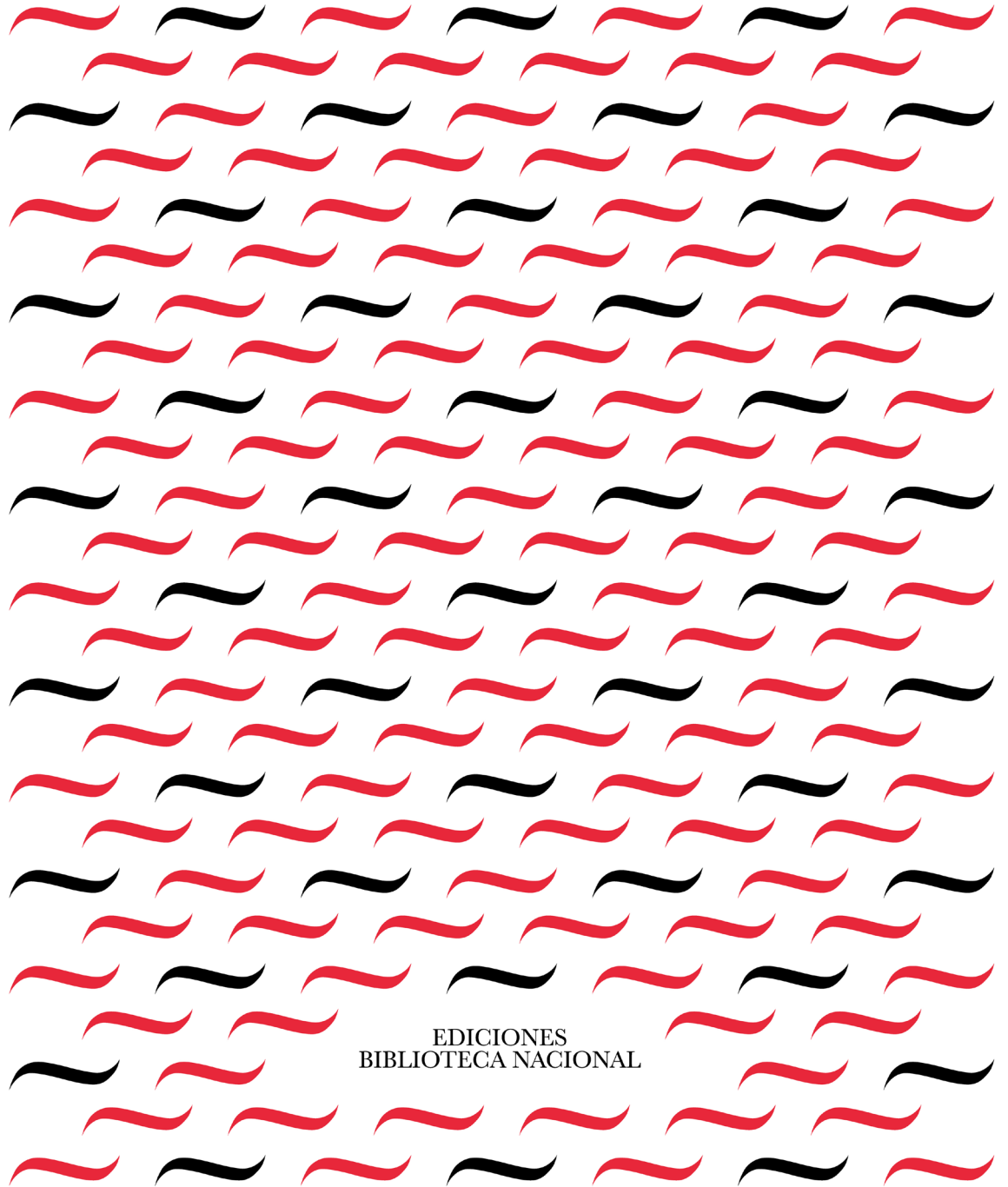


МАРОСНО

2DO SEMESTRE

REVISTA DE HUMANIDADES

Nº88 / 2020



EDICIONES
BIBLIOTECA NACIONAL

MAPOCHO

REVISTA DE HUMANIDADES



BIBLIOTECA
NACIONAL
DE CHILE

MAPOCHO
REVISTA DE HUMANIDADES

© Ediciones Biblioteca Nacional, 2020
© Revista *Mapocho*, 2020

Nº 88 / Segundo semestre de 2020
ISSN: 0716-2510
Derechos exclusivos reservados para todos los países

Biblioteca Nacional de Chile
Av. Libertador Bernardo O'Higgins 651 / Santiago de Chile
Teléfono: +562 2360 5232 / www.bibliotecanacional.cl

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Consuelo Valdés Chadwick

Subsecretario del Patrimonio Cultural
Emilio de la Cerda Errázuriz

Director del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural
Carlos Maillet Aránguiz

Director de la Biblioteca Nacional de Chile
Pedro Pablo Zegers Blachet

Director Revista *Mapocho*
Carlos Ossandón Buljevic

Consejo editorial
Santiago Aránguiz Pinto / Soledad Falabella Luco
Marcos García de la Huerta Izquierdo
Eduardo Godoy Gallardo / Thomas Harris Espinosa
Pedro Lastra Salazar / Manuel Loyola Tapia
(†) José Ricardo Morales Malva / Carlos Ossandón Buljevic
Jaime Rosenblitt Berdichesky / José Promis Ojeda
Macarena Urzúa Opazo / Pedro Pablo Zegers Blachet

Dirección editorial
Thomas Harris Espinosa

Diseño editorial
Felipe Leal Troncoso

Asistente editorial
Javiera Mariman Retamal

Periodista editorial
Juan Pablo Rojas Schweitzer

Distribución
Nora Carreño Cepeda

Preparación de archivos
Ricardo Acuña Díaz

Impreso en Chile por Salesianos Impresores S.A.

МАРОСНО

REVISTA DE HUMANIDADES

EDICIONES
BIBLIOTECA NACIONAL

ÍNDICE

11	Presentación <i>Stéphanie Decante y Carlos Walker</i>
21	MONOGRÁFICO: NARRATIVA CHILENA CONTEMPORÁNEA
23	ENVÍOS
24	Crítica y narración <i>Pablo Oyarzún</i>
34	¿Otros tiempos, otras formas? Encrucijadas de la literatura contemporánea <i>Julio Premat</i>
50	Leer de frente y de perfil, como platillos voladores <i>Soledad Bianchi</i>
65	RETROACTIVAS
66	“Cuando somos infelices”: presente, pasado y futuro en <i>El sistema del tacto</i> de Alejandra Costamagna <i>Lorena Amaro</i>
82	La ficción sin auto. <i>El brujo</i> y la literatura en Chiloé <i>Alejandro Fielbaum</i>
106	“Ahora me doy cuenta...”. Escrituras retroactivas de la infancia en el relato chileno actual <i>Macarena Miranda</i>
124	El presente del pasado en las novelas de Nona Fernández <i>J. Agustín Pastén</i>
144	<i>El día más blanco</i> de Raúl Zurita: tensión entre cronología y prosa poética <i>Nicolás Folch Maass</i>

- 157 **CIENCIA FICCIÓN**
- 158 **Espacio, sujeto-cuerpo y tecnología en *Trinidad* de Jorge Baradit**
Macarena Areco
- 172 **Ciencia ficción, tecnología e imaginarios sociales. En torno a la clonación como motivo central en dos novelas chilenas recientes**
Fernando Moreno
- 187 **SUPERFICIES**
- 188 **“Fatigosa e infalible nitidez”: borraduras del documento en *Quebrada* de Guadalupe Santa Cruz**
Samuel Espíndola Hernández
- 204 **Zona de sentido: Costamagna y Ronsino, del texto al archivo**
Laura Gentilezza
- 220 **Pintar frente al motivo. Convergencias poéticas entre la narrativa de Adolfo Couve y las crónicas de Roberto Merino**
Felipe Joannon
- 234 **Conspiración cósmica. Warburg y Proust en el *Diario* de Raúl Ruiz**
Juan Esteban Plaza
- 257 **HUMANIDADES DIGITALES**
- 258 **Memoria Chilena, hacia una metodología de investigación para humanidades digitales**
Daniela Schütte
- 268 **La recepción académica de la narrativa chilena contemporánea: un estudio meta-crítico en la era de las humanidades digitales**
Carolina Ferrer

- 303 **ANACRONISMOS**
- 304 **Formas menores de narrar en Leonardo Sanhueza**
Carlos Walker
- 316 **Tiempo y paisaje en la narrativa chilena provincial actual.**
El caso de *Jeidi* de Isabel M. Bustos
Bieke Willem
- 330 **Zona intermedia: Roberto Merino a partir de *Por las ramas***
Sebastián Astorga
- 340 **Deseo de pasado, deseo de escritura en tres narradores de la postdictadura chilena. German Marín, Alejandro Zambra y Álvaro Bisama**
Catalina Olea
- 356 **Desencuentros de la memoria en Cynthia Rimsky**
Christian Anwandter
- 369 **ESTRATIGRAFÍAS DEL PRESENTE**
- 370 **Fragmentos y materiales**
Matías Celedón
- 382 **Desesperadas formas en las que una escritora contemporánea chilena intenta dialogar con la tradición narrativa del campo dejando fuera la conciencia. Y de las herramientas que se ve obligada a utilizar para este propósito**
Cynthia Rimsky
- 393 **POLÍTICAS Y NORMAS EDITORIALES**

PRESENTACIÓN

En 1995 la UNESCO, reunida en París, estableció que el 23 de abril de cada año se celebrara el Día Internacional del Libro. Entre los motivos evocados para elegir esa fecha se consideró decisiva la muerte simultánea de dos grandes escritores. William Shakespeare y Miguel de Cervantes habrían dado su último respiro el mismo día 23 del mismo mes de abril del mismo año 1616. La coincidencia bien valía los honores de un día internacional. Y esto a pesar de que el día señalado no fue, de hecho, el mismo. Cervantes expiró diez días antes que Shakespeare, quien, sin embargo, sucumbió en la misma fecha que Cervantes. El autor de *El ingenioso hidalgo* dejaba este mundo en Madrid, regido por el calendario gregoriano, mientras que Sir William partía hacia la posteridad en Inglaterra, donde aún estaba en uso la primera versión del calendario juliano.

No sería nada de raro que quienes hayan elegido esa fecha hubiesen estado al tanto de ese *desfase temporal de lo simultáneo* que venía a condimentar la efeméride; incluso y visto que se trata de literatura, la ponderación de esa confusión temporal podría ser hasta deseable. Esos diez días que separan las dos muertes no solo nos recuerdan una de las modificaciones más espectaculares de la medición del tiempo en la historia de la humanidad, también podrían servir para ponernos en alerta sobre la importancia de lo simultáneo a la hora de pensar, por ejemplo, la narrativa chilena del siglo XXI.

La mera coincidencia de una fecha no está desprovista de significación. Si nos interesa esta anécdota es porque ella condensa una de las estrategias de pensamiento más recurrentes a la hora de hablar de literatura, o incluso de cultura o de historia en general: condensa ese *pasó al mismo tiempo* que parece incitarnos a reflexionar sobre la simultaneidad, o sobre la contemporaneidad de dos hechos que, en apariencia, no guardan relación alguna entre sí. Más aún, la distancia de diez días impuesta por los sistemas de medición temporal agrega, mediante un artificio tan real como el calendario, un matiz de prudencia, que es a la vez un antídoto contra uno de los enfoques tradicionales en el abordaje de lo simultáneo, una vacuna para combatir el entusiasmo hermenéutico que se apura a dictaminar la intervención de algún tipo de providencia, una inmunización entonces ante aquella certeza que se apresura a establecer lo siguiente: *no puede ser tan solo una coincidencia*. Como si dijésemos, de acuerdo, pasó al mismo tiempo y eso sugiere una posibilidad para establecer relaciones entre cuestiones que a primera vista nos parecieron aisladas, pero ese *al mismo tiempo* no se corresponde con un mismo presente, ese *mismo tiempo* no es, valga la insistencia, el mismo.

Y aquí es donde la anécdota revela su capacidad de desdoblarse hacia otros horizontes. En particular, hacia las cuestiones temporales que nos interesa señalar a modo de presentación de este monográfico dedicado a la narrativa chilena publicada en los últimos veinte años.

Pero antes de referirnos a esas problemáticas temporales, vale la pena dejar consignada otra coincidencia de fechas. Las primeras versiones de los artículos aquí reunidos fueron presentados en el coloquio *¿Otros tiempos, otras formas? Lo contemporáneo en la narrativa chilena actual*, que tuvo lugar en París los días 17, 18 y 19 de octubre de 2019. Un grupo de escritores y universitarios de distintas partes del mundo, en su mayoría provenientes de Chile, nos habíamos dado cita en la Ciudad Universitaria con el objetivo de compartir lecturas, pensamientos e investigaciones sobre la narrativa chilena del siglo XXI. Al mismo tiempo en Chile, el descontento social acumulado por años irrumpía en el espacio público con una potencia renovadora. Entretanto desde Francia, veíamos cómo se craquelaba el mentado oasis chileno. Las cinco horas de diferencia que separaban al reloj francés del chileno acrecentaban la extrañeza del espacio en donde estábamos. El estallido social no hacía más que comenzar. Las imágenes que veíamos a través de las pantallas apuraban la perplejidad, la añoranza y la preocupación. Muy luego apareció también la esperanza, el anhelo de un nuevo pacto social.

La mera coincidencia de una fecha, decíamos, puede llegar a adquirir una significación a pesar de que los tiempos implicados no fuesen necesariamente los mismos. A pesar, entonces, de la *no contemporaneidad de lo simultáneo*. El coloquio parisino, ínfimo y con vocación discreta, podría llegar a ser acaso una fotografía de cómo se leían algunos textos de la literatura chilena mientras el estallido social estaba en estado de inminencia. Más aún, el carácter involuntario de esta imagen suscitada por una fecha, realza la capacidad de transformación que es propia de la lectura.

Ahora bien, volvamos al asunto de lo contemporáneo que está en el centro de los artículos aquí reunidos. Una serie de preguntas nos allanan el camino hacia los distintos textos incluidos en esta compilación, hacia la vertiente en que la entremezcla temporal se revela como una vía de acceso a la narrativa chilena.

¿Cuántas líneas de temporalidad contiene un fenómeno literario?, ¿cómo distinguir aquellas que pertenecen a tiempos pasados, presentes o futuros?, ¿cuáles son, de haberlas, las marcas con que un/a escritor/a registra su pertenencia a un determinado tiempo, o incluso, las marcas con las que un texto se inscribe en la literatura chilena contemporánea? Más aún, ¿cuáles son las situaciones desde las que se escribe la narrativa chilena en la actualidad?, ¿qué características encontramos en las voces narrativas, y cómo se vinculan esas voces con los conflictos

de nuestra época?, ¿cuáles son las certezas o incertidumbres que expresan ante el tiempo los personajes que conviven en una narración?, o bien, ¿cómo se escriben las impresiones y los puntos de vista en nuestro presente? En suma, ¿a qué tipo de lecturas le hacen lugar los relatos que se editan en simultáneo como partes de la narrativa chilena?

Los historiadores del futuro –se imaginaba Jean-Paul Sartre mientras reflexionaba sobre la situación de la literatura francesa en 1948– podrán explicar nuestra época, pero estando privados de lo simultáneo no podrán evitar que ella siga siendo inexplicable para quienes la vivimos, no podrán arrancarnos el gusto amargo, desbordado de presente, de la incertidumbre, de la confusión, de lo inacabado¹. El dejo áspero del tiempo en marcha es, con todo, aquel que suscita la serie de preguntas recién anotadas. Por ello, la dificultad ante la literatura chilena de nuestro tiempo es menos un inconveniente que un marco móvil de la mirada. Quizá la foto que venga a captar esta serie de pensamientos sobre la narrativa chilena de comienzos del siglo XXI sea, si hay suerte, de esas fotos que capturan elementos fijos y otros en movimiento. Quizá se trate de una imagen donde los objetos en movimiento adquieran, con el repliegue del tiempo, una morfología cada vez más inusitada. Acaso esa paulatina mortificación de la imagen termine por decir algo que ignoramos sobre la coreografía temporal de los relatos que aquí se cruzan.

Así las cosas, el conjunto de estos artículos no solo entrega una serie de entradas a la narrativa chilena reciente, también ofrece en una suerte de contra plano un repertorio de tendencias de la crítica literaria chilena. De esta forma, las narraciones despliegan su imaginación e invocan a lecturas que sean capaces de “responder a las fantasías de seducción/sedición que cada escritura teje en su interior”².

En este marco, una de las fantasías predominantes es aquella que ha despertado la noción de *contemporáneo* en los estudios literarios, donde el ya clásico artículo de Giorgio Agamben “¿Qué es lo contemporáneo?” reúne algunos de los aspectos más transitados por la crítica³. En la estela de la reflexión de Agamben, hay al menos tres zonas de sentido en las que el término contemporáneo repercute en los textos de este dossier. En primer lugar, en la atención especial de la que es objeto la superposición de distintas temporalidades que conviven en un determinado presente, lo que implica una puesta entre paréntesis de la representación lineal

1 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* París, Gallimard, 2008, p. 225.

2 Nelly Richard, “Duelo a muerte y jugada amorosa: la novela, el libro y la institución”, *Revista de Crítica Cultural*, n° 6, marzo 1993, p. 26.

3 Giorgio Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?” *Desnudez*, trad. C. Sardoy, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011, p. 17-29.

del tiempo como flecha, cuyo dibujo tradicional está hecho de hitos, rupturas y momentos fundantes. En segundo lugar y en lo que respecta al terreno específico de la historia y la crítica literaria chilena, la hipótesis de una *no coincidencia* con el propio presente de las expresiones literarias, determina a su vez una puesta a distancia del modelo generacional que, con distintas suertes, ha sido el enfoque dominante con el que se ha parcelado la literatura chilena. En tercer lugar, si bien esta noción de contemporáneo invita a prestar atención a las distintas tramas temporales que atraviesan a la producción literaria, ese gesto se realiza desde una perspectiva que presta un cuidado especial a las implicancias de la propia actividad crítica ante su tiempo. Como lo sugiere Pablo Oyarzún en su contribución a este monográfico: “La crítica trae la narración al presente, la dispone en *su* presente [...] opera una suerte de traducción, es decir, de traslación, de conversión o inversión temporal de la narración”.

De este modo, se observa en las distintas contribuciones aquí reunidas una tensión que reverbera en los marcadores temporales, lo que alienta, entre otros fenómenos de lectura, una suerte de enroque entre lo actual y lo contemporáneo. Así, la puesta a distancia de lo actual a la hora de leer la narrativa chilena es un modo de poner en práctica, de ensayar, la pregunta por sus contemporaneidades. En otras palabras, ¿de qué tiempos es contemporánea la literatura chilena? Desde luego, las respuestas son múltiples, pero de forma preliminar nos interesa señalar el contratiempo con que lo contemporáneo se opone al *presentismo* de nuestros días. De hecho, muchos de estos textos despliegan sus reflexiones en un diálogo abierto con la candente actualidad política nacional, pero eso no implica que los análisis se contenten con verificar la plasmación en las novelas de los debates políticos dictados por las urgencias coyunturales. Ensayan, en cambio, múltiples vías de acción para sortear los escollos que conducirían a uniformizar las asperezas de las lenguas literarias. Por lo mismo, se verifica una cierta resistencia ante el uso de prefijos que habían guiado a la crítica literaria chilena hasta hace pocos años, como el “neo” (de la “neodemocracia” o de la “Nueva Narrativa”) que fue protagónico a fines de los ochenta, o el “post” (de la “postmodernidad”, de la postdictadura y de su “literatura post”), que dominaba hacia fines de los noventa.

En síntesis, al poner entre paréntesis una representación cronológica y lineal del tiempo, los ensayos de lectura compilados en este dossier exploran la superposición de tiempos en conflicto que se despliega en las narrativas de hoy, anotando ecos entre temas, formas y estilos históricamente marcados. Así por ejemplo, se proponen abordajes de un grupo de textos que utilizan códigos propios de la ciencia ficción para pensar nuestro presente, donde sobresale además el estudio de un género que ha sido poco atendido en Chile. En el mismo sentido pero con distinto énfasis, se advierte la reemergencia de algunas temáticas, como las de la tierra y el campo que durante mucho tiempo habían quedado relegadas como

subproductos del criollismo. El pasado reciente también es interpelado mediante escrituras que desmenuzan las múltiples facetas de las relaciones entre la autoría y sus dobles biografiados e imaginados. Por otra parte, se establecen relaciones entre la novela y otras formas de expresión literaria, como la poesía, la crónica o el ensayo, las que de paso ponen en duda la vigencia de esta división entre tipos de escritura. También se desarrollan lecturas que vinculan a la narrativa con otras modalidades de expresión artística, como el cine, la pintura y el grabado. Es así como las obras de Adolfo Couve, Raúl Ruiz, Guadalupe Santa Cruz y Raúl Zurita, por ejemplo, constituyen vías de diálogo estimulante.

Ahora bien, la lectura del conjunto de este monográfico también alienta nutridos diálogos y felices coincidencias entre las distintas contribuciones, lo que es también una manera de trazar recorridos alternativos al sugerido por el índice. Por solo mencionar un ejemplo, llama la atención el eco –y aquí la foto cobra visos de caleidoscopio– que se genera entre los textos de los novelistas –Matías Celedón y Cynthia Rimsky– y los imaginarios que aparecen del lado de las humanidades digitales. No tanto por los medios que cada uno reivindica como herramientas de sus quehaceres –una pala y un procesador de datos, no tienen en apariencia nada que ver–, sino sobre todo porque ambos enfoques necesitan fundar un archivo –la tierra o el *big data*– como superficie imaginaria a partir de la cual llevar adelante sus respectivas investigaciones.

Para cerrar esta presentación, en lo que sigue anotamos algunas precisiones sobre las distintas secciones que componen este monográfico. Hemos dividido el monográfico en siete partes, cada una presenta distintas perspectivas sobre la narrativa chilena reciente. Si, como hemos afirmado desde un principio, una de las principales motivaciones de estos trabajos reside en un interés por la producción literaria de nuestro tiempo, la consigna de buscar entrelazamientos entre líneas de temporalidad divergentes responde a una forma de concebir lo contemporáneo. La contemporaneidad entonces, como una entremezcla de tiempos en permanente disputa y reelaboración. Es más, si bien ni siquiera sospechábamos que nuestra percepción del tiempo se iba a ver alterada por una pandemia global como la que estamos atravesando, la renovada atención ante la densidad temporal del presente nos ayuda a insistir en la potencia de los imaginarios temporales forjados por la literatura.

La primera parte, “Envíos”, presenta reflexiones que bien podrían constituir una serie heterogénea de aperturas hacia el resto de los artículos. Como si en los ensayos de Pablo Oyarzún, Julio Premat y Soledad Bianchi, se condensaran las principales problemáticas que el resto de los textos pone en acto a la hora de razonar sus lecturas. Oyarzún, sitúa a la crítica como un tipo de pensamiento fuertemente ligado a su propio presente; por su parte, Premat, recurre a una interrogación centrada en los *procedimientos* de escritura para leer la actualidad de las mani-

festaciones literarias chilenas; mientras que Bianchi nos presenta el intercambio de cartas entre una joven crítica y un joven poeta, como otra instantánea de los pliegues del deseo de producir escritura.

Si se quiere, los ensayos incluidos en esta primera parte constituyen tres formas de comenzar, alternativas, superpuestas y discordantes. De entrada, un comienzo programático: la literatura chilena reciente empieza cuando encuentra el pensamiento crítico que la vuelve a contar. En seguida, un comienzo espectral: la novela chilena contemporánea comienza cuando la forma narrativa revela su carácter indiscernible de los procedimientos de escritura, es decir, comienza cuando los espectros de la vanguardia se hacen presentes. Y, finalmente, un comienzo mítico, aquel que ubica el principio de la narrativa chilena reciente en una correspondencia iniciada a fines de los años setenta entre una desconocida ensayista, Soledad Bianchi, y un ignoto poeta, Roberto Bolaño, quienes desde el exilio supieron tramar la literatura del futuro mediante una imaginación antológica.

En la segunda parte, “Retroactivas”, encontramos una serie de artículos que, a partir de distintos fenómenos literarios, exploran relatos centrados en historias de vida del pasado reciente. Un grupo de narraciones autobiográficas y auto ficcionales es analizado en diálogo con otros tópicos que ocupan a la crítica literaria de hoy en día. De este modo, la escritura femenina, el paisaje, la infancia, el pasado dictatorial, la memoria personal y nacional, se articulan con preguntas que apuntan a dilucidar las singularidades narrativas de una serie de publicaciones recientes.

En la tercera parte, la interrogación temporal se dirige a un género, la ciencia ficción, que ha recibido escasa atención crítica. Aquí, la imaginación de futuros distópicos se revela como una vía para pensar los problemas que enfrentan las sociedades del presente.

En la cuarta sección, “Superficies”, hay textos que de una u otra manera reflexionan sobre modalidades específicas de interpelar a la escritura a través de otro tipo de herramientas, como el grabado, el cinematógrafo, los archivos personales, o la pintura. Se trata de pensar escrituras que trabajan con distintos tipos de superficies, donde la diversidad de herramientas evocadas permite repensar la actualidad de los verosímiles narrativos. El carácter material de estas reflexiones recuerda que “buena parte de la historia de la escritura es una historia de golpes sobre superficies”⁴.

