado crear durante toda su trashumante vida de vendedor de escobas.” El símbolo de la cotorra que después de muerta regresa victoriosa del campo de batalla, recoge la protesta de la vida acosada, dispara un patético pensamiento de liberación y anticipa el desenlace de

la otra batalla más amplia, la lucha cotidiana del personaje con el círculo de las escobas: “borracho, un tren lo arrolló, junto con su mercadería, en un solitario paso a nivel.” A la esencia del optimismo le repugna el final feliz. Más aún: son incompatibles. La muerte de Pedro Lira es una victoria: exhala su protesta expresada en esa “única belleza” que apela al lector desde el silencio para que la salve de la existencia clandestina en que se ha revelado.

Se comprenderá que no podemos suscribir el criterio de quienes valoran “El vaso de leche” como uno de los cuentos más admirables de Manuel Rojas. Al lado del optimismo maduro, subversivo, de “Una carabina y una cotorra,” son dignos de censura los ingredientes que organizan el optimismo en “El vaso de leche.” De no mediar la sobriedad en la ambientación, la calidad del lenguaje y la perfección técnica, esos ingredientes: el sentimentalismo, el azar y el final feliz, apurarían su parentesco con los del melodrama. El cuento narra la historia de un adolescente abandonado en un puerto y que luego de tres días de no comer lo atormenta el hambre. El recurso de los vagabundos de puerto, robar o aceptar las sobras que le ofrecen los marineros extranjeros, le está vedado por la represión del pudor. En el límite de la desesperación, decide ir a un negocio, pedir comida y soportar los insultos, el castigo físico o la cárcel. Elige una lechería, y después de beberse el vaso de leche con vainilla, llora su soledad y su vergüenza. La dueña, una mujer española bondadosa, intuye con su instinto maternal la situación, lo consuela como a un hijo y le sirve un nuevo vaso. Reconfortado, el personaje camina de noche en dirección al muelle y se duerme de cara al mar.

Los problemas empiezan al comprobar que no hay en el personaje un rasgo “positivo” que le confiera unidad y “posición” respecto del mundo. Por eso la información que el narrador entrega de su pasado son sólo referencias externas invertebradas: había navegado muchas veces, durante un mes trabajó en Punta Arenas antes de embarcarse irregularmente en un barco inglés con destino al norte, fue sorprendido y desembarcado. Menton, de juicios habitualmente lúcidos, incluye el cuento en su *Antología del cuento hispanoamericano*, y escribe de él un comentario hartó

superficial, formalista. Insiste en comodines críticos que no dicen nada: “la importancia del individuo es muy chilena,” “el estilo de Rojas, muy chileno, se caracteriza por su lentitud.” Y, para demostrar el arraigo del cuento en la realidad, comete la ingenuidad de confundir lo real con el decorado “realista” del escenario: “El énfasis del individuo no quiere decir que el cuento está desarraigado de la realidad. Al contrario, Rojas se esfuerza por crear el ambiente de puerto: los extranjeros (el marino inglés, el pescador austriaco –no importa que no esté presente– y la lechera española); los vagabundos; los estibadores; los figones; el montón de bolsas, y las luces del muelle y de los barcos.”

Menton maneja un concepto mezquino de realidad. Ignora que lo real no yace en la cáscara “realista” de las cosas sino en las relaciones orgánicas que las determinan y les prestan un sentido. Lo real es siempre una estructura: es la estructura de lo real existente y es la estructura de lo real posible (que aloja el optimismo). Las dos estructuras están mutuamente condicionadas y no cabe concebirlas aisladas. Pues bien, el arraigo que ve Menton desde su concepto de realidad, no lo vemos desde el nuestro. Lo vimos en “Una carabina y una cotorra” (y lo veremos en “El delincuente”): allí las resistencias (de lo real existente) y la muerte del personaje templaban el optimismo (de lo real posible), lo cargaban de peso y tensión. “El vaso de leche” carece de tensión real y “perspectiva:” el personaje no presenta el rasgo “positivo” capaz de generar una acción a contrapelo de lo real existente y por eso mismo expresiva de lo real posible. Ello explica que el hambre caiga en tierra de nadie, fuera de lo real. El personaje la sufre sin que la tensión del sufrimiento ilumine lo real existente y nos descubra una virtualidad. El pudor y la vergüenza, resistencias puramente sentimentales, son de nula eficacia cognoscitiva, y estimulan para sostenerse la gratuidad inherente al automatismo de las emociones. A los defectos registrados debemos sumar uno más. La lógica de lo real en literatura no puede prescindir de la necesidad, y es esa lógica la que dictamina los finales desastrosos. Pero Rojas, que la respeta en sus mejores cuentos, introduce en “El vaso de leche” el azar, el capricho, y sobre él construye un final feliz que le permite a Menton sacar esta conclusión: el cuento se distingue “por su visión optimista

del hombre y de la vida en general.”³ ¿Cómo va a ser optimista una visión que le dice al hombre: confía en lo imponderable? Sólo en los cuentos infantiles están bien los finales con hadas buenas (la mujer de la lechería es una versión de la madre-hada).

Nos hemos demorado en “El vaso de leche” porque ha venido gozando de un prestigio antológico que no nos convence y porque la vigencia plena de Manuel Rojas para los lectores de hoy día está, a nuestro juicio, en cuentos como “Una carabina y una cotorra,” “Laguna,” “El delincuente,” “Pancho Rojas.”

Más que configurar tipos sociales característicos (el ladrón, el bandido, el vagabundo), lo que Rojas consigue es una modificación en la relación de sujeto y objeto, que en los criollistas, como vimos, la mediatizaba una conciencia abstracta y romántica. Rojas conquista una relación emocional y de conocimiento espontánea con el objeto, y le devuelve a la imagen literaria su origen concreto, interior. Cualquier lector de Rojas sabe que el narrador interrumpe con frecuencia el relato y hace reflexiones acerca del personaje que alguien podría calificarlas de meros apoyos retóricos, pero que esconden un juicio de valor sobre la relación sujeto-objeto. “Pancho Rojas valía más por lo que era que por lo que de él se podía decir,” “No sabía nada de su vida anterior. ¿Dónde había nacido? ¿En qué lugares vivió sus primeros días? Nunca lo supe” (“Pancho Rojas”). “¿Por qué se llamaría Laguna? ¿Sería un mote o un nombre? Nunca lo supe” (“Laguna”). El “nunca lo supe” no traduce una ignorancia de la que el narrador se lamenta. En el fondo ese “nunca lo supe” equivale a un “tampoco importa:” es suficiente la presentación del personaje, basta lo que la anécdota visualiza. La frase “Pancho Rojas valía más por lo que era que por lo que de él se podía decir,” afirma que la verdad del objeto yace en él mismo y en la relación no mediatizada con que el sujeto lo aprehende, más que en las determinaciones abstractas y exteriores.

El carácter no mediatizado de la relación lo obligará a proponerse

³ Seymour Menton, *Antología del cuento hispanoamericano*. 2 Vols. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1964. Vol. 2, pp. 110-112.

una técnica, un tono y un lenguaje diversos a los del criollismo. ¿Qué piensa, por ejemplo, de la teoría del criollismo, del paisaje y la metáfora? Recordemos que Mariano Latorre había perdido la unidad del hombre chileno y rastrea su huella a lo largo y ancho de la geografía. Tantas y tan variadas regiones descubrió, tantos paisajes, que terminó negándola. Creyó que sólo existía la realidad múltiple del paisaje: existen tantas unidades humanas como paisajes, tantos chilenos como regiones. Rojas se burla: “Los que dividen a los chilenos en capas, como la torta, o en tajadas, como el cadáver, diciendo cómo están compuestas, cómo pueden estar compuestas, mental y sensitivamente, cada tajada y cada capa, tienen una mentalidad de administrador de hacienda o una de síndico que liquida una quiebra.”⁴ Al revés de Latorre que trajina el paisaje buscando la aguja en el pajar, Rojas postula la unidad del hombre en cada hombre y la del chileno en cada chileno: lo particular histórico contiene lo universal histórico. Para él el paisaje (“paisaje sensible”) es una hechura del hombre, el horizonte de su mirada psicológica y espiritual: prefiere en consecuencia instalarse en la perspectiva del personaje y renunciar al descriptivismo.

Formula en su ensayo “Algo sobre mi experiencia literaria” una crítica de la metáfora. No podemos seguirlo en su deseo de desterrar la metáfora al reino de la lírica, negándole el derecho a residir legítimamente en la prosa. Porque no tiene fundamento teórico ni práctico creer que la ausencia o la presencia de la metáfora en la prosa determina en forma automática la verdad o falsedad del discurso literario. La misma prosa de Rojas serviría como documento probatorio en contra. Tomando en cambio la precaución de no atribuirle alcances teóricos y procediendo a situarla en el contexto histórico literario que mejor la acoge: la pugna con la imagen criollista todavía activa, la crítica se torna expresiva. Esperamos que los análisis dirigidos a subrayar lo que hay de peculiar en la relación sujeto-

⁴ Manuel Rojas: “Chile, país vivido.” En *Obras completas*. Santiago, Editorial Zig-Zag, 1961, p. 36.

objeto, proporcionen los criterios justos para una lectura correcta del fragmento siguiente: “El prosista, novelista o cuentista que recurre demasiado a las metáforas es sospechoso de tres faltas: primera, la de que tiene muy poca cosa que decir y que para agrandar esa poca cosa la atiborra de metáforas; segunda, la de que para comunicar esa poca cosa carece de suficientes recursos expresivos; tercera, la de que padece del error de estimar que la metáfora adorna su prosa, y al adornarla, la hace buena. No. La metáfora no es un adorno para la prosa; no es un destino. La buena prosa no necesita adornos y la mala queda peor si se la adorna.”⁵

Nuestro autor no podía rehuir la coyuntura histórica que lo forzaba a estructurar su imagen diferenciándola de la imagen criollista, que otorgaba a la metáfora un lugar preeminente. Esto lo lleva a expulsar la metáfora de la prosa y a identificar prosa falsa y prosa metafórica. La inducción, teóricamente arbitraria, admite no obstante ser comprendida como un rechazo indirecto de la imagen criollista. La segunda identificación: metáfora y adorno, también es teóricamente arbitraria. Pero al condenar a través de la metáfora el lenguaje como adorno, declara una profesión de fe antirretórica, que explicita en estas palabras: “Evite siempre el uso de palabras grandilocuentes o altisonantes, arcaicas o retorcidas, exquisitas o exóticas, falsamente filosóficas o pretendidamente originales.”⁶

El mismo principio de inmediatez en la relación sujeto-objeto que inspira la crítica del lenguaje retórico, es obvio que inspira cierta técnica de un buen número de cuentos de Rojas. En efecto, Rojas promueve en el lector la ilusión de “lo vivido” haciendo que el narrador (“Laguna,” “Una carabina y una cotorra,” “Pancho Rojas,” “El bonete maulino”) abandone la posición neutral, distanciada, del narrador en tercera persona, y asuma el punto de vista de un personaje testigo de lo que narra, pero no el de un testigo de lo que narra, sino el de un testigo que además forma parte de la estructura

⁵ Manuel Rojas, “Algo sobre mi experiencia literaria,” op. cit., p. 20.

⁶ Idem, p. 21.

sentimental o material de la anécdota, y es por lo tanto un elemento de su composición: el relato adquiere así la intimidad de la crónica. O imitando (“Pedro el pequenero”) la situación comunicativa del cuento oral: alguien pide a un narrador conocido que “cuenta un cuento.” Los dos procedimientos construyen un marco narrativo cuya función consiste en evitar que el lector se sienta leyendo “literatura” y en invitarlo a que viva la experiencia del relato como una experiencia real.

La técnica de la invitación ofrece una estructura bastante más original en “El delincuente,” tal vez el mejor cuento de Rojas. Quien narra es un peluquero. Por las formas de referencia que salpican su relato (“Bueno; veo que me he excedido hablándole a usted del conventillo y sus habitantes,” “Discúlpeme; es mi oficio de peluquero el que me hace ser inconstante y variable en la conversación,” “Y después, el regreso en el alba, patrón, el regreso a la casa”), intuimos el marco: el peluquero se dirige a un cliente suyo y a él le cuenta la historia mientras lo atiende profesionalmente. Pero como el cliente no da señales que lo saquen del anonimato, las fórmulas de referencia crean un hueco fantasmal e implícitamente invitan al lector a llenarlo: son las leyes de la imaginación, puestas en movimiento por las referencias fantasmales, las que instalan al lector en el sillón del peluquero, y es la estructura de la comunicación la que determina su papel de “tú.” No hay gratuidad en el tono dramático del relato ni en la inmediatez de la relación narrador-lector, que la técnica descrita intensifica: su necesidad quedará probada con el análisis del cuento. Por otra parte, el análisis nos permitirá explorar un último pliegue de la imagen literaria de Manuel Rojas y retomar el concepto de imagen convencional.

La progresión de la anécdota en tres momentos y el desarrollo de una crítica inmanente, dialéctica, de los contenidos de la imagen convencional, son en “El delincuente” las dos vertientes, lo manifiesto y lo latente, de un mismo caudal narrativo.

El primer momento reúne en el conventillo, a la medianoche, a los cuatro personajes del cuento. El peluquero habita una pieza próxima a la entrada. La ubicación le ha cultivado una sabiduría infalible para adivinar en la voz o el estilo del andar quién llega y

cómo, si borracho, si alegre, si de mal humor. Pero esa noche su sabiduría fracasa: no puede reconocer a los que se han detenido a discutir, ahí muy cerca. Un cuerpo pesado choca contra la puerta y la abre. El peluquero va a investigar. Eran dos hombres, uno delgado que trata de sostener a otro gordo y borracho. En ese instante entra al conventillo el maestro Sánchez, un carpintero, que colabora en la investigación. Es él quien se fija en la cadena rota colgando del chaleco del borracho, la que acusa al hombre delgado de ladrón. El maestro Sánchez sugiere ponerlos en manos de un policía, y el ladrón, el peluquero y el carpintero salen del conventillo empujando al borracho. La escena no tiene elementos insólitos. Es enteramente familiar, vulgar para el lector. Reproduce toda ella las relaciones y las valoraciones de la imagen convencional que descalifica al ladrón adscribiéndolo a la serie de los peligros públicos. La relación del borracho con los demás personajes se invertirá en el segundo momento, donde funciona como víctima culpable del ladrón. Es sintomático que la sugerencia de ir donde un policía, custodio del orden, parta del maestro Sánchez, caracterizado por el narrador como un “demócrata” que “no tiene iniciativas ni ideas propias y prefiere siempre acogerse a lo acostumbrado.” Vemos en el maestro Sánchez un personaje vocero de la imagen convencional (de “lo acostumbrado”).

El segundo momento coincide con el largo viaje hasta la comisaría (no hallan antes un policía). Sutilmente, al compás de los detalles del viaje, la conciencia sustentadora de la imagen convencional, la del lector y los personajes, excluido el borracho, padece una forma de anestesia que la neutraliza. Como en los soñantes, irrumpe una realidad oculta bajo la convención. La marcha es trabajosa y grotesca por las calles solitarias. El borracho se tambalea exasperando a los otros que han pasado a ser sus víctimas. Dos lo arrastran de los brazos y el tercero le sujeta la espalda. En un arrebato, el maestro Sánchez, olvidada la conciencia convencional que le hizo recomendar lo que había de ser un martirio, lo suelta, lo insulta y le descarga un puntapié enfurecido. El ladrón revienta en carcajadas, el peluquero y el inesperado agresor se contagian, y los tres, unidos a causa del borracho, encienden un coro de risotadas

y se dan golpecitos gozosos en la barriga y los hombros. “Nuestro viaje no tenía ya sentido real. Nadie se acordaba de lo sucedido en el conventillo. Allí no había ni ladrones ni hombres honrados. Sólo un borracho y tres víctimas de él.” Toda irrealidad es una excepción, toda excepción vive a expensas de la norma. Lo real existente (la norma como convención) es puesto entre paréntesis (“Nadie se acordaba de lo sucedido en el conventillo”), y su anulación desencadena a los personajes, que celebran su libertad recuperada en una comunión de alegría súbita.

Pero el ingreso a la comisaría, escenario ésta del tercer momento, le revela al lector que a lo real existente no lo anula su olvido: retorna bajo la forma del frío mecanismo policíaco, de nuevo separando brutalmente a los hombres, clasificándolos, recluyéndolos en el aislamiento y la soledad. Enmascarándolos: otra vez hay hombres honrados y ladrones. Aplicando los conceptos de Lévi-Strauss,⁷ diríamos que en “El delincuente” Rojas ha narrado una “anécdota” concreta, que ha sabido descubrir en su seno, en la estructura de una realidad existente, histórica, una “estructura de necesidad,” un real posible: el hombre es igual al hombre y no igual a las relaciones y valoraciones de la imagen convencional, con lo cual despoja a la “anécdota” de sus adherencias contingentes, locales, y la transforma en el depósito de una universalidad.

El proceso de crítica a los contenidos de la imagen convencional ha avanzado hacia su culminación en el tercer momento, paralelamente al avance de la noche hacia el alba, claridad que expresa desde lo exterior la claridad hecha en el interior de la conciencia del lector. Por otra parte, la contradicción entre la verdad participada y la mentira que de hecho se impone determina una escisión del sentimiento, expresada por el tono de tristeza del relato, que en las palabras finales se espesa: “Y después, el regreso en el alba, patrón, el regreso a la casa; cansados, con los rostros pálidos y brillantes de sudor, sin

⁷ Lévi-Strauss: *El pensamiento salvaje*. México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 50.

hablar, tropezando en las veredas malas, con la boca seca y amarga, las manos sucias y algo muy triste, pero muy retriste, deshaciéndose por allá dentro, entre el pecho y la espalda.”

(Prólogo a la selección de cuentos de Manuel Rojas *El bonete maulino y otros cuentos*. Santiago, Editorial Universitaria, 1968, pp. 9-25. Texto reproducido recientemente en *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Selección y prólogo de Naín Nómez y Emmanuel Tornés. Santiago, Editorial de la Universidad de Santiago de Chile, 2005, pp. 135-149)

FERNANDO SANTIVÁN

LA CIUDAD Y EL PAISAJE EN LA OBRA DE FERNANDO SANTIVÁN

1.

Fernando Santiván nació en 1886, en Arauco. Es pues, como Juvencio Valle, como Neruda, un hombre del sur, de esta región casi mítica, por su naturaleza, del país chileno. El arte de Santiván, un escritor que ve las cosas con “ojos de primitivo,” mantiene una alianza profunda con el paisaje, y sería un error tratar de describir su trayectoria espiritual y literaria poniendo el paisaje entre paréntesis.