4 Sergio Chejfec, *Últimas noticias de la escritura*, Buenos Aires, Entropía, 2015, p. 44.

En continuidad con esta preocupación sobre lo material, la quinta sección, “Humanidades digitales”, se dirige al aspecto en que los avances tecnológicos intervienen en las modalidades con que pensamos la literatura. Esto permite subrayar, de otro modo, las relaciones entre la técnica y las potencialidades de las humanidades, ya sea porque evoca la vertiente en que la historia de la literatura se modifica a través de las innovaciones tecnológicas, ya sea porque muestra cómo las modalidades digitales de almacenamiento del patrimonio libresco son maneras de pensar la vida en comunidad, ya sea porque enseña nuevas modalidades de aproximarse a la circulación de la literatura, o bien y por último, ya sea porque por extensión las bibliotecas digitales y los datos que de ellas emanan influyen en las maneras con que las obras de ficción elaboran sus imaginarios temporales.

La sexta parte, “Anacronismos”, reúne textos donde el presente de las escrituras analizadas hace lugar a contemporaneidades de larga duración. El siglo XIX, el criollismo de principios del siglo XX, las historias de migraciones familiares y búsquedas de pasados perdidos, o las crónicas donde la ciudad de Santiago y sus alrededores son apenas un palimpsesto de otros tiempos. Todas estas formas de lo contemporáneo se entrecruzan en estos análisis donde la literatura subsiste gracias a su capacidad de transformar el pasado.

En la séptima y última parte, Matías Celedón y Cynthia Rimsky, dos destacadas figuras del panorama narrativo nacional, ensayan posiciones sobre la literatura chilena, que son al mismo tiempo una prolongación de sus respectivas obras. Entre estos ensayos, la mera coincidencia de un elemento no está desprovista de significación. Una y otro despliegan sus reflexiones sobre la literatura chilena contemporánea a partir de un protagonismo de la tierra. La tierra como poseedora de vestigios. La tierra como superficie de trabajo. La tierra, en suma, como espacio para recuperar, rastrillar y modificar el acervo imaginario de la narrativa nacional.

*

Por último, queremos agradecer a las instituciones y personas que colaboraron e hicieron posible tanto la realización del coloquio que dio origen a estos textos, como la publicación de los mismos. A las siguientes instituciones: Institut Universitaire de France, Université Paris 8, Université Paris Nanterre, Colegio de España de la Cité Internationale Universitaire de Paris, Instituto Francés de Chile. A Jorge Tacla, quien nos permitió utilizar su pintura *Señal de abandono 30* en el afiche del coloquio. Al comité de organización del coloquio, en particular a Julio Premat, con quienes preparamos el evento en una larga serie de reuniones

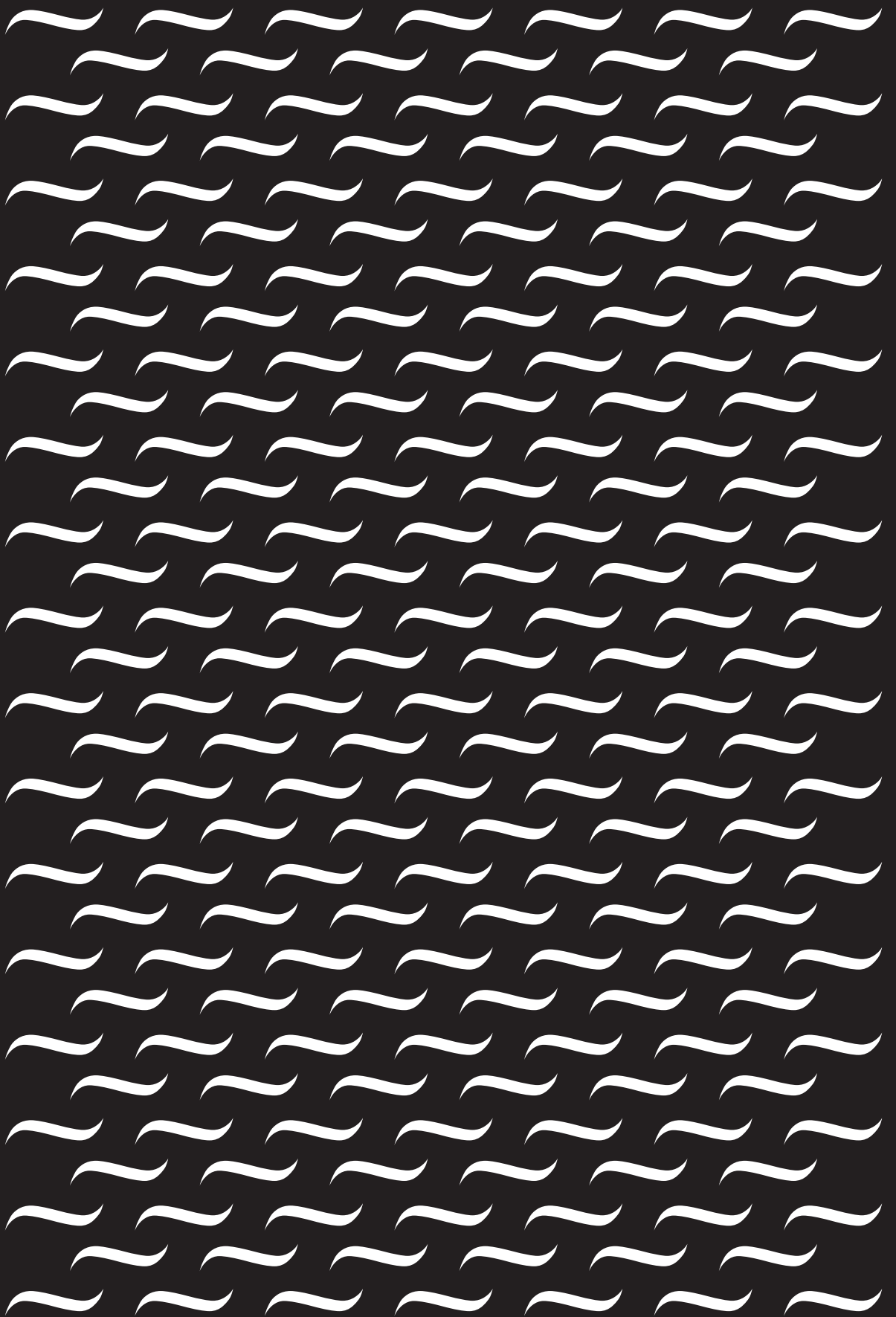
transatlánticas. A la Biblioteca Nacional de Chile, en particular a Thomas Harris, Carlos Ossandón y Daniela Schütte, por proponer, alentar y apoyar la publicación de este monográfico aquí mismo, en *Mapocho. Revista de Humanidades*.

*Stéphanie Decante y Carlos Walker**

* Responsables de la coordinación y compilación de los textos incluidos en el monográfico. S. Decante es profesora e investigadora de la Université Paris Nanterre. C. Walker es investigador del CONICET.

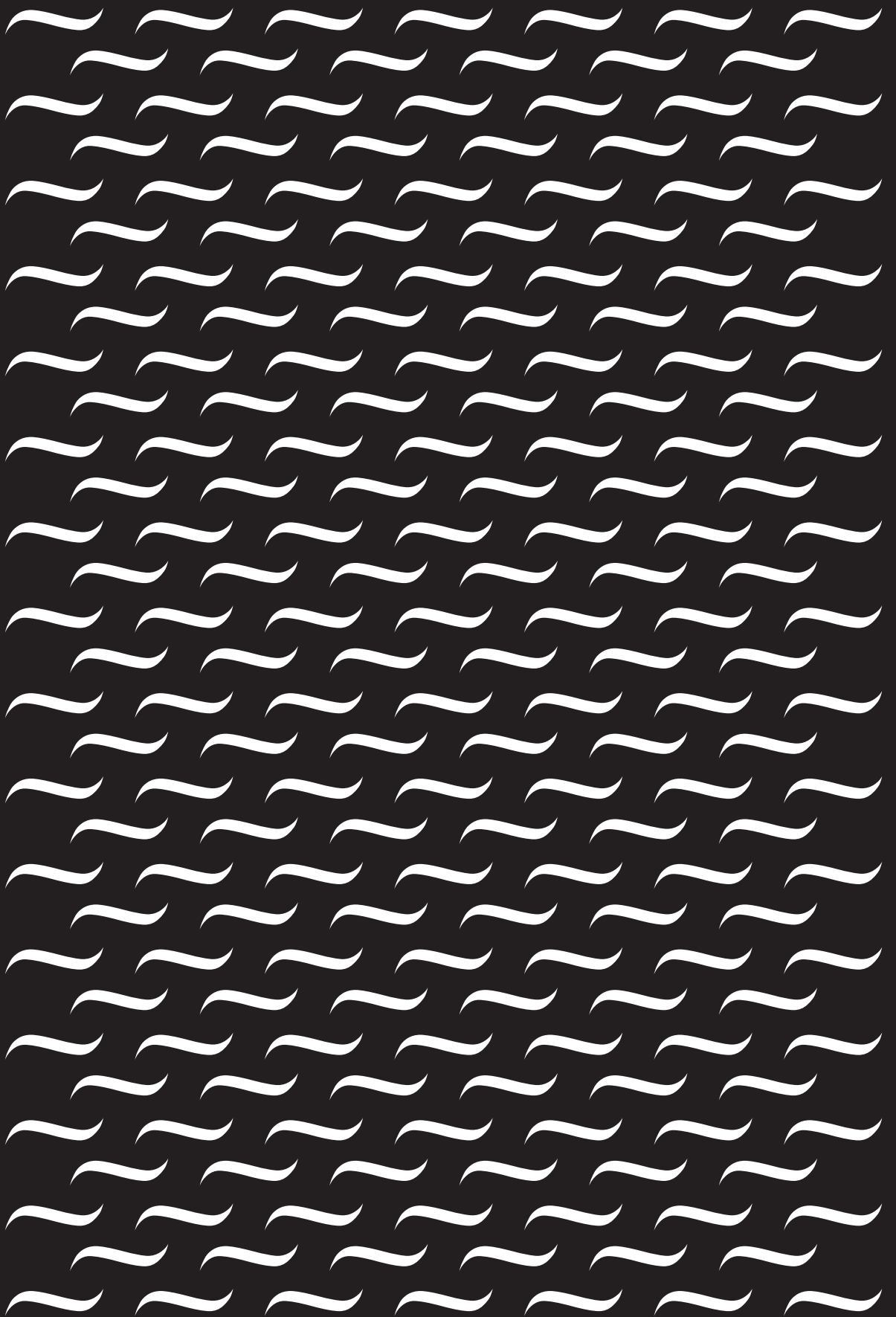
Bibliografía

- Agamben, Giorgio, “¿Qué es lo contemporáneo?”, *Desnudez*, trad. C. Sardoy, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011, p. 17-29.
- Chejfec, Sergio, *Últimas noticias de la escritura*, Buenos Aires, Entropía, 2015.
- Richard, Nelly, “Duelo a muerte y jugada amorosa: la novela, el libro y la institución”, *Revista de Crítica Cultural*, n° 6, marzo 1993, p. 26-27.
- Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 2008.



MONOGRÁFICO

**NARRATIVA CHILENA
CONTEMPORÁNEA**



ENVÍOS

CRÍTICA Y NARRACIÓN

*Pablo Oyarzún R.**

* Profesor de Filosofía y Estética, Universidad de Chile.

Lo que sigue es un esbozo que llamaré teórico –aunque el apellido creo, sobra con mucho al nombre–, un esbozo, digo, acerca de lo que el título enuncia. Son dos conceptos cuyo vínculo pareciera ser incidental, si desde la narración se lo mira. Nada en ella, tomada por sí sola, tiene el aire de exigir o de hacer necesaria a la crítica. A la lectura, sí, sin duda: nadie narra solo para sí; podrá predicar en el desierto, pero narrar, no. Hay en la narración un principio de sociabilidad, un reclamo o una invitación al *socius*, a atender, escuchar, leer, a compartir la narración. Y la lectura no tiene, tampoco, según parece, necesidad alguna de prolongarse en la crítica, en tanto permanezca en el tiempo de su ocurrencia, por mucho que se piense, se sienta o se imagine a propósito de la lectura, con ocasión de la misma. No quiere decir esto necesariamente que la crítica es superflua, que sea, acaso, un añadido parasitario que no tiene su razón de ser en sí mismo. Es segunda, sucede a la obra, pero también *le sucede* a ella como algo que le concierne, que la afecta, quizá la modifica, que conspira, en fin, para bien o para mal, si puedo decirlo tan crudamente, con su condición de obra. En su secundariedad, la crítica puede, incluso, reclamar, urgir, pedir y clamar por la obra que falta¹. Pero no me propongo hacer apología de la crítica: solo quisiera *situarla*.

Doy paso a mis consideraciones.

Empiezo por una obviedad. Crítica y narración comparten un suelo común: el lenguaje. Son operaciones que se llevan a cabo, no diría *con* el lenguaje, aunque en cierto modo e indefectiblemente así es, sino, sobre todo, son operaciones que acontecen *en* el lenguaje. Que lo sean ha de implicar relaciones específicas entre ambas y, por supuesto, y sobre todo, diferencias, en la medida en que el carácter, el modo y la intención de estas operaciones, así como su legalidad y rendimiento, son también peculiares y privativas de una y otra.

Quizá la manera más simple de acusar esas diferencias sean resumirlas en una, general: la crítica es juicio, la narración es historia. El tiempo de la primera es el presente; el de la segunda transcurre. La crítica trae la narración al presente, la dispone en *su* presente. En este sentido, se distingue de la lectura, que sigue el transcurso de la historia. Aquella, la crítica, opera una suerte de traducción, es decir, de traslación, de conversión o inversión temporal de la narración. Y opera, también, ella misma, una segunda traducción que atañe, esta vez, al lenguaje. El asunto de la crítica es, por lo pronto, otro discurso; me explico: no importa el

1 Sobre estos últimos alcances, cf. “Tarea de la crítica”, que tuvo su primer momento en un ensayo extenso de 1989, del cual una primera parte fue conferencia (en 1993) y ponencia (en 1997), para rematar como prólogo de mi *Arte, visibilidad e historia* (La Blanca Montaña, 1999 y, en segunda instancia ampliada, Universidad Diego Portales, 2015, p. 11-29).

medio en que tal asunto se enuncie o se despliegue, en cuanto la crítica se ocupa de éste, lo trata discursivamente, es decir, lo asume como (si fuese un) discurso, lo traduce a discurso: en esa calidad y condición puede someterlo a su análisis, a su juicio. En cambio, el asunto de la narración no es otro que su propio despliegue; tema y motivo puede tener, de hecho lo tiene regularmente, pero no los presupone ni los trata como referentes ni son materia prima de la que echa mano, sino que los hace a medida que se hace a sí misma.

Surge de aquí una primera cuestión: a partir de ésta que suponemos es diferencia constitutiva, ¿puede la crítica, en rigor, hablar válidamente de algo que le es esencialmente heterogéneo? Más de alguien dirá: ¿y cuál es el problema? ¿No hablamos acaso todo el tiempo de cosas que son heterogéneas a nuestra habla? Sí, sin duda, pero aquí la cuestión concierne a lo que llamé el suelo común que crítica y narración comparten. La heterogeneidad se da desde una comunidad primaria y es en, llamémoslo así, el trato del lenguaje y con él donde la diferencia, es decir, la heterogeneidad se presenta.

Pero tal vez esta cuestión, este problema, si se quiere, depende exclusivamente de los términos en que se lo formula. En verdad, la diferencia entre crítica y narración (entre crítica y literatura, dicho en términos generales) no es simple, no puede ser reducida a *mera* diferencia: no es simple, sino compleja en sí misma, lo que quiere decir que repercute en los dos lados que discierne, infligiendo diferencia en ellos mismos, difiriéndolos de sí mismos. No puede ser simple, como no es simple –jamás– la relación del lenguaje consigo mismo: hablar de lo que hablamos, explicar nuestras palabras, querer decir lo que decimos, decir, acaso, lo que no hemos querido decir, y simplemente decir –simplemente, aquí vale el término– y simplemente hablar: decir y hablar en los que en sordina susurran todas las hablas y todos los decires que alguna vez fueron proferidos, alguna vez registrados u olvidados para siempre. (Casi se estaría tentado de agregar: en todas las lenguas; la relación del lenguaje consigo mismo es una relación babélica.)

La diferencia entre crítica y narración está inquietada desde un principio por la lectura, que la crítica presupone y que la narración implica, porque la solicita.

Decía que la lectura sigue el transcurso de la narración. Tampoco esto es tan simple, pero algo de verdad tiene. Si la crítica presupone la lectura, este seguimiento, esta expansión temporal, de cerca o de lejos, a través de las modificaciones que se quiera, la condiciona. Bastaría preguntarse, dado que el tiempo de la crítica es el presente (premisa de la que partía sin interrogarla), si acaso cabe pensar en la posibilidad de un átomo crítico: un enunciado único y definitivo en que su juicio se concentrase. Tal vez se podría alegar que el despliegue del discurso crítico, en cada caso, no es sino el intento o el esfuerzo por alcanzar ese átomo, emitir ro-

tundamente ese enunciado. El punto se puede prestar a discusión en términos de ideal o desiderátum. Pero en los hechos sabemos que no es así.

En cambio, ¿es posible pensar en un átomo narrativo?

Diría que sí. Diría que nos topamos con derivados de esos átomos diariamente, solo que hechos a la circunstancia hasta donde se pueda y afectada su figura por el apremio. Me interesa ese apremio. Nos contamos cosas a cada momento, cada momento es ocasión propicia. “¿Te cuento?” Y lo que sigue es algo que apresurada, entrecortadamente se refiere, quizá abundando en detalles innecesarios, que solo estorban, quizá perdiendo el hilo por esa misma abundancia, por distracción o por entusiasmo. Más aun, al contarnos cosas, es decir, historias, con ellas, al unísono, contamos a otras y otros en esas historias, contamos historias de otras y otros (chismes, por ejemplo) y, por ende, nos contamos a nosotras, a nosotros mismos. Hay algo inevitable en ello, que tiene que ver con que estamos hechas y hechos de tiempo, que éste es el tiempo de nuestra experiencia, que nuestra experiencia consiste en ser asaltados, modificados a cada momento por cosas que nos suceden, cosas que hacemos o dejamos de hacer, impresiones, afecciones, temores, esperanzas, sobresaltos, júbilos y penas y hasta el marasmo de la desgana en que pareciera que el tiempo no pasa porque nada pasa y meramente estamos en la planicie del aburrimiento. Estamos hechos de tiempo, de experiencia, de historias (porque también estamos hechas, hechos de lenguaje), incluso allí donde no pareciera haber nada que contar ni ganas de contarnos a nosotras, nosotros mismos, donde solo pareciera haber un mero “ahí”. “¿Cómo has estado? Ahí.” Y ya ese “ahí”, que quisiera cerrarse sobre sí mismo, como lugar y tiempo clausurado, impávido, tiene sustancia que narrar: encierra acontecimiento. Basta apretarlo un poco y ya dará su savia, por insípida e incolora que sea. Contar es incontenible.

Por eso, para mí, la primera cuestión, antes de todo empeño crítico (que en verdad no práctico, pues lo que hago, creo, es de otra índole), me interesa pensar en algo así como un conato, el desnudo, incontrolable e inexplicable impulso de contar una historia. Impulso éste cuyo primerizo fruto es apenas una frase atropellada, desmañada, acaso inconclusa, que clama por reiteración para que siquiera se la entienda. Si pasa más allá, reincidirá en el atropello y el tropiezo, buscando como a tientas aquello que lo anima. Pero en el embrión está lo que ante todo me interesa. (La anécdota es su primera maduración, da forma al acontecimiento.)

Me interesa el placer, el goce de contar. Y también, igualmente, el placer y el goce de escuchar (o de leer, pero escuchar, quizá, primero) un cuento. Es un goce infantil, condenadamente infantil.

“¿Y entonces?” Esta pregunta, esta instancia apremiante es la confesión del goce y a la vez el suspenso del júbilo, porque podría no haber entonces. (Este no haberlo es lo que llamamos muerte.) “¿Y entonces?” es, creo, la medida de toda narración y de la temporalidad de toda narración. Aquella en la que, aún pendiente de sus revelaciones, de seguidos incidentes o vuelcos, no resonara todavía o ya no resonara esa pregunta, esa tensa expectativa, aquella narración ya estaría exánime, muerta.

“Entonces”, *tunc, tum*, esta palabra que el español conservó del latín arcaico (*tuncce*) y que dice primariamente un ilativo (“y”), es el vector de la narración. No nos hemos preguntado, que yo sepa, por el tiempo de ese “entonces”, por la temporalidad de su tiempo, si cabe pensar algo tan primario en términos trascendentales. Que cabe, cabe, porque el tiempo de “entonces” excede toda fecha, todo momento, todo instante. O bien “entonces” es in-stante, siempre.

En esta medida, si bien estamos habituados a que las narraciones, es decir, las historias que ellas narran, describan y cumplan un periplo, ninguna es, como tal, teleológica. Las historias terminan, sí, lo mismo que empiezan, pero no hay términos absolutos, como tampoco hay comienzos prístinos. Es probable que esto último nos resulte más obvio, pero lo primero no lo es menos. Donde quiera que una narración parezca clausurarse en su periplo se trata de un espejismo; ciertamente, lo agradecemos, porque algo atávico en nosotros, pero aprendido, así como pide o demanda ilación de los sucesos, también espera que éstos en definitiva concluyan y que, concluidos, desde al altozano que ofrece la palabra “fin”, expresa o tácita, se pueda mirar a la extensión del trecho recorrido y entender por qué y cómo se ha llegado adonde se está. Pero esa palabrita, “fin”, es irónica, lo sepa o no lo sepa el narrador, lo quiera o no lo quiera. Entendido en estos términos, “fin” no es sino un modo de “entonces”. La narración no tiene fin.

No lo tiene, en efecto, porque toda narración se prolonga virtualmente en otros relatos. En una narración coexisten y cohabitan (de esa manera virtual que acabo de indicar, pero no por eso menos efectiva) todas las formas narrativas, todos los estilos, todas las tramas, todas las lenguas. (Otro modo de decir esto lo ensayó Borges: los seres humanos han reiterado a través del tiempo dos historias, dice, “la de un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un dios que se hace crucificar en el Gólgota”²; por cierto, omitió irónicamente la historia de un peregrino advenedizo que se hace rey, se casa con su madre

2 Jorge Luis Borges, “El Evangelio según Marcos”, *Obras completas*, edición dirigida y realizada por Carlos V. Frías. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 1070.

sin saberlo y, espantando por la evidencia, se revienta los ojos, se ciega.) La crítica tiene que habérselas con su texto (la ambigüedad de este posesivo es intencional) como si no tuviese bordes, ni externos ni internos. Un texto *puede* ser todos los textos, un texto, si *puede* serlo, es todos los textos. Leerlo así es leerlo en potencia, en su potencia, en la potencia de ese “es”, que no indica ni instala, sino que abre. Leer en potencia podría ser, quizá, la vocación de la crítica.

Si puede decirse que cada poema que se escribe aspira a ser el primero de todos, el único y definitivo³, habrá que decir, también, que cada narración, cada relato, cada historia que se cuenta sobrenada, se sumerge y vuelve a emerger del perdurable devenir de lo que malamente llamamos “narratividad”. Son los dos modos primitivos de estar en el lenguaje: contar y cantar.

Si la crítica es un saber del límite, como ha enseñado la modernidad (es decir, no una actividad censora ni valorativa sobre la base de estándares o cánones preexistentes, sino una operación de primario discernimiento, estoy evocando a Kant, qué duda cabe), lo es en cuanto al temblor que todo límite es, como el momento (o zona, si se quiere) de indecisión, zona de indeterminación que prevalece en toda frontera. El saber de la crítica concierne a esta indeterminación, al des-borde que aqueja a todo borde, de manera que cuando hace ademán de decidir y cuando decide no puede sino hacerlo a sabiendas –bajo pena de mala fe– de que su decisión está condicionada por aquella indecisión originaria, es decir, que su decisión es un gesto inevitable y, como tal, un modo de hacer presente en la limitación y constricción de lo que se decide aquello que, en relación a lo criticado, desde ello, cuestiona la constricción y desmide el límite.

Llamemos a eso lo real. La cosa de la literatura, si puedo hablar así, es lo real. Después de una inveterada herencia que habla de *mimesis*, imitación y representación y, por lo tanto, siempre, de duplicaciones y fantasmas de aquello que sería lo real, tangible, sustantivo, presencial e irrefragable, esta afirmación podría sonar exótica, si no fuese porque otra herencia, más reciente, se ha obstinado en impugnar, no aquellos nombres, sino la simple supeditación que usualmente se les ha asociado. Si la cosa de la literatura es lo real, no es nunca lo real dado, nunca la mera facticidad clausurada en sí misma, sino precisamente aquello que en lo dado está pendiente, aquello que lo mina secretamente y lo socava, a la vez,

3 Hablando de *el* poema, “del poema que no hay”, “[e]l poema absoluto” (*Das absolute Gedicht*), Celan advierte: “Pero bien hay, con cada poema real, hay, con el poema menos pretencioso, esta pregunta inevitable, esta pretensión inaudita”. Paul Celan, *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*. Hrsg. von Bernhard Böschenstein und Heino Schmull unter Mitarbeit von Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop. Tübinger Ausgabe. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999, p. 10 (38d).

desde lo inmemorial y desde lo inminente. Es probable que nuestra afición por la literatura tenga que ver con el turbador encanto que sobre nosotros ejercen los recuerdos que no son nuestros y quizá de nadie, lo mismo que el anuncio de lo incalculable: y es probable que el cometido mayor de la crítica sea velar por esa sombra de la memoria y por esa borrosa inminencia. “¿Y entonces?” es, antes de toda crítica, pregunta que sabe de esto.

Del rabo de estas consideraciones, de las últimas, particularmente, es así, pues, como, de un modo u otro, leo el título “Lo contemporáneo en la narrativa chilena actual”, al menos en parte, bajo la impronta que acabo de mencionar. Y el título, sin perjuicio de la pregunta “¿Otros tiempos, otras formas?”, es enfático, como si dijera dos veces “contemporáneo” o dos veces “actual”. Pero hay ciertamente una diferencia, que precisamente tiene que ver con la doble pregunta: a la narrativa chilena actual, a la que hoy –tomado ese hoy con cierta amplitud– se produce y difunde, se le pregunta por lo “contemporáneo”, por las formas y los modos en que asume o procesa lo “contemporáneo”. Se trata de la narrativa chilena contemporánea, sin duda, pero no solo porque se la escriba hoy, con la amplitud que podemos concederle a este adverbio. Si fuere así, se trataría de cronologías, de coexistencias, de filiaciones y también de coincidencias. Podría haber alguna quisquilla acerca de las datas; uno tendería a hacerse la idea de que hablamos de los últimos veinte años o quizá un poco más. Tendría la bondad esta veintena de no agrupar la narrativa por generaciones, que, creo, era una maña de la crítica literaria de años atrás. Comparten los últimos veinte edades muy disímiles, desde el asomo a la consagración y a la despedida.

Pero, como digo, no se trata de eso. “Contemporáneo” es un apelativo perentorio. Largo habría que debatir sobre el significado del término donde quiera que se lo profiera con énfasis, es decir, con intención de referir a algo más que lo meramente actual. Si puedo dar mi testimonio en esto, para mí son contemporáneas cosas de tiempos muy disímiles, acaso inconmensurables entre sí, o definitivamente inconmensurables, como lo es el tiempo cuando dejamos que se mida por sí mismo. Lo contemporáneo no es, sin más, un tiempo determinado –el presente, el ahora, lo actual (aunque, reconozco, todas estas palabras vienen cargadas y tienen doble y triple fondo)–, lo contemporáneo es una tensión, una frontera de cruce, de contrabando y extravío, en la que fugazmente se constelan y destellan tiempos heterogéneos, que como tales son extemporáneos unos respecto de los otros, si bien algo –bajo la figura de aquella misma tensión– los convoca y los concita sin opacar el fulgor de sus mutuas y refractarias diferencias. En este sentido, diría, lo contemporáneo es lo real. En esta frontera habría de situarse la literatura, por mucho que hable de otros tiempos y precisamente porque puede hablar de *otros* tiempos: sería esa su vocación originaria.

¿Y qué de la crítica? Si la palabra “contemporáneo” habla de lo real en el sentido que acabo de sugerir, necesariamente habla, entonces, también en su corte e incluso en su clausura abrupta, de *historia*. ¿Qué hace, qué puede hacer la crítica con la historia? La pregunta no es inocua, porque, para empezar, la crítica está condicionada por el momento y el contexto histórico en que se enuncia. (También lo está la literatura, pero se mueve, quizá, con menos constricciones.) Hablo del contexto ideológico en general: llamémoslo ideológico en un sentido igualmente general. En su enunciación, la crítica supone, de cerca o de lejos, premisas, principios, convicciones y modos de proceder que toman cuerpo en ella sin que ella, al menos de costumbre, haga explícito ese bagaje, si bien, inevitablemente, lo delata. No hay crítica sin ideología ni hay ideología sin materialidad a la que ella misma preste vestimenta: materialidad social, experiencial, vital, datada. El punto es que quien la ejerza tenga suficiente lucidez al respecto y que sepa que en el cruce de intenciones del cúmulo de supuestos que condiciona tal ejercicio se encuentra su punto ciego. Pero esta lucidez no depende de una suerte de examen de conciencia o de una revelación espontánea: el punto ciego se lo enseña a la crítica la cosa con la que tiene que hacer.

En ese punto ciego se encuentra (o ese punto ciego es) el “yo” de la crítica, que es de suyo un “yo” complejo, dual: porque es quien ejerce la crítica, es decir, es el índice de ese “quién”, y al mismo tiempo es quien (otro “quién”) que se entregó primeramente a la lectura, quien se dejó llevar en ella y por ella y de alguna manera, en el trance, se olvidó de sí, como “yo” y como “quién”. Ese “yo”, en verdad, no es solo dual, es complejo, no es solo dos “yoes” yuxtapuestos o simplemente discernibles, porque uno siempre sigue actuando en el otro, siempre, al menos y, de hecho, las más de las veces, es decir, *casi* siempre, de manera latente. El “yo” de la lectura, que sigue pendiente del “y entonces”, sigue atento –sin que necesariamente lo sepa, más bien por atavismo– a aquello que viene a cumplir el tiempo y el lugar de ese “entonces”: no concede ni cede sin más el control sobre el paso que ese “entonces”, en cada caso, promete y propone, y, si está enteramente dispuesto a prestar crédito a esta promesa y a esta proposición, pide que se le presten visos de verosimilitud o de maravilla (con todas las posibilidades intermedias entre una y otra, que tal vez son las que cuentan), pide ser seducido. Por su parte, el “yo” de la crítica –que ya se ha dejado llevar en la lectura y por ella, si así podemos suponerlo– porfía en la atención, inquiera y quiere el control, resiste a la seducción por mandato de su oficio, anhela, quizá, convertir el “entonces” en un “ahora”, en el ahora de su dictamen.

Supongo que, si la fina hebra que comunica a uno y otro “yo” se corta, el daño lo pagará indefectiblemente el “yo” de la crítica. Desde una distancia que no lo fortalece, porque simplemente lo separa de su asunto, porque ya no es “distancia crítica” como se suele decir, sino enervación, pérdida del afecto que lo vinculaba

a su texto, afecto fuerte, porque consiste en dejarse afectar por este, el “yo” de la crítica ya solo sabe de sí.

Alguna vez hablé –como de un posible– de “lectura exigente”⁴. Sería aquel frágil encuentro –y deslinde también– entre lectura y crítica.

Bajo tal apelativo no quiero decir “interpretación”, no, en todo caso, conforme al poderoso formato hermenéutico, siempre prendado de la teleología. Pero no es que a ésta meramente la niegue, porque, ya lo dije, nuestra orientación al *telos* es ancestral, tal vez porque llevamos tatuado un fin en la frente. Pero el fin siempre es sustracción del fin: ésa es su lógica, si puedo decirlo así. Lo que llamo lectura exigente no renuncia a interpretar, pero lo hace solo a partir de esto mismo: desde esta sustracción. Si intento recoger los términos de lo que he sugerido, en esa lectura el “¿y entonces?”, que está, diría yo, indeleblemente inscrito en toda *experiencia* de lectura, pide algo más que continuación, no solo ahondamiento del misterio o del conflicto o del embrollo para vivir un asombro tanto mayor en el desenlace: exige algo más allá de la clausura de la obra, exige aquello que en la obra se sustrae a la obra y que, en ese mismo alcance, la abre a otras posibilidades de obra. Una lectura como ésta –que, creo yo, habita más o menos secretamente en toda lectura, que debiese habitar en toda crítica– quiere leer lo in-finito, que no es lo que se prolonga indefinidamente, sino lo que antes dije: lo que en el fin se sustrae al fin y que en ese mismo sentido lo posibilita, lo define, lo perturba.

⁴ “Regreso y derrota”, una ponencia leída en dos ocasiones (Santiago, 1995, Durham, 2000), publicada inicialmente en 2002 y reproducida con algunas correcciones en P. Oyarzun R., *La letra volada*, Santiago, Ediciones de la Universidad Diego Portales, 2009, p. 237-248 (el pasaje sobre la “lectura exigente” se encuentra en p. 241 s.).

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis, “El Evangelio según Marcos”, *Obras completas*. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frías, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- Celan, Paul, *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*. Hrsg. von Bernhard Böschstein und Heino Schmuil unter Mitarbeit von Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop. Tübinger Ausgabe, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.
- Oyarzun R., Pablo, “Tarea de la crítica”, *Arte, visualidad e historia*, Santiago, Universidad Diego Portales, 2015.
- _____, “Regreso y derrota”, *La letra volada*, Santiago, 2009.

¿OTROS TIEMPOS, OTRAS FORMAS? ENCRUCIJADAS DE LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA

*Julio Premat**

* Catedrático Université Paris 8. Investigador Institut Universitaire de France.

Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia.

Theodor Adorno, *Teoría estética*

En este coloquio intentamos hacer a la narrativa chilena actual las preguntas, explícitas o implícitas, que son las de lo contemporáneo, o sea, las que buscan identificar rasgos definitorios de cara a su inserción en el tiempo: los valores del pasado, las modalidades del presente, los atisbos del porvenir. Una pregunta sobre su historicidad entonces y su posición ante imaginarios temporales, una pregunta sobre las maneras en que se estructuran, desde nuestro presente, las relaciones de los escritores con tradiciones multiformes o con inciertos futuros o bien, para decirlo con Reinhart Koselleck, una pregunta sobre la articulación entre un ahora omnívoro, tiránico, los espacios de experiencia que ofrecen un endeble legado y por fin el horizonte de expectativas que se vislumbra para una continuación de la literatura¹. Otros tiempos entonces, en los que se desvanece el relato moderno, en un ahora que el futuro ha dejado de iluminar, en un ahora en que el porvenir ya no indica el camino para el presente², un ahora cuando ya no adherimos a la radicalidad de las rupturas con el pasado y a una historia literaria hecha de momentos coherentes, finales, cambios y fundaciones. La desorientación en cuanto al relato sobre tradiciones heredadas, a las renovaciones por venir, a la estabilidad supuesta de la época, va de par con los discursos sobre la muerte de la literatura y la impugnación de la dimensión estética de las obras: pasamos de la puesta en duda de la jerarquía dominante y de la falsa naturalidad del canon, percibidas en tanto síntomas institucionales, al rechazo puro y simple del valor en tanto que elemento de evaluación.

Nostralgia e inoperatividad del pasado, incredulidad en la novedad, pérdida de visibilidad de las encrucijadas estéticas y formales de las obras: ante la desalentadora situación, ¿cómo entender y delimitar lo contemporáneo, aquello que se escribe, se lee, se comenta, en el momento mismo en que emprendemos el trabajo crítico pero que no nos resulta inmediatamente inteligible? Así como se ha expandido una “historia del tiempo presente” en las últimas décadas, ¿puede escribirse una “historia de la literatura presente”, es decir, una historia de los acontecimientos

1 Cf. Reinhart Koselleck, *El futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Buenos Aires, Paidós, 1993.

2 François Hartog, *Croire en l'histoire*, Paris, Flammarion, 2013, p. 86.

recientes, a los que asistimos, de los que tenemos recuerdos y que participan en un devenir todavía inacabado³? ¿Qué se entiende por actual, por contemporáneo, por época (términos que no son de ninguna manera sinónimos)? ¿Podemos enumerar características estables, obras paradigmáticas, autores o autoras emblemáticas, géneros dominantes, orientaciones definidas, relaciones inéditas con la tradición, rasgos de lo nuevo? Más precisamente, si la literatura es percibida como una organización específica del discurso con una circulación singular ¿cuáles son las formas literarias de este contemporáneo?

¿Otros tiempos, otras formas? A falta de respuestas contundentes, propongo algunas reflexiones introductorias sobre las implicaciones de la pregunta.

Tiempos de la literatura

Si dejamos de lado los imperativos de la periodización estricta y la compulsión de aplicar categorías excluyentes, con los que la historia literaria académica organiza el pasado, constatamos una peculiar mezcla de tradiciones, resabios, cambios y constancias en nuestro presente, mezcla que desdibuja la unicidad supuesta del tiempo humano. El ideal de la uniformidad que deseamos identificar en un período dado (y más aún, claro está, en el nuestro), es una convención; conscientes de ello, sabemos que la definición de una época debe integrar variadas escalas temporales, la simultaneidad de ritmos y de memorias distintos, cuando no los anacronismos que Georges Didi-Huberman, en la historia del arte, puso de relieve en tanto que elemento activo en la percepción de la historicidad de las obras⁴.

En contrapunto con la búsqueda de coherencia, jerarquía e inteligibilidad, que nos motiva en tanto que críticos, el panorama literario contemporáneo está constituido de modalidades divergentes de escritura, que quizás puedan sintetizarse hablando de una serie de solicitaciones, obsesiones, expectativas, que irrigan, que sostienen, que interrogan a la literatura. Deseo de pasado, de filiación y de memoria, deseo de intimidad con una recomposición de posiciones y géneros sexuales, deseo de materia y de experiencia, deseo –o nostalgia–, de formas radicales y expresivas, de experimentos, de estilos inéditos, todo lo cual se corresponde con modos dispares de leer la tradición. Lo heterogéneo del panorama nos señala

3 Henry Rousso, “Temps présent, histoire du”, *Encyclopædia Universalis*. URL: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/histoire-du-temps-present/>.

4 Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 10-25; Julio Premat, *Non nova sed nove. Anacronismos, inactualidades, resistencias en la literatura contemporánea*, Roma, Quodlibet, 2018.

que cada texto tiene una historicidad interna propia (un modo de dialogar con la tradición), una historicidad externa (los modos en que es leído e integrado en una serie dada)⁵ y un tipo de relación complejo con otras series, en particular la social. Para la crítica, para nosotros, esta multiplicidad de formas, de tiempos, de anhelos, sintomática de la fisura del relato moderno, suscita incertidumbre en la medida en que la proliferante literatura de hoy no cabe en las categorías y las periodizaciones habituales.

Dando un paso más: pensar una época, pensar en nuestra época en términos literarios supone, inevitablemente, una hipótesis sobre los modos de variación progresiva de los textos (variaciones tanto en su escritura como en su recepción), y por lo tanto en una hipótesis sobre la historia literaria, sobre las relaciones entre tiempos y tradiciones, sobre los intercambios de las obras con lo social. Al fin de cuentas, en el gesto de proponer un panorama de lo contemporáneo, estamos articulando una concepción de la literatura. Objetivo ambicioso, claro está, no solo porque desborda los límites de este coloquio, sino también porque vivimos en un período en el que se han esfumado las teorías fuertes, coherentes, para explicar el lugar y la función del arte.

Tomemos la idea de “contexto”, central a la hora de delinear las especificidades de una época. En ella residen las condiciones de posibilidad de los textos, fruto de una negociación entre un creador y las instituciones y prácticas de una sociedad, escribe Roger Chartier⁶: es el horizonte cambiante de los posibles en un momento dado. Dicho esto, si de contexto se trata ¿cuál es el contexto que cabe evocar? O, retomando lo anterior, ¿cuáles son esas “instituciones y prácticas de una sociedad”? Las respuestas son, desde hace un siglo, monótonamente dicotómicas: el estado del arte (formas, posibilidades, restricciones, jerarquías, transmisiones), el estado de la sociedad (imaginarios colectivos, ideologías, disputas, conflictos).

Varios proyectos teóricos desestabilizaron las certezas de la historia literaria; sin embargo, en el día a día y pragmáticamente, repetimos tres gestos intuitivos a la hora de definir el contexto, tanto de la literatura del pasado como de la contemporánea. El primero es la delimitación temporal y sus modalidades en función de la serie social (literatura de la postdictadura, literatura de la memoria): así, un

5 Emmanuel Bouju, “Achille et la tortue: quelques considérations (intempestives) sur la périodisation de la littérature”, Francine Dugañ-Portes y Michèle Touret (eds.), *Le temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001. URL: <http://www.openedition.org/6540>.

6 Roger Chartier, *Au bord de la falaise: L'Histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 97.

sistema ajeno a la literatura es el punto de partida para periodizar el discurso literario. El segundo es la delimitación generacional: en este caso, la simultaneidad en la formación y la edición de autores y autoras es la que explica y determina las características de la literatura de un momento dado (y si hay variedad, ésta se corresponde entonces con la presencia concomitante de varias generaciones). El tercero es rastrear las rupturas, las novedades radicales, los agotamientos, las fundaciones, o sea un postulado que nos exige, para señalar la historicidad de los textos, identificar acontecimientos, cambios, o por lo menos un diferencial conflictivo entre lo actual y lo anterior. Los tres gestos no son excluyentes: a la delimitación generacional se la concibe como un repertorio de reacciones similares ante un horizonte social en común, y es a veces el marco colectivo que justifica las confrontaciones con los autores anteriores y los experimentos de escritura: a la sucesión de escritores se la ve como una sucesión de conflictos entre los jóvenes y sus predecesores.

Los tres gestos tienen su pertinencia y arraigo, no solo tomando en cuenta fenómenos de recepción, sino también los textos y las formas en que los escritores y escritoras se sitúan a sí mismos. Pero los tres instauran una cronología lineal como organización temporal, y por lo tanto despliegan una organización lógica y causal del discurso literario. Por otro lado, con esos gestos se corre el riesgo de modelizar de antemano el resultado o de imponer características preestablecidas. En estos casos, lo definitorio pasa a ser lo que cada uno comparte con una serie de narradores o de poetas de la misma edad, no lo que los separa; lo definitorio son los modos de dialogar con momentos ideológicos, políticos, memoriales, no el resto de características de los proyectos literarios; lo definitorio se vuelve lo que parece original o novedoso, sin buscar demasiado la pertinencia histórica de esa afirmación, que podría constatar, ante cada novedad, una continuación o una resurgencia. Por lo tanto, aunque sea eficaz en su momento, el uso repetido de una categoría termina en última instancia reificándola, convirtiéndola en un punto de referencia inamovible, indiscutible, al que los críticos aludimos siempre de la misma manera, retomando las mismas ideas; es por eso que se corre el riesgo de que dejen de ser categorías operativas, para convertirse en vectores de un reconocimiento de lo mismo en vez de una trayectoria hacia lo que queda por conocer. Piénsese, por ejemplo, en categorías generales como vanguardia, realismo, o más acotadas, como novela del *Boom*, en tanto que denominaciones vaciadas, sin capacidad descriptiva y sin embargo inagotablemente repetidas.

Es decir que, al contextualizar una obra, habría que problematizar los principios activos y la pertinencia de toda delimitación epocal, sin transformar, mecánicamente, proximidad en esencia. Porque, como lo constata Daniel Milo, el contexto no es en sí mismo una unidad de estudio preexistente, sino una acumulación de elementos dispersos, asociados por metonimia (cercanía primero espacial, luego

temporal y por fin formal). Para dar un ejemplo: Chile, siglo XXI, novelas publicadas en ese lugar y en ese período, enunciados que funcionan como marco explicativo para entender un libro recién escrito. Ahora bien, la naturalización del gesto no debe hacer olvidar que el contexto es entonces algo construido, no algo dado: en la multiplicidad del presente, otros recorridos son siempre imaginables. Además, después de todo, y extrapolando, puede afirmarse que el contexto de cualquier acontecimiento, por asociaciones sucesivas, es toda la historia universal⁷. O sea que, a cada paso, el “contexto” de una obra literaria se define más como una hipótesis que busca precisarse que como una evidencia: ¿contexto es la época en la que vive un escritor o una escritora en términos sociales, políticos, ideológicos? ¿Su biblioteca? ¿Sus lecturas? ¿Las otras obras más o menos simultáneas, aunque él o ella las ignore? ¿Cuál es el contexto pertinente que debe convocarse para leer cada obra?

Yendo más allá y acentuando las interrogaciones: se trata de definir un contexto, de acuerdo ¿pero contexto de qué? La literatura es un objeto complejo, fluctuante, de difícil delimitación. La literatura implica estética, implica materialidad del objeto libro o circulación en pantallas, implica una tradición y una actualización constante del pasado –ya que es un objeto con una relación específica con el tiempo–, implica instituciones, una jerarquización y, eventualmente, formas de discriminación. Por lo tanto, ¿en qué quedamos? ¿De qué está compuesta la literatura? ¿Los autores, las obras, los movimientos, las generaciones, los momentos de una historia estética, las formas, las ideas, las instituciones, los cánones, las relaciones con la tradición, los modos de lectura, de edición, de enseñanza? ¿Cómo jerarquizar?

Es evidente que se oponen, por lo tanto, las constataciones teóricas y las prácticas. La lucidez crítica sobre la historicidad de la literatura nos lleva, si no a un callejón aparentemente sin salida, al menos a una *aporía*: o respetamos la especificidad de los textos, y ningún conocimiento fehaciente es posible sobre una época determinada, o deformamos el objeto, al transformar las herramientas analíticas en íconos, en estereotipos.

Ante esta constatación, cabe imaginar que hacer historia de la literatura hoy, incluso historia de la literatura contemporánea, también será llevar a cabo operaciones de extrañamiento, de desfamiliarización, como lo propugnaban los formalistas rusos, que permitan redescubrir aquello que tenemos ante los ojos

7 Daniel Milo, *Trahir le temps (histoire)*, Paris, Hachette, 1997, p. 228-229.

y aparece empañado por categorías ya conocidas⁸. Eso querría decir, por ejemplo, evocar historias contrafácticas de la literatura, en el sentido de historias que evoquen lo que pudo haber sucedido y no tuvo lugar, o experimentos que desplacen certezas, eligiendo una obra marginal y situándola en la función de obra fundadora y modelizadora, e imaginar así improbables efectos o resultados. Para ampliar esta perspectiva, evoquemos los postulados de Pierre Bayard, cuando se pregunta sobre la posibilidad de aplicar la literatura al psicoanálisis⁹; aquí, la pregunta sería en qué medida puede aplicarse la literatura a la historia –al menos a la historia literaria–; en qué medida entonces ese gesto (que Bayard llama a veces “crítica intervencionista” y a veces “ficción teórica”¹⁰) es capaz de proponer un conocimiento sobre la literatura que sea operativo. Y también, cuales son las formas, el tipo de enunciación, el lugar de la subjetividad, por las que habría que optar para proponer ese tipo alternativo de aprehensión de lo contemporáneo.

Formas de la literatura

Por eso, ante las incertidumbres de la pregunta por una época, elegimos poner el acento en las formas de los textos, en eso que establece una cadena de lecturas y recuperaciones de la tradición, una serie de desplazamientos innovadores o de reescrituras que introducen, en la repetición, lo inédito. La idea es la de enfatizar lo literario de la literatura, vale decir, concepciones del relato, perspectivas enunciativas, prácticas estilísticas. O sea, concentrarnos en la especificidad, lo que no impide que en muchas hipótesis teóricas (como en una reciente, la de Franco Moretti), la forma haya sido entendida como el aspecto más profundamente social de la literatura: en ese sentido la forma, escribe el crítico, es una fuerza¹¹.

¿Y de qué formas se trata? De hecho, con la vista puesta en la bibliografía narrativa chilena reciente y empezando por, otra vez, modelos reconocibles, descritos por categorías que se corresponden más o menos con géneros, podemos enumerar un amplio plural de formas narrativas establecidas. Esas formas se inscriben en una filiación ante la cual es posible identificar variantes, cambios, mezclas, redefiniciones. Ante todo, las literaturas del yo, las diferentes variaciones de lo autobiográfico y la autoficción, así como los avatares de la literatura memorialis-

8 *Ibid.*, p. 11.

9 Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse?*, Paris, Minuit, 2004.

10 Pierre Bayard, “Pour la fiction théorique”, *Acta fabula*, vol. 19, n° 1, “Dix ans de théorie”, enero 2018. URL: <http://www.fabula.org/revue/document10661.php>.

11 Franco Moretti, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2008, p. 127.

ta (tanto íntima como social) y el relato de filiación (relatos de infancia, pesquisas biográficas)¹². En estrecha relación con esto, relatos documentales o de no ficción, pero también relatos de viaje, novelas de artistas (en general bajo la variante de novela de formación), cruces entre la novela y la crónica hasta los límites de la no ficción. Por fin, junto con la ciencia ficción bajo una forma distópica, aparecen reescrituras de textos heredados de la tradición, meta ficciones en una literatura autorreferencial, y por fin una notable tendencia a lo experimental o al procedimiento, bajo modalidades muy diferentes.

Más allá, las formas de las que se trata pueden ser definidas de otra manera, fuera del catálogo o del repertorio. El interrogante por la forma insta también una visión literaria del mundo y un conocimiento gracias a dispositivos textuales, a montajes del relato, a trabajos estilísticos, a dispositivos del punto de vista y del saber, a la incorporación en el discurso de modos insólitos de expresión, a modos de convocar la biblioteca, el pasado, la tradición. Es, en todo caso, aquello que se vuelve visible si focalizamos la mirada crítica en lo que hace que la literatura sea literatura, ese “resto”, eso que sigue vigente, que sigue siendo interesante en el texto, cuando se han agotado las lecturas contextuales o las categorías generalizantes¹³.