El mismo año nace también Mariano Latorre, otro gran paisajista. Ambos forman parte de una generación de singulares características dentro del desarrollo de la literatura chilena moderna. Me parece digno de toda nuestra atención el sentido del proceso que dinamiza y ordena lo mejor de lo creado por la generación criollista, en Chile y en los otros países de Hispanoamérica. Es necesario completar, y en muchos aspectos decisivos iniciar, el examen crítico de los productos de esa voluntad, la del autor criollista, que busca, guiándose más por el instinto que por la reflexión, superar la parálisis de un mundo que tiene en la ciudad su expresión y su símbolo históricos. Un mundo de objetos exquisitos y muertos, de miseria y lujo, vacío de relaciones y valores humanos verdaderos. Es necesario en seguida establecer el significado de la naturaleza, del paisaje, dentro del movimiento de búsqueda. En primer término, esa voluntad que pugna por romper el cerco de una situación social y psicológica dada, cree descubrir en la naturaleza, y a través de ella en el hombre, en la medida en que el estado de aquélla ilustra el estado de éste, el fundamento objetivo y real de una nueva vida. Hoy día, desde el conocimiento de la intencionalidad desplegada históricamente por las generaciones posteriores de escritores hispanoamericanos, que supone el momento criollista, podemos definir aquel descubrimiento como el hallazgo feliz de un punto de partida positivo, de un camino de liberación, pero, y esto es

lo esencial, un camino por construir, aún no abierto ni estructurado. Hubo sin embargo escritores que confundieron el punto de partida con un punto de llegada y de reposo, e invitaban al lector a una fiesta gastronómica donde el plato fuerte era el "paisaje autóctono:" habían reducido la naturaleza a un conjunto pintoresco de bienes de consumo.¹ De ahí que en Latorre, por ejemplo, no existiendo la tensión inherente a un impulso subterráneo de búsqueda, la pulcritud formal y la pericia técnica no son suficientes para compensar la pobreza dramática de sus cuentos. En cambio Santiván, con menos pulcritud formal y menos técnica, obtiene un paisaje que es función del personaje, del hombre y de sus conflictos. Por último, habrá que explicar más adelante por qué la ruta de los personajes del auténtico criollismo, ruta de tránsito entre la ciudad y la naturaleza, si bien era la única posible, está no obstante sembrada de desilusiones, fracasos y muertes, y por qué la experiencia del "viaje" tenía inevitablemente que acabar en una contradicción trágica, nudo ciego que por una fatalidad histórica el autor criollista no podía desatar.

Una tradición sostiene y condiciona todo presente. En consecuencia, contribuimos a la comprensión de nuestro propio presente literario, a conquistar una perspectiva imprescindible para enjuiciarlo, si volvemos atrás y recuperamos críticamente nuestro pasado. He pensado por eso que el mejor homenaje² a la figura venerable del escritor Fernando Santiván, consistiría en intentar la revisión de su pasado literario, reconstruyendo el cuerpo interior, la fisonomía, el estilo de su obra, que, como quedó dicho, transcurre enmarcada entre dos polos: la ciudad y el paisaje.

Será oportuno revisar también un episodio bello, conmovedor,

¹ Fueron estos escritores "gastrónomos" los que desacreditaron el criollismo: desprovistos de dramatismo, los contenidos de su paisaje "autóctono" terminaron por embotar el gusto y la conciencia.

² Este ensayo fue leído el 12 de noviembre de 1966, en Valdivia, en el homenaje de la Universidad Austral a Santiván, al cumplir el escritor los 80 años de edad.

que tiene el rango de los símbolos formativos. Me refiero a aquella aventura juvenil emprendida bajo el signo de Tolstoy, que Santiván evoca en sus deliciosas *Memorias de un tolstoyano*. Georg Lukacs dice que Tolstoy fue la mayor fuerza espiritual, la más fuerte condensación artística que ayudó a los escritores europeos a superar la atmósfera letal transportada por el simbolismo de fines y de comienzos de siglo. Santiván respiró también en Tolstoy ese mismo aliento de renovación.

Durante cincuenta y cinco años Santiván ha escrito novelas, cuentos, ensayos, memorias, crónicas, y todo ello suma una producción cuantiosa. Pero desde el punto de vista de lo que se ha propuesto como objeto del homenaje, daré importancia destacada a los siguientes libros: *Palpitaciones de vida* (cuentos, 1909), *Ansia* (novela, 1910), *La hechizada* (novela, 1916), *En la montaña* (cuentos, 1917), *Charca en la selva* (novela, 1934), *La Camará* (novela, 1945), *El bosque emprende su marcha* (cuentos, 1946), y las *Memorias de un tolstoyano* (1955).

2.

¿Con qué representación de la vida llega Santiván a la literatura en 1909? De los once cuentos de *Palpitaciones de vida*, nos interesan especialmente aquellos que se desenvuelven dentro del marco de la ciudad.

Todavía a comienzos de siglo Santiago conservaba el lujo y el refinamiento insolentes, casi agresivos, que la mirada de "indio triste y pobre" de Rubén Darío percibió humillada en 1886. Chile había ganado la guerra del Pacífico, y la riqueza del salitre, que fluía a borbotones, arrastraba consigo optimismo, derroche. Santiago era un espejo pequeño, lejano, pero su luna ávida se afanaba reproduciendo el lenguaje, las modas, la arquitectura, las diversiones parisienses. Melfi observaba que los jóvenes ricos, ociosos y cultos, disfrutaban las noticias, las crónicas con que el periodismo los informaba de la actualidad política y artística europea, y se estremecían al abrir las páginas del libro nuevo, libros de autores españoles, rusos, france-

ses. “Esta vida literaria estaba apoyada sobre el estremecimiento absoluto del arte. En vano se habría buscado, en cada uno de ellos, preocupación alguna que no fuera la glorificación de la belleza. Las páginas que nos quedan de esos escritores son la muestra de espíritus aquejados por el divino mal de soñar o por la ansiedad de ir algún día a los centros mismos del arte. París era la meta ambicionada.”³ Mientras, una masa enorme de obreros y gente miserable permanecía como dormida a la vera. En ese contexto, el de la “belle époque,” la belleza era una flor que crecía en la ciudad a la sombra de la injusticia. Del silencio ominoso que la envolvía brotó en 1904 el desgarró de los cuentos de de *Sub terra*, de Baldomero Lillo.

Santiván viene desde el Sur vegetal a la ciudad, y ante sus ojos de “extranjero” se abre un espacio que es la residencia orgullosa de valores dotados de prestigio por quienes tienen el privilegio de su consumo. Tales valores constituyen para la época la perfección del vivir “civilizado” y “moderno,” la expresión cultural de lo que entonces se estimaba exquisito y codiciable.

¿Cual es la actitud de Santiván frente al mundo de la aristocracia? Cada vez que introduce personajes aristócratas, pienso en *El crisol*, en *Robles*, *Blume* y *Cía.*, notamos una dificultad ostensible para entregarnos de ellos una imagen convincente. De seguro los ha visto, tratado, pero se le evaden, abstractos, idealizados, cuando quiere cogerlos psicológicamente. Establece en cambio una relación afín y rápida, real, con personajes de clase media y campesinos. El sector psicológico y material que con más propiedad artística novela es el de los seres influidos por el paisaje bárbaro o el de los que sufren la irradiación del núcleo ciudadano.

Son estos últimos los que habitan los cuentos de *Palpitaciones de vida*, el primer libro del autor. La caracterización del mundo descrito y las historias narradas en base a motivos románticos, de

³ Domingo Melfi, *El viaje literario*. Santiago, Editorial Nascimento, 1945, p. 77 y s.

amor, reflejan un profundo malestar, estados de ánimo angustiosos. Uno de los aspectos esenciales de la ciudad es su actividad corruptora: a la menor imprudencia o debilidad, invade y contamina las zonas periféricas, los hogares sencillos, las almas aún limpias. “Mala sombra” se llama uno de los cuentos, y el título es una metáfora: alude a la ciudad que está llena de “atracciones y peligros,” de “aires desconocidos y dañosos,” malsanos. Se la concibe bajo la forma de una “zarza” insidiosa o la de una corriente voraz. Aurelia, personaje del cuento, es precisamente un ejemplo de contaminación, de alma pura prendida a la zarza. La pobreza la obligó a trabajar en la “ciudad temida, cuyo resplandor cegaba sus ojos.” El momento en que la ciudad toma posesión de la muchacha (podríamos decir: el momento en que “mancha” su alma), lo marca el acto de traer al hogar, y darle cabida en él, un objeto símbolo del espíritu de la ciudad: “era un pequeño espejo con bordes dorados y un ramo de flores pintado en el ángulo de la superficie brillante.”

Otro cuento, “Palpitaciones de vida,” ilustra un segundo aspecto de la ciudad: su capacidad de retención. En efecto, acaba por triunfar sobre la vida del mismo modo como las aguas muertas ahogan todo florecer. Daniel y María quisieron huir del vaho asfixiante. El amor que los había desentumecido, reactivándoles la vitalidad, los hizo moradores de un reino subjetivo y efímero de felicidad. Después del breve sueño, regresan resignados “a la ciudad inmensa cuajada de luces inmóviles, y que se los tragaba para siempre, ¡como ancha boca de tumba!”

El tema persiste en la novela *Ansia* de 1910. Todavía más: el argumento que ordena la acción y que permite proyectar la historia de amor sobre un espacio social amplio, es un simple desarrollo del que hallamos en el cuento “Palpitaciones de vida.” En ambos casos la acción se cierra con un regreso a la rutina y a la parálisis. Por lo que a la novela respecta, el fracaso lo anticipa la visión del tren, con abundancia de sensaciones ópticas, auditivas y de movimiento, que condensa admirablemente la naturaleza perversa de la ciudad y la mediocridad de la existencia: cuando el amor incipiente pronostica una próxima renovación salvadora de las energías espirituales, Ricardo, desde las cercanías de la estación,

ve pasar “trenes iracundos, arrojando chispas por la chimenea de la locomotora, y cuyos vagones hacen rechinar hierros y cadenas, como férrea y larga prisión en movimiento.” Se asoman a las ventanillas “rostros aburridos, soñolientos y fatigados, cubiertos de polvo, aplastados por la atmósfera viciada del vagón. Desfilaban los viajeros e iban a perderse en la obscuridad de que habían nacido. Quedaba en el aire nada más que un residuo de polvo y aceite quemado, tufo indefinible de putrefacción que hace pensar en futuras aniquilaciones, bajo el sudario de la noche y de la tierra.” La imagen es apocalíptica.

No tenemos para qué empobrecer el significado de esta atmósfera restringiendo su alcance a los límites físicos de Santiago, aunque de hecho sea la experiencia de la capital la materia a la que Santiván da forma artística. Reviste por el contrario el carácter de una síntesis totalizadora en cuyos elementos particulares se refleja un fenómeno histórico universalizado, del cual los escritores, tanto de Europa como de América, creyeron liberarse, comenzando por describirlo. Y lo que la síntesis intuitiva pone de manifiesto es una antinomia: la vida resulta corrompida por un mundo que la acoge sólo para negarla, por un fundamento objetivo que pretende sublimar la muerte mediante un refinamiento degenerado. Los seres situados en las capas sociales intermedias y que más expuestos están a las emanaciones de la ciudad, viven prisioneros “bajo el sudario de la noche,” sienten el ahogo de los espacios estrechos y viciados. Sintomáticamente, la palabra “ansia” aparece una y otra vez en las dos primeras obras de Santiván, expresando siempre el mismo estado menesteroso: “un vago deseo,” un querer “lanzarse a través del espacio, remontar las diáfanas nubes, correr por el amplio camino, trepar las cordilleras y sentir en los labios el frío de las nieves.” El ansia es la sed de las plantas resacas. Invariablemente, el objeto del deseo, es algo que se encuentra fuera del mundo que habitan los personajes: el frescor de la nieve o del agua, la plenitud vital del beso o del aire.

3.

Santiván no podía dejar de reaccionar también ante la concepción del arte que los escritores comprometidos con el espíritu de la ciudad difundían: un mínimo de coherencia así se lo exigía, puesto que tal concepción se traducían en un tipo de literatura portadora de una atmósfera tan enrarecida como aquella que sus propios personajes respiraban. La sensibilidad de esos escritores vibraba con los matices del ritmo, la curva del sueño y el temblor del misterio, y sin embargo era absolutamente sorda a la percepción de lo real. Había en la base de dicha sensibilidad una contradicción suicida, que D'Halmar, por ejemplo, jamás logró superar. D'Halmar veía con repugnancia de esteta, y como una amenaza, la intromisión de la vida, de lo real, en el arte. No ocultó su desagrado cuando conversando una vez en San Bernardo con un grupo de intelectuales, Santiván opinó que antes que el arte están las convicciones morales del individuo, el amor de la pareja humana, es decir, los valores de la existencia concreta.⁴ D'Halmar tendía a convertir el arte en un sustituto de la vida, lo que significaba ponerla en cuarentena. La obra de D'Halmar se parece un poco a un personaje suyo, Mama Dotea, quien de la nada construyó un amor y hasta llegó a conocer las perturbaciones del embarazo, a pesar de que su vientre estaba vacío. En ambos, autor y personaje, la realidad es un simulacro. Contra esta perversión reacciona Santiván pidiendo que desaparezca el abismo que vuelve irreconciliables, antagónicas, la vida y la obra. Ricardo, el protagonista de la novela *Ansia*, le reprocha al artista Guillermo Boris “la falta de concordancia entre sus ideas de sublimidad de artista con su sistema de vida disipada, egoísta y agresiva. El artista, para Ricardo, debía ser completo. La “vida” y la “obra” debían formar un todo armonioso, compacto, único; de otro modo la una y la otra resultaban falsas.” Se reclamaba pues una totalidad, una verdad que no se agotase en la perfección estetizante,

⁴ Fernando Santiván, *Memorias de un tolstoyano*. Santiago, Zig-Zag, 1963, 2ª ed., p. 191 y s.

formal y enajenada, sino que reconociera como sede una concepción unitaria, consecuente, de la vida, que fecundase la obra creada. A esto llama Santiván “sinceridad y veracidad del escritor.” Para dar prueba de ello, en sus *Memorias* abundan las confrontaciones. He aquí una: recuerda que los contenidos novelados en *Ansia* corresponden biográficamente al periodo posttolstoyano de San Bernardo, y dice: “Confieso que después de releer, a una distancia de cuarenta años, aquellas páginas olvidadas, sentí el orgullo de comprobar la similitud extraordinaria de la vida “creada” artísticamente entonces con la auténtica historia que en estos momentos procuro evocar. A tal punto se parecen los dos relatos, que podría intercalar algunos capítulos de *Ansia* en los recuerdos de hoy, sin que el lector se percatara del cambio; tan exactamente se ajusta la impresión lejana con la que se interpretó en la proximidad inmediata del suceso.”⁵

4.

La aventura tolstoyana en que intervino Santiván, una aventura que por su generosidad insólita el tiempo sabio ha transfigurado en leyenda, refleja asimismo la incomodidad del hombre dentro del estado de cosas imperante a comienzos de siglo que la ciudad sistematizaba. Al leer la historia emocionada que de ella hace en sus *Memorias*, oímos en nosotros, muy en la raíz, el ruido claro del agua saliendo de la piedra, el rumor del viaje inminente, de todos los viajes. Porque la esencia de esa aventura es un llamado a renacer, a renovar las células de nuestro organismo espiritual siempre a punto de caer en el conformismo, la renuncia y la muerte.

Fue la palabra de Tolstoy el ala que vino a tocar el alma aletargada y a abrir en el horizonte enfermo la promesa de un reino moral, de una tierra nueva. “Nosotros debíamos ser nada más que apóstoles de un evangelio novísimo, avanzadas de un movimiento espiritual

⁵ *Memorias*, p. 328 y s.

que podría transformar la vida de un pueblo. La imaginación nos mostraba la construcción imponente. El ejemplo de sencillez de nuestras costumbres atraería a las gentes humildes, a los niños y a los indígenas. Crecería el núcleo de colonos; nos seguirían otros intelectuales; fundaríamos escuelas y periódicos; cultivaríamos campos cada vez más extensos; nacerían una moral nueva, un arte nuevo, una ciencia más humana. La tierra sería de todos; el trabajo, en común; el descanso, una felicidad ganada con el esfuerzo, pero jamás negado a nadie. Desaparecerían las malas pasiones, no habría envidias, ni rivalidades, ni rencores, ni ambiciones personales, ni sexualidad enfermiza. ¡Hermanos, todos hermanos!”⁶

Los iluminados por Tolstoy eran tres: Fernando Santiván, Augusto D’Halmar y Julio Ortiz de Zárate. Se reunieron un día en Santiago, acordaron abandonar la ciudad y dirigirse al Sur para poner en práctica el programa de salvación. En plena selva, al abrigo de una naturaleza incontaminada, instalarían la colonia. Pero de los tres, sólo Santiván era el hombre de “buena voluntad:” fue el único que además de comprender el mensaje de Tolstoy no creyó nunca utópica su realización. D’Halmar en cambio se enamoró del aspecto estético de las ideas, y ya cuando iban en el tren que los conduciría a su destino de misioneros laicos, vestido de guardapolvo, envueltas las manos en guantes de hilo, leyéndoles a sus compañeros con voz melodiosa un libro de Maeterlinck, comenzó a irritarle la convivencia con la gente rústica del vagón. No podía soportar las maneras incultas y los gritos de aquellos a quienes, según el programa, justamente debían imitar. La verdad es que no había roto en el fondo con la ciudad: añoraba su contacto y se sentía perdido fuera de ella.

En lugar de alcanzar la selva recalán, por presión de D’Halmar, en Concepción y Talcahuano, y en lugar de ir a desintoxicarse volteando árboles y arando la tierra, regresan para fundar la colonia en San Bernardo, a los pies de Santiago, en un sitio ofrecido por el poeta Magallanes Moure. Al cabo de unas fallidas tentativas de vida

⁶ *Memorias*, p. 112 y s.

labriega, la colonia termina, con gran pesadumbre de Santiván, en un ameno ateneo que recibe los fines de semana la visita de escritores y pintores santiaguinos, amigos de D'Halmar, que vienen a hablar de arte en un ambiente apacible...

La salida hacia el Sur del joven Santiván tuvo algo de “salida” a lo Quijote. Defraudado de la ciudad corruptora, buscaba en la naturaleza un vínculo regenerador: iba tras “una moral nueva, un arte nuevo.” Regresó al punto de partida trayendo sus ilusiones algo quebrantadas. Pero esta “salida” no será tampoco la última. Muchísimo más revelador que el descalabro de la aventura tolstoyana me parece la adopción del proyecto mismo, que conviene interpretar como un precipitado biográfico de aquella inquietud interior que en la visión de la ciudad se designaba con la palabra “ansia.” Y sobre esas fuerzas subterráneas en agitación, que pugnan por advenir al tiempo, a la historicidad, es donde actúa la influencia benéfica del pensamiento de Tolstoy. Georg Lukacs, estudiando las influencias de Tolstoy en la literatura occidental, plantea así el problema conceptual: “la verdadera influencia significa siempre transformación, en el sentido en que, por obra suya, se liberan energías latentes,” “escritores extranjeros ejercen su influencia sólo porque la literatura patria tiene necesidad de dirigirse hacia un nuevo camino, porque está, en cierto modo, en crisis, de la que —consciente o inconscientemente— busca el camino de salida por todos los medios.”⁷ No voy a caer en el error del juicio absoluto, excluyente. Pero por lo menos cabe, y sin riesgos, afirmar que la obra de Tolstoy ayudó a Santiván a liberar las “energías latentes” prisioneras de la ciudad, indicándole el “camino de salida:” el paisaje, la naturaleza.

5.

Es cierto que la generación criollista descubre en el paisaje un “tema estético” (Melfi). Cuidémonos, sin embargo, de pensar que

⁷ *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires, Ediciones Siglo XX, 1965, p. 334 y s.

los escritores dieron de pronto con un objeto si bien maravilloso, desarraigado, al margen de lo real. No corresponde pensar sus contenidos como una substancia olímpica, indiferente al tiempo, que no progresara ni se alterara evolutivamente.

Santiván descubre en la naturaleza un fundamento incontaminado, original, profundamente americano, que pasará a ser la mansión expresiva de las "energías latentes" liberadas. Pero la visión que plasma irá adquiriendo, a lo largo de las obras sucesivas que la registran, y a partir del asombro encantado del primer encuentro, cada vez mayor complejidad, hasta tornarse finalmente desesperada, trágica. Desde luego, el hallazgo de la naturaleza es colectivo, continental: como resucitados, los escritores dejan las ciudades de Hispanoamérica y se precipitan con su romanticismo a cuestras sobre el tesoro de vivencias de la naturaleza. Muchas de estas vivencias son catastróficas, apocalípticas, como se ve en *La vorágine*, de Rivera, novela que con todos sus defectos de construcción es la visión más profunda, más patética. En las novelas y cuentos de la generación, el tránsito de la ciudad al paisaje se refleja estructuralmente en el motivo del *viaje*.

No obstante la evolución, el paisaje de Santiván mantendrá ciertos rasgos estables que lo individualizan. Será siempre un paisaje en función de lo humano, solidario, sirviendo en todo momento de resonador de la acción, del diálogo amoroso o del drama de los personajes. Un paisaje como lo pedirá Manuel Rojas: "de relación entre la vida de la naturaleza y del ser humano y hasta animal, ese paisaje que Guillermo Enrique Hudson advirtió y sintió y pudo describir tal como es, sin necesidad de llenar sus libros con bosques enteros, ríos inacabables y sabanas tan inacabables como los ríos."⁸

Si lo comparamos con el de Mariano Latorre, amigo y compañero de generación de Santiván, obtenemos un rasgo característico más. Leyendo a Latorre no podemos evitar la impresión de que el paisaje estaba *ya ahí*, preexistiendo, y que el autor, salvando la distancia, ha

⁸ "Algo sobre mi experiencia literaria." *Obras completas*. Santiago, Zig-Zag, 1961, p. 34.

venido a describirlo, a captarlo con el equipo móvil de sus sentidos minuciosos. Exceptuando *La isla de los pájaros*, tal procedimiento le comunica a la imagen una pinta de dureza y sequedad, aparte de que a veces, y es lo peor, Latorre introduce el paisaje sin que el personaje lo llame. El de Santiván tiene una génesis diversa. Los elementos exteriores pierden por completo su costra en la elaboración sentimental, y el resultado de semejante alquimia poética es un paisaje sensible, interior, lírico.

No extrañará entonces que sea especialmente rico en organismos vivos, dinámicos, en ciertas especies menores que pertenecen al género de los mitos materiales. Como el de la semilla. Asistimos al nacimiento de la vida depositada en la semilla, correlato vegetal del conato de vida que alienta en el hombre mismo: “primero, ligeros puntas verdes sobre la tierra; después, una ramita con sus hojas tiernas, delicadísimas; más tarde, la misma rama que adquiere consistencia, matices intensos, audacia de formas, y, por fin, la planta en pleno desarrollo que aparece a nuestra vista, esbelta y provocativa, como un grito de júbilo de la naturaleza vencedora.” Un río con nombre de campana, el “alegre” Quelén-Quelén, se convierte en el espíritu bromista del bosque: sus aguas limpias “cruzan los bosques con la gracia de un niño; jugando a veces, soñando otras; mirando al cielo o deteniéndose un instante para curiosear en las profundas quebradas de la montaña, llenas de misteriosa quietud.” Santiván también hace uso de estos dinamismos materiales para caracterizar personajes. Cuando aquel Guillermo von Kreutz, casi un santo de la montaña, hablaba, los sonidos huían de su boca “como glóbulos de luz que se persiguieran en atmósfera serena.” La mujer de don Guillermo era joven, hermosa y estaba triste: sus manos “eran dos blancas mariposas moribundas, que aleteaban.”

Los contenidos de la visión del paisaje evolucionan paralelamente con un desplazamiento del apoyo geográfico objetivo. Tanto los desplazamientos en la geografía chilena, que van de norte a sur, como el despliegue de los contenidos, avanzan hacia un caotismo creciente, hacia un extremo turbulento, primitivo, en la vida del hombre y la naturaleza. El proceso total se perfecciona a través de tres momentos: los alrededores de Santiago, descritos en *Palpitaciones de vida* y *Ansia*,

la zona central en *La hechizada* y *En la montaña*, el sur, en *Charca en la selva* y *La Camará*. Un cuento del libro *El bosque emprende su marcha*, significativamente titulado “El cuarto de las garras,” vale como un epílogo macabro del viaje.

Santiván inicia este proceso insinuando, frente al espacio ceniciento de la ciudad, y fuera de ella, otro que viene a ser su antítesis: el espacio natural de los cerros que rodean Santiago: el San Cristóbal, El Salto. Los amantes salen de la ciudad al encuentro de un paisaje idílico, sensual. Crecen hierbas, flores silvestres. Ni tensión ni dramatismo alguno perturba la luz primaveral que llena la atmósfera, que bulle, fina, quebradiza, exaltando de gozo romántico la superficie de los cuerpos.

Una perspectiva más madura e interiorizada sustituye en *La hechizada* a la del primer momento. El amor se ha vuelto en sí problemático. Correlativamente, aumenta el peso de la luz atmosférica: apunta en ella el gesto lento y reposado de los seres grávidos. De envoltura brillante que era, se ha transformado, fecundada ya, en morada. Sucede como si la pupila del narrador hubiese de súbito sorprendido un “adentro” en las cosas, un fondo imprevisto donde aletea la presencia del misterio. Por eso el lenguaje de *La hechizada* es el lenguaje de la leyenda: confluyen en el relato sosiego y temblor, la forma ingenua, serena y la convulsión de los presentimientos. Morbidez y violencia. La emoción prefiere ahora para discurrir la sombra del bosquecillo y la intimidad de la vertiente. “En un espacio circular rodeado de troncos cubiertos por enredaderas y pequeños arbustos, en un sitio en que las ramas de los árboles formaban una bóveda más espesa que en otras partes, bajo la verde claridad que prestaba misterio al ambiente, había una depresión del terreno. Apartando los helechos que la rodeaban aparecía el agua cristalina, como espejo oculto y limpio que parecía mirar hacia lo alto con una mirada de místico embeleso. Una escalera labrada en la misma tierra húmeda y arcillosa permitía bajar hasta el fondo. Allí venían las gentes de los contornos, como pastores de leyenda bíblica, en busca de agua fresca, y volvían con sus cántaros de barro rebosantes del precioso líquido.”

Humilde, como otros personajes femeninos de Santiván, participa

del ser del paisaje, lo refleja. Sus ojos “tienen una dulce inmovilidad; las pestañas largas, rizadas, hacen pensar en la penumbra de un bosque misterioso.” Y esos ojos, el paisaje de esos ojos, suscita la pasión de Baltasar y Saúl. Baltasar representa el principio diurno y simpático de la vida: su visión de la mujer, por no decir de la naturaleza, se resuelve en armonía, y para conquistarla emplea métodos caballerescos, de rendida cortesanía campesina. Saúl en cambio, un bandido, paraliza a su víctima con el método salvaje de las aves de rapiña. Cuando Humilde, “hechizada,” se entrega a Saúl, Baltasar da un “alarido feroz” de dolor.

Y llegamos al sur de la paradoja. En la novela *Robles, Blume y Cía.*, se decía del protagonista que veía las cosas con “ojos de primitivo.” Era en verdad el propio autor quien así definía su modo de percepción artística. Esta perspectiva, llamémosla mágica, alcanza su mejor expresión en *La hechizada* y las dos novelas del tercer momento: *Charca en la selva* y *La Camará*. Las últimas recorren el velo de un paisaje mítico coronado por la vastedad de un silencio que aún pareciera conserva el estupor de la primera mirada sobre el mundo. Allá, en el borde remoto del lago, un bote de pescadores traza una rayita leve. Por el cielo cruza el gemido lánguido de una “huala” solitaria. La quieta superficie del lago refleja asombrada los objetos, y bajo el cristal del agua, como bajo la piel de los sueños, se levantan países fantásticos poblados de seres irreales: pequeñas embarcaciones, algún vapor, iglesias de techo rojo, volcanes, pies transparentes de mujer, talles de árboles, raíces como serpientes. En el interior del acuario dormita una luz de una extraña “dulzura” (tal vez la misma clase de dulzura que Neruda descubre en el corazón de la materia).

Pero en el fondo de este paisaje encantado habita el escándalo, la violencia. Saúl fue apenas un adelantado. Ahora las oscuras fuerzas de la naturaleza irrumpen en el bramido de la tempestad: “Entonces, el manso lago se transforma súbitamente en pozo hirviente de olas y espumas, como si los dormidos tritones del fondo despertaran para formar batallones iracundos, irguiendo los pechos poderosos, desplegando verdes cabelleras de agua desflecada y danzando trágicamente en torbellinos que se alzaban en retorcidos

esfuerzos para escalar el bajo firmamento de nubes pizarrosas. Oscuras divinidades lanzaban baterías de fuego y seguiales el retumbar de cañones que se alejaban con rodar de montes y volcanes.” Eran los gritos de animales horribles “vuelos de la prehistoria a tomar posesión de la selva, en densa manada guerrera.”

En el desencadenamiento de estos poderes oscuros que sepultan las visiones tiernas, luminosas, hay una imagen de contenido esencialmente *inhumano*: de regresión de la vida, del ser, a niveles de pura naturaleza, ahistóricos, desquiciadores.

Existe correlación entre el predominio de los elementos oscuros del paisaje y el triunfo de los personajes violentos. Baltasar, Mario Casals (*Charca en la selva*) y los peones camineros (*La Camará*), constituyen la serie del fracaso. Todos son forasteros y han venido desde la ciudad al campo o a la selva portando una visión de armonía, sensible a la belleza y al éxtasis, a la luz de la nieve y al suave misterio del agua. Fieles a su visión, usan con la naturaleza métodos de seducción galante, sentimentales, románticos. Frente a la serie del fracaso, la serie del éxito: Saúl, los hacendados criminales, fulleros, de *Charca en la selva*, y los torvos campesinos de *La Camará*, que forman sistema con lo inhumano del paisaje, con lo irracional. No seducen sino que sojuzgan a la naturaleza como a mujer de burdel, con rudos métodos. La mujer de Mario Casals, que lo engaña con un individuo repulsivo apodado el Macho, es un símbolo de la naturaleza prostituida: su sensualidad instintiva, animal, está ya definitivamente despojada del candor aún perceptible en Humilde. Casals, enfermo de amargura, reconoce al final que para ganar los favores de la selva hace falta una “moral de guerra.”

Baltasar no pudo salvar a Humilde del “hechizo.” Los peones camineros a su vez se alejan invitando inútilmente a la Camará, hermosa como el volcán, que ha quedado prisionera de Mariano, el ruin. Casals, después de sentir que “una sombra más negra que las tinieblas saltaba sobre él,” es expulsado por la selva como a un “hijo espurio.” Al partir, da una última mirada al cono blanco y azul del volcán, cumbre inalcanzable, irremediabilmente perdida para él. Deja atrás la belleza en manos de rufianes, y la vida a merced de los “demonios ciegos” de la naturaleza: a merced de la muerte.

Ese cuento notable que se llama “El cuarto de las garras,” del libro *El bosque emprende su marcha*, narra la fase final del viaje clausurando al mismo tiempo la evolución del paisaje en Santiván, paralela al desplazamiento hacia el sur del apoyo geográfico objetivo.

En adelante no habrá más compañía que la muerte. Su presencia llena de tonos lúgubres todo el ámbito del paisaje. Por el camino que conduce a la mansión de Neira, el bandido cuya sombra cubre la montaña, proliferan los signos que promueven inmovilidad, angustia, y que presagian la muerte. “El camino extendíase solitario y hosco: más que carretera parecía el cauce de un riachuelo fangoso, al cual iban a verterse las aguas lluvias de los bosques vecinos. Sólo alguna raíz, rizada como cornamenta de animal prehistórico, o algunos cadáveres de árboles gigantescos, derrumbados al borde del camino, impassibles o hieráticos bajo la lluvia, poblaban la soledad de aquella carretera que parecía existir al margen de la vida humana.” La frase “al margen de la vida humana” declara la esencia del paisaje, el modo de darse en él la vida: su significado lleva hasta el límite aquel rasgo *inhumano* entronizado antes en el paisaje.

La mansión de Neira, un enorme galpón de interior humoso, sucio, grasiento, es la mansión de la muerte. La penumbra, más la amplitud del aposento, les otorgan a sus moradores dimensiones fantásticas. Mientras algunas mujeres cocinan, los hombres, gnomos grotescos, malévolos, esperan las decisiones del bandido. Dentro del galpón, en un rincón apartado, se halla el “cuarto de las garras.” Al abrir la puerta del cuarto escondido se produce la revelación última: la muerte como descomposición orgánica en la forma de un hacinamiento de cadáveres desnudos, tumefactos.

6.

Desesperado del mundo inauténtico y corruptor de la ciudad, que ahogaba en su atmósfera artificial los impulsos vitales, Santiván, guiado por Tolstoy, encontró en la naturaleza una reserva de salud, el camino de salida a las energías latentes reprimidas y el

fundamento necesario para una irrecusable originalidad del vivir. Pero a medida que Santiván trabaja creando la forma artística que manifieste dichas energías, creando un paisaje funcional que las exprese, empiezan también a surgir las contradicciones, inevitables si las consideramos en sentido histórico, inscritas en el proceso general de la literatura hispanoamericana.

Creo correcto explicarlas (para la validez de la explicación es por supuesto indiferente que Santiván no tuviera de ello conciencia) como un desajuste o falsa relación entre el objeto (la naturaleza humana y geográfica) y la imagen, con pretensiones de conocimiento y de verdad, que el sujeto (los personajes) se forja de él. No advierten los personajes (ni el narrador) que esta imagen de la naturaleza trae impreso el sello de su origen externo y anterior al objeto: una estructura romántica, sentimental y abstracta, heredada de la ciudad, de la cual ingenuamente pensaban haberse liberado por el sólo hecho de abandonarla. Los personajes y los autores criollistas son víctimas de un espejismo: ven en el objeto lo que sólo existe en su conciencia, la que, si bien se ha abierto al mundo exterior e interior, aún permanece prisionera de las deformaciones de la ciudad. Baltasar es incapaz de salvar a Humilde de las garras de Saúl porque el objeto que su conciencia se da para ser salvado es un fantasma. Por eso también la selva rechaza a Mario Casals: ve en él a un "hijo espurio," un extraño. Y, justamente, la calidad de "afuerinos" de los peones camineros funda el odio de los campesinos en *La Camará*. No es azaroso entonces que los protagonistas sean sin excepción forasteros, hombres de la ciudad (y conviene recordar, para darle al fenómeno su dimensión continental, que el esquema descrito se repite en otros escritores americanos que pertenecen a la generación de Santiván: Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos, por ejemplo). El error no radica pues en la identificación de la naturaleza como fundamento y camino de salida, sino en la compulsión de que es objeto, en el querer imponerle *desde afuera* una imagen ideal que se ha originado en otra parte y que no recoge por lo tanto la esencia del objeto.

El tránsito de la ciudad a la naturaleza es el tránsito, el viaje, de una conciencia tensionada en plan de búsqueda. Asistimos en

virtud de él, a un doble desnudamiento progresivo, en el sujeto y en el objeto: en el sujeto termina con un derrumbe (de la imagen ideal), y en el objeto, con una irrupción (de los contenidos inhumanos de la naturaleza). Los estallidos de impotencia, la amargura de la derrota en los personajes, dan cuenta de los desgarros producidos en la integridad de la imagen romántica e ideal. Para los personajes esto equivale a una traición: ¿por qué bajo el velo de la novia se presenta el rostro duro de la madrastra, por qué la virgen ensaya los gestos y movimientos furtivos de la prostituta? El objeto no se reconoce en la imagen idílica que se le ofrece, y se rebela: se niega a salir de sí (Humilde, “hechizada” por Saúl, es decir, prisionera de sí misma, se niega a Baltasar, y la mujer de Mario Casals lo engaña con los representantes de la irracionalidad). Cuando la imagen romántica se derrumba, el objeto, sin el freno de la imagen, queda entregado a sí mismo, a sus leyes *inhumanas*: los “demonios ciegos” liberados (el espíritu de Saúl, de Neira) irrumpen desde el fondo, ocupan el espacio desalojado por la imagen romántica y brindan el espectáculo horrible del “cuarto de las garras.” Al no poder conquistarse a sí mismo desde su propio fundamento como naturaleza, porque, sin saberlo lo mixtifica, al hombre sólo le espera el destino de una muerte como descomposición orgánica, y nada más.

Pero insisto: era inevitable el desenlace. Un desenlace sin embargo necesario desde la perspectiva histórica: por él pasa el reajuste introducido por la generación siguiente. El que deba señalarse la causa secreta del fracaso no significa pues que la experiencia criollista sea inútil o un absurdo todo el criollismo: sin esa experiencia no habría sido puesta de manifiesto la contradicción, y, por lo tanto, no habría podido darse la rectificación posterior. En otras palabras, el descubrimiento de la muerte en el viaje a la naturaleza, dato común a la generación criollista en su dimensión hispanoamericana, es un hecho de gran importancia en este sentido: condiciona históricamente la labor creadora de la generación siguiente. Esta nueva generación emprenderá la tarea de una segunda liberación que resuelva la contradicción anterior. Tendrá que ser fatalmente una liberación *desde adentro*,

arrancándole al objeto la imagen premonitória de una vida que posea la consistencia de lo real y el origen legítimo (no “espurio”) de los bienes conquistados.

(En *Santiván. Homenaje de la Universidad Austral de Chile en su octogésimo aniversario*. Edición a cargo de Carlos Cortínez. Valdivia, Universidad Austral de Chile, 1967, pp. 17-34. Texto reproducido en la revista *Atenea*. Concepción. N° 417, julio-septiembre de 1967, pp. 77-91)

SEIS CUENTOS DE BALDOMERO LILLO*

Para Carolina, Laura y Patricia.

1. Visión poética del infierno

Baldomero Lillo completó el cuerpo definitivo de *Sub terra*, es decir, sus trece relatos actuales, en la segunda edición (1917, introducción de Armando Donoso). Pero como la substancia narrativa que ahora vamos a remover no está contenida ni en todos ni en algunos de los cinco cuentos agregados en 1917, estimo legítimo prescindir de ellos.¹ El núcleo primitivo reunía ocho cuentos: “Los inválidos,” “La compuerta número 12,” “El grisú,” “El pago,” “El Chiflón del Diablo,” “El pozo,” “Juan Fariña” y “Caza mayor.”² De los ocho, sólo seis representan el objeto último de este estudio. En efecto, creo que es posible descubrir un fondo cimentador, una intuición con valor de fundamento poético vivo para seis de los ocho cuentos. El mundo que se levanta coherente en virtud de la fuerza organizadora del fundamento intuitivo, permite determinar esos seis cuentos como constituyendo en sí

* En la realización de este trabajo conté con el auxilio bibliográfico del padre Alfonso M. Escudero y de los profesores del Instituto de Literatura Chilena (Universidad de Chile), y con las inteligentes indicaciones críticas de los miembros del Instituto de Filología de la Universidad Austral de Chile, especialmente el profesor Eugenio Matus. Les debo a todos ellos mis más sinceros reconocimientos.

¹ “El registro,” “La barrena,” “Era él solo,” “La mano pegada,” “Cañuela y Petaca.” Santiago, Editorial Chilena.

² *Sub terra. Cuadros mineros.* Santiago, Imprenta Moderna, 1904.

un cerrado sistema de formas expresivas. Se trata por lo pronto de un mundo que ofrece la materialidad porosa de los sueños y los contornos irreales característicos de la *visión*.

De los ocho cuentos de la primera edición, los marginados son dos: "El pozo" y "Caza mayor." No desenvuelven la misma intencionalidad que los otros: su expresividad se desvía del círculo de la visión. El motivo amoroso de "El pozo," no obstante que en su intriga intervienen mineros, y el tono liviano, humorístico, de "Caza mayor," se alejan de la zona de sentido unitario que se extiende a los demás relatos.³ Al poner en la colección éstos y los cinco de 1917, Lillo no podía advertir la nota discordante que introducían, porque tampoco nunca advirtió la existencia de un sistema visionario ni sus límites. El título del libro, que parece revelar en el autor un cierto grado de conciencia, un elemento reflexivo y de premeditación, sabemos que no lo pensó él sino que le fue sugerido por amigos que adivinaron lo típico en los cuentos que iba a publicar.⁴ No cabe pues explicar la presencia del sistema como la objetivación narrativa de una voluntad de construcción consciente y deliberada. Lillo no pertenece al grupo excepcional de aquellos artistas en quienes la plasmación del fluido imaginario recibe el apoyo subsidiario de una lucidez crítica, de un fuerte poder de reflexión sobre los secretos móviles, la estructura, la específica función histórica o cultural de la propia obra. En él priman la pasión y el instinto expresivo.⁵

³ A "Caza mayor" Federico Gana le asigna un valor psicológico de compensación. Dice de él que "cierra el libro y viene a desvanecer en parte, con su nota fresca y alegre, las hondas y fuertes impresiones despertadas por las otras narraciones." En *Obras completas*. Santiago, Editorial Nascimento, 1965, 2ª ed., p. 251.