Una forma literaria vista entonces como aquel discurso que propone una versión insólita de la realidad y de lo humano, que duda y expande su modo de representación, el lenguaje, a la vez como estética, como incertidumbre, como síntoma irrestañable de subjetividad, como utopía. No haciendo de la literatura una fortaleza aislada, sino al contrario, reevaluando sus móviles fronteras, para incorporar en ella zonas temáticas, dispositivos tecnológicos, encrucijadas históricas, modos discursivos utilizados en otras áreas, representaciones divergentes de la identidad, de la sexualidad, de la comunidad. Así, se problematiza, se mezcla, se transforma y, de un modo bien peculiar, se piensa de otra manera. En esa perspectiva entonces, y para compensar la desorientación arriba descrita y las limitaciones de las categorías preestablecidas, se trata de observar la forma en tanto que puerta de entrada para despejar la singularidad de una escritora, de un escritor o de un momento de la historia literaria.

El lenguaje como forma, el saber como forma, lo político como forma, lo literario como forma o, como lo fueron repitiendo varias tradiciones críticas a lo largo

12 Dominique Viart, “El relato de filiación. Ética de la restitución contra deber de memoria en la literatura contemporánea”, Cuadernos LIRICO 20. URL: <https://journals.openedition.org/lirico/8253>.

13 Christian Jouhaud, “«Roman» psychanalytique et écriture de l’histoire”, *Les dossiers du Grihl* 2018-02, Michel de Certeau et la littérature. URL: <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/6831>.

del siglo xx la forma como contenido. Aquí agregamos: la forma como síntoma de una determinada historicidad. Para precisar todo esto, tomemos brevemente la producción de Cynthia Rimsky y Martías Celedón, dos de los escritores que participaron en el coloquio.

En Cynthia Rimsky, la forma es un tono. El rasgo más inmediatamente perceptible y el más profundo, en el sentido de que tiene más interacciones con los distintos niveles de su escritura, es ese tono, que también podríamos denominar una voz, una manera, una mirada. Algo que supera con creces la noción de estilo en tanto práctica personal de la sintaxis y del léxico, para transformarse en un modo de percibir al otro, de representar –y por lo tanto de entender– lo real, de concebir al yo implicado en la experiencia; un modo que privilegia lo fluido, lo móvil, lo fugaz. El tono es en sí una especie de extra territorialidad porque crea un mundo aparte, en el que se incluye una biblioteca, aleatoriamente convocada, y que sin embargo establece una relación de proximidad con lo material, con lo existente.

El tono es inmediatamente reconocible, es una convención personal que funciona como una marca distintiva, y sin embargo, al retomar la literatura del yo, Rimsky se aparta de la escritura egocéntrica y de cualquier reivindicación de identidades preestablecidas (mujer, chilena, judía, lesbiana). Ella transforma a la primera persona moderna en una instancia de cruces, de interrogantes, de encuentros. Desde *Poste restante* a los últimos ensayos escritos (como el que se incluye en este número), pasando por *Ramal* o *Fui*, ese sujeto funciona como una instancia de recepción, de acogida de lo exterior (y esa mirada, la de un sujeto incierto, puede ser también la de Maimónides en *Los perplejos* o la de “el que viene de afuera”, el viajero de *Ramal*)¹⁴. Por eso la literatura de viaje es en ella un dispositivo idóneo para dar cuenta de la confrontación de una sensibilidad con los variados e imprevisibles estímulos que llegan de los demás, de la naturaleza, de los objetos, sin jerarquías, sin etnocentrismos, sin programas previos, sin estructuras narrativas fijas: lo suyo es la forma que se hace andando, que se hace escribiendo. En ese sentido, es notable que sus comienzos literarios, con *Poste restante*, estén justificados por el azar y por la equivocación: el viaje que se va a narrar y el libro que se está escribiendo empiezan con el hallazgo casual de un álbum de fotos y la incorrecta interpretación de algo que está escrito en él. Los comienzos no anuncian una trayectoria predeterminada, sino que ponen en escena la libertad del desvarío, del encuentro, de lo desconocido, de lo errado: de la ficción. El tono es un procedimiento de escritura.

14 Cynthia Rimsky, *Ramal*, Santiago, FCE, 2001; *Poste restante*, Buenos Aires, Entropía, 2016; *Fui*, Santiago, LOM, 2016; *Los perplejos*, Buenos Aires, Leteo, 2018.

Sus libros son también espacios de historias, de microrrelatos, en general trun-
cos, que no avanzan en la resolución ni menos aún en la interpretación de lo que
sucede, sino más bien en una fenomenología hecha discurso; renuevan las moda-
lidades de representación de la materialidad y de la experiencia; microrrelatos
acompañados a veces con fotos que no “ilustran” el texto, pero que le dan algo así
como una vertiente concreta, singular, cuando no vuelven más incierto lo dicho.
En Rimsky, la especificidad reconocible del sujeto no deriva, en todo caso, en una
posición de saber o dominio (no hay ninguna autoridad detrás de lo dicho), por lo
que esa misma voz errante se manifiesta en sus textos ensayísticos: el yo se define
como un espectador curioso de lo que sucede, no como una autoridad que juzga.

La práctica genérica de la auto ficción o la combinación de formas autobiográfi-
cas y ficción, o su concepción singular del relato de viaje, o la búsqueda de “raí-
ces” familiares, o su condición de escritora (una “esencia femenina”), no son por
lo tanto el eje de los textos (retomando lo dicho: una vez que se enumera literatu-
ra de viaje, literaturas del yo, literatura de mujeres, hay un resto que sigue siendo
preeminente en ella). Es más bien desde un dispositivo, desde un tono que, repito,
se concibe al sujeto, lo humano, la vivencia, y por lo tanto, las relaciones de poder,
la memoria, la otredad; por eso puede pensarse que es en esa voz –en esa for-
ma– que se sitúa lo singular de la obra. Esto la asocia con otras voces femeninas
célebres de la historia literaria, como las de Virginia Woolf o Nathalie Sarraute, a
pesar de la abismal diferencia en los dispositivos elegidos por cada una de ellas.

Mientras que los formalismos en Rimsky son poco visibles, aunque potentes, en
Matías Celedón, por el contrario, están en el primer plano: la forma es en él el pro-
cedimiento. De los cuatro libros publicados me concentro en dos, en los que es más
patente la atracción por los dispositivos a la vez tecnológicos y anacrónicos. En *La
filial* (2012), se reemplaza la escritura por la composición hecha con un viejo sello
que permite redactar frases breves y, con ellas, esbozar algo así como un eco, una
sombra, una vaga huella de una historia de violencia y opresión en el marco de una
empresa¹⁵. En *El Clan Braniff* (2018), el hallazgo de un rollo de fotos de fines de los
setenta, justifica la inclusión de esas diapositivas y de otras imágenes, saturando el
espacio textual con personajes anónimos del pasado, objetos, situaciones poco inte-
ligibles. En ese marco, y con la consabida investigación previa, se narra una intriga
de espionaje y de páginas ocultas de la dictadura de Pinochet, esto es la historia de
un tráfico de cocaína organizado por agentes de la DINA que habían participado en
el atentado contra un ministro de Allende, Orlando Letelier¹⁶.

15 Matías Celedón, *La Filial*, Santiago, Alquimia, 2012.

16 Matías Celedón, *El Clan Braniff*, Santiago, Hueders, 2018.

En ambos casos, la escritura de una literatura que podríamos calificar de política, está subordinada a aparatos, a mecanismos, a tecnologías, que a su vez remiten a un pasado reciente, y eso antes de que cualquier elemento textual evoque una memoria social. Con esos sellos que en algunos casos dan resultados imprecisos (el trazo de las letras a veces está borroneado, a veces se desdobra), con esas fotos en blanco y negro o de colores envejecidos que muestran automóviles, ropas, cortes de cabello, objetos de otro tiempo, el dispositivo introduce en la literatura una serie de efectos y juegos con lo visual. La escritura, en Celedón, no es ajena al montaje, a la exposición, a la disposición espacial (por ejemplo, con la repetición de fotos iguales pero invertidas): los libros de Celedón son para mirar tanto como para leer. El final de *El Clan Braniff* materializa esta doble entrada, con una enumeración que detalla las fuentes de los materiales incluidos, en los que hay muy pocos documentos textuales¹⁷. Y después de esta lista, todavía se incluye una foto más, acentuando una dualidad que linda con lo conflictivo entre lo que se cuenta y lo que se muestra.

Todo esto remite a una clara tradición vanguardista, desde el mayor ícono al respecto, Marcel Duchamp y sus *ready mades* hasta las variadas escrituras con imperativos, como las de Oulipo. Sin embargo, la postura, digamos, vanguardista, no tiene la mirada puesta en el futuro ni en la novedad, sino que se cimienta en el pasado, en la memoria política o sindical por un lado, en tecnologías obsoletas por el otro. El problema, el horizonte al que se dirige la mirada interrogativa, es lo ya sucedido, lo incomprendible de lo que ha sucedido. En eso reside, quizás, la extraña dimensión nostálgica que tienen estos libros experimentales, al exponer simultáneamente una materialidad de viejos objetos desgastados y un sofisticado procedimiento de creación.

El efecto es, en todo caso, el de borrar el sentido de lo dicho, en volver problemático el relato sobre una historia sórdida de traficantes cómplices de Pinochet en *El clan Braniff*, a pesar de su dinámica de investigación supuestamente reveladora. El borroneo es todavía más explícito en *La filial*; el relato apunta a lo que no llega a ser narrado, a esos acontecimientos excluidos, no inscritos, de los que no sabemos casi nada, pero que son terribles (parafraseando lo que Borges escribió alguna vez sobre Faulkner: “uno a veces no sabe lo que sucede, pero uno sabe que lo que sucede es terrible”)¹⁸. El uso de la imagen, muy sofisticado en los dos libros, acrecienta lo enigmático de las palabras en vez de aclararlas. En varios niveles distintos se afirma entonces lo problemático de la literatura política, tanto como de la representación simple y llana.

17 *Ibíd.*, p. 201.

18 Jorge Luis Borges, “Eugene G. O’Neill, Premio Nobel de Literatura”, *Borges en Sur (1931-1980)*, Buenos Aires, Emecé, 1999. URL:<https://borgestodoelanio.blogspot.com>.

En lo que precede comenté a dos escritores que de alguna manera podrían considerarse atípicos en el panorama actual –aunque este sea un juicio apresurado que habría que rever, por supuesto–. Pero los interrogantes sobre una forma y una historicidad pueden dirigirse a escritores con mucha visibilidad y que fueron incluidos en distinciones generacionales como *literatura de los hijos* –o *novela de los hijos*–. En Alejandro Zambra, resulta evidente su reelaboración de la historia literaria tanto como su preocupación por los modelos y los cánones o por lecturas alternativas del pasado literario chileno. Al mismo tiempo, sus textos se caracterizan por incluir dispositivos formales (trabajo estilístico que no es ajeno a la escritura poética, disposición, combinación de planos, efectos de paralelismo), explícitos en todos sus relatos y que se vuelven procedimiento en *Facsimil* y en algún cuento de *Mis documentos*¹⁹. Por su lado, la producción novelística de Álvaro Bisama, que sin duda transita por representaciones de infancia, relatos de filiación y trazas dejadas por la dictadura en la incierta memoria chilena, también aparece como una máquina formal en el sentido, ya no experimental, sino de apego a lo narrativo. En él, escribir no consiste en construir espejos del yo y representar mundos autocentrados. Aun cuando narra su infancia (*Ruido*) o evoca un padre fallecido (*El brujo*), lo novelístico gana la partida, las historias superan el marco de lo autoficcional o lo autobiográfico, optando, gracias a la narración, por lo indefinido y polisémico²⁰.

De lo que precede, simples constataciones e intentos de abrir pistas de análisis, se deduce que la pregunta por la forma, además de situar a las escritoras y a los escritores actuales en algún tipo de devenir o de cronología (lo autobiográfico hoy, lo novelístico hoy, las vanguardias hoy), permite evitar las categorías reductoras. O al menos permite abrir circuitos temporales y hermenéuticos que completen, que vuelvan más complejo el acercamiento simplemente contextual: otros recorridos históricos, otros mapas de lecturas, otras cercanías se vuelven entonces visibles. La perspectiva generacional, la afirmación en tanto mujer escritora, las disyuntivas de memoria, los relatos de viaje o sobre la infancia, no serían, para el gesto analítico, el punto de llegada sino algo así como el punto de partida en el despliegue de las obras.

Leer la literatura desde sus formas, es una manera en todo caso de respetar los modos de saber que ese discurso propone, un saber problemático, digresivo, utópico a su manera. Leer así también lleva a despejar redes de historicidad singulares: la forma es también un condensado de temporalidad, de esa temporalidad

19 Alejandro Zambra, *Mis documentos*, Santiago, Anagrama, 2014; *Facsimil*, Santiago, Hueders, 2014.

20 Álvaro Bisama, *Ruido*, Santiago, Alfaguara, 2012; *El brujo*, Santiago, Alfaguara, 2016.

multidireccional que caracteriza a la literatura. Y es en esa concentración en la forma, en última instancia, que podemos evaluar qué posiciones los escritores y escritoras toman ante los insistentes diagnósticos sobre el fin de la literatura.

Aunque el tener lugar de la literatura remita a un no lugar, a una posición fantasmal o utópica, como lo afirma Pablo Oyarzún²¹, la literatura, contra vientos y mareas, sigue siendo proferida en tiempos aciagos para ella. ¿Cómo leer lo que se sigue produciendo, cómo proponer un saber operativo que constituya un relato eficaz para la transmisión del pasado al futuro? Ante los interrogantes planteados por un imaginario temporal presentista, por la degradación de la hegemonía de la literatura, por la desorientación general de nuestro pensamiento crítico, la propuesta de este coloquio es un modesto retorno a los textos. Pensar nuestra época, nuestro mundo, nuestros valores estéticos, nuestras jerarquías morales, tanto como las tradiciones y disyuntivas chilenas, desde las propuestas literarias, desde las formas específicas que pueden, no confirmar lo ya sabido, sino crear la perplejidad de lo que queda por entender (“Saber, incluso en el orden histórico, no significa «encontrar de nuevo» ni sobre todo «encontrarnos»”, advertía en su momento Michel Foucault)²². Pensar nuestra época entonces desde esas formas que parecen ser, hoy, el refugio para una supervivencia de lo literario.

21 Pablo Oyarzún, *La letra volada. Ensayos sobre literatura*, Santiago, Universidad Diego Portales, 2009, p. 314-316.

22 Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Madrid, Pre-textos, 2008. URL:<http://www.pensament.cat/>.

Bibliografía

- Bisama, Álvaro, *Ruido*, Santiago, Alfaguara, 2012
_____, *El brujo*, Santiago, Alfaguara, 2016.
- Bayard, Pierre, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse?*, Paris, Minuit, 2004.
_____, “Pour la fiction théorique”, *Acta fabula*, vol. 19, n° 1, “Dix ans de théorie”, enero 2018. URL: <http://www.fabula.org/revue/document10661.php>.
- Borges, Jorge Luis, “Eugene G. O’Neill, Premio Nobel de Literatura”, *Borges en Sur (1931-1980)*, Buenos Aires, Emecé, 1999. URL: <https://borges.todoelania.blogspot.com>.
- Bouju, Emmanuel, “Achille et la tortue: quelques considérations (intempestives) sur la périodisation de la littérature”, Francine Dugašt-Portes y Michèle Touret (eds.), *Le temps des lettres. Quelles périodisations pour l’histoire de la littérature française du 20e siècle?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001. URL: <http://www.openedition.org/6540>.
- Celedón, Matías, *La Filial*, Santiago, Alquimia, 2012.
_____, *El Clan Braniff*, Santiago, Hueders, 2018.
- Chartier, Roger, *Au bord de la falaise: L’Histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998.
- Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 10-25.
- Foucault, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Madrid, Pre-textos, 2008. URL: <http://www.pensament.cat/>.
- Hartog, François, *Croire en l’histoire*, Paris, Flammarion, 2013, p. 86.
- Jouhaud, Christian, “«Roman» psychanalytique et écriture de l’histoire”, *Les dossiers du Grihl* 2018-02, *Michel de Certeau et la littérature*. URL: <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/6831>.
- Koselleck, Reinhart, *El futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Buenos Aires, Paidós, 1993.
- Milo, Daniel, *Trahir le temps (histoire)*, Paris, Hachette, 1997.
- Moretti, Franco, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2008, p. 127.
- Oyarzún, Pablo, *La letra volada. Ensayos sobre literatura*, Santiago, Universidad Diego Portales, 2009.
- Premat, Julio, *Non nova sed nove. Anacronismos, inactualidades, resistencias en la literatura contemporánea*, Roma, Quodlibet, 2018.
- Rimsky, Cynthia, *Ramal*, Santiago, FCE, 2001.
_____, *Poste restante*, Buenos Aires, Entropía, 2016.

- _____, *Fui*, Santiago, LOM, 2016.
- _____, *Los perplejos*, Buenos Aires, Leteo, 2018.
- Rouso, Henry, “Temps présent, histoire du”, *Encyclopædia Universalis*. URL: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/histoire-du-temps-present/>.
- Viar, Dominique, “El relato de filiación. *Ética de la restitución* contra *deber de memoria* en la literatura contemporánea”, *Cuadernos LIRICO* 20. URL: <https://journals.openedition.org/lirico/8253>.
- Zambra, Alejandro, *Mis documentos*, Santiago, Anagrama, 2014.
- _____, *Facsimil*, Santiago, Hueders, 2014.

LEER DE FRENTE Y DE PERFIL, COMO PLATILLO VOLADOR

*Soledad Bianchi**

* Ensayista, Doctora en literatura hispanoamericana, profesora jubilada de la Universidad de Chile.

*Ambientación: Notas finitas de allá y entonces*¹

Fines de 1975 (yo había llegado a Francia el 31 de julio). Desde Bobigny, un suburbio al noreste de París, mis cartas partían a Chile, por supuesto, y a muy variadas geografías (no obstante, me parece creer que ninguna fue a África). Partían volando o navegaban (de acuerdo al costo y al bolsillo) y hasta podían ir en tren. Más que timbradas, regresaban, por lo general, con estampillas coloridas que, junto a recados (¿qué palabra mistraliana!), hacían imaginar vidas y entornos, sabores, olores, temperaturas, naturalezas... más verdes o más grises, idiomas –arduos o contiguos–, más o menos cantarines; y el tiempo pasaba y los niños nacían y crecían; se formaban parejas y continuaban juntas o se separaban; y las personas morían, a cualquier edad morían, fuera de Chile, nuestro país.

Los chilenos estábamos lejos unos de otros: conocidos y desconocidos, amigos, parientes, estábamos desperdigados: entre el “interior” y el exilio. Se decía que estábamos dispersos en más de 50 países, y la desbandada tenía fecha precisa: el 11 de septiembre de 1973: ese martes del Golpe de Estado Cívico-Militar y del suicidio-asesinato de Salvador Allende, el Presidente constitucional, en La Moneda, la casa de gobierno bombardeada. Ese día comenzaron a llenarse los estadios con presos políticos, y las Embajadas, con refugiados solicitando asilo; y hubo filas interminables en los aeropuertos y en los pasos fronterizos. Ese día comenzó a ampliarse el vocabulario con palabras relacionadas con violencia, represión, brutalidad, injusticia, arbitrariedad que, antes, estando en el diccionario, casi no se usaban, casi no se necesitaban.

Mis padres y hermanos y muchos amigos se habían quedado en Chile y confieso que hoy, a 44 años de distancia y a 32 de mi regreso, aún me cuesta o no soy capaz de volver a leer sus mensajes ni, menos, oír los cassettes que también me llegaban, incluso los de aquéllos a los que todavía veo, que todavía encuentro, que todavía están. ¿Ni decir de las escrituras detenidas porque la mano que las pergeñaba se detuvo para siempre! ¿Ni decir del silencio irremediable y definitivo de las voces que solo siguen vivas por la ayuda de la tecnología!

Y las cartas para paliar lejanías, silencios, ausencias, destierros, falsedades, murmullos, temores. Las cartas aproximando: conversaciones y diálogos a la distan-

1 En *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego. Once jóvenes poetas latinoamericanos. Antologados por Roberto Bolaño*, él –como seleccionador–, bajo la dedicatoria: “A las muchachas desnudas bajo el arcoíris de fuego”, coloca una “Advertencia”: “Este libro debe leerse / de frente y de perfil / que los lectores parezcan / platillos voladores”. (México D.F., Editorial Extemporáneos, 1979). El título, de este artículo, cambia un poco esa frase, que Bolaño usó varias veces y, siempre, de modo diferente.

cia, comunicaciones confiables, noticias esperadas con ansias y, en ocasiones, tristezas, imposibles de compartir unidos.

Desde el departamento donde residía en Bobigny, cuyas altas ventanas daban a la Avenida Salvador Allende, cercana a la Sala Pablo Neruda, también traspasaban fronteras, iban y venían, y compartía mensajes con poetas y narradores y dramaturgos y ensayistas, publicados e inéditos; jóvenes y mayores; con mucha obra o novatos; de nombres prestigiosos o secretos; que escribían en clandestinidad, públicamente o con seudónimo; y preguntas y respuestas venían desde Chile y desde las múltiples esquinas de nuestra diáspora “ladinoamericana”, de personas de rostros familiares o imaginados, para conocerse y conocer, asimismo, qué y cómo y desde dónde estaban escribiendo (más allá de literales geografías). Estos trayectos se enlazaban con una revista reciente que, como un fantasma, recorría el mundo, es decir: todos los lugares donde había chilenos. ¿Qué mejor que una revista como espacio de unión y reunión? *Araucaria de Chile* fue una revista cultural del Partido Comunista, que comenzó en 1978, puntualmente, cada trimestre, y cuyo consejo de redacción integré por unos años. Como sesionábamos en París, su director vivía en Moscú y se editaba en Madrid, yo la percibo como una metáfora de la expatriación. En ella podían encontrarse artículos sobre economía, música, derecho o análisis sobre la institución universitaria, reflexiones sobre los documentos de Gramsci, crítica literaria o entrevistas. En *Araucaria* había algunas secciones estables y, sin querer, queriendo, me fui “apropiando” (es un decir) de “Textos” que acogía literatura de ficción, poemas, obras de teatro, testimonios. Por esta razón, mi correspondencia con autores que enviaban sus escritos o con otros, leídos en distintos medios, que me importaba que colaboraran con nosotros porque, a pesar de ser una publicación de un Partido, *Araucaria* no era una revista clausurada solo a los militantes. Ni deslindaba solo con el borde del exilio, a pesar de aparecer allí.

Tampoco en “Textos” queríamos obras panfletarias ni saturadas de estereotipos, y fueron llegando manuscritos con modos de decir y perspectivas novedosas para expresarse y para expresar, incluso la contingencia política. Ahí están los inéditos o poco publicados: Mauricio Redolés (quien como Ricardo Hueñi firmó “Decreto con fuerza de exilio”) o poemas de Jorge Montealegre (firmados como Alberto Vega Suárez) o de Rosalía Fuentes (seudónimo de María Eugenia Rojas) o de Gonzalo Santelices o de Alicia Gamboa (Bárbara Délano) o de Bruno Montané o de Roberto Bolaño. Y si, como dije, me escribí con muchos fue, seguramente, con Bolaño –y, a pesar que, en toda esa época, nunca nos vimos– con quien mantuve un contacto más intenso y personal. Nos encontramos recién en 1998, en Santiago de Chile, con posterioridad al término de nuestros correos.

Mi primera carta a Roberto Bolaño es del 17 agosto de 1979. Yo le solicitaba poemas para la revista *Araucaria*: “(o si escribes prosa, también)”, le digo y, hoy, esa frase me hace sonreír y sonrojarme, si bien, en esa época, él enfatizaba mucho más su calidad de poeta. Mi convocatoria era más concreta pues, debido a que los dos números siguientes de la publicación, dedicarían parte de sus secciones al exilio, le aclaraba que, en lo posible, sus textos fueran “en torno a este tema [...]”. Por supuesto –agrego–, que no tiene por qué ser una referencia explícita, pero sí que aparezca el extrañamiento, la ajenidad, etc.”. Por supuesto, además, le doy la posibilidad de enviar lo que desee para ser publicado después. A la par, le pedía ser intermediario y contacto hacia otros eventuales participantes.

La respuesta de Bolaño está fechada el 3 de septiembre, en Barcelona. Puntilloso como, entonces, yo no sabía que lo era (¿sin imaginar, siquiera, al intransigente escritor que fue en sus últimos tiempos!), a poco de comenzar, cuestiona: “De alguna manera no termino de entender lo que puede ser concretamente un poema del exilio, sobre todo en dónde, geográficamente hablando, debe o se supone que debe estar el poeta”. Yo podría discutir que no se pedía “un poema *del* exilio” (como él lo califica) sino “un poema *de* exilio”, pero interesa más, creo, su intento de correr límites y ampliar esa noción incorporando, asimismo, a quienes residen en Chile, en el “exilio interior” (voz que Bolaño no utiliza) a causa de la dictadura y, sobre todo, con una perspectiva menos acostumbrada, por considerarlos marginados y marginales, mira, también, como exiliados a “Violeta Parra y Pablo de Rokha, ‘dos almas errantes’ de quienes poco sabemos, aparte del tinglado folklórico y anecdótico montado encima de sus cadáveres”. Y continúa, incorporándose: “Bueno, no sé. De alguna manera todos estamos exiliados en esta época, aunque muchos se den cuenta sólo a ratitos”. Y continúa, proyectándose: “[estamos exiliados] de algo que *todavía no es* [sic], llámalo sueño o revolución o [sic] orgasmos sin fin. Y en fin, no me hagas caso”. Separándose del presente y sin mencionarla palabra “utopía”, Bolaño refiere, me parece, a la distancia, al desarraigo, al exilio respecto a una utopía (a ésta aludirá “con todas sus letras” en otras ocasiones). Es curiosa, además, la fórmula con que finaliza el párrafo que tampoco será la única vez que aparece, y la estimo sorprendente porque me da la idea que, después de esas disquisiciones, el remitente pareciera asustarse de su seriedad y quisiera restarle peso a lo que ha señalado.