⁴ "A mediados de 1904 reunió algunos cuentos. Si publicara un libro, ¿cómo le pondría? Al tomar el té con D'Halmar o Dublé Urrutia, le fue sugerido: -Si todos sus cuentos son de minas, ¿por qué no titularlos *Sub terra*?" González Vera, *Algunos*. Santiago, Editorial Nascimento, 1959, p. 109.

⁵ De ahí también esa sintomática inseguridad frente a la crítica observada en

Nuestra lectura de Lillo se basa en un doble principio: primero, que los seis cuentos restantes concurrirían a establecer una diferenciada zona material y de sentido: *el espacio subterráneo de la mina*, y segundo, que interpreto este espacio como *el ámbito de una visión poética del infierno*. Sin anular su independencia narrativa, cada cuento representa un escenario parcial de la totalidad. Como trascendencia con respecto a las partes, la mina es el producto de la integración orgánica de sus escenarios parciales. Los seis cuentos, considerados separadamente, no son sino *vistas* (como otras tantas “bocas” o “piques” de acceso) del mundo subterráneo de la mina, con sus sensaciones, imágenes, escenas conturbadoras, y su aire detenido, malsano. A medida que este mundo se despliega, el lector va siendo testigo de extrañas “visiones” donde los personajes, las acciones, los objetos, aparentemente tan realistas y familiares, sufren una transfiguración: se le tornan distantes, remotos y fantásticos. Al terminar la lectura, lo posee el sentimiento desconcertante de quien viene de salir de una pesadilla, de quien ha vivido algo absolutamente insólito. Presiente que un espíritu demoníaco gobierna a los seres de la mina. Su propio mundo de cosas se le enajena y ya no lo reconoce como suyo. Pierde las categorías habituales de orientación. En medio de su vida cotidiana, en el excitado seno de su conciencia, se aloja de repente, como en el cuerpo el demonio o la locura en los nervios, la visión de un mundo *grotesco*. Visión “infernál” y visión “grotesca,” “transfiguración” de lo conocido y familiar, espíritu “demoníaco” y “enajenación,” son términos que giran alrededor de un mismo eje conceptual y crítico.⁶

El contenido infernal de los “Cuadros Mineros” (subtítulo de la primera edición) fue percibido desde temprano. Sin embargo,

él por González Vera: “Con su sensibilidad aguda y siempre en tensión, no hubiera persistido ante una crítica adversa.” Op. cit., p. 100.

⁶ Para la esencia de lo grotesco y su configuración artística, aprovecho el ensayo de W. Kayser, *Lo grotesco*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1964.

el juicio se enredó en la emoción del impacto inicial y no pudo liberarse de la impresión de agobio. Dante, o lo “dantesco,” se convirtió en un lugar común. Nadie dijo que la expresividad de cada cuento en particular era tributaria de un sistema expresivo totalizador, ni que cierto trasfondo de pensamiento intencional era el fundamento de una serie de símbolos, y la mina el símbolo máximo. Federico Gana ve “desfilan lúgubrementes, como una visión dantesca, todos los terribles episodios de esas existencias saturadas de lágrimas, sofocantes de angustia, de miseria y desesperación.”⁷ El espectáculo de los inválidos y mutilados de la mina, que salen de sus habitaciones para asomarse al tibio calor del sol, causa una reacción semejante en Armando Donoso: “Tiene el cuadro el relieve dantesco de una desolación que pone espanto y caridad en los corazones más duros.”⁸ En sus cuentos humorísticos, Lillo, según Domingo Melfi, bañaba en una “luminosidad jovial la naturaleza de su corazón desgarrado por las visiones dantescas del mineral.”⁹ Para Alone, Baldomero Lillo habría descendido a la mina “como Dante, provisto de una terrible lámpara. Narra la existencia infernal de los mineros, inmutable, poniendo un detalle después de otro, descansadamente, hasta espantar.”¹⁰ Siempre con un criterio impresionista, Carlos Droguett insiste en el infierno a propósito de “El chiflón del diablo:” “es un infierno de un solo círculo formado con débiles materiales, con materiales que se traslucen bajo la suave capa de emoción, de horror negro que llena el ambiente.”¹¹ Quien más

⁷ Federico Gana, op. cit., p. 250.

⁸ *Los nuevos*. Valencia, Sempere y Compañía, Editores, 1912, p. 43.

⁹ *Estudios de literatura chilena*. Santiago, Editorial Nascimento, 1938, p. 159.

¹⁰ *Historia personal de la literatura chilena*. Santiago, Editorial Zig-Zag, 1954, p. 255.

¹¹ “Baldomero Lillo, o el hombre devorado.” En *La Nación*. Santiago, 12 de marzo de 1961.

ahonda y desarrolla la intuición inicial de Federico Gana es el norteamericano Seymour Menton, pero éste no alcanza a conquistar críticamente la universalidad de la visión, y ello le impide interpretar el espacio organizado en el cuento que analiza, "La compuerta número 12," como una *vista* del orden superior. Dice Menton: "Lillo convierte su cuadro muy realista en una visión poética del infierno. Aunque la comparación de una mina con el infierno no es nada extraordinaria, Lillo la lleva a cabo con mucha mesura. Jamás menciona ni el infierno ni el diablo, prefiere dejar al lector el placer de crear la imagen con unas cuantas insinuaciones."¹² Es verdad que aquí no menciona ni el infierno ni el diablo. En cambio los menciona en "El grisú," un cuento, como se verá, de enorme importancia en la configuración del espacio supraindividual.

A diferencia del infierno selvático de *La vorágine* de José Eustasio Rivera, pagano, sensual, de un lirismo convulso, dionisíaco, el de Baldomero Lillo responde antes que nada a una concepción cristiana del hombre. El patetismo duro y seco del relato está traspasado de religiosidad. Recuerda a los autores del Antiguo Testamento y es un anticipo de la sensibilidad también "bíblica" que Gabriela Mistral traerá a la lírica chilena. Más aún: las formas expresivas con que Lillo traduce su comprensión del destino triste de los mineros, se abren a un contexto cultural muy sugestivo, apenas insinuado por la crítica, depositario de materiales elaborados sistemáticamente por Lillo, de no menor interés que los biográficos, sociales o de la influencia naturalista. Ese contexto se actualiza en los cuentos como un *trasfondo de pensamiento cristiano-bíblico* que gravita sobre la significación del mundo narrado. La visión grotesco-infernal de Lillo está pues cimentada en una tradición de pensamiento cristiano.

¹² *El cuento hispanoamericano*. Antología crítico-histórica. 2 tomos. México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1964. Tomo 1, p. 151.

El análisis, que no puede ignorar tal contexto, se hará cargo de él. El saber derivado de la asunción de este punto de vista crítico exigido por los cuentos mismos, en lugar de desarraigar del tiempo y del espacio la creación de Lillo, enriquecerá su capacidad para revelar un sentido probablemente más profundo de la realidad chilena y americana. Las obras literarias, en efecto, no son objetos neutros, habitantes de un cielo abstracto, intemporal: sus tejidos imaginarios las enclavan en un paisaje histórico. Si bien la obra emerge del paisaje histórico, lo lleva dentro de sí decantado, sometido a un orden *sui generis*, distinto del "natural" (que es torpe, inestable, engañoso), finalmente regresa al paisaje histórico, cerrando el circuito, a través de la conciencia del lector, convertida en conocimiento de esencias, de lo "intrahistórico."

Con lo de cristiano-bíblico me refiero a una cuestión principalísima. Creo que la singularidad del mundo grotesco-infernal de Lillo se deja aprehender si, para empezar, vemos en él (desde el proceso narrativo que lo instala) la *inversión* sistemática de una serie de oposiciones jerárquicas: "luz" y "tinieblas," "piedad" e "impiedad," "justicia" e "injusticia," "salvación" y "condenación," "cielo" e "infierno," "bien" y "mal." Las inversiones se extienden también al simbolismo del "libro." Además, dos motivos, uno bíblico: el sacrificio de Isaac, y otro de la religiosidad popular supersticiosa: el de que "las armas las carga el diablo," cumplen funciones de correlato en dos cuentos: absoluto el primero en "La compuerta N° 12" y limitado el segundo en "El grisú." El desarrollo de un tercer cuento, "El chiflón del diablo," parece a su vez tener de correlato el sacrificio de Cristo en la cruz.

Sería errado sin duda postular un Lillo autor de narraciones alegóricas o alimentadas por una erudición teológica. Lo sería tanto como hacer de su personalidad sufriente, aureolada por el silencio, una figura orgullosa y libresca de intelectual. Las formas y contenidos cristiano-bíblicos que elabora, invirtiendo sus relaciones jerárquicas tradicionales, para estructurar en sus cuentos

un mundo que ponga de manifiesto en la realidad social chilena *un modo anormal, demoníaco de darse la existencia*, no le vienen por caminos cultos y eruditos, sino como cálidos ingredientes de un saber más vivencial y espontáneo, incluso “popular.” Son creencias, valores de vida, imágenes interiorizadas, esquemas de comprensión y pensamiento que un ambiente cristiano de formación va deslizándose soterradamente en la conciencia y en la memoria. Las experiencias de Lillo, como empleado de las minas de carbón, de los salarios infames, el abusivo régimen de pulpería, fichas y multas,¹³ su descubrimiento doloroso, pero sin odio, del pueblo,¹⁴ que para la oligarquía gobernante era “el conjunto de seres que trabajaban sus fundos, sus minas y salitreras,” y al que “se le consideraba en minoría de edad y de una raza inferior, apta sólo para el trabajo físico,”¹⁵ y paralelamente, sus experiencias de lector, la reacción de Zola contra la retórica del idealismo hueco y evasivo, los temas también mineros de *Germinal*, la actitud verista y positiva del naturalismo, que se proponía la descripción sincera de los órganos sociales infectados, para extirpar el “mal” y devolver la salud al cuerpo social, todas ellas ponen en movimiento los contenidos de la conciencia cristiana de Lillo, imprimiéndoles una dirección social. Pero el “socialismo” de Lillo está muy lejos de lo que más adelante se llamará “realismo crítico” o “realismo proletario:” lo separan de éste un remanente romántico e idealista, la ausencia de doctrina y la entrega exclusiva como narrador a la secuencia dramática de sus relatos.

¹³ Respecto del régimen de fichas en las minas de carbón y en las salitreras del país a fines del siglo pasado, ver ensayo de Marcelo Segall, “Biografía de la ficha salario.” En *Mapocho*. Santiago. Año II, Tomo II, N° 2, 1964, pp. 97-131.

¹⁴ “Amó al minero, y por extensión al pueblo, porque le vio sufrir.” González Vera, op. cit., p. 122.

¹⁵ González Vera, postfacio a *Sub sole*. Santiago, Editorial Nascimento, 1943, 3ª ed., p. 204.

2. Un infierno tridimensional

La mina, símbolo sensible del infierno, ocupa imponente el centro de la visión. La unidad viva del símbolo incorpora en sí, de manera fluida y no forzada, tres planos, que son las tres dimensiones discernibles en la unidad del infierno: la dimensión cósmica, la dimensión psicológica y la dimensión social. Al descender por la abertura del pozo apretujados en la estrecha “jaula” o ascensor, temblorosos, los obreros penetran en las entrañas de la tierra, palpando recelosos la dureza oscura, fría, de la roca (dimensión cósmica). Las prolongadas jornadas bajo tierra los hunde, a su vez, en los sótanos de de conciencia, donde la fatiga, la impotencia y el miedo a la muerte que el azar de cada derrumbe o de cada explosión instala en medio de las sombras, deforman los sentimientos (dimensión psicológica). Por último, al bajar, los obreros entran, como figuras sociales, a ocupar su lugar en un espacio organizado con fines económicos (dimensión social), dentro del cual no sólo trabajan al margen de la luz, sino también al margen de las bondades de la ley.¹⁶ En este espacio subterráneo, el egoísmo despiadado unido al frenético afán de lucro se han autopromulgado en juez de toda moral, en principio universal regulador de las relaciones entre los obreros y la Compañía (al final entre los obreros y el poder).

El cuento “La compuerta número 12” comienza con un movimiento de *caída* vertical que inaugura la geografía interior de la mina y su paisaje grotesco:

“... se hundían con vertiginosa rapidez. En aquel silencioso descenso, sin trepidación ni más ruido que el del agua goteando sobre la techumbre de hierro, las luces de las lámparas parecían prontas a extinguirse y a sus débiles destellos se

¹⁶ Baldomero Lillo conoció en sus días un pueblo, obreros y campesinos, “casi sin existencia legal.” González Vera, op. cit., p. 108.

delineaban vagamente en la penumbra de las hendiduras y partes salientes de la roca, una serie interminable de negras sombras que volaban como saetas hacia lo alto.

Pasado un minuto, la velocidad disminuyó bruscamente, los pies asentáronse con más solidez en el piso fugitivo y el pesado armazón de hierro, con un áspero rechinar de goznes y de cadenas, quedó inmóvil a la entrada de la galería.”

Esas “negras sombras que volaban como saetas hacia lo alto,” desprendiéndose de “la penumbra de las hendiduras y partes salientes de la roca,” agitan en la imaginación del lector el aleteo ciego, desordenado, de pájaros nocturnos que huyen despavoridos de la caverna. En medio de “aquel silencioso descenso” se oye el repique reiterado “del agua goteando sobre la techumbre de hierro,” como el sonido acompasado del péndulo horadando los nervios en el cuento famoso de Poe. Cuando el ascensor se detiene finalmente y los personajes (Pablo y su padre) avanzan, al techo del ascensor sucede el techo enhollinado de la ventruda galería, y reaparece, ahora fortalecido, el repique:

“Un ruido sordo y lejano, como si un martillo gigantesco golpearase sobre sus cabezas la armadura del planeta, escuchábase a intervalos.”

La techumbre de hierro del ascensor se convierte pues en “la armadura del planeta,” y el ruido de las gotas de agua pasan a ser los golpes de un “martillo gigantesco” por encima de las cabezas, con un resonador (el de la bóveda) de potencia multiplicada.

Esta última comparación condensa las tres dimensiones del infierno. La cósmica armadura del planeta rodea y encierra a los mineros, hurtándole el sol, el aire, la libertad. Metidos en su topera, los cautivos oyen el lejano empuje de las olas del mar que se avalanzan sobre la superficie del planeta con su “ruido sordo.” Pero también son prisioneros de sí mismos: viven dentro de su cuerpo como en una segunda bóveda, junto

a sentimientos reprimidos, a rebeldías que luego terminan pudriéndose en la impotencia. Sus venas y arterias son túneles y galerías paralelos por donde corre una sangre negra de furia a golpearles el cráneo, aturdiéndolos. La tercera dimensión de la prisión, los deja a merced de un poder social endurecido, insensible al dolor de los pobres, atento sólo al lucro. Por todo esto, el batir de las olas sobre la armadura del planeta connota una infinita soledad.

Una de las sensaciones representativas del clima psíquico que caracteriza al mundo subterráneo, la provocan las luces de las lámparas mineras. Son frágiles ciudadelas apenas protegidas por una piel de cristal amarillento y humoso. Las tinieblas reinantes amenazan de continuo extinguirlas arrebatándoles “sus débiles destellos.” Las hostigan sin reposo, tenaces. A veces las luces se atreven y asoman por los orificios:

“De pronto, allá a la distancia, apareció una luz seguida luego de otras y otras hasta completar algunas docenas. A semejábanse a pequeños globos flotando en un mar de tinta y que subían y bajaban siguiendo la ondulación curva de un invisible oleaje” (“El grisú”).

Metaforizados en las luces de sus lámparas, los mineros, esos “pequeños globos,” flotan en “un mar de tinta,” callados, como sonámbulos. Y entonces algo perturbador ocurre: lentamente la mina se transfigura a la percepción del lector en un barco extraño, endemoniado, que navega profundas aguas de silencio y desdicha, movido por el brazo oscuro de galeotes sudorosos, oscilando bajo la presión de “un invisible oleaje.” Un “Caleuche” en cuya cubierta de sombras sobrenadan las luces como fuegos fatuos.

El silencioso descenso del pesado armazón de hierro en “La compuerta número 12,” había sido interrumpido, abruptamente, por “un áspero rechinar de goznes y de cadenas.” Estas interrupciones del silencio originan nuevas sensaciones portadoras

de substancia infernal. Son estridencias que hablan un idioma escalofriante: arriban al oído con noticias de lejanas celdas ocultas en la piedra, de encadenados desfallecientes, de escenas de tortura y muerte:

“Un rumor sordo, como de rompientes lejanas, desembocaba por aquellos huecos en oleadas cortas e intermitentes: chirridos de ruedas, voces humanas confusas, chasquidos secos y un redoble lento, imposible de localizar, llenaba la maciza bóveda de aquella caverna” (“El grisú”).

Sirviendo de fondo a la aglomeración en un primer plano perceptivo de estos “chirridos metálicos,” “voces humanas confusas,” “chasquidos secos” de algún látigo exacto, acucioso, retorna el latido cósmico: un “redoble lento,” persistente, fatídico, tan distante como el batir de las olas sobre el casco del planeta o tan cercano como el batir de la sangre sobre el tambor de las sienas.¹⁷

En la geografía de la mina, igual que en la de las sensaciones, hallamos un diseño asimismo grotesco. Es una geografía desarticulada de galerías, túneles, lóbregas aberturas, pasadizos, grietas, agujeros, madrigueras. A la entrada de la mansión subterránea hay una gruta excavada en la roca:

“Del techo agrietado, de color de hollín, colgaba un candil de hoja de lata, cuyo macilento resplandor daba a la estancia la apariencia de una cripta enlutada y llena de sombras. En el fondo, sentado delante de una mesa, un hombre pequeño,

¹⁷ Aunque menos intelectualizada que las de Edgar Allan Poe, la visión de Lillo presenta elementos que son típicos en las visiones nocturnas y macabras del cuentista norteamericano: aleteos agoreros, sombras devorando luces mortecinas, el goteo horadante del agua, el martillo gigantesco de las olas que golpea las paredes exteriores, el silencio roto por ruidos estridentes, voces humanas confusas, chasquidos, rumores sordos, confusos.

ya entrado en años, hacía anotaciones en un enorme registro. Su negro traje hacía resaltar la palidez del rostro surcado por profundas arrugas” (“La compuerta número 12”).

La gruta tiene “la apariencia de una cripta enlutada y llena de sombras,” es decir, tiene la apariencia de un lugar subterráneo destinado a los muertos. El hombre sentado frente a la mesa haciendo anotaciones en un “enorme registro,” custodia las puertas del recinto y está puesto ahí como un emblema a la entrada del infierno: la “palidez del rostro,” las “profundas arrugas,” su “negro traje,” son todos signos fúnebres. La mina se asemeja pues a una cripta descomunal. El pequeño guardián lleva en su *libro* el control de los que llegan para nunca más volver. La comparación de la mina con un sepulcro se renueva cuando vemos a un niño de diez años “acurrucado en un hueco de la muralla.” El reducido espacio que lo alberga reviste la forma de un nicho, y él la de un cadáver viviente en posición casi ritual:

“Con los codos en las rodillas y el pálido rostro entre las manos enflaquecidas, mudo e inmóvil, pareció no percibir a los obreros que traspusieron el umbral y lo dejaron de nuevo sumido en la oscuridad” (“La compuerta número 12”).

3. Mr. Davis

Era difícil que no habiéndose percibido la significación de los seis cuentos como una estructura de sentido total, se pudiera comprender la función que dentro del sistema visionario asumen un cuento como “El grisú” y un personaje como Mr. Davis. Fernando Alegría, por ejemplo, tacha rápidamente al cuento y al personaje de superficiales: “Un cuento como “El grisú” adolece de una simplificación tan exagerada en la caracterización del

“villano,” Mr. Davis, que le resta credulidad.”¹⁸ Pero si modificamos el punto de vista, situándolo en el sistema y en la índole de la visión, y en vez de traducir “villano” donde dice Mr. Davis, traducimos “diablo,” se dota al cuento y al personaje de un sentido más congruente con el de la visión de Lillo. El ingeniero jefe de la Compañía ostenta atributos que suscitan de inmediato en el lector la imagen del diablo: personifica el espíritu demoníaco que señorea en la mina.

Lillo narra el viaje del ingeniero al interior de la mina. Acompañado del capataz mayor, se dirige de mal humor a inspeccionar sus dominios y a dictar “justicia.” Le irritan estas obligadas y periódicas visitas, que los mineros temen más “que los hundimientos y las explosiones del grisú.” Examina el estado de los revestimientos, pide informaciones y por el camino va decretando multas y castigos. Cuando la odiosa inspección finaliza, un grupo de mineros se aproxima a demandar un poco de justicia en el salario. El ingeniero deniega la petición y los condena con voz tonante.

Técnicamente, “El grisú” difiere de los demás relatos. Las figuras están “visualizadas,” un tanto en relieve. Se nota una formalización en los movimientos ejecutados por los personajes, que parecen atenerse a una estudiada distribución del espacio, lo que les comunica un empaque característico: rotundidad en el dibujo de las escenas, entradas y salidas bien marcadas, situaciones de efecto, espectaculares, escenografía de sombras y luces. Se tiene la impresión de que al desarrollo de la fábula hubiera precedido, como en los géneros teatrales, una especie de composición de lugar. Lillo aplica una técnica mediante la cual crea la ilusión de farsa, de algo “representado.” Los personajes se desplazan por un espacio escénico con la rigidez de marionetas.

Se inicia el relato con los preparativos del viaje en el exterior

¹⁸ *Las fronteras del realismo*. Santiago, Editorial Zig-Zag, 1962, p. 33.

de la mina. El primer paso escénico lo da el capataz mayor que junto al ascensor inmóvil espera,

“de pie, con su linterna encendida.”

Luego, en un acierto expresivo extraordinario, el narrador presenta (hace “entrar”) al ingeniero:

“De improviso el ingeniero apareció en la puerta de entrada y se adelantó haciendo resonar bajo sus pies las metálicas planchas de la plataforma.”

Empleando un recurso que hoy llamaríamos cinematográfico, Lillo adelanta su personaje hasta un primer plano, destacándolo del fondo. En seguida deja fuera del foco narrativo cualquier otro dato capaz de distraer o interesar (descripción física, la indumentaria, supongamos), y concentra enteramente la atención del lector en un sólo detalle: el movimiento de los pies, que le arrancan a la plataforma sonidos metálicos, armados. Con un mínimo de palabras actualiza el ánimo bélico de Mr. Davis en el momento en que se apresta a inspeccionar su reino. A continuación, señor y subordinado,

“desaparecían calladamente en la oscura mina.”

Como corresponde, hay ya abajo un carro regio (así se lo representa el lector) dispuesto para él:

“Sentado en la parte plana de una vagoneta, a la que se habían quitado las maderas laterales, hacía de vez en cuando alguna observación a su subalterno que seguía tras el carro trabajosamente. Dos muchachos, sin más traje que el pantalón de tela, conducían el singular vehículo: el uno empujaba de atrás y el otro, enganchado como un caballo, tiraba de delante. Este último daba grandes muestras de cansancio; el cuerpo inundado de sudor y la expresión angustiada de

su semblante, revelaban la fatiga de un esfuerzo muscular excesivo. Su pecho henchíase y deprimíase como un fuelle a impulso de su agitada respiración que se escapaba por la boca entreabierta apresurada y anhelante. Una especie de arnés de cuero oprimía su busto desnudo y de la faja que rodeaba su cintura, partían dos cuerdas que se enganchaban a la parte delantera de la vagoneta.”

La escena es grandiosa. Deslumbra, oprime. La pupila debe sobrepujarse a sí misma para alcanzar a coger en su marco el desplazamiento terrible, tristemente fastuoso del señor de los infiernos.

En el mundo de Lillo son siempre los niños los que por su inocencia desamparada resultan los seres más desgarradores. Dos de ellos empujan y arrastran fatigosamente el carro. El que marcha enjaezado con el arnés de una bestia de tiro parece un personaje extraído de alguna fábula negra. El ritmo de sus pasos vencidos va deshilando la íntima trama que subyace en la condición de los mineros: son hombres-bestias, hombres-fuerzas.

Subido en lo alto del carro, el ingeniero jefe lleva firme en su mano,

“una delgada varilla de hierro,”

insignia de mando, de poder, a la vez también peligroso estilete con que aguijonea al que tira su carro:

“Mr. Davis apoyó la punta de la vara en el desnudo dorso del muchacho que tenía delante y el carro se movió.”

Es un carro de triunfo, es decir, de muerte, hecho de lágrimas, sudores, extorsiones, símbolo del poder, del mal que en cualquier lugar y en todo tiempo acecha la precaria felicidad del hombre en la tierra. Porque, como en la Biblia y según Isaías, no siempre el infierno está más allá de la muerte: a veces irrumpe

en la habitación cotidiana del hombre, “en la tranquilidad de mis días,”¹⁹ llenando de sombras y angustias el espacio familiar.

Pero el narrador se venga de tanta prepotencia: introduce en el relato del paseo un incidente que descompone el ceremonial. El muchacho que tiraba del carro cae vencido por el cansancio, y los insultos y amenazas del ingeniero no son suficientes para restituirle las energías exhaustas. La dignidad del viaje y la prestancia del viajero se quiebran. Mr. Davis tiene que continuar a pie, a tropezones por entre el fango y el tizne de la mina. Cuando terminada la inspección camina desastrado hacia la plazoleta subterránea para reunirse con el capataz mayor, éste al verlo no pudo sino disfrutar de una “maligna alegría” que sin exponerlo lo compensaba de las humillaciones en su posición de lacayo asalariado:

“Los pantalones en las rodillas ostentaban grandes placas de barro y sus manos, ordinariamente tan blancas y cuidadas, eran las de un carbonero. No cabía duda, había tropezado y caído más de una vez. Además de su abollado sombrero veíanse manchas de hollín que el humo de las lámparas deposita en la techumbre de los túneles, que indicaba que su cabeza había comprobado prácticamente la solidez de aquellos revestimientos que tan frágiles le habían parecido.”

El anterior es un ejemplo del modo cómo Lillo define su actitud de narrador: nunca directamente por medio de alegatos sobrepuestos, sino dándola objetivada en situaciones narrativas que se confunden con la masa de la fábula. Un incidente hizo que el ingeniero tuviera que proseguir a pie en la oscuridad. El barro y el hollín que ahora recubren sus manos, “ordinariamente tan blancas y cuidadas,” manos refinadas, de sibarita, patentizan en la piel la verdadera naturaleza de su alma: un alma negra y diabólica.

¹⁹ *Isaías*, 38, 10.

4. La justicia y el juicio

En el *Apocalipsis* hay un pasaje en que el profeta es “arrebataado en espíritu” hacia lo alto y tiene allí una visión: contempla “un trono colocado en medio del cielo, y sobre el trono uno sentado. El que estaba sentado parecía semejante a la piedra de jaspe y a la sardónice, y el arco iris que rodeaba el trono parecía semejante a una esmeralda.”²⁰ Quien está sentado sobre el trono es Dios, el Supremo Juez: preside el tribunal que al final de los tiempos ha de juzgar a los hombres.

Manteniendo los elementos materiales de la figuración bíblica y el esquema de sus relaciones, Lillo invierte la determinación del espacio, los valores y las jerarquías de la visión de San Juan. Si éste era “arrebataado” hacia lo alto para que fuera testigo de una visión gloriosa, Lillo precipita al lector en el abismo de la mina para que sea testigo de una visión de signo contrario: en las antípodas del cielo, de la transparencia y la justicia, contempla otro tribunal que sesiona en una plazoleta, rodeado de sombras y hedores. Mientras el tribunal de San Juan está constituido “en medio del cielo,” el que preside Mr. Davis lo está “en medio” del infierno. Su trono es un “banco de piedra.” Y sentado sobre él espera, impasible,

“con las manos cruzadas sobre su grueso abdomen, dejando adivinar en la penumbra los recios contornos de su poderosa musculatura. Un silencio sepulcral reinaba en la plazoleta....”

Rezuma fortaleza, resolución, soberbia. Rodeando el trono en la visión celestial había un arco iris reluciente que “parecía semejante a una esmeralda.” En la visión de Lillo, las luces de las lámparas que portan los mineros circundan poco a poco la

²⁰ *Apocalipsis*, 4, 2-4.

plazoleta y tejen en torno al banco o trono del ingeniero una guirnalda espectral. El humo que expelen las lámparas carga la atmósfera de un “hedor” repelente:

“Las luces continuaban acercándose y se oía ya distintamente el rumor de las voces y el chapoteo de los pies en el lodo líquido. La cabeza de la columna desembocó en breve en la plazoleta y todos aquellos hombres fueron alineándose silenciosamente frente al sitio ocupado por sus superiores. El humo de las lámparas y el olor acre de sus cuerpos sudorosos impregnaron bien pronto la atmósfera de un hedor nauseabundo y asfixiante.”

El narrador está atento a los detalles que crean y sostienen en el lector la idea de que todo consiste en una mascarada grotesca, una parodia de la justicia y del juicio. Llegado el momento en que los mineros deben declarar sus peticiones, le encomiendan a un compañero que lo haga. El comisionado tenía “un aspecto extrañamente risible y grotesco.” Como un autómatas, avanzó, “gorra en mano,” y se detuvo “a tres pasos de distancia” de Mr Davis. Después habló: la veta donde se hallaban era muy difícil y les exigía un trabajo suplementario aniquilador. El pequeño aumento ofrecido de treinta centavos por cajón de mineral extraído, estimaban ellos, no podía bastar, puesto que bregando de la mañana a la noche eran contados los que conseguían llenar cuatro cajones. “...lo justo sería...” Al oír en boca del minero la palabra “justo,” se levantó iracundo el juez de su banco. Llamó a los mineros “hato de holgazanes,” “hipócritas,” “insolentes,” “canalla.” Y como respuesta a quienes osaban dudar de *su* justicia, creyó educativo corregir los términos del primitivo ofrecimiento: dictaminó que el aumento de treinta centavos por cajón quedaría condicionado a que los mineros acumularan un mínimo de cuatro cajones diarios, cosa que según el comisionado era factible sólo con un derroche de suerte y de fuerzas. Los “holgazanes” serían excluidos del premio.

“Bajo sus negras caretas los mineros palidieron hasta la lividez. Aquellas palabras vibraron en sus oídos, repercutiendo en lo más hondo de sus almas como el toque apocalíptico de las trompetas del juicio final.”

Es el momento culminante de la escena. Galvanizadas como por un rayo, las “negras caretas” comenzaron a contorsionarse. Una chispa de locura les incendió la lengua: la comparsa de mineros suplicantes, de trágicas marionetas, que venía de apartados rincones subterráneos enarbolando temerosas banderas de justicia, portando lámparas como cirios de penitente, se transformó de súbito en un coro delirante, enfurecido:

“En la plazoleta se desarrolló, entonces, una escena digna de los condenados del infierno. En la lobreguez de la sombra agitáronse las luces de las lámparas, moviéndose en todas direcciones, y terribles juramentos y atroces blasfemias resonaron en las tinieblas, yendo a despertar a lo largo de los muros los ecos tristemente lúgubres de la roca tan insensible como el feroz egoísmo humano ante aquella inmensa desolación.”

El narrador, introduciendo al pasar una relación de semejanza, pone a la vista del lector la verdadera identidad (metafórica) de los mineros con sus “negras caretas:” la de “condenados del infierno.” Nos revela de esta manera la esencia infernal del mundo, el fundamento demoníaco del “juicio final” que se celebra entre tinieblas, en las antípodas del cielo, y el ser de Mr. Davis: un juez impostor, un *anti*, la negación de Aquel que sentado sobre un trono radiante simboliza para los hombres el perenne anhelo de justicia. De hierro, metal innoble e impuro, son el carro y la vara de mando del ingeniero. Y su corazón no posee los atributos del jaspe o la sardónice, sino los de la roca, “tan insensible como el feroz egoísmo humano ante aquella inmensa desolación.”

La apertura del tribunal había coincidido con la aparición de las luces, y con su regreso sin esperanza se cierra, como se retiran hacia adentro las olas del mar luego de estrellarse en vano contra las rocas de la costa:

“...y en la profundidad de la galería las vacilantes luces de las lámparas volvieron a sumergirse en aquellas ondas tenebrosas que ahogaron en un instante su fugitivo y moribundo resplandor.”

5. El monstruo

Baldomero Lillo proporciona indicios suficientes en su visión para comprender además el ámbito subterráneo como un espacio intestinal, con la misma significación que evidencia la selva en la novela de José Eustasio Rivera.²¹ Igual que los héroes de los mitos primitivos, Arturo Cova debe *salvarse* enfrentando a la muerte, simbolizada en el vientre de un monstruo. Desciende hasta el centro de la “vorágine” en una barca-ataúd por las aguas mudas, tétricas del río de la muerte. Pero fracasa: los demonios de la selva caen sobre él y lo devoran. Con esta empresa fallida de salvación espiritual, Rivera plantea la vida del hombre americano como una existencia ahistórica, detenida en su desenvolvimiento liberador.

Los mineros de Lillo son también seres detenidos, ahistóricos, cadáveres vivientes. Desterrados de la luz, moran en medio de las sombras de la mina, una “vorágine” de cuño mineral. Una y otra vez descienden hasta el negro vientre del

²¹ Ver Leonidas Morales, “La vorágine: un viaje al país de los muertos.” En *Anales de la Universidad de Chile*. Santiago. N° 134, abril-junio de 1965, pp. 148-170.

monstruo. Percibimos la relación barca-ataúd en el ascensor o “jaula,” caja mortuoria que desciende regularmente por el abismo del pozo como por otro “río vertical de los muertos” (Neruda).

Desde las profundidades de la tierra

“subía un vaho ligero” (“Juan Fariña”),

aire caliente de respiración animal. La jaula baja y se recoge, “callada y rápida,” imitando la lengua prensil que el monstruo alargase para coger en la superficie de la boca su alimento:

“Por el hueco de la puerta se veía el ascensor aguardando su carga humana que, una vez completa, desaparecía con él, callada y rápida, por la húmeda abertura del pique” (“El Chiflón del Diablo”).

En “El Chiflón del Diablo,” Lillo identifica el monstruo con un pulpo:

“bajo las arcadas de cal y ladrillo, la máquina inmóvil dejaba reposar sus miembros de hierro en la penumbra de los vastos departamentos; los cables, como los tentáculos de un pulpo, surgían estremecidos del pique hondísimo y enroscaban en la bobina sus flexibles y viscosos brazos; la masa humana, apretada y compacta, palpataba y gemía como una res desangrada y moribunda.”

Distintos cuentos de Lillo refieren explosiones y derrumbes que de pronto estremecen las tinieblas de la mina, agrietando sus rugosas paredes. Uno de estos derrumbes ocurre en “El chiflón del diablo,” y a propósito de él, reaparece en el relato la relación mina-monstruo. Al reconocer entre las víctimas del derrumbe los amados cabellos rojizos de su hijo, Cabeza de Cobre, María de los Ángeles pierde la razón, y “con la cabeza doblada sobre el pecho,” como una flor cortada de golpe, se lanza por la boca de la mina:

“Algunos segundos después, un ruido sordo, lejano, casi imperceptible, brotó de la hambrienta boca del pozo, de la cual se escapaban bocanadas de tenues vapores: era el aliento del monstruo ahito de sangre en el fondo de su cubil” (“El Chiflón del Diablo”)

Ese “ruido sordo, lejano, casi imperceptible,” ya apuntado en varias ocasiones, recibe en este último contexto un nuevo sentido. Primero fue el batir de las olas sobre las rompientes de la costa, o sobre la “armadura del planeta.” Luego, un ahogado latido cósmico. Aquí regresa también como latido, pero ahora asociado al latido del corazón del monstruo, “ahito de sangre en el fondo de su cubil.”

No sólo la imagen del pulpo expresa lo monstruoso de la mina. Lillo amplía la significación con una segunda imagen. Cuando las explosiones o los derrumbes propagan la muerte y la mutilación, cuando los estragos causados por el duro trabajo de largos años invalidan al minero para continuar siendo un agente activo de la producción, entonces, después de exprimirlos (muertos, mutilados o inválidos), el monstruo los expulsa:

“Agotadas las fuerzas la mina nos arroja como la araña arroja fuera de su tela el cuerpo exangüe de la mosca que le sirvió de alimento” (“Los inválidos”).

Dostoiewski, místico explorador de un angustioso mundo moral y psicológico, había empleado el símbolo de la araña para crear un efecto de terror. En su novela *Los poseídos* dice: “He pensado que algún día me llevarías a un lugar habitado por una araña del tamaño de un hombre y que pasaríamos toda la vida mirándola, aterrados.”²² Ese lugar que Dostoiewski

²² Citado por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en *Libro del cielo y del infierno*. Antología de textos. Buenos Aires, Editorial Sur, 1960, p. 96.

imagina “habitado por una araña del tamaño de un hombre,” el lector de los cuentos de Lillo podría con propiedad situarlo en la geografía grotesca de la mina, y pensar, por qué no, a Mr. Davis como la “araña,” pero del “tamaño” del diablo.

Los mutilados e inválidos que la mina arroja fuera de sí, se han liberado de la oscuridad subterránea sólo para ser testigos de sus propios despojos, o para exponerlos al calor del sol de un día iluminado:

“Muy pocos eran los que no estaban mutilados y que no carecían ya de un brazo o de una pierna. Sentados en un banco de madera que recibía de lleno los rayos del sol, sus pupilas fatigadas, hundidas en las órbitas, tenían una extraña fijeza. Ni una palabra se cruzaba entre ellos y de cuando en cuando, tras una tos breve y cavernosa, sus labios cerrados se entreabrían para dar paso a un escupitajo negro como la tinta” (“El Chiflón del Diablo”).

Lillo vuelve a este mismo tema en un cuento de título inequívoco: “Los inválidos.” La mina también expulsa, ya inútil igualmente, al caballo Diamante. La descripción de su figura (llagada, ruinosa) y el relato de las circunstancias en que muere, son para el lector una suerte de fábula interior destinada a representar el destino final de los mineros. Los que observan la extracción del caballo, presienten en la suya su propia suerte. Llevan a Diamante a través de la llanura, en un día de muy intenso calor, y lo sueltan, moribundo, al borde de una hondonada. Como si el relato quisiera transmitir la idea de que la vida del minero, dentro y fuera de la mina, bajo tierra y bajo el sol, en el reino del hombre y en el de la naturaleza, es un círculo cerrado de desgracias del que no se excluye ni siquiera el modo de su muerte, los tábanos se precipitan sobre las heridas del caballo, el que intentando huir del dolor cae en una zanja que será su fosa. Mientras en el aire

“Algunas sombras, deslizándose a raíz del suelo, empezaron a trazar círculos concéntricos en derredor del caído. Allá

arriba cerníase en el aire una veintena de grandes aves negras, destacándose del pesado aletear de los gallinazos el porte majestuoso de los buitres que, con las alas abiertas e inmóviles, describían inmensas espirales que iban estrechando lentamente en torno del cuerpo exánime del caballo.”