A Bolaño que, entonces, tenía 26 años, yo lo había leído en la revista *Casa de las Américas*, de Cuba, donde, por haber intervenido en el Concurso Casa de las Américas de 1975, en Poesía, le habían publicado: “John Reed”, “Carta” y “En el pueblo”, firmados junto con Bruno Montané –su gran amigo y compañero de tantas iniciativas y copartícipe de siempre, y no solo desde la ulterior fama. Ambos

habían compuesto a dúo (más que dos manos anotando, yo imagino dos cabezas que piensan y dos voces discutiendo) un poemario de nombre algo fluctuante, que yo conocí con el título de *Gorriones cogiendo altura*, del que Bolaño me explica en su tercera carta, respuesta a una mía del 18 de septiembre de 1979:

Los Gorriones [sic = sin subrayar], gracias a Dios, no se publicó ni se publicará nunca, al menos si de Bruno y yo depende. Lo consideramos un libro cuya principal virtud consiste en hacernos enrojecer. Eso sí, recordamos con nostalgia las tardes del D.F. en que lo pasamos a máquina y las noches en que, contentos y desconsiderados, nos íbamos al café La Habana a leer nuestros engendros, beber cerveza y sostener largas conversaciones sobre antipsiquiatría con nuestras pololas mexicanas, las muchachas más lindas del mundo.

Lejos de formalidades y fórmulas, una invitación particular a colaborar en una revista no lleva, generalmente, a un largo intercambio. El epistolario con Bolaño pudo ser muy breve: dos o tres cartas –precisas, concisas, casi burocráticas– pero fue una correspondencia que se prolongó por casi medio centenar de envíos y por casi dos décadas, si bien la frecuencia de ida-y-vuelta se fue espaciando con los años. Ahora, sabemos que fue un inagotable charlador, oralmente y por escrito, que sus destinatarios fueron cientos y que, a través de sus narrativos mensajes, entabló y practicó la amistad: “También me llevo[...], un tocho de cartas procedentes de los 4 puntos cardinales”, me cuenta, el 25 de septiembre de 1980, como parte de la enumeración (esa forma de la acumulación que tanto le acomoda en su narrativa y poesía) de los objetos transportados cuando se muda a Gerona, desde Barcelona. Sabemos que las misivas pudieron servirle, a la par, de “laboratorio de prueba” para dar a conocer y “calibrar” sus composiciones. Sabemos, igualmente, y es casi seguro, que ellas pudieron atenuar su soledad:

Estoy en Rosas, Roses en catalán, de tendero y horriblemente solo. Para colmo, las ventas hasta el verano, apenas me dejan para comer. Pero lo peor es la soledad: un pueblo exclusivamente para turistas, sin turistas, con esa hermosura clásica de lo vacío, el círculo perfecto.

*[Con frecuencia, Bolaño dibuja una estrella para separar párrafos.]

Tardes tristesísimas y solitarias. Ayer cumplí 29 años. Me di cuenta de eso pasado mediodía. Cerré la tienda y me fui por allí, a comprar un par de yogurts. Me aburre leer: ¡he llegado a odiar a Simenon! [...] Con Bruno tenemos el proyecto de hacer un comic. De terror, por supuesto. Yo escribiré el guion. (Rosas, 29 abril 1982).

Para Bolaño no parece ser una sorpresa que le solicitaran colaboraciones, y no demuestra extrañeza ninguna, tal vez porque, a pesar de ser un joven artista, ya

tenía un volumen publicado: *Reinventar el amor*², y textos suyos habían aparecido en varios países, incluso traducidos (sin quitarle méritos, es necesario aclarar que la presencia de chilenos en tantos lugares y la amplísima solidaridad con Chile facilitó la acogida y difusión de muchas expresiones artísticas). Rápidamente, me lo hace saber, y a mi solicitud de algunos pocos “datos básicos: fecha de nacimiento, qué haces, libros publicados, etc.”, replica con una página completa, llena de antecedentes –“mi ridiculum vitae”, califica con un humor que no por habitual (en las cartas es frecuente) es menos inesperado–y por su contestación se hace innegable su deseo ferviente de dar a conocer –ahora y más adelante–lo que ha producido y está produciendo, sin cesar e incansablemente.

Estas dos primeras misivas podrían percibirse, de cierto modo, como “bordes” (fluctuantes, nada estáticos ni rígidos), puntos de partida, atmósfera, desde los que se dio el carteo; convenientes, también, para advertir ciertos rasgos de nosotros, los firmantes, ciertas maneras de ser y de entendernos que se mantuvieron o variaron con los años. No seguiré, evidentemente, el orden consecutivo de las cartas, no siempre fechadas, por lo demás. Para organizarlas siguiendo cierta cronología, he encontrado indicios que me guían: las alusiones a alguna anterior y detalles sobre el clima han sido, casi con seguridad, los que más me han ayudado. Tampoco me ocuparé de todas y abarcaré sólo el período más activo de nuestro intercambio: de 1979 a 1985.

Y así como me detuve en el exilio (y podría insistir sobre él con opiniones de otras cartas), revisando y releendo los mensajes de Bolaño, distingo múltiples asuntos, temas o enfoques que podría elegir. No obstante, por ser una presencia continua, casi una obsesión, de hoja en hoja, y por parecerme más novedoso y sugerente, intentaré acompañar el trayecto de este joven literato que se prepara y desarrolla, se impacienta, pero continúa proyectándose, y su empeño, sus veredictos y reflexiones evidencian su certeza absoluta que llegará a ser escritor, cueste lo que cueste:

Dejaré España la primavera del 81 // Bueno.// Mientras tanto, escribo.// Terca-
mente. Amorosamente.// No sé qué utilidad pueda tener esto, pero sigo hacién-
dolo.// Te juro que a veces cuesta. (25 septiembre 1980).

Como dije, pienso que no hay correo de Roberto Bolaño donde no remita a leer y escribir (“Escribo, leo, trabajo. Ya te mandaré alguna cosa reciente”.¿1980?), sea porque reflexiona sobre su propio proceso creativo (yo diría que para estos pensamientos y juicios le sirven mucho, como punto de partida, las críticas o

2 Roberto Bolaño, *Reinventar el amor*, México, Taller Martín Pescador, 1976.

referencias que hace a otros artistas y/o sus obras: “Para comprar pan y mantequilla escribo reseñas de libros para una revista de medicina. (A un amigo le dije: me firmo Dr. Feelgood³)...” (30 enero 1981); sea porque nombra y da títulos y, en ocasiones, explica, aún, sus propias obras (manifiestos, antologías, narraciones, entrevistas, poemas, ensayos, revistas), las que está escribiendo o piensa hacer o las ya escritas e, incluso, las ya publicadas; sea por todos los enlaces, menciones y nexos que realiza y que podemos observar como elementos de su formación.

Bolaño es un *omnívoro* (si pudiéramos decirlo así) porque sus intereses son ilimitados en disciplinas, épocas, géneros, espacios, geografías; devora historia, biografías, artes visuales, novelas, pintura, jazz y diferentes ritmos y formas musicales, política, ciencia-ficción, poesía, ensayos, filosofías, cine; era un buen jugador de *wargames* y hasta fue alumno de escultura en la Escuela de Bellas Artes de Gerona (durante 1980-1981, por lo menos). Tal vez por saberse conocedor en tantos campos, una vez me aseguró, convencidísimo, que su única ventaja frente a los narradores españoles era que él tenía qué contar, mientras ellos redactaban bien, pero no sabían qué relatar.

Retrocedamos: a poco de mis cartas iniciales con Bolaño, a pesar que desapareció la razón puntual que originó el intercambio primero porque él ya había decidido enviar textos a *Araucaria*, continuamos escribiéndonos: en parte, porque le solicité material para una antología de poesía chilena joven que me habían encargado las Juventudes Comunistas chilenas de Francia, y que yo preparaba, ya en 1979 (a ella aludo en mi carta del 18 de septiembre de ese año). Ese fue el motivo particular para continuar los correos, que se fueron sucediendo, sin necesidad de limitarse a sus colaboraciones, y se volvieron una amistad epistolar y una alternancia de opiniones sobre muy variados aspectos: entre los principales, como he indicado, su afán, sus desvelos y tesón literarios (“Y ahora ‘trabaja con ahínco en su primera novela’”, testimonia en su ya referido “*ridiculum vitae*”).

3 Dr. Feelgood es un grupo musical originario del Reino Unido, formado en 1971 y que alcanzó su mayor popularidad a mediados de la década de 1970. Con un repertorio basado en *rhythm and blues*, encajaron en Londres el género del *pub rock*, reacción al auge del *prog rock* y del *glam rock*, y que el *punk* reconoce como una de sus fuentes de inspiración. Concebido como cuarteto –cantante, guitarra, bajo y batería–, por la formación han pasado más de una docena de músicos diferentes y ninguno de sus componentes actuales pertenece a la original. El nombre de la banda deriva del término usado en la jerga británica para referirse, indistintamente, a la heroína o al médico poco escrupuloso recetando fármacos. También hace referencia a la canción “Dr. Feel-Good” (1962), blues grabado por el pianista y cantante estadounidense Willie Perryman bajo el seudónimo Dr. Feelgood & The Interns, y versionada por varios grupos de *beat* británicos en la década de 1960.

Terminé la selección de autores y textos en 1980 (de hecho, el “Prólogo” es de ese marzo), pero como ya no había dinero para la edición, *Entre la lluvia y el arcoíris* apareció, recién, tres años después⁴. Las ofertas que Roberto me hizo, en el intertanto, para ayudarme a publicar la antología fueron tan innumerables como generosas sus palabras para calificarla. Habló, asimismo, con numerosos conocidos suyos para que yo colaborara en publicaciones a las que estaban ligados: efectivamente, buena parte de mi “Prólogo” se mostró en *Le Prosa*, revista mexicana, dirigida por su amigo, Orlando Guillén, y donde Bolaño aparece entre los “Enlaces de Redacción”⁵. En ese mismo volumen se encuentra una traducción suya con Antoní García Porta, desde el catalán, de un poema de éste; el mismo amigo con quien escribiría la novela *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, con la que ganaron el Premio Ámbito Literario de Narrativa 1984 (en carta del 16 mayo 1982, me señala que la novela ya está terminada, que la está corrigiendo y la adjetiva de “serie negra”)⁶. Y en la sección “Reseña de libros inéditos”, una alude a *Montón de estrellas fracasadas*, poemas, de Roberto Bolaño (“200 cuartillas capaces de atemorizar a cualquier escritor”, ironiza en su “ridiculum vitae”).

Hay que considerar que, para él, las revistas eran esenciales y no solo para participar en ellas –como colaborador o en un consejo de redacción–, sino, en especial, para fundarlas. Tres crearon con Bruno Montané, quien las tilda de “frágiles y precarias”, escritas a máquina y fotocopiadas: *Rimbaud, vuelve a casa* (¿1978?), *Regreso a la Antártida* (febrero 1983) y *Berthe Trépat*, la única que trascendió el número inicial y tuvo tres entregas (julio 1983; noviembre 1983, y febrero 1985). Para ésta con nombre de una malograda pianista (¿de nuevo el fracaso!; por lo demás, este vocablo y su eco vital no están nada ausentes de las preocupaciones de Bolaño), patético personaje del capítulo 23 de *Rayuela*, la novela de su admirado Julio Cortázar⁷:

Espero que pronto, en estos días, comencemos a armar el primer número de Berthe Trépat [sic], nuestra revista, y me gustaría que nos enviaras algo, ¿tal vez una especie de introducción?, ¿unas cuantas líneas sobre lo que tú crees que es la poesía chilena actual?, ¿un resumen crítico del encuentro de Rotterdam?⁸ (14 abril 1983).

4 Soledad Bianchi (ed.), *Entre la lluvia y el arcoíris* (Antología de jóvenes poetas chilenos), Barcelona-Rotterdam, Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983.

5 Soledad Bianchi, “Voces de arcoíris. La joven poesía chilena”, *Le Prosa, revista de escritura literaria*, n° 2, nov. 1980, p. 48-60.

6 Roberto Bolaño - Antoní García Porta, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, Barcelona, Anthropos, 1984.

7 Julio Cortázar, *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1972.

8 El Primer Encuentro de Poesía Chilena en Rotterdam se efectuó el 1, 2 y 3 de abril de 1983.

Fue así como en “Divagación prescindible sobre *Berthe Trépat*” intenté contestar qué podía impulsar a hacer una revista:

Por placer, como un juego: la rayuela, p.ej. Por necesidad de romper jaulas o acuarios que aíslan/permiten mirar (nos). Por necesidad de oponerse a la monotonía. Por combatirla rutina del Orden del Día con cierto desorden y eclecticismo. Sin cazarse/casarse con nada ni con nadie que imponga esquemas fijos o dicotomías absolutas que (nos) rigidicen impidiendo contradicciones (el que no se contradice es reaccionario: cito a Don Gabo de memoria). Porque no sería malo tender puentes...⁹

Y me extendía, con Cortázar en el horizonte, por unas dos páginas y media. Y antes que apareciera el tercer número de *Berthe Trépat*, Bolaño ya estaba planeando terminarla y sacar otra “que se llamará 3 Rublos, 70 Kopecs, o 5 Rublos y 29 Kopecs, o Lee Harvey Oswald, ya lo hablaremos.” (24 junio 1985). Y, así, años y años más tarde, reitera y reitera la idea de inventarlas.

Retomo mi antología *Entre la lluvia y el arcoíris*: es evidente, claro, que Roberto Bolaño está entre los 16 autores seleccionados, individualmente, con varios textos. Además, junto a Bruno Montané, aparecen con “La cantera de las manos”, un poema, aún inédito, de 1977, elaborado a dúo (el examen metaliterario de Bolaño es notable y aporta mucho a la comprensión de su pensamiento literario y escritural). A pedido mío, como presentación personal, cada autor redactó una poética, con entera libertad respecto a una pauta-guía que proporcioné: todas son muy interesantes y originales. “Rasgar el tambor, la placenta” es la de la dupla, y “Acercas de mi (sagrada) familia”, de noviembre de 1979, la de Bolaño, fundamental.

Sé que, aparte y después, Bolaño me envió poemas y cuentos para que yo los leyera y criticara, y así lo consigna en sus cartas. Nunca he encontrado esos relatos. Imagino que, como entonces las fotocopias no eran baratas, se los debo haber devuelto, con anotaciones y sugerencias y subrayados para debatir posteriormente.

Yo le había comentado algunos de sus textos –“Las revelaciones de Monsieur Pain” y otro– en un largo párrafo de mi carta del 29 de marzo de 1982. Junto a ciertos llamados de atención, complementaba: “se ve en tus narraciones que tienes una calidad neta para crear atmósferas e integrar al lector a ellas”. Le consultaba, también, sobre su “cultivo” de la poesía (antes, privilegiada) frente a la prosa, le instaba a publicar un libro de cuentos, y me alegraba –muy profesoralmente– por:

9 Soledad Bianchi, “Divagación prescindible sobre *Berthe Trépat*”, *Berthe Trépat*, n.º1, Barcelona, Rimbaud, vuelve a casa Press, julio 1983, p.3.

“nuestras comunicaciones y la seriedad de tu trabajo. Además –añadía–, nos hace tanta falta en Chile un equipo de buenos narradores: alguna vez me hablaste de una novela que se estaba gestando, ¿cómo va? Sigue mandándome tus escritos, me interesan verdaderamente.”

Abandonando un anterior tono festivo: “Por supuesto, espero tus críticas, firme como alabardero inglés antes de los primeros cañonazos, es decir con terror” (fines 1981); un Bolaño de una extrema modestia asume una seriedad poco menos que dramática, matiz no tan desacostumbrado en su epistolario, en particular cuando observaba las dificultades que debía superar para cumplir sus propósitos autoriales:

A propósito de las correcciones: sí [sic], estoy de acuerdo, completamente de acuerdo contigo en que hay durezas y torpezas en los dos cuentos que te he mandado. Pero qué puedo hacer: han sido leídos y releídos, corregidos y corregidos hasta el (mi) colmo. La única explicación es que soy un aprendiz. Pero ya irán saliendo mejores. (25 de abril de 1982).

No obstante, ese Bolaño-aprendiz confía en su proyecto y advierte, certero, que estudio y trabajo literarios son *la* vía para dejar de ser principiante, y él está convencido de lo que quiere y cómo lo quiere.

En una carta tardía, del 24 de junio de 1985, en Blanes, Bolaño da una clave (una de varias) que me parece esencial para comprender su poética y, a la vez, comprender lo que escribir era para él. Como yo estaba pensando regresar a Chile, lo que se concretó en 1987, al “amenazarme” con su visita, frustrada, como una infinidad de veces, afirma: “no puedo permitir que te vayas a Chile sin antes verte. 17 años de amistad epistolar! [...]Hacía mucho que no sentía el deseo [sic] de viajar”. Y como para ponerme en contexto y, quizá, convencerme que, en esta ocasión, sí cumplirá su palabra, con la facilidad que tiene para narrar (y que prueba una y otra vez en su correspondencia donde, incluso, a mi modo de ver, hay esbozos o gérmenes de cuentos o novelas), construye un relato, entretenido como, casi siempre, es su narrativa, y *una* de las variadas razones o motivos, creo, de su éxito editorial. Y esa capacidad de transformar todo en narración –característica, bastante frecuente, también, en su poesía– me hace recordar al Rey Midas. (Esta imagen me llega a través de una antiquísima lectura, nunca olvidada, donde Emir Rodríguez Monegal percibió al Neruda, de *Residencia en la Tierra*, como un “Rey Midas al revés” porque en esa poesía, en lugar de transmutarse en oro, toda materia se desintegraba).

“La última vez que salí de España fue hace tres años”, me cuenta Bolaño y, a renglón seguido, entra en detalles: que fue con su abuela a Marruecos, que él no

quería, pero tuvo que seguirla en sus aventuras, y agrega una frase que me parece primordial: “Tal vez yo no sentía ganas de viajar porque escribía mucho y eso ya era suficiente *vértigo* [soy yo la que destaco]”, y cuando lo declara, yo concibo su acción de escribir como una totalidad que integra tanto el acto intelectual como el acto material del gesto de la mano que se mueve, incorporando a todo el cuerpo.

Meticuloso y analítico, pareciera que Bolaño no dejara pasar nada y no dejara nada sin pensar y, claro, al “vértigo” que experimenta cuando escribe, añade otros rasgos que él considera básicos para definir la escritura, la que a él le interesa, la que él intenta hacer.

[Erick] Pohlhammer, el Bruno [Montané] y [Raúl] Zurita me parecen los mejores, sobre todo estos dos últimos, en quienes puedo leer el riesgo (el riesgo como expresión de talento) tanto en sus construcciones como en “lo que tienen que decir” [sic]. No sé, al menos yo apuesto por ellos dos. (15 abril 1982).

Clarifica, enfatizando el alcance que le concede al “riesgo” en los trabajos de algunos poetas que yo le sugiero para una antología que él me había propuesto hacer juntos y que, finalmente, no resultó. Y al continuar repasando los mensajes de Roberto Bolaño, encuentro, dispersas, nuevas reflexiones tuyas que pueden llevarnos a “armar” su concepción de la literatura y de su literatura, pero las va entregando, de a poco, como en una suerte de crucigrama o de rompecabezas sin terminar, con un espacio en blanco, en una nunca acabada construcción, no cerrada, a completar... con un pensamiento (positivo o negativo) a descubrir en un correo siguiente:

¡Qué cosa con G.[onzalo] R.[ojas]! Siempre me gustó tanto, pero ahora, en la vejez, se destapa con una prodigalidad que hunde sus contados poemas excelentes, escritos *a lo largo* de su vida y que para mí bastan como obra, como *desafío* [soy yo la que destaco], como lo que sea. Parece que los buenos poetas se ponen nerviosos al llegar a viejos. (El caso de Ner.[uda] y de Rokha es espantoso al respecto.) (s.f., primavera 1982?).

Esa carta manuscrita, de 2 páginas, del 15 de abril de 1982, con párrafos separados por estrellas al centro de la hoja, es enjundiosísima y no solo por esas opiniones o por nuevas relacionadas con el medio literario o por apuntar a la Guerra de las Malvinas o por las alusiones a su cotidianidad (“tengo una tienda pequeñita, con dos socias, en Rosas, al lado de Cadaqués.”) sino, también, por todas las referencias a su quehacer literario: “Pese a todo [el esfuerzo del negocio], escribo (no tanto como quisiera) y leo (ahora estoy metidísimo con la súper antología “Los Trovadores”, de Martín de Riquer). [...] Por lo pronto es hartito novedoso el oficio de comerciante. Me recuerda *Las mil y una noches*”. Y, con posterioridad, refiere

a algunas reseñas que ha publicado y dedica todo el último párrafo a “Títulos de cuentos por ordenar. corregir. reescribir →...[sic, puntuación]”, y menciona nueve relatos, con sus calificativos genéricos o semi-genéricos: “(ciencia ficción: “cada vez me tira más la ciencia-ficción”, me había prevenido el 30 de enero de 1981)”, “(cuento terrorífico)”, (“terror”), etc.

Luego, el 29 abril 1982, y a propósito del argentino Manuel Puig, uno de los narradores que, invariablemente, lo asombra, añade:

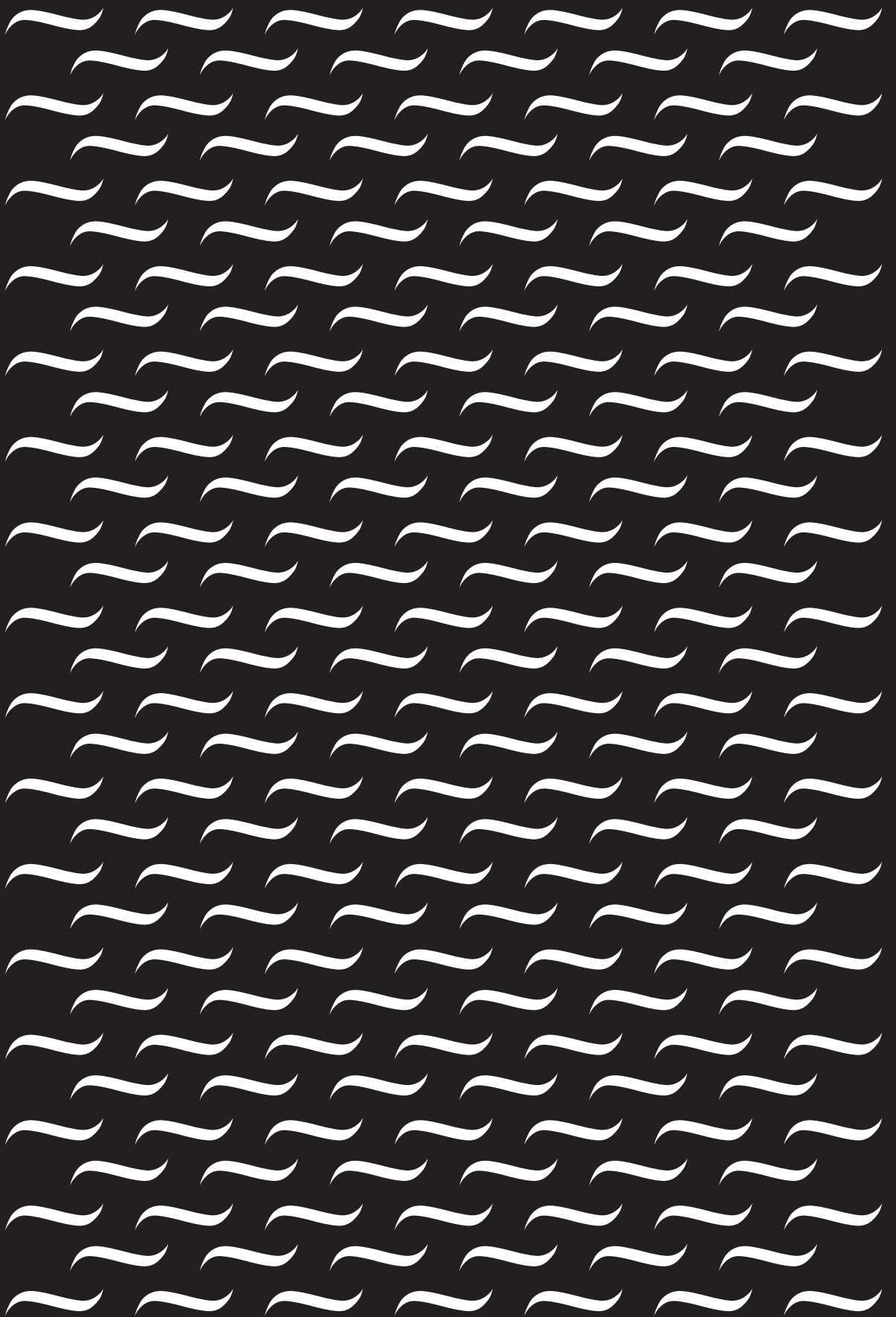
Leí, por fin, la última novela de Puig [debe ser: *Sangre de amor correspondido*]. ¡Qué bueno es! [...] En algunos momentos llegué a pensar que había sido escrita de prisa, tal vez con urgencias monetarias: ... pero el *riesgo* y la *ternura* siguen con él y así el texto, menor, sin duda, tiene la virtud de *ser algo cierto* y lo que cuenta tiene también la virtud de *la honestidad*, de la *solidaridad* [todos los énfasis son míos], lugares comunes que a muy pocos escritores se les pueden aplicar. Quiero decir: la novela me ha encantado, era justamente esa la que tenía que escribir después de “Maldición Eterna...[a quien lea estas páginas]”, tal vez a manera de puente experimental hacia otras escrituras. (29 abril 1982).

Para Bolaño, el vértigo, el desafío, el riesgo, la ternura, la honestidad, la solidaridad, son atributos que reconoce –y casi exige– en la literatura que le atrae y valora, y se unen a la vocación, al deseo. Y la fiesta, el azar, el viaje, el juego (“exploro, experimento, juego. Sobre todo, juego” [¿mayo 1980?]), se suman como elementos de la escritura: “dentro del camino totalmente zigzagueante que el poema va trazando” (s.f., ¿otoño 1979?). Y la autocrítica, siempre. Y el conjunto de todos estos rasgos son trazos, son formas del compromiso personal que, para Bolaño, significa dedicarse a la literatura y ser escritor.

escribí más de mil páginas en condiciones económicas horribles. Y mi poesía no es fácil. Ha exigido no solo inspiración sino trabajo, dedicación, meditación, experimentación. Y todos esos requisitos han sido cumplidos y han sido cumplidos en condiciones económicas que retrospectivamente me espantan. (¿octubre 1980?).

Bibliografía

- Bianchi, Soledad (ed.), *Entre la lluvia y el arcoíris* (Antología de jóvenes poetas chilenos), Barcelona-Rotterdam, Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983.
- _____, “Voces de arcoíris. La joven poesía chilena”, *Le Prosa, revista de escritura literaria*, n° 2, nov. 1980, p. 48-60.
- _____, “Divagación prescindible sobre *Berthe Trépat*”, *Berthe Trépat*, n° 1, Barcelona, Rimbaud, vuelve a casa, Press, julio 1983, p.3.
- Bolaño, Roberto, *Reinventar el amor*, México, Taller Martín Pescador, 1976.
- _____, *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego. Once jóvenes poetas latinoamericanos*, México, Editorial Extemporáneos, 1979.
- Bolaño, Roberto y García Porta, Antoní, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, Barcelona, Anthropos, 1984.
- Cortázar, Julio, *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1972.



RETROACTIVAS

“CUANDO SOMOS INFELICES”: PRESENTE, PASADO Y FUTURO EN *EL SISTEMA DEL TACTO* DE ALEJANDRA COSTAMAGNA

*Lorena Amaro Castro**

* Lorena Amaro es Doctora en Filosofía (U. Complutense de Madrid), crítica literaria y profesora del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. El siguiente artículo ha sido escrito en el marco del proyecto FONDECYT Regular 1180522 “Carto (corpo) grafías: narradoras hispanoamericanas del siglo XXI”, en que la autora es Investigadora Responsable.

“Cuando somos felices, nuestra fantasía tiene más fuerza; cuando somos infelices, actúa de modo más vivaz nuestra memoria”. Este epígrafe, tomado de Natalia Ginzburg, abre la novela *El sistema del tacto* (2018), de Alejandra Costamagna. No sería extraño considerarlo un programa del trabajo novelístico de esta autora: a lo largo de casi 25 años de trayectoria, Costamagna ha plasmado en diversas historias la compleja (¿e infeliz?) relación de sus protagonistas —casi siempre mujeres, sobre todo *hijas*— con el presente familiar y social, y el ejercicio de memoria que orienta hacia un pasado hasta cierto punto anhelado, desconocido o restitutivo. Este desacomodo se encuentra ya en la primera novela de la autora, *En voz baja* (1996), y en la reescritura que hizo de este texto en *Había una vez un pájaro* (2013), donde plantea por primera vez una perspectiva muy característica de sus narraciones: la creación de historias atravesadas de tensiones y secretos familiares no resueltos, dichos entre líneas o que se van revelando muy lentamente¹. En estos relatos, el pasado, aunque muchas veces elidido, resulta fundamental en la construcción de la trama y de sus protagonistas, lo que concuerda con la idea de que “la identidad es una noción retrospectiva”², concepción que sirve particularmente para trazar las subjetividades nómades que resultan de una desterritorialización de la lengua y la norma social, como se verá en el caso de Ania Coletti, protagonista de *El sistema del tacto*³.

En efecto, existe un innegable “aire de familia” entre la última novela de Costamagna, finalista del Premio Herralde, y su *opera prima*, *En voz baja*, en que la autora no solo inauguraba su trayectoria como escritora, sino que abría también el camino de la llamada literatura “de los hijos” en Chile⁴. *En voz baja* es protagoni-

1 Bieke Willem ha escrito sobre la relación entre secreto, silencio e intimidad en la narrativa de Costamagna: “El lenguaje silencioso de Alejandra Costamagna: *En voz baja* y ‘Había una vez un pájaro’”, *Letras Hispánicas*, vol. 12, 2016, p. 210-220.

2 Rosi Braidotti, *Sujetos nómades*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 77.

3 Alejandra Costamagna, *El sistema del tacto*, Barcelona, Anagrama, 2019. En adelante, solo para las citas de esta novela se consignará la paginación entre paréntesis en el cuerpo del texto.

4 En Chile esta literatura no se vincula directamente con agrupaciones políticas como H.I.J.O.S (agrupación nacida en 1995 en Argentina) o HIJOS (Uruguay, 1996); en este sentido, no se ha realizado un trabajo como el que publicara recientemente en Argentina Teresa Basile (*Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*, Córdoba, EDUVIM, 2019) en que aborda *específicamente* textos de hijos de víctimas de la dictadura. En la literatura chilena predomina la narrativa de un grupo de escritores nacidos aproximadamente entre 1970 y 1985, que relatan la experiencia de infancia bajo dictadura, pero en su mayoría no son hijos de víctimas directas de la dictadura. Aplicaría para ellos la noción de “hijos simbólicos”, es decir, “todas las personas de la segunda generación cuya infancia o adolescencia estuvo marcada de alguna manera por la experiencia dictatorial” (Logie, Ilse y Bieke Willem, “Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada”, *Alter/Nativas*, n° 5, 2015, p. 1-25. URL: <https://alternativas.osu.edu/assets/files/Issue5/essays/logiewillem.pdf>, p. 2).

zada por Amanda, una niña de entre 12 y 14 años, que enfrenta el encarcelamiento del padre por actividades aparentemente subversivas. Mientras él se encuentra encerrado, la madre comienza una relación con su mejor amigo y compañero político. La hija se resiste a abandonar a su padre, quien cada vez se aleja más de la cotidianidad familiar. Esta trama sentimental da forma a lo que Amanda y su hermana perciben como un “secreto”, *leitmotiv* no solo de Costamagna sino también de muchos de estos narradores, cuyas narraciones califican, en la perspectiva de Sarah Roos, como “relatos de filiación”⁵, forma textual que se funda particularmente en la instalación de un secreto familiar, como lo describen para la literatura francesa Laurent Demanze y Dominique Viart⁶. En esta novela, es el secreto lo que lleva a la protagonista y a su hermana a hablar permanentemente “en voz baja”, como ocurre en otros relatos de Costamagna en que hay familias quebradas por la ausencia del padre o la madre (como en *Cansado ya del sol* o el cuento “Nadie nunca se acostumbra”), disparándose desde allí el tránsito subjetivo y doloroso de sus personajes, su duelo no resuelto. Nota aparte merece la relación erotizada de Amanda con su padre encarcelado, a la que se alude en numerosas oportunidades.

“Confrontar el recuerdo con la ruina”

En *El sistema del tacto*, Costamagna vuelve a indagar en la relación quebrada entre padre e hija, esta vez porque el padre, viudo, funda tempranamente otra familia de la que Ania Coletti, la protagonista, se siente excluida. Como plantea el epígrafe de Natalia Ginzburg, escogido para esta última novela, la memoria es un motor o impulso narrativo y vital, que en la obra de Costamagna pareciera dar pie a la elaboración ficcional. El descalce de los personajes (su “infelicidad”) respecto de las expectativas sociales los lleva a refugiarse —también a exponerse— a las indagaciones de la memoria, capturando su presente y haciendo del futuro un horizonte demasiado difuso y alejado de las inquietudes que los movilizan. En este sentido, conviene considerar en esta literatura la idea de “familia”, núcleo erigido por las sociedades contemporáneas como espacio del cobijo y la felicidad, gatilla en la literatura de Costamagna una serie de emociones que fragilizan a sus protagonistas, incapaces de ajustarse a ese modelo de bienestar.

5 Sarah Roos, “Micro y macrohistoria en los *relatos de filiación chilenos*”, *Aisthesis*, N°54, 2013, p.335-351.

6 Laurent Demanze, “Récits de filiation”, Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon. (eds.), *Encre orphelines*, Paris, José Corti, 2008 y Viart, Dominique, “Le silence des pères au principe du ‘récit de filiation’”, *Études françaises* vol. 45, n° 3 (*Figures de l’héritier dans le roman contemporain*), 2009, p. 95-112.

Ania Coletti es chilena y descendiente de inmigrantes ítalo-argentinos. Es una mujer hasta cierto punto desarraigada: sin trabajo estable, se dedica a cuidar las casas y animales de otras personas cuando se hallan de viaje. Respecto de este personaje, cabe indicar que, como en ninguna otra novela de Costamagna, opera en el sistema onomástico de la novela, la construcción autoficcional: autorizaría esta lectura el hecho de que Costamagna ha empleado una gran cantidad de materiales de archivo, tomados de su propia familia, sin ocultar el vínculo sino que, por el contrario, resaltándolo a través de las iniciales “A.C.”: Ania/Alejandra - Coletti/Costamagna, asociación que ha refrendado también en numerosas entrevistas realizadas sobre la novela⁷. La narración, sin embargo, se realiza en tercera persona. Va registrando minuciosamente el reencuentro de Ania con el pueblo al que iba de vacaciones en su infancia, Campana, lugar al que viajaban en auto en compañía de su padre, en una época (fines de los setenta) en que las dictaduras chilena y argentina llevaron a ambos países al borde de un conflicto bélico por diferencias limítrofes en la Patagonia; un contexto de violencia política al que se hacen varias alusiones en la novela.

Ania atraviesa los Andes, esta vez en avión, a solicitud del padre, quien le pide que lo “reemplace” al lado del lecho de muerte del único sobreviviente del clan original, el tío Agustín. En esta narración se va develando, al mismo tiempo, el distanciamiento que existe entre padre e hija, así como otros aspectos de la vida de ella en el presente. Entre ellos, se presenta el aparente fracaso profesional de Ania, quien ha sido despedida de su trabajo de profesora en un colegio por su aparente dejadez. La inspectora le echa en cara que no normalice los textos de sus estudiantes. Por otra parte, Ania se resiste también a tener una relación amorosa normalizada, ya que es pareja de un hombre mucho mayor que ella; relación en que espejea su frustrado anhelo afectivo de una figura parental, como se insinúa a los lectores. Para sobrevivir, Ania considera que su mejor talento es el de sustituir a otros en el cuidado de sus casas, animales y plantas y de hecho su propio padre

7 Entre ellas destaco las de Angélica Franken, y de Diego Zúñiga. En esta última, ella responde al entrevistador: “Me interesa lo inespecífico, la indefinición en el límite entre lo ficcional y lo real. Trabajo con eso, y creo que tiene que ver con que originalmente imaginé este libro como algo muy documental, pensar a mi bisabuelo y esa inmigración italiana: por qué habían venido, qué costos había tenido el viaje, y pensaba en otros personajes que vinieron después, como mi tía abuela, y descubrí un vínculo que se podía hacer también con la venida a Chile de mis padres, la resonancia de ese desarraigo de lo que había en el fondo ahí. Pero una vez que empecé a trabajar con esos materiales, yo misma empecé a desplazarme e ir a otros lugares, me fui desplazando hacia una zona de la ficción”. Diego Zúñiga, “Alejandra Costamagna: ‘Esta novela visibiliza sobre todo el desarraigo, tan urgente hoy’”, *Culto, La Tercera*, 19/02/2019, URL: <https://culto.latercera.com/2019/02/03/alejandra-costamagna-el-sistema-del-tacto/>.

le ha pedido que lo sustituya: paseando a un perro que recién ha llegado a su casa y, luego, en el lecho de muerte de Agustín.

Esta narración focalizada en Ania se alterna con otra, ambientada en los años 70, en que la perspectiva es la del tío Agustín, primo del padre de Ania. Como la anterior, se efectúa también en tercera persona y también con una amplia utilización del estilo indirecto libre, lo que permite acceder a los pensamientos más íntimos del personaje. Agustín observa con veneración a la pequeña Ania, a quien le presta novelitas de terror proporcionadas por su amigo, “el flaco Gariglio”, durante las vacaciones en Campana. El relato también da cuenta de la ansiedad de Agustín por salir de Campana, por alejarse de la familia de origen y emprender viaje a Chile, en un relato que revela las limitaciones cognitivas y sociales de este personaje. Entre el protagonismo de Ania y el de Agustín se encuentra también el de Nélide, madre de Agustín, cuya fotografía ocupa la portada de este libro como un índice, bastante potente, de su centralidad en la historia familiar y del carácter mixto de esta “novela”, entre la realidad y la ficción, ya que tanto Ania como Agustín de algún modo replican el destino triste de Nélide en alguno de sus rasgos (Agustín intenta ser dactilógrafo, como su madre; Ania emprende un viaje de retorno a la infancia perdida, como cuando Nélide regresa a Italia de visita por unos meses).

Aunque, como ya se ha dicho, *El sistema del tacto* toca varios temas presentes en la narrativa de Costamagna, se trata de una novela inédita en este universo literario debido a su montaje y disposición visual. Costamagna propone como modalidad de escritura y lectura un *collage* que, sin descoser los hilos de la trama, funciona visualmente al modo de un álbum, como si el título del libro no aludiera solo a un sistema de aprendizaje mecanográfico (que obsesiona y ocupa al tío Agustín y que fue la profesión de Nélide), sino también a una forma de conocer el mundo de los personajes palpando la materialidad de un álbum familiar y otros recuerdos que han pertenecido a la familia. Esta remarca del archivo es sustantivo en toda reconstrucción biográfica, como plantea el psicoanalista Néstor Braunstein: “¿Tengo un archivo o soy un archivo de recuerdos y desmemorias? ¿No es en la memoria (o en la fantasía de “tenerla”) donde reside mi enigmática identidad?”⁸. El libro, en este sentido, es, como se ha dicho, un *collage*, en que figuran cartas y fotografías del feliz viaje de Nélide a su patria de origen después del primer intento suicida; instrucciones y ejercicios de dactilografía que pertenecieron a Agustín; fragmentos de un *Manual del inmigrante italiano*, de 1913; una carta de solicitud de trabajo escrita por el tío en su juventud; una carta de Nina,

8 Néstor Braunstein, *Memoria y espanto, o el recuerdo de infancia*, Madrid, Siglo XXI, p. 10.

la madre de Névida, que explica su migración a Argentina; una foto de Agustín en su juventud; fragmentos de novelitas de terror que Agustín le consigue a Ania durante las vacaciones argentinas y extractos de la *Gran Enciclopedia del Mundo*, de 1964, con que Ania se topa en la casa de su padre, lo que dispara el recuerdo de los viajes que hacían juntos, en auto, desde Santiago hasta Campana, atravesando la cordillera y la pampa. Esta gran cantidad de objetos físicos (a los que se suman la máquina de escribir, un pisito verde, un teléfono fijo que extrañamente aún conserva el tono), tienen en la novela la función, como plantea María Teresa Johansson, de “ser agentes que precipitan las operaciones de la memoria al provocar una superposición de imágenes pretéritas y actuales”⁹. Es a través de ellos que la familia, objeto ella misma de la felicidad por antonomasia, logra circular y trascender allende el tiempo y el espacio. Para Sara Ahmed, la familia feliz sería un “objeto” que “circula por medio de objetos”: “El álbum familiar vendría a ser uno de estos objetos: el retrato de la familia feliz es un modo en que la familia se produce como objeto feliz”¹⁰. Sin embargo, las fotos familiares de Ania, si bien cumplen con estos códigos (52-54, 61, 107, 149), revelan, bajo la superficie estandarizada de la felicidad familiar, el drama de Névida, obligada a separarse de su familia y a viajar a Argentina por un matrimonio no deseado. De esa relación nace Agustín, cuya foto en formato carnet (135) y con un rostro serio, algo impávido, le recuerda a Ania “a Elvis Presley” (133). La verdadera alegría de estas fotos está, sin duda, en el mundo perdido de Italia, donde Névida puede ir a la playa, tomar una guitarra, sonreír e incluso hacer morisquetas infantiles a la cámara. Los lectores descubren que esa misma mujer sonriente, tiempo después de esa temporada de retorno al paraíso infantil, es víctima de una crisis nerviosa y decide suicidarse.

Ahmed cita a Simone de Beauvoir: “Entre sus muros la familia se convierte en una célula aislada y afirma su identidad más allá del paso de las generaciones; el pasado que se conserva en los muebles y los retratos de los antepasados anticipa un futuro sin riesgos”¹¹. En el relato de Costamagna, por el contrario, el hallazgo de los objetos familiares no es prometedor: el futuro se avizora sin sentido. Alejandra Costamagna revela en una entrevista que el origen de este texto se encuentra en un intento por acercarse a los relatos familiares de migración, pero cuenta que las historias “se resistían a ser contadas, algo siempre las dejaba truncas. Me daba la impresión de que eran balbuceos: esquivarlas más que historias. Era tal vez el re-

9 M. Teresa Johansson, “Viaje trasandino y memorias de migración: imaginarios geográficos del Cono Sur en *El sistema del tacto* de Alejandra Costamagna”, *Valenciana*, n° 24, 2019, p. 254.

10 Sara Ahmed, *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*, Buenos Aires, Caja Negra, 2019, p. 97.

11 Cit. en Sarah Ahmed, *ibíd.*

lato de unas voces que andaban sueltas, la herencia de unas heridas ajenas”¹². Sin embargo, esas heridas ajenas, en la experiencia del personaje de Ania, son apropiadas y marcan su presente lleno de incertidumbre. Lo piensa Agustín: “Todo el mundo sabe que los padres se plantan en los cuerpos de los hijos y luego hay que sacarlos a la fuerza” (157). Es esta resistencia la que experimenta Ania, quien no logra (o rechaza) armar una familia y normalizar su vida como lo desearía su entorno, sobre todo su padre. Ilse Logie y Bieke Willem escrutan las narrativas de los hijos en Argentina y Chile desde una perspectiva semejante, cuando plantean, recogiendo a Derrida y Roudinesco, que en muchas de ellas prima una lógica de la herencia por la cual “ser heredero es algo ineluctable: el hijo contrae una deuda con sus antecesores, que en el caso que nos ocupa toma una forma espectral, lo que implica asumir una responsabilidad. Sin embargo, el heredero no recibe pasivamente su legado, sino que lo selecciona y reinterpreta, por lo que cabe hablar de una fidelidad en la infidelidad”¹³. Es esta diferencia o hiato el que define la búsqueda existencial de personajes como Ania. La responsabilidad de la herencia es tan potente (sus marcas, su dolor) que impide que Ania continúe, simplemente, con su vida. En Campana, Ania vive un presente distorsionado por el pasado, un presente que casi no lo es. Pero finalmente se dejará entrever una liberación o una posibilidad de futuro para este personaje.

¿Qué es lo que puede sacar en limpio Ania de su recorrido por el pasado de Campana y del Piamonte, incluso de su propio y reciente pasado en Chile? Los relatos de filiación suponen una relación esquivada con “la verdad” familiar; por esto los documentos, imágenes y objetos que va encontrando Ania en su recorrido por el pasado —propio y de sus antecesores— funcionan sobre todo como tenues huellas mnémicas, cuya cotidianidad sublimada refiere metonímicamente a las ausencias o silencios de los progenitores, y que para nada ayudan a establecer una verdad transparente: por el contrario, revelan la opacidad del pasado. Es una constante la aparición de estos objetos que disparan la memoria, como cuando, por ejemplo, Ania se encuentra con un pisito verde en que se sentaba a escuchar las historias de su tía abuela Nélica: “Eso es todo, comprende Ania: un pisito verde, solitario, afirmando la memoria de una casa en ruinas” (154). Les hijes, en la literatura de Costamagna, avanzan a ciegas, palpando en los objetos un hilo de Ariadna, sin que por ello se vea, al final del camino, la salida al laberinto de la memoria, ni menos una garantía de superación personal. En esto, *El sistema del tacto* no difiere de otras producciones contemporáneas cifradas en estas búsquedas

12 Angélica Franken, “Entrevista a Alejandra Costamagna (Santiago de Chile, 1970) sobre su novela *El sistema del tacto* (Anagrama, 2018)”, *Letral*, n° 22, 2019, p. 318.

13 Ilse Logie y Bieke Willem, “Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada”, *Alter/Nativas*, n° 5, 2015, p. 3. URL: <https://alternativas.osu.edu/assets/files/Issue5/essays/logiewillem.pdf>

das engañosamente reconstituyentes. Como acertadamente plantea Angélica Franken cuando escribe sobre “Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente”

Para estas novelas, la construcción ficcional de la memoria no se articula como un relato coherente y cronológico, sino que estetiza justamente como una suerte de ruina, es decir, como una suerte de capas de sentido y de significaciones que permiten acceder al pasado, pero siempre de modo incompleto y mediado. Por lo mismo, la memoria es entendida y construida, por estos autores, como un proceso y no como un acontecimiento, siguiendo al teórico Walter Benjamin¹⁴.

Como se ha planteado, la materialidad del archivo doméstico funciona como un activo disparador de la memoria. En nuestra era de realidad virtual y aumentada y de hiperabundancia de artefactos desechables, los objetos parecen adquirir una especie de densidad particular, actuando como ganchos afectivos que en el relato de Costamagna marcan y remarcan los muchos pequeños viajes de sus personajes a ese lugar primordial que es el pasado. Efectivamente, el desplazamiento geográfico de la protagonista que visita a un tío moribundo y ordena la casa de los ancestros para cerrarla no es otra cosa que un viaje en el tiempo, en el que la protagonista teme quedar atrapada: “Piensa que no va a llegar a la puerta, que no va a salir más de este punto del mapa. Que se va a derrumbar la casa con ella ahí, devorada por el tiempo” (129). El presente de Ania no existe y ella se pierde en este viaje: “¿Es a ella a quien saludan? No pierde minutos en averiguarlo, el tiempo se ha trizado” (166). En distintos momentos del libro la protagonista es secuestrada de su presente por el pasado persistente que parece ser su único arraigo: “Dar vuelta la vista y encontrar la *Gran Enciclopedia del Mundo*. Estos tomos verdes y opacos como el pasado, que a veces metían en la citroneta para que Ania se entretuviera durante el viaje” (26). En segmentos como éste, numerosos en el texto, se producen lo que podríamos llamar las *anagnórisis* de Ania, ciertos reconocimientos o hallazgos de la memoria, objetos que salen a su encuentro para recordarle una identidad apenas reconocible. Pero la cuestión de la temporalidad no se materializa solo en estos retornos al pasado, sino también en otras alusiones a la experiencia. Así, por ejemplo, Agustín se muestra preocupado por Ania, porque “La niña se aburre, piensa” (13), marcando así un tiempo lento, el de las siestas veraniegas en la casa familiar; la prima de Ania, Claudia, “ve cómo corre el reloj y se lamenta: se me está yendo el tren, primi” (41) y ambas parecen avanzar inexorablemente a la extinción de su familia. Ania recuerda a su tía Nélida en un “rincón atemporal” (42), varada en su locura. Nélida suele hablar de una guerra “al otro lado del charco, al otro lado de la memoria” (45), situación con la que se

14 Angélica Franken, *op. cit.*, p. 188-189.

puede identificar también a Ania, varada en un lugar entre el presente y el pasado, entre Chile y Argentina. Ella “trata de volver a su tiempo” (124) sin fortuna. La verdadera “novelita de terror” parece ser que Ania sea aplastada por el pasado: “Piensa que no va a llegar a la puerta, que no va a salir más de este punto en el mapa. Que se va a derrumbar la casa con ella ahí, devorada por el tiempo” (129).