6. Piedad e impiedad

Por *piEDAD* en sentido cristiano entiendo una cierta relación de conducta que se establece entre los hombres y Dios o entre hijos y padres. La piedad del hombre supone en todo momento la presencia de Dios, del orden moral imperativo que El representa. Existe piedad cuando los hijos reconocen en los padres una autoridad moral y aceptan el vínculo con las obligaciones que éste engendra. El vínculo significa obediencia, fidelidad, amor. Pero la piedad tiene que manifestarse en obras, en actos piadosos cuyo fundamento es, o debe ser, la justicia. No podría haber piedad en las relaciones si las acciones llamadas a fundarla son injustas. En última instancia, piedad significa la aceptación de un destino por horrible e insensato que parezca, porque su rechazo equivaldría no sólo a romper una relación de acatamiento y fidelidad, sino principalmente a cometer una injusticia negándose a un *deber ser* moral. Y es en la aceptación de destinos crueles donde el sentimiento de piedad logra toda su riqueza y plenitud espirituales.

Es el caso de Cabeza de Cobre, protagonista de “El Chiflón del Diablo.” Julio Durán Cerda ha escrito un hermoso estudio estilístico de este cuento. Creo que él da un paso en la dirección correcta al insinuar como fondo del drama vivido por el muchacho y su madre el sacrificio de Cristo y el dolor de María. El análisis, sin embargo, queda circunscrito a un paralelo de contextos sentimentales. Durán no

descubre el sistema al cual se suma “El Chiflón del Diablo,” ni la inversión de que son objeto las estructuras de sentido del plano bíblico.

Si revisáramos en las páginas de nuestra literatura, no hallaríamos otro personaje femenino de tan dolorida dignidad, de una religiosidad tan acendrada y mansa, como María de los Ángeles. Durán ha insistido en la grandeza de esta mujer: “Es la imagen tierna, sereno pozo de sentimiento y amor que trae al recuerdo las representaciones de los pintores de la *mater dolorosa*.”²³ No hay en ella ese falso brillo epidérmico de las imágenes edificantes, tendenciosas. Tiene el sosiego y el ademán depurado de la que transforma el dolor en un gesto amoroso, dulce. A veces, cuando el dolor arrecia, piensa en los ricos y habla de las desigualdades humanas. “Pero aquellas cavilaciones eran pasajeras y no pudiendo descifrar el enigma, la anciana ahuyentaba esos pensamientos y tornaba a sus quehaceres con su melancolía habitual.”

El más conmovedoramente piadoso de los personajes de Lillo es el hijo de María de los Ángeles. Desde que el capataz lo detuvo esa mañana y después de alegar razones anodinas para despedirlo le dejó como única alternativa avenirse a un traslado al temible “Chiflón del Diablo,” Cabeza de Cobre sabía que “no había medio de evadirse,” porque “entre morir de hambre o aplastado por un derrumbe, era preferible lo último: tenía la ventaja de la rapidez,” y porque además

“era inútil tratar de substraerse al destino que cada cual tenía de antemano asignado.”

No quiere con una mala noticia inquietar a María de los

²³ “Un comentario estilístico sobre *El Chiflón del Diablo*.” En *Atenea*. Concepción. N° 386, 1959, p. 125.

Ángeles, y calla, pues si bien no era libre para escapar de la mina, su monstruosa cruz, lo era en cambio para guardar el secreto cuyo conocimiento hubiera destruido a su madre. Pero ella presiente el peligro, lo adivina en el aire, en la mirada honda y preocupada del hijo. La aflige de pronto el pensamiento de que a él, igual que al padre y a los dos hermanos, lo traigan un día muerto: ella “no podría vivir” si supiera que trabaja en la mina maldita. Durante el transcurso de aquella cena, *la última*, mientras

“gruesas lágrimas se deslizaban por el pálido rostro de la anciana, el muchacho comía sin levantar la vista del plato.”

Este silencio de respeto y lleno de amor es un silencio piadoso. El muchacho no confirma las sospechas de su madre, porque habría tremenda injusticia en abrirle una nueva herida, de seguro fatal.

Un viento de tragedia sopla desde el comienzo por todo el cuento. Cabeza de Cobre sabe la clase de sacrificio que su destino “de antemano asignado” exige de él. Y el lector no se sorprende de que sea el suyo uno de los cuerpos destrozados por el derrumbe en “El Chiflón del Diablo.” El relato opone así la piedad pura, viril del muchacho, a los poderes oscuros que la han sacrificado, por lo pronto, los que rigen el mundo infernal de la mina. Con el sacrificio de esta piedad y la moral, cristiana, en la que se inscribe, Lillo denuncia justamente su ausencia del mundo histórico, es decir, del orden social y económico que lo sostiene. En otras palabras: al sacrificio de Cabeza de Cobre no responde Dios sino la ausencia de Dios, la impiedad absoluta, el espíritu del mal entronizado en el mundo, en un espacio histórico. Si la muerte de Cristo representa el “misterio” de la piedad, la muerte de Cabeza de Cobre representa el “escándalo” de la impiedad que subyace en las desigualdades humanas y que

María de los Ángeles no podía descifrar. Este escándalo es el que condena “a los pobres, al mayor número, a sudar sangre para sostener el fausto de la inútil existencia de unos pocos.”

7. Viento Negro y Juan Fariña

Lillo no está dispuesto pues a consagrar la injusticia de las relaciones entre los hombres haciéndola descansar en la “naturaleza humana:” Dios no puede ser cómplice del dolor. La substancia cristiana de su pensamiento transita sendas rigurosamente sociales. Entiende que nadie sino el hombre es responsable de lo que al hombre le ocurra, y si a éste le ocurre vivir en un infierno, su sola existencia es por sí misma un llamado a destruirlo, a expulsar el espíritu demoníaco recuperando a Dios, el bien, para el mundo.

El artista de infiernos propuestos como espacios históricos, susceptibles de convertirse en nuestra diaria morada, tiene el derecho de imaginarlos como durando eternamente, de extremar los sufrimientos hasta la asfixia, hasta que, en virtud de un mecanismo dialéctico, la presión ejercida sobre el sujeto los torne insoportables, y la conciencia del lector reaccione bajo la forma de una voluntad de destruir ese infierno, de acabar con el dolor. Pero la impaciencia consume a Lillo. Se adelanta y traslada la dialéctica al interior del infierno, del mundo narrado, haciendo que sean los propios condenados quienes reaccionen ante la presión irresistible. Este positivismo del creador y sus criaturas tiene consecuencias literarias. En “Juan Fariña” y en la segunda parte de “El grisú,” que narran la destrucción, la densidad emotiva se debilita. La riqueza de matices y las tensiones de atmósfera tampoco alcanzan los niveles conseguidos en los cuatro cuentos restantes y en la primera parte de “El grisú.”

A través de dos personajes, Viento Negro y Juan Fariña,

figuras legendarias, heroicas, se cumple la destrucción del infierno. El instrumento en ambos casos es el *fuego*, símbolo de la justicia enfurecida. Viento Negro está muy lejos de ser el “elegido” para una misión redentora. Ni cabe tampoco atribuirle a su conducta una motivación consciente, deliberada. El acto suicida que ejecuta no reconoce más base que la individual y psicológica. Lo que su salvaje reacción mide es la intensidad de la presión que la ha provocado. A las corrientes de gas grisú los mineros las llaman “viento negro,” y el personaje así apodado comparte con ellas su explosividad. Era un alma “inculta e indómita,” de “fiero y resuelto carácter.” Viento Negro es un portador de fuerzas irracionales que el castigo físico y la humillación de que lo hacen víctima, primero el capataz y después el ingeniero, excitan brutalmente. Luego que el “puño de hierro” de Mr. Davis lo derriba sobre el piso de la galería con filtraciones de gas, Viento Negro, “lleno de lodo, espantoso, sangriento,” coge del suelo el mazo y golpea rabioso la roca:

“Una llama azulada recorrió velozmente el combado techo del túnel y la masa de aire contenida entre sus muros se inflamó, convirtiéndose en una inmensa llamarada. Los cabellos y los trajes ardieron y una luz vivísima, de extraordinaria intensidad, iluminó hasta los rincones más ocultos de la inclinada galería. Pero aquella pavorosa visión sólo duró el brevísimo espacio de un segundo: un terrible crujido conmovió las entrañas de la roca y los seis hombres envueltos en un torbellino de llamas, de trozos de maderas y de piedras, fueron proyectados con espantosa violencia a lo largo del corredor.”

Detrás de esta visión, en el trasfondo bíblico, está la no menos pavorosa del profeta Isaías: “Porque he aquí que llega Yavé en fuego, y es su carro un torbellino, para tornar su ira en incendio y sus amenazas en fuego. Porque va Yavé a juzgar por el fuego y por la espada a toda carne, y caerán muchos a los golpes

de Yavé.”²⁴ Si una vara de hierro era el símbolo del poder de Mr. Davis, otra vara del mismo metal impuro le atraviesa el cuerpo y lo prende al techo de la galería para escarmiento de opresores. Su carne, como prometía el profeta, ha sido juzgada “por el fuego y por la espada,” ya no de Dios sino de la justicia del hombre:

“En un recodo de la galería, pegado al techo y en el eje destinado a sostener la polea del cable, en la extremidad que apuntaba al fondo del túnel, había un gran bulto suspendido. Aquella masa voluminosa, que despedía un olor penetrante de carne quemada, era el cuerpo del ingeniero jefe. La punta de la gruesa barreta de hierro habíale penetrado en el vientre y sobresalía más de un metro por entre los hombros.”

Los mineros desprenden el cadáver:

“puestos en marcha con la camilla sobre los hombros, respiraban con fatiga bajo el peso aplastador de aquel muerto que seguía gravitando sobre ellos, como una montaña en la cual la Humanidad y los siglos habían amontonado soberbia, egoísmo y ferocidad.”

Juan Fariña es ciego, alto y robusto. A pesar de su ceguera, parece movido por la pasión del iluminado, del vidente. Impresiona al lector como uno de esos agitados solitarios que alguna vez han debido retirarse al silencio del desierto o de la noche, para templar una idea obsesionante, una decisión radical, un destino. Llegó solo un día a la mina y pidió trabajo de barretero. No lo conocían. Su pasado y la causa de su presencia en la mina eran un misterio. Y a dar forma al asombro vinieron las supersticiones: lo creían en pacto con el diablo

²⁴ *Isaías*, 66, 15-16.

porque casi no hablaba y porque siendo ciego aventajaba a los demás mineros acumulando una mayor cantidad de carbón. Las supersticiones se desbocaron cuando dos mineros viejos fueron a espiarlo mientras trabajaba y asistieron demudados a un acontecimiento. Vieron de pronto que

“un pedazo arrancado con fuerza del inmóvil bloque derribó dos trozos de madera de revestimiento apoyados en la pared, los que al caer el uno sobre el otro, formaron, por extraña casualidad, una cruz en el húmedo suelo del corredor.”

La cruz es el símbolo de la salvación cristiana, y Juan Fariña ha venido como salvador. Hay en él lo que no había en Viento Negro: una conexión consciente entre sus actos y la suerte de los mineros, sabe que interpretan las ansias de una vida nueva, libre. No lleva dentro la explosividad irracional del muchacho, más sí una misión adulta, madura, para la cual se ha preparado. “Cuando yo muera, la mina morirá conmigo,” decía. Con su muerte redimirá a los cautivos.

Buscó el sitio más alejado, allí donde los muros menor resistencia oponían al peso del mar. Hizo las perforaciones, y, “con la calma y seguridad del que ejecuta una operación largo tiempo meditada,” fue introduciendo en cada orificio el cartucho de dinamita. A continuación acercó la llamita de un fósforo, y la mecha chisporroteó:

“... súbitamente un estampido seco retumbó como un trueno y uno de los pilares cortado en dos voló en astillas bajo la negra bóveda. Segundos después una terrible explosión empujaba violentamente el aire y un enorme montón de maderas destrozadas interceptó la galería. Por unos instantes se oyeron los chasquidos de la roca, seguidos de bruscos desprendimientos: primero, trozos pequeños que rebotaban sordamente en la derribada mampostería y luego después, como el tapón de una botella vacía sumergida en aguas profundas, cedió de un golpe la techumbre del túnel, lívidos relámpagos serpentearon un momento en la oscuridad y algo semejante al galope de

pesados escuadrones resonó con pavoroso estruendo en los ámbitos de la mina.

Afuera la tempestad desencadenada bramaba con furia y el viento y el mar confundía sus voces irritadas en un solo sostenido y fragoso.”

Arde y crepita el corazón de la mina. Salta la cubierta del infierno, “como el tapón de una botella vacía sumergida en aguas profundas.” El ciego Juan Fariña se inmola y libera “para siempre” a los mineros “de aquel presidio, donde tantas generaciones habían languidecido en medio de torturas y miserias ignoradas.” Desde entonces la región no es más que un paisaje de ruinas y escombros: hundidos techos de casas, máquinas retorcidas, metales corroídos por el orín, puertas y ventanas arrancadas de cuajo, grietas en los muros de desiertas habitaciones. Y en lo alto, dominando la inmensidad, el signo de la cruz y de la justicia humana:

“la cabria destaca las negras líneas de sus maderos entrecruzados en el fondo azul del cielo como una cifra siniestra y misteriosa.”

8. Lo grotesco

Afirmé al empezar este estudio que seis cuentos de *Sub terra* tenían un fundamento intuitivo común: sumaban congruentemente sus significaciones particulares para generar un vasto espacio de significación, cuya forma “material” se identificaba con el espacio subterráneo de la mina, el que a su vez era el ámbito de una visión poética del infierno. Una segunda afirmación fue que la peculiar conformación del espacio infernal remitía de manera sistemática a un trasfondo de pensamiento cristiano-bíblico. Por lo tanto, que la comprensión del mundo, su descripción, no sería perfecta sin actualizar críticamente los contenidos (imágenes,

situaciones, esquemas, símbolos) elaborados en cada caso. El análisis posterior pudo comprobar una constante e intencionada inversión de las jerarquías y valores bíblicos. En concreto, que la expresividad complementaria del trasfondo religioso contribuía a configurar en el plano de los relatos un mundo anormal, desquiciado, perverso. Esa expresividad complementaria precipitó, en el análisis de "El Chiflón del Diablo," la última esencia del espacio subterráneo, que se reveló como un mundo sin Dios, sede del mal y la impiedad.

Pero junto al de "infernál" había otro determinativo del mundo: era también un mundo "grotesco." Como lo grotesco representa una estructura material y de sentido,²⁵ se abre de inmediato la posibilidad de organizar desde esta nueva perspectiva una considerable cantidad de elementos expresivos, permitiendo llevar los contenidos de la visión infernal a su máxima capacidad reveladora.

Mencionaré un primer rasgo inherente a lo grotesco: lo grotesco es el mundo distanciado. "Para que así sea, deben revelarse de pronto como extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares. Es, pues, nuestro mundo el que ha sufrido un cambio."²⁶ Precisamente, lo que el lector comprueba en el mundo de Lillo es un cambio parecido. Siempre está ocurriendo en él que algo oscuro, amenazante, se posesiona del cuerpo material "realista" de los objetos y usurpa el lugar de los contenidos habituales. Los objetos (conocidos, familiares a cualquier espacio minero), al ser poseídos por un espíritu maléfico, se enajenan: la extrañeza y el temor que producen los distancia. Este acto de posesión verificado en los objetos forma un sistema de sentido con el hecho de que la mina se nos haya revelado como sede del mal, como un mundo sin Dios.

²⁵ W. Kayser, op. cit., p. 224.

²⁶ W. Kayser, op. cit., p. 224.

La investigación sobre lo grotesco ha aislado algunos 'motivos' que le son característicos y que encontramos en la visión de Lillo. Comenzando por los animales que participan de lo 'monstruoso,' el lector percibe inquieto que los cables del ascensor emergen desde el abismo a la superficie como los viscosos tentáculos de un pulpo, que la disparatada geografía subterránea es una loca e insidiosa tela de araña, y el ingeniero jefe, la araña gigante que pulsa los negros hilos y atrapa en su red a los mineros, succionándoles la vida. Los grotescos tradicionales incorporan también motivos tomados del medio vegetal. Como tales, el espacio subterráneo no los contempla. Pero hallamos, sin embargo, sustituyéndolos, una maraña de túneles, galerías, escondrijos, agujeros, grietas, madrigueras: una selva sombría y hosca. Los ruidos y sensaciones integran por su parte un complejo del mismo modo típico: rechino de goznes y de cadenas, chirridos de ruedas, chasquidos secos (todos portadores de substancia peligrosa), las voces humanas confusas imitando lloros, la gota de agua cayendo sobre la techumbre del ascensor con un ritmo fatídico, el rumor sordo de las olas golpeando la armadura del planeta, que se oye en la caverna como un ahogado latido cósmico y, después, como el latido del abotagado corazón del monstruo. Otros elementos se ordenan alrededor de una serie de motivos: el de las máscaras, de lo humano petrificado, de lo macabro. Recuérdense los movimientos escénicos de los personajes en "El grisú," los pasos de autómatas que da el minero encargado de dirigirse al juez, y su figura: "Bajo de estatura, de pecho hundido y puntiagudos hombros, su calva ennegrecida como su rostro sobre el que caían largos mechones de pelos grises, dábanle un aspecto extrañamente risible y grotesco." Las negras caretas de los mineros contorsionándose enloquecidas. La palidez cadavérica del capataz a la entrada de la galería. La agitada escena de los condenados del infierno, verdadera danza de la muerte. El cadáver del ingeniero, quemado y prendido al techo, atravesado por una barreta de hierro. La estancia del capataz que parecía una cripta. El hueco o nicho de la muralla y el niño acurrucado en postura fetal o de momia. El cuadro espeluznante

de aquellos esqueléticos inválidos y mutilados asomados al sol, tosiendo, escupiendo tinta, con la mirada borrosa de unos ojos hundidos en las descarnadas órbitas. Y los objetos “realistas,” conocidos y familiares, continúan distanciándose, llenándose de contenidos perturbadores: la varilla de hierro para punzar y probar la resistencia de los revestimientos pasa a ser aguijón y símbolo de poder. La vagoneta que traslada el carbón avanza chirriante como un carro de triunfo-muerte conducido por el ingeniero y tirado por dos muchachos que resoplan como bestias. La plazuela donde se amontonan materiales se convierte en tribunal supremo de injusticia, presidido por Mr. Davis transformado en juez y diablo. Las lamparillas de los mineros, los hacen flotar como globos de luces moribundas en un mar de tinieblas, mientras la mina se transfigura en un barco siniestro oscilando al compás de un invisible oleaje.

“Sentimos además que no nos sería posible vivir en este mundo transformado. En el caso de lo grotesco no se trata del miedo a la muerte sino de la angustia ante la vida. Corresponde a la estructura de lo grotesco el que nos fallen las categorías de nuestra orientación en el mundo.”²⁷ Y por eso, porque no nos sería posible vivir en este mundo transformado, es que “la configuración de lo grotesco constituye la tentativa de proscribir y conjurar lo demoníaco en el mundo.”²⁸ Esta definición de lo intrínseco a lo grotesco proporciona una perspectiva insustituible y legítima para aprehender el sentido “social” más entrañable de la visión de Lillo. Definiendo las relaciones entre autor, obra y lector, Jean Paul Sartre dice que “escribir es pedir al lector que haga pasar a la existencia objetiva la revelación que yo he emprendido por medio del lenguaje.”²⁹ Y lo que por medio de

²⁷ W. Kayser, op. cit., p. 225.

²⁸ W. Kayser, op. cit., p. 228.

²⁹ *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Editorial Losada, 1950, p. 75.

su visión Lillo pide al lector es que proscriba y conjure la impiedad, el mal, lo demoníaco, de la sociedad. Que haga pasar a la existencia objetiva, histórica, un mundo de justicia y amor cristianos, del cual Dios y la piedad no estén ausentes.