La resistencia de Ania a su herencia, sobre todo a la idea de darle continuidad en su propia experiencia desarraigada, se conecta de algún modo con las revelaciones que va haciendo la narración en tercera persona. Esta familia tiene, por así decirlo, un *karma*: los Coletti han traicionado por lo menos dos veces a sus integrantes: primero, a la tía abuela Nélide, cuando sus padres decidieron enviarla desde Italia a Argentina para casarse con un primo al que no amaba y renunciar a su lengua y afectos de origen; luego, a Ania, cuando su padre, viudo, se casó con Leonora “y empezó a hablar otro idioma. Un idioma sin lengua, ininteligible para Ania” (17-18), formando lo que ella llama una “familiastra” (22), de “parentastros” (22). Estos quiebres son fundamentales para entender la imposibilidad de la protagonista de alinearse con su herencia y confiar en un futuro: “Heredar la familia supone heredar la demanda de reproducir su forma”¹⁵ y esto es lo que taimadamente Ania se resiste a hacer: sin hijos, sin un trabajo estable, desplazándose constantemente entre casas ajenas, sin aferrarse a una norma del lenguaje, insomne porque no sabe cuidar la “higiene del sueño” (19), Ania se convierte en la única testigo de la debacle familiar, sintomatizada en la muerte de Agustín y la probable demolición de las casas de los Coletti, una decadencia que en el relato se anuda también con la del pueblo de Campana y la de toda una forma de vida. Como plantea acertadamente Teresa Johansson en su lectura de esta novela:

se conforma una cartografía de espacios geográficos distantes bajo las temporalidades ensambladas del presente y de la memoria. De manera colateral, la novela integra los procesos de caducidad y finitud de un siglo en extinción cuyas formas de vida y de desplazamiento, arraigados en diversos imaginarios espaciales, se han vuelto obsoletos o bien perviven en estado de crisis¹⁶.

Es precisamente esta idea de “temporalidades ensambladas” la que queda registrada a través del uso de las imágenes de la novela, en que el pasado y el presente de la estirpe de los Coletti van revelando calces y descalces: si bien la protagonista

15 Sarah Ahmed, *op. cit.*, p. 97.

16 Teresa Johansson, *op. cit.*, p. 254.

es Ania después o alrededor del año 2000, la mayor parte de las fotografías y textos giran en torno a su tía abuela muerta, en la que por momentos parece reconocerse. El proceso que vive Ania es el de “confrontar el recuerdo con la ruina” (121), en una actitud que oscila entre la nostalgia y la melancolía.

Por otra parte, la caducidad de la familia, la casa y la ciudad misma de Campana, esto es, la caducidad del mundo de la infancia de Ania, impacta especialmente en las tecnologías de la escritura y la lectura, a las que se alude desde la primera línea de la novela, cuando Agustín se pregunta si “la chilenuita” irá a leer o no las novelitas de terror de Gariglio. En este sentido, el uso del archivo pone de manifiesto no solo una disposición afectiva melancólica respecto del ideal familiar perdido, sino que también le muestra al lector esa otra forma de caducidad que es, según Johansson, la de la “temporalidad de técnicas de escritura en desuso, tales como las cartas manuscritas o la máquina de escribir. Estas materialidades documentales que han sido incorporadas como un archivo a la textura de la novela se relacionan directamente con un mundo de objetos del siglo XX integrado al espacio vivido y recorrido”¹⁷. La narración produce un contrapunto permanente entre las técnicas del presente (el correo electrónico, el teléfono, el avión con que Ania regresa a Chile, en vez del viejo auto del padre con el que de niña cruzaba la Cordillera) y los documentos guardados en una caja de cartón, en la casa semibandonada del clan familiar. No es raro que, obsesionada por este archivo, Ania no se dé cuenta de que tiene varios correos electrónicos avisándole que su padre está grave: esto pone en cuestión la efectividad de los medios del presente para quien está hechizada por el pasado: “Suena el teléfono, pero Ania tiene un atado de papeles en la mano, que nublan su audición” (113).

Pasado incorregible y un jardín para el futuro

Especial interés tienen en esta novela el tema de las “erratas”: como se ve en el manual de dactilografía y en los ejercicios de tipeo de Agustín, hay una insistencia en el texto, literal, de evidenciar sus errores:

Agustín escribe palabras sueltas, llenas de erratas y faltas de todo tipo mientras Ania da sus primeros balbuceos [...] Lo que hay ahí son ejercicios: palabras, oraciones y frases de distintos usos, como si el aprendiz estuviera cultivando las semillas de una lengua que nunca dominará por completo, un alfabeto hecho de restos y pifias, aunque sea su lengua de nacimiento. Como si el piemontés de su madre y sus abuelos le abriera una grieta de dudas verbales y él necesitara, con

17 *Ibid.*, p. 253.

urgencia, ejercitar los dedos y conectarlos con esta mente que va siendo invadida por un ejército de pelusas. *Alcohón, baldrar, barbosa, murmurllar* (109-110).

En el pasaje se tienden dos puentes hacia Ania: se cuenta que esto ocurre hacia 1970, año en que ella nace y, por lo tanto, al mismo tiempo que Agustín aprende el sistema del tacto, ella entra en contacto con el de la lengua. Por otra parte, las palabras que Agustín no puede tipear correctamente son reemplazadas por esas palabras mal escritas por los estudiantes de Ania. Pasado y presente se confunden para mostrar que ninguno de estos “hijos”, ni Ania ni Agustín, logrará aprender realmente el alfabeto que se les impone. Las erratas se transforman literariamente en descualces de la norma social. La rebelión de Ania es intensa y se revela en este pasaje en que parafrasea las “sugerencias” de manual, impuestas a los inmigrantes italianos de principios de siglo, y a su tía abuela Nélica en una carta parental, verdadero “manual de comportamiento” (114): “Le gustaría tirar humo por la boca en algún andén, caminar fuera de la vereda, usar un sombrero de bambú en la platea de un teatro, hacer señas al mozo del Cecil con un golpe de vaso sobre la mesa, ser una dama o una lavandera, una hembra, llamar a un carruaje con unos pss, pss, pss muy marcados” (120).

La insistencia en las erratas y su reproducción a través del archivo en la novela señala un tema más amplio: el tema del error, de los actos que no tienen vuelta atrás. Las vidas de Nélica, Agustín y probablemente de la propia protagonista, pudieron ser *otras*, y mucho más felices, pero son erratas o borradores imperfectos de algo que nunca fue ni será. El apodo “Catrasca” con que signaron a Ania cuando niña y que viene de la expresión familiar “cagada tras cagada”, refrenda esta lectura de una herencia familiar hecha de errores. El texto va construyendo un léxico propio (con aires de “léxico familiar”, como el título de la bella novela de Natalia Ginzburg) a través de los textos plagados de erratas del tío Agustín, quien repite mecánicamente ciertas palabras a lo largo de varias líneas y páginas: “relámpago”, “viajantes”, “bandera”, “hijos”, son algunas de ellas. Se subraya especialmente la palabra “hijos” en más de un listado, y no es de extrañar, ya que Agustín se identifica con la niña de un modo especial: ambos son hijos, ambos padecen de la herencia familiar de la que no se pueden desvincular, una historia de inadaptación y locura. Piensa Agustín: “Que la chilena lo salve. Que lo saque de ahí [...] pero la niña es una niña y no puede cambiar la historia” (15). Los errores taquigráficos de Agustín se producen en el contexto de una desesperada búsqueda de él por ser algo más que un “fantasma del presente”, “sin un pasado del que enorgullecerse o un futuro que venir a anunciar” (49). Es por eso que teclea con furia: “Golpear algo con los dedos, dejar una huella, letras como proyectiles” (48). En la transcripción de los ejercicios y de la carta de Agustín buscando trabajo no hay correcciones, como si la inclusión en bruto de estos documentos señalara, precisamente, la imposibilidad de cambiarlos y, en consecuencia, de cambiar la historia de Agustín.

Un mismo sentido se puede hallar en el tratamiento general que la novela hace del lenguaje y no es extraño que los juegos de palabras conformen una suerte de *ritornello* en la novela, ya que las palabras cambiadas, ya sea por accidente o intencionalmente, no son vistas como errores que sea necesario cambiar, sino que son reivindicadas como creaciones. La primera mención a ellos se da en el marco de la educación escolar. Ania recuerda que la directora del colegio donde trabajaba le pedía “que fuera más estricta” con el uso del lenguaje de los estudiantes: “Que controlara las escrituras de los estudiantes, que no permitiera barbaridades como las del último diario mural, que llevaba crónicas con erratas como ‘alcóhón’, en vez de halcón (o de alcohol, vaya uno a saber), ‘murmullar’ en vez de murmurar, ‘barbosa’ en vez de babosa, ‘dientiáta’ en vez de ‘dentista’ o ‘baldrar’ en vez de quién sabe qué” (18). Sin embargo, Ania se fascinaba con estos errores que más bien le parecían invenciones atractivas: “En el escrito del niño que puso los pelos de punta a la inspectora un animal baldraba y Ania pensó en la extraña sugerencia de ese sonido: un ladrido o un balido que taladran el aire” (18). Lejos de espantarse, le parecen “fantásticas las invenciones lingüísticas de los alumnos” (18) y se refiere a un pliegue del lenguaje, “entre la carne y el mundo” (18). Esta sensibilidad estética constituye una reivindicación del aspecto creativo del lenguaje, lo semiótico y fluido antes que lo simbólico, normativo, impuesto por la doctrina escolar. Por eso no es raro que en toda la novela se reivindiquen erratas y errores, como si Ania no quisiera interrumpir o forzar ese espacio de cambio, de reivindicación de lo nuevo, con mandatos sociales. Las imperfecciones son hitos creativos de la lengua y no se puede desligar esto de la historia migrante de Ania Coletti, chilena de padre argentino y abuelos italianos que seguramente hablaron el llamado “cocoliche”¹⁸. Adicionalmente, Ania tampoco sabe dominar los códigos de lo que aparece como otra especie de lengua: la del sueño, cuya “higiene” le recomiendan cuidar en el colegio donde trabaja. En toda la novela la protagonista no logra dormir “normalmente”. Las diferencias o distorsiones de lo normado son creaciones, variaciones, apropiaciones: tal vez sea posible resistirse a una herencia desoladora.

Este y otros detalles van configurando la subjetividad nómada y el desarraigo de los tres protagonistas, cuyas vidas va espejeando la autora. La articulación temporal de todos estos motivos resulta compleja. Como lo plantea Johansson, “en el espejo de narradores que articula la novela, la versión de Agustín sobre el viaje de la sobrina aparece en un presente continuo y habitual”¹⁹, pero ese presente de Agustín está también infectado de pasado: “Mírenlo a él, que vive en esta co-

18 Mezcla de dialectos italianos que se hablaron en Buenos Aires desde principios del siglo XX, con la masiva migración italiana a este país.

19 Teresa Johansson, *op. cit.*, p. 257.

vacha, tecleando y tecleando, y no va ni a la plaza. Como si esto, su vida, fuera la prolongación tardía de alguna guerra” (14), una alusión a la guerra vivida por Nélida, en que perdió a un sobrino, pero también un posible guiño a la eventual guerra que estuvo a punto de vivirse entre Chile y Argentina en 1978, época de los viajes de Ania y su padre a Campana.

Este segmento nos permite ver la complejidad temporal de la novela. En ella confluyen al menos cinco épocas distintas, todas marcadas por un viaje y, en consecuencia, alguna forma de descentramiento y desarraigo: el viaje migratorio de los primeros Coletti que llegaron a Argentina a principios del siglo XX; el viaje realizado desde Italia a Argentina por la tía abuela de Ania, Nélida, para casarse con un primo hermano y convertirse en inmigrante tras el fin de la Segunda Guerra Mundial; el viaje de Nélida de regreso a Italia a visitar a sus parientes, como una forma de contener un trastorno mental; los viajes de Ania durante su infancia a la casa de sus abuelos y de su tía abuela Nélida, cuando Argentina y Chile estuvieron a punto de entrar en una guerra limítrofe (1978); y, cerrando el siglo XX cubierto por la novela, el viaje de Ania para acompañar a su tío Agustín durante su agonía y, finalmente, el viaje de Ania de regreso a Chile de cara a la inminente muerte de su padre.

Los epígrafes utilizados por Costamagna para esta novela no solo anticipan una genealogía estética y literaria; también predisponen a los lectores a entrar en el enrarecido territorio “de los recuerdos y la sangre” (181): “Y qué monstruosidad los antepasados, puras historias para enloquecer a los niños”, de María Sonia Cristoff, y “Cuando somos felices, nuestra fantasía tiene más fuerza; cuando somos infelices, actúa de modo más vivaz nuestra memoria”, de Natalia Ginzburg. Monstruosidad, locura, infelicidad son asociadas a la construcción de los relatos familiares y personales; caracterizan el mundo suspendido de Ania, quien se encuentra atrapada por las frustraciones que ha vivido en la relación con su padre, después de ser desplazada por su nueva familia, pero más atrás, incluso, quien se siente hechizada por los secretos de Nélida. La primera página de la novela anuncia esta relación, cuando, focalizada en Agustín, nos revela el temor de este personaje de que la niña pase demasiado tiempo con Nélida: “No debería pasar tanto tiempo con Nélida en esa pieza llena de exclamaciones. Él sabe que bajo los silencios de su madre hay estallidos que pueden dejar sordo a cualquiera” (13).

El cierre de la novela augura, quizá, la posibilidad de instalar un tiempo nuevo, de proyectarse hacia un futuro. Se anuncia que el padre de Ania agoniza y el efecto de la pérdida se anuncia apocalíptico: “el tiempo se ha trizado” (166), “Ania sabe que algo, que todo se ha roto” (167). Se ve en el trance de volver a Chile, “tiene que volver con la misma prisa del viaje de ida. Ya no a sustituir al padre, sino a sí misma” (168-169). Este giro es interesante, porque se avizora la posibilidad de

restituir una identidad varada en un pasado ajeno. Por fin el personaje se proyecta en el futuro: “Si las cosas milagrosamente salen bien, les pedirá a los médicos que los dejen solos y le dirá todo. No sabe qué es exactamente *todo*, pero se lo dirá todo” (169). Consistentemente con las insinuaciones que se realizan al comienzo de la novela, se ve a sí misma “como una huérfana o una viuda”, y planea “secuestrar” a su padre, “huirá con él a este lado de la cordillera. Lo traerá de vuelta en una cajita, como si fuera una joya antigua, algún collar valioso de Nélida. Y al fin lo juntará con los suyos, con toda su parentela” (169). Una vez reunida, la familia Coletti tal vez deje que Ania pueda hacer otra cosa. En un sueño, se ve llevando al padre al Piamonte familiar: “Entonces emplumar, cruzar el océano, traer de vuelta al padre” (172)²⁰. ¿Y luego? Una brecha esperanzadora se abre en la novela.

De pronto se le ocurre que el origen de sus problemas es que no tiene jardín. Ania piensa que regar un jardín de noche debe ser como rescatar un pájaro sin canto o atravesar un océano o golpear frenéticamente las teclas de una máquina de escribir. Y que sin jardín, ni pájaros ni teclados ni mares abiertos donde poner la mente en remojo, todo se vuelve improbable. Pero está segura, segurísima, de que en el futuro cercano, después de que todo esto pase, tendrá un jardín y lo regará con esmero. Como si fuera un pequeño campo del interior, un territorio liberado de los recuerdos y la sangre. Lo regará con el sistema del tacto [...] con celo de taquígrafo (181).

El sistema del tacto aconsejado a los mecanógrafos, practicado por Agustín y antes que él por Nélida, es, sin duda, un sistema fallido, porque produce errores incorregibles. Pero es también una experiencia que habilita al futuro. Inevitablemente produce impurezas, incorrecciones. La vida no se escribe de corrido, se escribe a tropezones, como lo hace Agustín, un adulto con aparentes problemas cognitivos, varado, como Ania, en un tiempo infantil. Aun así, pese al peligro de equivocarse, teclear (y recordar) es buscar un arraigo, como dice la cita. El único arraigo que propone la novela se vincula así con la escritura, en la línea de otras narraciones de los y las hijas chilenos²¹ en que, de cara al fracaso del modelo familiar como modelo de estabilidad, contención y felicidad, fundan su patria en otros arraigos, del jardín a la literatura.

20 Entre los *ritornellos* de la novela se encuentra el tema pajaril, con constantes alusiones a las aves migratorias. Sin embargo, esto no es exclusivo de esta novela, los pájaros (y las metáforas asociadas a ellos) son abundantes en la narrativa de Costamagna.

21 A propósito de este tema, se puede consultar mi artículo: Lorena Amaro, “Lecturas huachas: bibliotecas de infancia en la narrativa chilena actual”, *Revista de Humanidades*, n° 31, 2015, p.77-102.

Bibliografía

- Ahmed, Sara, *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*, Buenos Aires, Caja Negra, 2019.
- Amaro, Lorena, "Lecturas huachas: bibliotecas de infancia en la narrativa chilena actual", *Revista de Humanidades*, n° 31, 2015, p. 77-102.
- Basile, Teresa, *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*, Córdoba, EDUVIM, 2019.
- Braidotti, Rosi, *Sujetos nómades*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Nestór Braunstein, *Memoria y espanto, o el recuerdo de infancia*, Madrid, Siglo XXI,
- Costamagna, Alejandra, *El sistema del tacto*, Barcelona, Anagrama, 2019.
- _____, *En voz baja*, Santiago de Chile, LOM, 1996.
- _____, *Había una vez un pájaro*, Santiago de Chile, Cuneta, 2013.
- Demanze, Laurent, "Récits de filiation", Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon. (eds.), *Encres orphelines*, Paris, José Corti, 2008.
- Franken, Angélica, "Entrevista a Alejandra Costamagna (Santiago de Chile, 1970) sobre su novela *El sistema del tacto* (Anagrama, 2018)", *Letral*, n° 22, 2019, p. 317-324.
- _____, "Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente", *Revista Chilena de Literatura*, n° 96, 2017, p.187-208.
- Johansson, M. Teresa. "Viaje trasandino y memorias de migración: imaginarios geográficos del Cono Sur en *El sistema del tacto* de Alejandra Costamagna", *Valenciana*, n°24, 2019, p. 247-268.
- Logie, Ilse y Bieke Willem, "Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada", *Alter/Nativas*, n°5, 2015, p. 1-25. URL:<https://alternativas.osu.edu/assets/files/Issue5/essays/logiewillem.pdf>
- Roos, Sarah, "Micro y macrohistoria en los *relatos de filiación chilenos*", *Aisthesis* n°54, 2013, p.335-351.
- Viart, Dominique, "Le silence des pères au principe du 'récit de filiation'", *Études françaises*, Vol. 45, n°3 (*Figures de l'héritier dans le roman contemporain*), 2009, p. 95-112.
- Willem, Bieke, "El lenguaje silencioso de Alejandra Costamagna: *En voz baja* y 'Había una vez un pájaro'", *Letras Hispánicas*, Vol. 12, 2016, p. 210-220.
- Zúñiga, Diego, "Alejandra Costamagna: 'Esta novela visibiliza sobre todo el desarraigo, tan urgente hoy'", *Culto, La Tercera*, 19 feb. 2019, URL:<https://culto.latercera.com/2019/02/03/alejandra-costamagna-el-sistema-del-tacto/>

LA FICCIÓN SIN AUTO. *EL BRUJO* Y LA LITERATURA EN CHILOÉ

*Alejandro Fielbaum S.**

* Estudiante del doctorado en Estudios Hispánicoamericanos, Université Paris 8.

¡Si aquello no era una lobería, era una isla en el trance doloroso!... ¡Una isla pariendo! ¡El gemido de la naturaleza creadora, en esa bolsa de aire fétido y aguas oscuras! ¡La matriz fecunda de la isla incubando los hijos predilectos del mar! ¡El mar, ese macho arrollador y bravío que baña sus peñascos relucientes desde afuera!... ¡El progenitor que devuelve los dolores parturientos de la isla, con blancas caricias de espumas engarzadas a los riscos! ¡Región de un mundo lejano!... ¡Lobos, loberos, islas extrañas! ¡Tierra sobrecogedora, inolvidable y querida; el hombre que se ha estremecido en sus misterios, se amarrará para siempre a sus recuerdos! Ella y sus hombres son como el témpano. ¡Cuando la vida le ha gastado las bases azules y heladas, da una vuelta súbita y aparece de nuevo la blanca y dura mole navegando entre las cosas olvidadas!...Pero es inútil que se esconda la vida en lo más profundo de sus entrañas: allá se mete el hombre con sus instintos para arrancarla.

Francisco Coloane, *Cabo de hornos*

Ficciones, sujeto

Una pequeña variación puede leerse en las formulaciones sobre la literatura provenientes de dos de las tentativas filosóficas más interesantes desarrolladas en el siglo XX. Mientras para Deleuze la literatura emerge en una tercera persona que permite desasirse del poder de decir “yo”¹, acaso un agenciamiento que asume su carácter no individual², para Derrida la literatura es esa extraña institución ficti-

1 Gilles Deleuze, “La littérature et la vie”, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 13.

2 Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 2008, p. 27.

cia en la que se puede decir todo, bajo cualquier figura³: También el “yo” en todas sus figuras, también otras figuras que poco tienen de “yo”. A diferencia de la firma colectiva que construye la colectividad política que debe ocultar su incerteza⁴, la firma literaria expone la incerteza en la supuesta referencia entre letra y cuerpo.

Si se parte desde una u otra de esas posiciones, que pueden no estar tan cerca como parecen, habría que pensar que la figura literaria del autor se constituye en una incierta separación: la de quien firma con respecto a lo que firma. La escritura literaria construye la figura del autor que ahí se supone, como bien explicita Premat⁵. Esto no implica que quien firma el texto no exista en el mundo, sino que su existencia en el mundo en tanto autor es una existencia mediada por la escritura, en la que ciertamente puede intentar escribir mediante una figura que remarque, en la letra, su “yo”. Precisamente es la separación que lo constituye como autor la que le permite, dentro de muchas opciones, apostar por inventarse como un autor que se reúne consigo mismo en la obra.

El yo del discurso literario es siempre otro, de modo que toda ficción de uno es ficción de otros, de otras o de lo que fuere. El *autos* de la literatura no es posible sin la ficción que inventa, por no decir que toda ficción es una autoficción que no puede sino ser heteroficción: la invención, entre otros asuntos, de quien narra y sus vidas, siempre otras que sí mismas. De ahí la necesidad de interpelar la

3 Jacques, Derrida, “Cette étrange institution qu’on appelle la littérature”, Thomas Dutoit y Philippe Romanski (Dir.), *Derrida d’ici, Derrida de là*, Paris, Galilée, 2009, p. 256.

4 Jacques Derrida, *Otobiographies. L’enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée, 2005, p. 22.

5 Julio Premat, *Héroes sin atributos. Figuras de autor de la literatura argentina*, Buenos Aires, FCE, 2009, p. 13. Evidentemente, esto vale también, si es que no especialmente, ahí donde quien escribe cree escribirse en una obra que pueda creer ser más real que ficticia. A saber, la autobiografía. Si lo biográfico se infiltra en el borde de lo textual, como escribe lúcidamente Catelli (Nora Catelli, “Zombies en la academia: ¿puede existir una teoría de la autobiografía?”, *La era de la intimidad. El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007, p. 68), su traspaso del borde hacia el texto nunca puede ser del todo claro. Se transforma al pasar, desdibuja límites que transforman al yo en una figura algo fantasmática, un nombre sin cuerpo delimitable. Por esta razón, de Man cierra su célebre ensayo sobre la autobiografía indicando que lo que el texto habría de restaurar es lo que desfigura (Paul de Man, “Autobiography as De-Facement”, *Rhetoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia University Press, 1984, p. 82). Habría aquí que leer con atención la sugerente hipótesis de Coccia en torno al sustrato teológico de la biografía. Si la encarnación obliga a la humanidad a mentirse a través de la biografía, como concluye, la crítica de la ficción biográfica o autobiográfica parece abrir una crítica de la confesión que obliga a leer de otra manera el testimonio: como un discurso al que se le puede creer porque puede no ser cierto, no porque necesariamente lo sea. Emanuele Coccia, “El mito de la biografía, o sobre la imposibilidad de toda teología política”, *Pléyade*, N°8, 2011, p. 150.

bullada noción de autoficción en un coloquio dedicado a obras que suelen leerse bajo esa noción. Si bien puede ser valiosa su insistencia en la dimensión ficticia de elaboraciones de la experiencia que ya no podrían estar tan en casa, como criticaba Sarlo a las lecturas referenciales de la autobiografía⁶, no parece aceptar del todo la intemperie literaria⁷.

Derivas de la autoficción en Chile

Un ejemplo de la utilización de la noción de “autoficción” está en el discurso crítico de Patricia Espinosa, quien señala en una entrevista que la narrativa chilena está “pegada en la autoficción”. Comprende bajo esta noción a relatos en primera persona que emergen mediante cierto espejeo entre autor y personaje, que enmascaran en la ficción lo que no quieren expresar como testimonio, crónica o autobiografía⁸. Espinosa critica que de manera narcisista allí se limitan los posibles universos de la ficción que podrían abrirse al explorarse otras cuestiones⁹. Supone así que esos otros universos sí son ajenos a quien firma, como si la escritura literaria pudiera no pasar por cierta destitución del narcisismo que supone que algunos temas sean más propios al autor que otros. En ese sentido, Espinosa cede implícitamente a los supuestos de la noción de autoficción cuya presencia da por cierta y problemática, asumiendo que es posible una literatura de autoficción y otra que no lo sea. Con ello pierde lo que podría ser más interesante en distintas escrituras contemporáneas: la exigente indeterminación que obliga a repensar

6 Beatriz Sarlo, *Tiempo Pasado. Cultura de la Memoria y Giro Subjetivo. Una Discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 56.