9. El narrador

Emilio Zola es un sociólogo y un moralista. Piensa la obra literaria como un medio más que como algo en sí, y postula para ella principios que no son estéticos. Deposita en el impulso creador un motivo moral: asimila la finalidad de la obra a una función social directa, cuya eficacia debe asegurarse con una planificación consciente del trabajo del literato, imitando la metodología “experimental” de las ciencias naturales, biológicas. Como los hombres del siglo XVIII, pone la obra al servicio de una campaña de salud pública, y como ellos cree en el poder ilimitado de las leyes para corregir los errores. “Aportamos los documentos necesarios para que se pueda, una vez conocidos, dominar el bien y el mal. He aquí lo que nosotros hemos visto, observado y explicado con toda sinceridad; después de esto, el legislador es el que tiene la obligación de procurar el desenvolvimiento del bien y luchar con el mal para destruirlo y extirparlo. Ninguna misión es tan moralizadora como la nuestra, puesto que la ley tiene que fundamentarse en nuestras conclusiones.” Propone para buscar las causas del mal social “descender a las miserias y las locuras humanas.” Predica la desconfianza frente a “los saltos al cielo, que son muy peligrosos,” y lanza anatemas contra la retórica evasiva e irresponsable, contra las ensoñaciones románticas.³⁰

³⁰ “Carta a la juventud.” En *La escuela naturalista. Estudios literarios*. Buenos Aires, Editorial Futuro, 1945, pp. 155, 183.

En algún sentido la actitud vital del naturalismo, honesta si bien ingenua, hizo bien a nuestros escritores. Fue una disciplina moral fundada en la realidad social, en el odio a las abstracciones y al ilusionismo romántico. Pero el naturalismo traía consigo dos vicios estéticos: el exceso ético unido a un activismo impaciente. Ambos distrajeron al creador de su objeto específico y se alojaron en la obra como visitantes fastidiosos, impertinentes. Debido a su idiosincrasia, Lillo, admirador de Zola, felizmente no entró en la órbita “científica” y de abierto compromiso del maestro. Dentro de su grandeza, Zola no consigue abandonar el tono declamatorio, en tanto que Lillo “es naturalmente contenido en los instantes dramáticos, poseyendo más fuerza que Zola. Con mucho menos arte es más intenso.”³¹

Sin embargo, sea porque la lectura de *Germinal* lo dejara hondamente conmovido, o porque la misma esencia maligna del mundo que su visión devela requería un urgente pronunciamiento, Lillo como narrador no está completamente libre de activismo. Asoma en las hazañas de Viento Negro y Juan Fariña orientadas a destruir y extirpar el mal social. Ya dije cuál había sido el precio artístico de tales hazañas (pérdida de la tensión de atmósfera). Eso sí, su gratuidad no priva de verosimilitud a la conducta positiva de los dos personajes: sus actos tienen un claro fundamento narrativo. Pero en algunos cuentos de la primera edición de *Sub terra* el activismo era menos disimulado. Lillo, con su fino instinto, tomó conciencia de los excesos y para la edición de 1917, la definitiva, eliminó o reelaboró pasajes. Los pasajes suprimidos no agregaban nada importante al relato, ni formaban parte estructural de la visión: eran superfluos. Hay supresiones o reelaboraciones en cuatro de los seis cuentos. “La compuerta número 12” y “Juan Fariña” conservan el mismo texto.

Pondré un ejemplo de supresión tomado de “Los inválidos,”

³¹ González Vera, postfacio a *Sub sole*, p. 236.

el cuento que más modificaciones sufrió. En la versión primitiva, el viejo minero que miraba cómo extraían de la mina al caballo desahuciado, aprovechaba el incidente para pronunciar ante sus compañeros un extenso y encendido discurso, que el narrador disculpaba diciéndonos que el orador era un obrero amigo de los libros (“siempre había en los bolsillos de su blusa algún libro desencuadrado y sucio cuya lectura absorbía sus horas de reposo y del cual tomaba aquellas frases y términos ininteligibles para sus oyentes”). El discurso, que después fue quitado, comenzaba con las siguientes palabras: “¡Como él callamos, sufriendo resignados nuestro destino! Y, sin embargo, nuestra fuerza y poder son tan inmensos que nada bajo el sol resistiría su empuje. Si todos los oprimidos con las manos atadas a la espalda marchásemos contra nuestros opresores, cuán presto quebrantaríamos el orgullo de los que hoy beben nuestra sangre y chupan la médula de nuestros huesos. Los aventaríamos, en la primera embestida, como un puñado de paja que dispersa el huracán. ¡Son tan pocos, es su hueste tan mezquina ante el ejército innumerable de nuestros hermanos que pueblan los talleres, las campiñas y las entrañas de la tierra!” (Primera edición, p. 8).

Hechas las enmiendas, nos quedan cuentos como pocos en nuestra literatura. La voz de su narrador se mimetiza con la suerte de los pobres. Los sigue, registra compasivo sus penas, sus terrores, y asiste consternado a su muerte. Un sentimiento de simpatía estremece sus cuentos. Si alguna vez reflexiona sobre la injusticia, esas reflexiones, que no abundan, nunca rompen el tono y la continuidad del relato. Prefiere “hacer sentir el peso de sus razones mediante la fuerza de los hechos (situaciones narradas), que vienen a ser en este caso la lógica más contundente e inamovible.”³² Baldomero Lillo, dice González Vera, tiene talento de narrador: “No piensa en ideas sino en imágenes.

³² Armando Donoso, *op. cit.*, p. 59.

Carece de capacidad discursiva. No hizo ningún artículo de puro razonamiento (...). Todo en él tiende al relato, a la pintura, a lo objetivo.”³³ Y en ello, debe reconocerse, estriba su ejemplaridad.

Hay en el mundo de Lillo pobres y ricos, obreros de un lado, capataces e ingenieros del otro, víctimas y verdugos. La reducción de esta polaridad a términos de sociología marxista encierra un error, el mundo de Lillo no se dinamiza por un antagonismo de “clases” sociales: las verdaderas fuerzas antagónicas son la justicia y la injusticia, el bien y el mal, la piedad y la impiedad, la luz y las tinieblas. Para ver en la actitud del narrador un “sentido clasista”³⁴ habría que desfigurar la realidad literaria, además de la biográfica. Resulta pues discutible la atribución de “precursor del realismo proletario en Hispanoamérica.”³⁵ Al menos en lo que a la actitud de Lillo como narrador se refiere, el deslinde hecho por Carlos Droguett me parece acertado. Enmarca su juicio dentro de una reflexión general: “El arte social opina siempre, es su modo de cantar; en realidad, muchas veces se limita sólo a opinar. Por ejemplo, si algunas de nuestras novelas proletarias más frondosas fueran llevadas a la peluquería para que les volaran la cabellera de opiniones que se les desparrama de la cabeza a los pies, el poco arte remanente sólo dejaría unos cuantos mechones de oro para peinar un agradable cuento.” Luego, sobre Lillo, dice: “no le gusta opinar, tal vez no le interese porque el arte está presente en su alma, y si el arte es sincero, él sí que es una opinión, un irrefutable alegato. Cuando escribe, Baldomero

³³ Postfacio a *Sub sole*, p. 234.

³⁴ Mario Ferrero, “La prosa chilena del medio siglo.” En *Atenea*. Concepción. N° 385, 1959, p. 105.

³⁵ Fernando Alegria, *Breve historia de la novela hispanoamericana*. México, Ediciones de Andrea, 1959, p. 135.

Lillo no sólo enmudece su propia boca, sino que se hace a un lado, se sale del cuento para que quepa sola en esa profundidad y en ese escenario el alma enorme de sus mineros.”³⁶

10. El estilo

¿Qué concepto de estilo respaldaría los juicios críticos de Armando Donoso, uno de los primeros, después de Augusto d’Halmar, en iniciar los reparos al estilo de Baldomero Lillo? He aquí su definición: “El estilo de la obra literaria viene a ser algo así como el marco en un cuadro: contribuye a destacar el fondo y la figura con cierto aire de distinción y gentileza.”³⁷ Y puesto a buscar en los cuentos de Lillo ese cierto aire de distinción y gentileza encontró, para su desesperación, “rasgos chocarreros,” “la rudeza incongruente de una adjetivación lamentable,” “empleo desastroso de los tiempos verbales,” “empleo de algunos galicismos, deslices de gerundio de dudosa legalidad y faltas de concordancia, errores que perjudican la intensidad del estilo y la armonía de la composición.”³⁸ Defraudado, escribe que “Lillo ha sentido siempre un profundo desdén por todo lo que sea trabajar el estilo de sus cuentos.”³⁹

El juicio que a Mariano Latorre le merece el estilo de nuestro cuentista, va dando tumbos desde 1938 a 1954. En 1938 dice: “Lillo no es propiamente un escritor.” En 1941: “Lillo no es propiamente un estilista.” Y en 1954: “Su lenguaje es simplísimo y perfectamente adecuado al tema. No estoy de acuerdo con los que dicen que es incorrecto. Por otra parte, cuando Lillo quiere ser

³⁶ Artículo citado.

³⁷ Op. cit., p. 59.

³⁸ Op. cit., p. 58 y s.

³⁹ Op. cit., p. 54.

lírico, lo consigue plenamente.”⁴⁰ A Latcham el estilo se le pierde entre contabilizaciones: “Nunca cuidó su estilo ni ensanchó su vocabulario,” y “se cuentan con los dedos de las dos manos sus metáforas...”⁴¹ La cuestión tampoco se resuelve negativamente, afirmando, como Carlos Droguett, que los grandes escritores no tienen estilo.⁴²

Una definición de estilo que descansa en la oposición “forma” y “fondo” superficializa la reflexión en torno al estilo. Donoso lo restringe sin más a las dimensiones de un “marco” decorativo, suntuario, a una función retórica y adjetiva. Quien investigue el estilo con este criterio de salón, de maneras elegantes e insubstanciales, no irá más allá de la periferia del mundo poético. Por el contrario, una concepción productiva de estilo debe borrar el “marco” y correr el punto de vista hacia adentro, situándolo en la línea de una intencionalidad estructuradora. Es lo que hace Ortega y Gasset: “El estilo de un escritor, es decir, la fisonomía de su obra, consiste en una serie de actos selectivos que aquél ejecuta.”⁴³ García Lorca confesaba que el poeta sale de cacería en el silencio de la noche moviéndose cauteloso por un intrincado bosque, firme contra los espejismos, acechando “las carnes palpitantes y reales que armonicen con el plano del poema que lleva entrevisto” y que sean idóneas para potenciarlo. En la medida en que la “caza” sea fecunda, el escritor habrá ejecutado, volviendo a Ortega y Gasset, los “actos selectivos” que definirán la “fisonomía” de la obra, es decir, su estilo.⁴⁴ Este ensayista español

⁴⁰ Citado por Nicomedes Guzmán en el prólogo a su *Antología de Baldomero Lillo*. Santiago, Editorial Zig-Zag, 1955, p. 29.

⁴¹ “El naturalismo de Baldomero Lillo.” En *Antologías*. Selección y prólogo de Alfonso Calderón y Pedro Lastra. Santiago, Editorial Zig-Zag, 1965, p. 322.

⁴² Artículo citado.

⁴³ “Ideas sobre Pío Baroja.” En *Obras Completas*. Madrid, Revista de Occidente, 1957, tomo II, p. 70.

⁴⁴ “La imagen poética en don Luis de Góngora.” En op. cit., p. 77.

llama “objeto genérico” a la intuición totalizadora que sostiene y rige toda creación. La crítica, aconseja, debería “empezar por aislar ese objeto genérico, que viene a ser el elemento donde toda la producción alienta.”⁴⁵ Aislar y describir ese objeto significa pues dar cuenta mediante conceptos críticos de lo que funda interiormente a una obra, que es al mismo tiempo lo que funda su estilo. Así visto, el estilo está muy lejos entonces de reducirse al aspecto léxico-gramatical.⁴⁶

He tratado de ceñirme a esta recomendación metodológica en lo que llevo dicho sobre Lillo. Empecé por aislar y describir el objeto genérico (fundamento) del sistema expresivo de los seis cuentos aquí estudiados, asociándolo al espacio subterráneo de la mina como ámbito de una visión poética del infierno definida por sus componentes cristiano-bíblicos y por el dominio de lo grotesco. Correspondería proseguir con el análisis de algunos temas estilísticos concretos.

10.1. *Luz y sombra*. Este tema puede ser caracterizado combinando elementos del trasfondo bíblico con otros de tipo psicológico. Respecto de los primero, hay que recordar que el simbolismo de la luz y la sombra ocupa un lugar central en los escritos bíblicos. Los dos términos son inseparables, y la relación que se establece entre ellos toma la forma de un conflicto donde luz y tinieblas se enfrentan, enfrentamiento idéntico al de vida y muerte, salvación y condenación, bendición y maldición. La sede ejemplar de la luz es un espacio aéreo, y de las tinieblas, un espacio subterráneo, abisal.

⁴⁵ Op. cit., p. 70.

⁴⁶ Todavía más, “el estilo del lenguaje, es decir, la selección de la fauna léxica y gramatical, representa sólo la parte más externa, y, por tanto, menos característica del estilo literario tomado íntegramente.” En op. cit., p. 70.

Desde una perspectiva psicológica con aplicaciones poéticas, como la de Gastón Bachelard, la oposición de luz y sombra se resuelve en el dualismo ascenso y caída, plenitud y angustia, expansión y depresión vital. Con razón este autor ironiza a Milton cuando éste dice que Lucifer, precipitado del cielo, cayó durante “nueve días,”⁴⁷ porque la imaginación de la *caída* no trabaja, o no debe, usando cantidades temporales o espaciales, sino que está imbuida de un dinamismo vivido y actual. Antes que de una caída física, se trata más bien de una caída psicológica que se corporiza en sensaciones. De por sí ninguna circunstancia física la funda verdaderamente. El abismo no explica ni precede a la caída, sino que ésta da razón de aquél.

Baldomero Lillo, por ser narrador, tiene que crear situaciones y poblarlas. Describe la abertura del pozo y menciona un instrumento mecánico de caída: la jaula o ascensor. Sin embargo, el impacto de sus cuentos no depende de esas externidades. El lector no siente la caída porque los mineros desciendan en virtud de una maquinaria. Es un complejo de sensaciones el que transporta en su seno el vértigo de la caída: las negras sombras volando como saetas hacia lo alto, el sonido horadante del agua goteando en medio del silencio, el zumbido en los oídos, el piso huyendo debajo de los pies, la estrechez, la angustia.

Los hombres se mueven en el espacio subterráneo de la mina suspendidos sobre el abismo, flotando como globos, cayendo, alejándose de la luz, de los movimientos libres del aire. Deambulan entontecidos, semiciegos, fantasmales, por las galerías acribilladas de agujeros. Respiran como defendiendo desesperados los postreros restos de aire y de vida en una atmósfera de sombras, de muerte. Sobre sus cabezas portan la débil luz de las lamparillas. Esta luz degradada metafORIZA a sus portadores y es el símbolo de la exis-

⁴⁷ *El aire y los sueños*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 118.

tencia asfixiada de los mineros: como ellos, palpita desfalleciente, mortecina. Sitiado por las tinieblas, gime el corazón herido de la luz. Gimen la justicia y la piedad. Gime la ausencia de Dios.

Esta luz doliente no participa del significado muy distinto que revelan algunos fulgores de la mina. Cuando Mr. Davis inspecciona sus dominios, baja llevando una linterna en la mano. Los mineros reciben su “blanquecino y temido resplandor” con una mirada de recelo. Entre la linterna del ingeniero y la lamparilla de los mineros existe el mismo contraste que entre el resplandor de un rayo de muerte y el parpadeo asustado de la vida, entre el poder del verdugo y la indefensión de sus víctimas. No se olvide que en las historias de Viento Negro y Juan Fariña, el resplandor blanquecino del fuego corona la destrucción del infierno, del mismo modo como el hierro, símbolo de la tiranía, atraviesa el cuerpo del ingeniero. De igual esencia mortífera es aquella luz que resplandece en los coseletes de los tábanos, y que también los envuelve, mientras sus lancetas martirizan a Diamante en el cuento “Los inválidos.”

“Ninguna metáfora dinámica se forma hacia abajo, ninguna flor imaginaria florece hacia abajo. No hay allí un fácil optimismo. No se deduce que las flores imaginarias que viven en un sueño de la tierra no son bellas. Pero las flores mismas que se abren en la noche de un alma, en el corazón cálidamente terrestre de un hombre subterráneo, son, sin embargo, flores que ascienden.”⁴⁸ Atrapados en la noche de la tierra, de la conciencia y de la sociedad, los prisioneros de la mina han perdido el aire, el sol, la libertad, y sueñan lo perdido. De todos los sueños que desde ahí se levantan buscando la altura luminosa del cielo, el más conmovedor es el de los niños. A Pablo

“parecíale a veces que estaba en un cuarto a oscuras y creía ver a cada instante abrirse una ventana y entrar por ella los brillantes rayos del sol” (“La compuerta número 12”).

⁴⁸ G. Bachelard, op. cit., p. 120.

Los ojos de aquel otro niño de diez años acurrucado en el hueco de una muralla

“estaban fijos obstinadamente hacia arriba, absortos, tal vez en la contemplación de un panorama imaginario, que, como el miraje en el desierto, atraía sus pupilas sedientas de luz húmedas por la nostalgia del lejano resplandor del día” (“La compuerta número 12”).

Ya fuera de la mina, en la superficie, un niño como los anteriores sigue con la mirada la misma dirección de sus ensueños. Mientras su madre estallaba en ira porque le robaban al hijo su salario y gritaba que “¡para los pobres no hay Dios!,” el niño

“miraba embebido una bandada de gaviotas que volaban en fila destacando bajo el cielo brumoso su albo plumaje como una blanca cinta que el viento empujara hacia el mar” (“El pago”).

Con una imagen del cuento “Juan Fariña,” Lillo resume la tragedia de estas existencias subterráneas. Los mineros son, dice,

“esos proscritos del aire y de la luz.”

10.2. *Simbolismo del libro.*⁴⁹ Los “libros” proféticos o visionarios de la Biblia son, de manera preeminente, la expresión de la verdad revelada: contienen la palabra y la ley de Dios. Por otra parte, el Antiguo y el Nuevo Testamento presentan gran número de metáforas que vinculan el “libro” con el destino de los hombres y la voluntad de Dios. Éste tiene en su poder una especie de libro blanco llamado

⁴⁹ Ver Ernest R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*. 2 tomos. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1955. En tomo I, pp. 435-437, examina el simbolismo del libro en la Biblia.

“libro de la vida.” En él se hallan registrados todos los actos gratos al Creador. Moisés le dice a Yavé: “¡Oh, este pueblo ha cometido un gran pecado! Se han hecho un dios de oro. Pero perdónales su pecado, o bórrame de tu libro, del que tú tienes escrito. Yavé dijo a Moisés: Al que ha pecado contra mí es al que borraré de mi libro.”⁵⁰ El salmista pide a Dios como castigo para los culpables de iniquidades “que sean borrados del libro de la vida y no sean inscritos con los justos.”⁵¹ En el advenimiento del juicio final será abierto el libro de la vida y se conocerán los nombres de los justos y piadosos, de los que han de merecer el disfrute eterno de la luz: “y fueron abiertos los libros, y fue abierto otro libro, que es el libro de la vida. Fueron juzgados los muertos según sus obras, según las obras que estaban inscritas en los libros.”⁵²

Lillo describe a los capataces de la mina como seres disminuidos física y moralmente. Tienen la palidez anémica y la uniformidad profundamente triste de los burócratas y escribas. Es verdad que están más cerca del amo, que reciben, ejecutan y comunican órdenes, pero también son humillados. Por eso, cuando Mr. Davis tuvo que continuar a pie, enlodado, para presentarse en la plazuela, la del capataz mayor fue una sonrisa de venganza. Forman estos burócratas un gremio aparte dentro de la población minera: ellos son los oficiales del diablo, los intérpretes y ejecutores de su palabra, que es ley. Y quizás sea este compromiso con el régimen infernal el signo que los distingue y el peso moral que los consume. Tal vez experimenten a diario, y mejor en las horas de silencio, un secreto sentimiento de culpa. Conocen a los mineros, a veces se compadecen de su suerte o alientan a hurtadillas sus peticiones, pero siempre retornan a la mesa del escriba. De

⁵⁰ *Éxodo*, 32, 31-33.

⁵¹ *Salmos*, 68, 29.

⁵² *Apocalipsis*, 20, 12.

ellos decía Cristo que “atan pesadas cargas y las ponen sobre los hombros de los otros, pero ellos ni con un dedo hacen por moverlas:” “os parecéis a sepulcros blanqueados, hermosos por fuera, mas por dentro llenos de muertos y de toda suerte de inmundicias.”⁵³

Lillo los presenta detrás justamente de grandes libros: los “registros.” Dentro de la mina, uno de ellos tiene por estancia una gruta semejante a cripta. Sentado delante de su mesa, pequeño, vestido de negro,

“hacía anotaciones en un enorme registro” (“La compuerta número 12”).

Otro controla la bajada de los obreros, también sentado delante de una mesa y

“teniendo delante de sí un gran registro abierto” (“El Chiflón del Diablo”).

En las páginas del “registro” está escrita la ley de la mina. Si los autores bíblicos hablan del “libro de la vida,” símbolo de la justicia, en el “registro” tenemos su reverso, su negación, puesto que es el libro de los oscuros poderes diabólicos que gobiernan la mina. Un nombre marcado o borrado, es un nombre portador de dolor o muerte. Mr. Davis averigua que el muchacho cuya fatiga había detenido el carro y estropeado la majestad del viaje, era el único apoyo de su madre y de tres hermanos menores. Llama en seguida al capataz mayor, y el jefe de los cuidadores del libro funesto,

“doblando una rodilla en el húmedo suelo”

⁵³ *San Mateo*, 23, 4, 27.

en acto de sumisión y acatamiento, anota con prontitud en su “libreta” la voluntad del todopoderoso señor de la mina: castiga al “holgazán” obligando a su familia a desalojar la habitación que ocupa. Lo que el día siguiente reserva a cada cual, sólo el “registro” lo sabe. Fue una mañana como cualquiera cuando el “escribiente” de turno en el control de la bajada de los obreros, levantando su cabeza de entre las páginas del libro, anunció a Cabeza de Cobre que debía morir. Y para los días de pago, aquellos que no eran llamados a la ventanilla, no querían abandonar “la esperanza de que un olvido o un error fuesen la causa de que sus nombres no aparecieran en las listas” (“El pago”). Vana esperanza. Lo que ellos no sabían era la infalibilidad del libro: en sus páginas había multas, una cantidad de carbón extraído inferior a la que suponían, y deudas para el mes siguiente. Jamás hubo olvido u error.

10.3. *Los hombres-bestias*. La comparación de la mina con un monstruo origina una zona de significación bien diferenciada. El nuevo tema estilístico permite organizar en torno a su centro todo un sistema metafórico. Lillo revela lo monstruoso por medio de algunos contextos de narración que hacen del espacio subterráneo una “madriguera” o un “cubil,” del pique o pozo una “hambrienta boca.” La menciones de la “araña” y la del “pulpo” forman serie con las anteriores, todas brotadas de una misma imaginación: la que tiene como función revelar la condición infrahumana, animal, de los mineros, reducidos, en esta lógica, a ser mero “alimento” o “presa” del monstruo.

La mina les devora los valores propios de la *persona*, del ser cristiano. En el cuento “Los inválidos” leemos el epílogo de una historia de animales que no obstante es historia de hombres. Diamante era un noble bruto. En tanto hubo carne sobre sus huesos y vigor en los músculos, fue útil. Ahora un grupo de obreros espera que lo suban a la plataforma. Al verlo, “balanceándose

sobre el abismo,” suspendido en una red, deforme, grotesco, uno de los obreros, “el más viejo,” hace de portavoz:

“... te echan porque ya no sirves! Lo mismo nos pasa a todos. Allí abajo no se hace distinción entre el hombre y la bestia.”

Esta comunidad de destino entre el hombre y la bestia se reitera en “El grisú.” El muchacho que tira el carro del ingeniero va

“enganchado como un caballo.”

Su respiración no es humana sino animal: se le escapa

“por la boca entreabierta apresurada y anhelante.”

Las imágenes, metáforas, comparaciones, adjetivaciones descubren siempre en lo humano elementos animalescos: “quejidos hondos y un resoplar continuo de bestias fatigadas salían de aquellos agujeros en medio de las tinieblas” (“Juan Fariña”). Los mineros son “hormigas perforadoras,” “moscas” exangües que la “araña” arroja fuera de su tela (“Los inválidos”). Pablo parece una “medrosa bestezuela,” experimenta un “miedo cervical” cuando comprende su estado de cautivo. Su padre recuerda los largos años en que viene revolviéndose “como un reptil” para quitarle a la mina el pan de su familia. Los viejos mineros cada mañana sienten tiritar sus carnes al contacto de la veta: “como el potro rabioso que se estremece a la vista de la vara,” desmenuzan el mineral a semejanza de una “carcoma humana” (“La compuerta número 12”).

11. La construcción

Nadie mejor que Baldomero Lillo en nuestra literatura moderna para mostrar cómo el desarrollo de un buen cuento no es

más que el desarrollo de una emoción. Ella dispone y encadena los sucesivos momentos narrativos dentro de un movimiento continuo y ordenado. Poe, teorizador del cuento moderno, decía que en la concepción de un cuento había primero un *efecto*, es decir, un sentimiento a plasmar, y que en un segundo paso el creador activaba el depósito de sus energías concentrándolas por completo en la selección cuidadosa y económica de las circunstancias espaciales, temporales y lingüísticas indispensables o suficientes para la objetivación del sentimiento. La unidad del cuento se constituye, justamente, por la adecuación exacta entre la intuición sentimental y la selección de aquellas circunstancias que por el camino más breve conducen a su expresión, a su puesta en lenguaje.⁵⁴ Cada cuento de Lillo es un organismo de finas articulaciones, un mecanismo de represas y compuertas sabiamente dosificadas que detienen, comprimen y desatan una corriente emocional.⁵⁵ Cuando la tensión acumulada alcanza su punto de ebullición, se resuelve en una catástrofe que libera la presión y precipita la carga psíquica. Sus cuentos despliegan una impecable curva de creciente intensidad emotiva, sin enturbiar ese principio que excluye del plan narrativo toda intromisión ajena a la estricta producción del *efecto*. Lo demás es impertinencia, y Lillo es el menos impertinente de los cuentistas chilenos: “no le gusta opinar,” decía Carlos Droguett. Cuando advirtió que en los textos de la primera edición de *Sub Terra* se le colaba alguna “opinión” no exigida necesariamente por el plan, la expurgó.

La curva de creciente intensidad emotiva se completa en tres frases, que Fernando Alegría caracteriza así: “Lillo parte de una situación apaciblemente patética, alcanza la médula dinámica de

⁵⁴ Edgar A. Poe, “Método de composición.” En *Páginas escogidas*. Buenos Aires, Editorial “El Ateneo,” 1950, pp. 739-751.

⁵⁵ Ver el análisis de Julio Durán Cerda sobre “El chiflón del diablo,” ya citado.

la narración en un drama colectivo que de pronto hace crisis, y busca el desenlace en una tragedia final.”⁵⁶

11.1. “El grisú.” Una cosa es la unidad del cuento en sí mismo, como estructura individual, y otra la unidad que surge del sistema como estructura superior de sentido. La unidad de “El grisú” dentro del sistema es indudable, pero en cuanto estructura individual, no. El análisis de su motivación deja como saldo la evidencia de que bajo una aparente unidad formal, significada por un solo título, se cobijan realmente dos cuentos, dos unidades constructivas. En el medio, separándolas, hay una zona de nadie, una zona emocional neutra. No basta para probar lo contrario que el capataz y el ingeniero reaparezcan en la segunda.

El motivo del viaje y el del juicio le imponen su tipicidad al progreso dinámico de la primera unidad narrativa. Los incidentes que jalonan el viaje de inspección del ingeniero van preparando al lector para la fase última del proceso, la “tragedia final” (Alegría), fase ésta que se abre y se cierra escenográficamente con la aparición y el regreso de las luces a su escondite. La ira del juez, la sentencia que vocifera en el tribunal de la plazoleta, como el toque apocalíptico de las trompetas del juicio final, y la reacción demente de los condenados del infierno, son los denotantes del ápice de la curva.

Un dicho de la religiosidad popular supersticiosa, el de que “las armas las carga el diablo,” es el motivo sobre el cual está montada la segunda unidad constructiva. Un obrero y el muchacho apodado Viento Negro descubren emanaciones del explosivo gas grisú. El obrero reflexiona: “—Ya ves, estamos, vaya el caso, dentro del cañón de una escopeta, en el sitio en que se

⁵⁶ *Las fronteras del realismo*, p. 32.

pone la carga —y señalando delante de él la alta galería, continuó—: Al menor descuido, una chispa que salte o una lámpara que se rompa, el Diablo tira el gatillo y sale el tiro. En cuanto a los que estamos aquí, haríamos sencillamente el papel de perdigones.” Las palabras del obrero anticipan el desarrollo de los acontecimientos. Después de enterarnos del *guión* o síntesis argumental, sólo falta distribuir los *papeles* y pormenorizar el escenario. El grisú será la pólvora, los mineros los perdigones y el pozo o pique, el cañón del arma. El diablo que tira el gatillo no es sino Mr. Davis, y el sensible detonante, Viento Negro. Los personajes están en la cámara del arma, en el sitio en que se pone la carga. El puño de hierro del ingeniero golpea recto y violento a Viento Negro, es decir, “tira el gatillo,” revienta el detonante y se incendia la pólvora del gas, produciéndose la catástrofe anunciada: “una de las jaulas de hierro, recorriendo el angosto tubo del pozo, como un proyectil el ánima de un cañón, subía recta hasta una inmensa altura.”

11.2. “La compuerta N° 12.” El desarrollo de este cuento y la naturaleza de la emoción que simultáneamente va infiltrándose en el ánimo del lector, comienzan, creo, a comprenderse cuando tomamos en serio las palabras del narrador y recordamos que no es el capricho quien decide el lenguaje de una obra de arte. Tan pronto supo que sería entregado a la mina, el terror súbito cayó sobre el corazón de Pablo: daba gritos y se aferraba a las piernas de su padre. El narrador dice: “Sus ruegos y clamores llenaban la galería, sin que la tierna víctima, más desdichada que el bíblico Isaac, oyese una voz amiga que detuviera el brazo paternal armado contra su propia carne, por el crimen y la iniquidad de los hombres.” Estas palabras, que resumen el drama vivido por Pablo, proporcionan los componentes del motivo desde el cual debe interpretarse la construcción del cuento. Con la mención de Isaac, el narrador

actualiza sin la menor ambigüedad el plano bíblico, que concurre una vez más a la expresividad.

Los críticos usan con mucha frecuencia el concepto de *correlato* para designar una estructura narrativa individualizada en la tradición, en un entorno cultural que se supone conocido por los lectores. Si bien el correlato está fuera de la obra, actúa, sin embargo, sobre ella marcando los pasos del relato y dictando en general la dirección del movimiento. Su desconocimiento puede ser la causa de que ciertas obras resulten oscuras y cerradas. Pero una fidelidad exagerada, servil, a las estructuras de correlato y la ausencia de una imaginación creadora que haga de la relación un modo de libertad, pueden despeñar a los autores por las áridas laderas de la máquina alegórica. Los mitos y las historias bíblicas son las canteras que más explota la literatura. En Chile algunos integrantes de la generación "del 50" (Vergara, Lafourcade) han utilizado correlatos bíblicos en sus novelas. Baldomero Lillo sería pues un precursor, porque los pasos del pequeño Pablo por la mina tienen de correlato la historia de Isaac, y el sacrificio de éste representa el motivo estructurante del cuento.

Dios, queriendo probar a Abraham, le da la orden terrible de tomar a Isaac, su hijo a quien tanto ama, y llevarlo a la tierra de Moriah, para allí, sobre uno de los montes, ofrecérselo en holocausto. Abraham obedece. Prepara la leña y el asno y emprende el doloroso viaje. Isaac nada sabe, pero cuando iban subiendo el monte, rompe el silencio, y su voz vuela pura, tierna por el aire: "Padre mío. ¿Qué quieres, hijo mío?", le contestó. Y él dijo: Aquí llevamos el fuego y la leña, pero la res para el holocausto, ¿dónde está? Y Abraham le contestó: Dios se proveerá de res para el holocausto, hijo mío; y siguieron juntos los dos. Llegados al lugar que le dijo Dios, alzó allí Abraham el altar y dispuso sobre él la leña, ató a su hijo y lo puso sobre el altar, encima de la leña. Cogió el cuchillo y tendió luego su brazo para degollar a su hijo. Pero le gritó desde los cielos el ángel de Yavé, diciéndole: Abraham, Abraham. Y éste contestó: Heme aquí. No extiendas tu brazo sobre el niño —le dijo— y no le hagas nada, porque ahora he visto

que en verdad temes a Dios, pues por mí no has perdonado a tu hijo, a tu unigénito. Alzó Abraham los ojos y vio tras sí un carnero enredado por los cuernos en la espesura, y cogió el carnero y le ofreció en holocausto en vez de su hijo.”⁵⁷

Lillo tiene presente en “La compuerta número 12” la historia de Isaac. Pero acomodándolos a la esencia de su visión, invierte el espacio y la intención del sacrificio. Ambos, Abraham y el padre de Pablo, obedecen a un destino, pero detrás de Abraham está Dios, la piedad, y el demonio de la impiedad detrás del minero. Abraham lleva su hijo a la cumbre de un monte, a un espacio aéreo, de luz, donde reina Dios. Ahí alza el altar del sacrificio. El padre de Pablo no sube sino que desciende con su hijo de ocho años al interior de la mina: lo conduce a un espacio subterráneo. Después de percibir en el descenso rápidas sombras como alas de pájaros agoreros que vuelan hacia lo alto apegadas a las paredes del pozo, entran a la cripta, donde está el capataz vestido de negro con el “registro” de los condenados. Y esa voz del padre que suena a sollozo en medio del silencio: “—Señor, aquí traigo al chico.” El narrador, anticipando que en esta prueba inhumana no habrá “enredada en la espesura” una res que salve al niño, nos dice que en el rostro infantil “brillaban dos ojos muy abiertos como de medrosa bestezuela.” Mientras prosiguen hacia el lugar señalado, el padre piensa en su hogar, en el hambre que azota a su familia numerosa, en la existencia del minero como parte de una cadena donde los hijos suceden a los padres para alimentar la voracidad interminable del monstruo. Cuando la verdad se apodera de Pablo y comprende su suerte, aterrado se coge del padre,⁵⁸ clamando: “¡Vamos, padre!” A la luz del correlato, el lector sabe que nadie sino

⁵⁷ *Génesis*, 22, 1-13.

⁵⁸ “Su acercamiento físico —Pablo se aferra a los pies de su padre al principio y hacia el final del cuento— hace aún más desgarradora la separación.” S. Menton, op. cit., tomo 1, p. 150.

Pablo es la res del holocausto. Su padre, este desdichado Abraham de la mina, con el corazón roto, tuvo también que atar a su hijo: “desenrolló de su cintura una cuerda delgada y fuerte, y a pesar de la resistencia y súplica del niño, lo ató con ella por la mitad del cuerpo y aseguró, en seguida, la otra extremidad en un grueso perno incrustado en la roca. Trozos de cordel adherido a aquel hierro indicaban que no era la primera vez que prestaba un servicio semejante.” Y como el espacio subterráneo es un mundo sin Dios, no pudo oírse desde los cielos la voz del ángel “que detuviera el brazo paternal armado contra su propia carne, por el crimen y la iniquidad de los hombres.” Pablo, la inocencia de los niños, y con él, todo sentido de justicia sobre la tierra, es sacrificado al mal, a los poderes demoníacos de la mina,⁵⁹ tributarios del poder dominante en una sociedad histórica, como la sociedad chilena a comienzos del siglo XX.

(En *Estudios Filológicos*. Valdivia. N° 2, 1966, pp. 63-102)

⁵⁹ La verdadera intención del sacrificio de Pablo la había visto ya Menton: “La alusión al sacrificio de Isaac sugieren el pensamiento de que Pablo se está sacrificando al diablo.” En op. cit., p. 151.

OTROS TÍTULOS EN ESTA SERIE

- JORGE SCHERMAN FILER
La parodia del poder. Carpentier y García Márquez:
desafiando el mito sobre el dictador latinoamericano (2003)
- LEONIDAS MORALES T.
Carta de amor y sujeto femenino en Chile
Siglos XIX y XX (2003)
- LEONIDAS MORALES T.
Violeta Parra: la última canción (2003)
- VANESSA VILCHES NORAT
De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del Yo
(A propósito de Jacques Derrida, Jamaica Kincaid,
Esmeralda Santiago y Carmen Boullosa) (2004)
- ALICIA N. SALOMONE, GILDA LUONGO, NATALIA CISTERNA,
DARCIE DOLL Y GRACIELA QUEIROLO
Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres
latinoamericanas: 1920-1950 (2004)
- LUIS QUINTANA TEJERA
El infinito olvido en la poética nerudiana del amor
(Análisis de *Veinte poemas de amor y
una canción desesperada*) (2005)
- DANIEL TORRES
Verbo y carne en tres poetas de la lírica
homoerótica en Hispanoamérica (2005)
- MARÍA TERESA MEDEIROS-LICHEM
La voz femenina en la narrativa latinoamericana:
una relectura crítica
Teresa de la Parra / María Luisa Bombal / Marta Lynch /
Clarice Lispector / Rosario Castellanos / Mercedes Valdivieso /
Ángeles Mastretta / Elena Poniatowska / Luisa Valenzuela (2006)
- LEONIDAS MORALES TORO
Cartas de petición
Chile 1973-1989 (2006)
- PILAR ÁLVAREZ RUBIO
Metáforas de la casa en la construcción de identidad nacional:
cinco miradas a Donoso, Eltit, Skármeta y Allende (2007)
- MARÍA DEL MAR LÓPEZ-CABRALES
Arenas cálidas en alta mar:
entrevistas a escritoras contemporáneas en Cuba (2007)
- RUBÍ CARREÑO BOLÍVAR
Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX
(Bombal, Brunet, Donoso, Eltit) (2007)

En la historia de cualquier narración (o narrativa) moderna, la figura del sujeto, como sujeto *social*, sufre cambios, de intensidad y forma variables. Tales cambios significan siempre el paso de un *estado* de sujeto a otro. Ahora bien, los seis narradores chilenos, cuentistas y novelistas, que son el objeto de los ensayos reunidos en este libro, es decir, Baldomero Lillo, Fernando Santiván, Manuel Rojas, José Donoso, Diamela Eltit y Roberto Bolaño, hacen visible en su sucesión justamente el paso de un estado de sujeto a otro. El ensayo escrito como introducción a los demás, junto con definir formalmente cada uno de estos estados de sujeto, articulándolos al proceso de la modernidad chilena, construye y propone sobre su base un *modelo* intelectualivo (de comprensión posible) de la historia de la narración chilena moderna, pero circunscrita al período cuyas fronteras extremas están representadas por Baldomero Lillo y Roberto Bolaño.

LEONIDAS MORALES T.

ISBN 978-956-260-451-2



9 789562 604512