7 De hecho, una influyente justificación de la noción de autoficción señala que ella permite terminar con la infinita vacilación interpretativa que incomoda al lector que no sabe si leer los textos en cuestión como novelas o como autobiografías. De este modo, autoficción podría ser una categoría administrativa, si es que no burocrática, que permite indicar cuándo se está frente a un relato autobiográfico denominado como novela, o bien una novela que simula ser una autobiografía. No hay que ser un maestro de la sospecha para notar que, de manera muy sintomática, esa definición termina confundiendo más lo que quisiera aclarar, ya que justamente muestra la imposibilidad de delimitar si se va de la autobiografía a la novela, o viceversa. Pese a ello, o acaso por ello, el curioso deseo de querer ordenar los estantes de la biblioteca lleva a leer retrospectivamente como autoficción a quienes justamente han tematizado el desorden del yo en la literatura, y con ello el de toda biblioteca. Por ejemplo, Alberca lee “El otro” de Borges señalando que pone en entredicho las posibilidades referenciales del texto literario. Esa puesta en crisis podría de hecho contraponerse a la noción de autoficción. Manuel Alberca, “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos del CILHA*, N°7-8, 2006, p. 7.

8 Patricia Espinosa, “Los narradores chilenos están pegados en la autoficción”. URL: <https://www.fundacionlafuente.cl/patricia-espinosa-los-narradores-chilenos-estan-pegados-en-la-autoficcion/>

9 Patricia Espinosa, “Política de la posmemoria en la narrativa chilena”, *Pléyade*, N°24, 2019, p. 69.

categorías como las de autor o ficción, en lugar de intentar acomodarlas bajo la rúbrica de la autoficción.

La pregunta que quizá hemos de hacernos no es tanto si sujetos históricos entran o no en la ficción, sino la de cómo las ficciones montan y desmontan distintos modos históricos de subjetivación. En esa línea, con bastante más precisión, Lorena Amaro se vale de la noción de autoficción para pensar en cierta ética, si es que no cierta política, de la literatura en postdictadura. Para comprender su posición es necesario recordar que, en un libro previo, Amaro expresaba su inquietud por concepciones de la biografía que caracteriza como abandonadas al lenguaje, que tienden a perder la realidad histórica que permite a la autobiografía establecerse como documento histórico¹⁰. Esa tentación pareciera asediar la ficción, que podría tender al abandono lingüístico si no se estableciera en la promesa de cierta referencia. Esto podría tener como efecto cierto abandono del pasado reciente en la ficción, no sin cierta complicidad con las políticas del olvido que tristemente imperan en Chile. En el marco de la así llamada “literatura de los hijos”¹¹ y la indagación en la posmemoria¹², las obras que destaca Amaro resisten a ello, lo que exigiría pensarlas como “autoficción” para mostrar que no pierden ni la historia ni la ficción.

Si deseamos separarnos de la noción de autoficción sin ser cómplices del olvido es necesario tematizar críticamente la historia sin suponerla como referente de la ficción. Esto es, afirmar cierta elaboración del trauma que no suponga un yo traumático, o traumatizado, en la ficción. No porque no existan los traumas, sino porque quizá resulte necesario pensar una relación con la historia en la que sus insistencias no puedan ya delimitarse como reales ni propias de uno u otro yo. Es decir, asumiendo que el trauma nunca acaba, que la demanda de justicia no ha de finalizar ni aquí ni allá considerando ya cerrado uno u otro duelo, en nombre de algún sujeto o alguna narración que pueda cerrarlo.

10 Lorena Amaro, *Vida y escritura. Teoría y práctica de la autobiografía*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, p. 34.

11 Con más espacio, habríamos de indicar cómo la crítica a la noción de autoficción habría de pasar por una crítica a cualquier noción de filiación en literatura. Y es que, en cierto punto, toda la literatura puede leerse como la escritura de hijas e hijos (Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972). Ello no impide, por supuesto, pensar la especificidad de la inscripción de quienes han sido hijas o hijos de cierto tipo de sujetos. Antes bien, la pregunta sería cómo esa experiencia se inscribe dentro de esa escritura algo huérfana que llamamos literatura.

12 Lorena Amaro, *La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena*, Santiago, Ediciones UAH, 2018.

Y es que acaso la tarea crítica de la literatura pase por cuestionar cualquier respuesta clara que nos haga creer que pudiéramos saber qué pasó, dónde están. En esa línea, podemos recordar la posición de Enrique Lihn, quien postula la crítica de cualquier discurso del reflejo como tarea de la literatura. Esto es, ese vuelco solitario hacia un lenguaje en el que el sujeto erra:

El arte de la palabra, por ejemplo, debe, según su propia ética, declarar el medio con que trabaja –el lenguaje– sin pretender que existe una relación de identidad entre las palabras y las cosas. Si disimula el medio del que está hecho y simula ser la realidad, nos engaña. Induce a que se crea ingenuamente en lo que dice y no a que se piense en lo que hace. Lo aleccionador y productivo, en el arte, es la conciencia de su modo de producción¹³.

En lo que sigue, intentaremos pensar con ese imperativo de Lihn una obra de la narrativa chilena contemporánea: *El Brujo*, de Álvaro Bisama. Ella permite leer una incierta inscripción en la historia reciente mediante la reescritura de ciertos tópicos de la isla, abriendo una mirada oblicua a la dictadura que nos permitirá retornar en la conclusión a la cuestión de la autoficción.

Brujerías insulares

La figura de la isla nos interesa porque su historia política y literaria muestra una reiterada dificultad de desanudar historia y ficción¹⁴. Así lo expresa, de hecho, un poema que Lihn escribe sobre Chiloé, recordando su antigua imagen como ciudad de los Césares. Lihn prolonga ese antiguo relato en su presente, subrayando nuevas facetas que no parecen tan reales, tampoco tan falsas. Es como si Chiloé se prestase para que cada quien elabore sus propias fantasías en torno a la isla. Escribe Lihn, de hecho, que la imagen de la isla cambia dependiendo del cristal con que se la observe, al punto que puede también verse como parte de la ciudad occidental. De ello no se sigue una inserción simple en Occidente, sino todo lo contrario. Desde un borde secreto, la isla toma unas y otras formas de una metrópolis que no podría percibir su hechicería:

13 Enrique Lihn, “La parte aparte del arte”, Ana María Risco y Adriana Valdés (Eds.), *Textos sobre arte*, Santiago, Universidad Diego Portales, 2008, p. 432.

14 Es evidente que esta afirmación requiere un recorrido mucho más extenso del que podríamos dar acá. Un texto con el cual abordar la cuestión es el de Cristina Peri Rossi, “La isla interior”, Alemana Bay, Remedios Mataix Azuar y José Carlos Rovira (Coord.), *La isla posible*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.

Como un monstruo deslumbrante igualito a Nueva York/ Recuerda a una especie de Roma con su Catedral de innumerables/ cúpulas moteadas de relojes como racimos de campanas/ Celestial submarina y por qué no interplanetaria/ Centro de un lujo asiático bajo el signo de la cruz/ Pastel en que revolotean los ángeles refugio de los conquistadores que sobreviven en ella hasta el fin de los siglos/ Pero ella es, sobre todo, la gran Metrópolis de los brujos¹⁵.

Con ese cierre, Lihn retoma el tópico chilote de los brujos, que no ha de confundirse con la mitología chilota que alude a seres no humanos. Los brujos, de forma quizás más inquietante, son humanos que se vinculan con otros humanos mediante saberes no del todo humanizables, difíciles de controlar para la lejana autoridad política del orden humano.

De hecho, ya en el siglo XIX la naciente República busca colonizar la isla con otro tipo de saberes, mas los deseos de racionalización estatal no se dan con la linealidad que las instituciones promueven. En ese interior que el Estado observa como despoblado subsisten prácticas y saberes que se mezclan en los nuevos trazados urbanos, al punto de amenazar al Estado. Es en ese marco que se da el famoso juicio a los brujos agrupados en la llamada Recta Provincia, acusada de valerse de la brujería para administrar formas locales de justicia a partir de una organización que contaba incluso con un rey¹⁶. Hasta penas de muerte son allí decididas, mediante una justicia paraestatal que el Estado lee y combate como parte de los lastres coloniales por superar, como lo explicita el registro de acusación a la compañía:

Tienen además sus curanderos para aplicar remedios a alguna persona enferma y cobrar sus derechos por la curación. Esto es lo más inhumano y terrible de esta sociedad de hechiceros, estafa, etc., se valen de venenos que es la medicina más común para castigar a los que se muestran rebeldes a obedecer o pertenecer a la brujería, o para efectuar una venganza que cualquiera solicita, con tal de que den alguna recompensa en dinero u otros artículos de valor. Hacen creer también a los ignorantes que los que pertenecen a la sociedad pueden transformarse en seres irracionales que pueden hacer muchos males a los que se resistan obedecer a sus jefes¹⁷.

15 Enrique Lihn, *Poetas, voladores de luces*, Santiago, Overol, 2017, p. 101.

16 José Bravo y Rafael Hidalgo, "La brujería chilota y las dinámicas propias de la región de refugio", *Contextos. Estudios en Humanidades y Ciencias Sociales*, N°12, 2019, p. 21.

17 Cipriano Osorio (Comp.), "Proceso a los brujos de Chiloé", *Anales chilenos de historia de la medicina*, Vol. I, 1960, p. 154. Evidentemente, los procesos y textos allí reunidos ameritan una lectura mucho más extensa. Una reciente recopilación de lo dicho al respecto, además de una interpretación de lo que allí se juega, puede leerse en: Fernando Valenzuela, "La enfermedad de todos en el cuerpo propio: Brujería y performatividad del Tribunal de la Raza Indígena en Chiloé", *Universum*, Vol. 29, N°1, 2014, p. 35-55.

Al oponerse a los brujos, el Estado chileno busca anexar una isla que considera ajena a su historia. Barros Arana contrasta el eco de las ideas revolucionarias independentistas con la “calma patriarcal” de la isla que termina siendo el último bastión de la resistencia. “Pacíficas islas”, las llama¹⁸, quizá sin sospechar que esa imagen de tranquilidad convive con legados mapuches y españoles que resisten la hegemonía de los imaginarios estatales. Un siglo después de la Independencia, según consigna un diccionario de los usos de la lengua en Chiloé, se sigue llamando “limpio” a quien no es brujo¹⁹.

Frente a ello, el discurso estatal promueve otro tipo de desarrollo e higiene en el archipiélago. En su promoción del país, Pérez Rosales subraya la virginidad de las zonas interiores de las islas. Adentrarse en ellas permite el enriquecimiento gracias a saberes que considera reales, ajenos a la ficción. Describe su geografía con latitudes y estadísticas, explicitando los recursos de la zona, así como la presencia de animales lejanos a las zoologías que se consideran mitológicas. Esos saberes positivos faltan al hombre chilote, ése que Pérez Rosales destaca por la valentía que le da la cercanía al mar, a la vez que critica por la falta de esfuerzo que supone que los colonizadores traerán:

Pocos países hay donde el hombre encuentra más a su alcance los medios de subsistencia. Todo chilote es propietario; fabrica su casa a la orilla del mar y hace un pequeño cercado al lado, donde siembra trigo, habas y papas y otro en las arenas que la baja marea deja periódicamente en descubierto. El primero le suministra pan y legumbres; y en el segundo, el mar deposita todos los días una cantidad de pescado, de la que no puede consumir sino una pequeña parte; su hacha y las selvas de que está rodeado proveen al resto de sus necesidades; hay en la provincia muchas ovejas y chanchos, éstos últimos suministran los jamones más afamados del mar del Sur; las vacas no son abundantes; los caballos, aunque fuertes y ligeros, son de pequeña estatura; los animales de corral son numerosos, y la caza de aves es muy productiva. El chilote no saca sino un partido muy pequeño de esta multitud de pescados y crustáceos de que están llenos el mar y costas de las islas; la ostra no existe en abundancia en América meridional, sino cerca de las islas de Chiloé, y, no obstante su excelente calidad, se importan todavía en Valparaíso ostras europeas²⁰.

18 Diego Barros Arana, “Las campañas de Chiloé. (1820-1826)”, *Memoria histórica presentada a la Universidad de Chile en la sesión solemne de 7 de diciembre de 1856*, Santiago, Imprenta del Ferrocarril, 1856, p. 21.

19 Francisco Cavada, *Apuntes para un vocabulario de provincialismos de Chiloé (República de Chile)*. Precedido de una breve reseña histórica del archipiélago, Punta Arenas, Imprenta del Asilo de Huérfanas, 1910, p. 108.

20 Vicente Pérez Rosales, *Ensayo sobre Chile*, Santiago, DIBAM, 2010, p. 147.

No sin variaciones y discontinuidades, hasta el presente subsiste ese deseo de desarrollar la isla desde una mirada centralista y extractivista, según critican organizaciones sociales del archipiélago. Ello ha dado pie a recientes movilizaciones que evidencian la continuidad de la subordinación del archipiélago al Chile continental²¹, incluyendo su producción cultural. Recién en 1975, según se ha documentado, se establece el primer taller de poesía en la isla²², tras lo cual emergen algunos poemarios que reescriben ciertos tópicos que caracterizaremos²³. En ese marco, resulta difícil dar con una tradición de historia de la literatura de, o sobre, Chiloé²⁴, particularmente en lo que refiere a la narrativa. Ello nos obliga a rastrear, por cierto de modo muy tentativo, ciertos momentos dispersos de esa historia, en el marco de la poco indagada literatura sobre islas en la “literatura chilena”, sintagma que por cierto habría que repensar a partir de algunas de las tensiones que buscaremos recorrer.

Breve historia literaria de Chiloé

Nadie menos que Alonso de Ercilla abre esta tradición, con una escena harto curiosa. Tras una difícil entrada en la isla, se jacta de separarse brevemente de sus compañeros para rayar el tronco del árbol más grande con su nombre y fecha. En la corteza milenaria, como la llama Coloane²⁵, hace lo que hoy suele considerarse sinónimo de la falta de cultura por parte de quienes visitan la zona. Para el poeta, por el contrario, ese gesto permite el ingreso de la naturaleza en la cultura. La marca con el calendario europeo, sellando su nombre propio en una naturaleza que entonces puede comenzar a ser narrada:

Aquí llegó, donde otro no ha llegado,/ don Alonso de Ercilla, que el primero,/ en un pequeño barco deslastrado,/ con solo diez pasó el desaguadero,/ el año de cincuenta y ocho entrado/ sobre mil quinientos, por febrero,/ a las dos de la tarde, al postrer día,/ volviendo a la dejada compañía²⁶.

21 Álvaro Montaña y Vladia Torres, “Acumulación salmonera en Chiloé. Las tensiones territoriales de una relación desigual”, *Archipiélago de Chiloé: nuevas lecturas de un territorio en movimiento*, Santiago, CESCH, 2018, p.15 y ss.

22 Sergio Mansilla, “Las islas de Chiloé en el mundo global: poesía, identidad y territorio”, *Cahiers des Amériques latines*, N°41, 2002, p. 137.

23 Óscar Galindo, “El Imaginario Insular Antiutópico en la Poesía Chilena Reciente”, *Revista Austral de Ciencias Sociales*, N°4, 2000, pp. 177-179.

24 Una mirada panorámica al respecto puede hallarse en; Juan Manuel Vial, “Chiloé, el laberinto desconocido”, *Estudios públicos*, N°151, 2018.

25 Francisco Coloane (Comp), *Pablo Neruda. Obras escogidas*, Santiago, Andrés Bello, 1972, p. 7.

26 Alonso de Ercilla, *La Araucana*, Santiago, Pehuén, 2001, p. 355.

Ercilla abre así la historia literaria de la isla como un espacio a ser conquistado por las armas y por las letras. Sin embargo, desde la mirada republicana la colonia no lega un aparato de saber estable sobre el archipiélago. De hecho, el ya mencionado Barros Arana desconfía del relato colonial de Ercilla, pero necesita del mismo para escribir una historiografía positiva de la isla durante la República. No cree que el poeta haya tallado el árbol, pero sí concede la fecha para datar el arribo de los españoles a la isla²⁷.

Es como si la historia de la isla, incluso en sus datos que parecieran ser más positivos, no pudiera dejar de convivir con ciertos modos de la ficción, propios de una naturaleza en la que quizá no es tan segura la posibilidad del dominio humano. Quizás sea Darwin quien mejor narra esa tensión cuando describe en su paso por las islas una cultura algo extraña, rodeada por paisajes solitarios. Al llegar a un puerto chilote, el entonces viajero describe una colina de la talla del Pan de Azúcar brasilero. Se vale de árboles como escaleras, humanizando así una naturaleza que tiende a expulsar a quien se acerca, a la vez que permite las fantasías de libertad de los pocos sujetos que logran llegar. Ante lo desconocido, Darwin puede corroborar sus esquemas. Si no descubre el secreto de la naturaleza, halla un no menos importante saber sobre sí mismo:

En estos países salvajes se experimenta un gran placer al alcanzar la cumbre de alguna montaña. Hay una expectativa infinita de ver algo extraño, lo que generalmente no se da, pero no me ha impedido volver a intentarlo. Todos debieran conocer el sentimiento de triunfo y orgullo que una gran vista desde la altura comunica al espíritu. En estos países poco frecuentados está acompañado por cierta vanidad, la de que quizás seas el primer hombre que se para sobre esta cima o que ha admirado esta vista²⁸.

Esta curiosa versión de lo sublime contrasta con la de escritores chilenos que registran la persistencia de secretos que impiden la continuidad entre Chile y el archipiélago. Los troncos subsisten e imponen una temporalidad que no se deja marcar tan fácilmente como habría querido Ercilla, ni escalar como sugería Darwin. De esta manera, Mariano Latorre narra un paisaje habitado por quienes describe como hombres sin tiempo, valientes y tristes, de cultura desconfiada ante el resto del país y crédula acerca de sus propios mitos. Entre la cordillera y un mar que amenaza siempre con invadir la vida, su existencia sin porvenir no permite siquiera el refugio de la vida natural. Ni rocas tenían los humildes pája-

27 Diego Barros Arana, *Historia general de Chile. Tomo Segundo*, Santiago, Universitaria, 2000, p. 131, nota al pie 13.

28 Charles Darwin, *A Naturalist's Voyage Round the World*, Londres, John Murray, 1913, p. 301.

ros para dormir, escribe Latorre a propósito de un paseo que realiza por la costa de la isla²⁹.

También la ensayística de Benjamín Subercaseaux subraya la dureza de una tierra que describe en lucha contra la naturaleza. Como Pérez Rosales, relata su geografía y resalta la división de la tierra que hace propietario a cada chilote. Pero allí donde el susodicho prometía la colonización, Subercaseaux describe su impotencia, la pobreza que ya registraba Latorre. Según narra Subercaseaux, la mayoría de los colonizadores retrocedieron ante la selva. Se establecen asentamientos rurales en los que Subercaseaux confiesa no haber comprendido el español de sus habitantes, lo que jamás le había pasado en otras zonas del país.

Una nota añadida en una posterior edición del libro señala que en una nueva visita el autor sí ha comprendido el habla de la zona, lo que le genera cierta tristeza. Y es que la simpatía del hombre de ese archipiélago, tan profunda que el ensayista celebra la posibilidad de que Chile central estuviera poblado por chilotes, parece posibilitada por una distancia difícil de comprender. Como en cierta novela de una isla salvaje cuyo título no precisa, señala que sus habitantes miran hacia el muro de sus bosques donde se ocultan misterios y leyendas. La resistencia al progreso parece tal que ni siquiera las ciudades logran ser tales. Ancud y Castro serían ciudades entre comillas, lejanas a la ciudad chilena: La primera sería “el triunfo del aburrimiento sin esperanza ni gloria”, la segunda una ciudad risueña que resalta una alegría a la que cuesta acceder:

Desde que desembarcamos –y aún en el barco mismo– ya se ven caras anchas, sonrientes; muchachos bajos, algo rechonchos, pero de amplias espaldas, y con un hablar tan vivo y tupido, que en el primer momento nos preguntamos qué lengua extraña habla esta gente que no podemos entender. Pero se le acostumbra al oído y luego aquello anda mejor³⁰.

Es probable que sea Coloane quien haya recorrido de manera más decisiva esa extrañeza. En un relato, describe la dificultad de conocer el paisaje chilote con la ciencia positiva, que solo puede comprender el archipiélago mediante sentidos que se le escapan. Narra un paseo en el que halla dos “vómitos de lobo”, que el narrador solo puede catalogar a través de un saber de dimensiones minúsculas, ajeno a la mirada de la luz. Esas “extrañas creaciones de la naturaleza isleña” nacerían gracias a la última partícula de luz, con la que se despliegan organismos cuya complejidad, según el escritor, los humanos envidian. Lo pequeño puede en-

29 Mariano Latorre, “Elogio de Chiloé”, *Memorias y otras confidencias*, Santiago, Andrés Bello, 1971, p. 161.

30 Benjamín Subercaseaux, *Chile o una loca geografía*, Santiago, Universitaria, 2001, p. 225.

tonces hacer parte de un paisaje de seres casi imperceptibles, quizá poderosos. La ciencia los llama individuos, como si fueran otros seres que habitan esos bosques sin tener una imagen clara de su linaje:

Unos son alimentados por la colonia que sirve a tal asunto; sin embargo, ellos son nadadores eficientes. Otros poseen tentáculos para su defensa; en fin, allí estaban, a nuestros pies, en la barra entre el mar y la tierra de Cucao, la sinofósfora madre y el sinofósforo hijo; las huellas del padre se perdían a semejanza de la última luminosidad del sol que se hundía en la vastedad oceánica³¹.

Esas formas esquivas del linaje se reiteran en las familias humanas, según un muy sorprendente cuento de Coloane que también transcurre en el interior de la isla, descrito por el narrador como de una “belleza primitiva edénica”. Se trata de la historia de una joven que da a luz, de manera inesperada, a un niño de hocico, cola y pelaje animal, además de seis dedos en las manos y siete en los pies. Ello lleva a los padres a culpar al trauco, explicación de la que desconfía el policía que no es local ni lleva apellido mapuche, a diferencia de otros personajes. A través de informes judiciales, la historia revela que los padres del niño podrían ser otros jóvenes del pueblo, o más probablemente el padre de la joven, quien termina siendo absuelto por ser considerado legalmente el padre adoptivo, de modo que no puede ser culpado por incesto.

La historia narra la impotencia del sistema judicial para imponerse sobre secretos que circulan en una comunidad que no se reúne ni familiar ni estatalmente. De esta manera, los textos judiciales mediante los cuales avanza la narración carecen de valor para personajes que los mismos textos describen como iletrados. Al margen de las ciudades subsiste una cultura algo ajena al mundo moderno, que produce monstruos y se vale de discursos paraestatales para explicar conductas ajenas a la moral religiosa o estatal. De esta manera, la mitología se entremezcla en los relatos de las acciones y los paisajes, como lo expresa el final de un cuento donde quienes se enteran de la historia, incluyendo el narrador, describen los sucesos reiterando la figura cuya responsabilidad ha sido judicialmente refutada: “Así es.... El proceso del Trauco! – responde Lucianda Ñancul mirando a una nube que, cual el buque fantasma, navega como una sombra verde en el horizonte”³².

En suma, este pequeño esquema de discursos sobre Chiloé revela la continuidad del tópico de una naturaleza a la que se admira sin poder administrar ni comprender, la que impone soledad y pobreza a hombres y mujeres que conviven

31 Francisco Coloane, “Estelas del Caleuche”, *Cuentos Completos*, Madrid, Alfaguara, 1999 p. 214.

32 Francisco Coloane, “Proceso al Trauco”, *Cuentos Completos*, op. cit., p. 257.

con seres vivos tan potentes como inexplicables. Esto se retoma en la novela de Bisama titulada *El Brujo*. Antes de entrar en ella, parece necesario enmarcarla dentro de su vasta producción.

Un continente de tierra inestable

En un reciente prólogo a *La Araucana*, Bisama escribe que para Ercilla la escritura parece ser un procesamiento rabioso y melancólico del paisaje extraño y bélico que recorre, como si la conquista solo fuese posible en la imaginación. En los primeros gestos que constituyen la literatura en Chile aparece la dificultad de mantener la diferencia entre historia y ficción que reclama Barros Arana. Poco importa, entonces, si el árbol fue efectivamente tallado: la literatura deviene el relato de ese acto indemostrable. Lejos de ver en ello un defecto, Bisama parece subrayar ahí la potencia de la escritura, en tanto modo de habitar con los fantasmas que inventan un territorio que no coincide con la geografía física del lugar:

transforma lo que ve, lo que vio, lo que leyó. Todo se le mezcla: la experiencia y la letra, las armas y las palabras, mientras pone a sus viejos enemigos a la altura de sus recuerdos literarios y describe a sus compañeros de armas como héroes de una épica de los sobrevivientes de un lugar violento. Dan lo mismo los hechos. Con eso, los hace sobrevivir al tiempo, los vuelve literatura. Ahí, la única verdad que sobrevive es la poesía, ese verso que inventa el territorio mientras lo recorre como si Chile existiese en la medida de que se lo escribe, y su historia se narra por medio de los versos alucinados de un soldado que nunca va a poder salir de la guerra que se sigue peleando en su cabeza³³.

De este modo, la literatura se abre a la invención de otro territorio. Posteriores narraciones de Chile destacadas por Bisama así lo muestran, mediante personajes que ya no son los de la épica colonialista, mucho menos viajeros que hallan su espíritu en el espacio que se le ofrece. Antes bien, Bisama parece rescatar la tradición de los personajes que viajan sin encontrar, en paisajes cuyo sentido resulta inasequible, pese a que –o porque– no hay que escalar para alcanzarlos. De esta manera, Bisama destaca de Manuel Rojas la invención de quienes considera los héroes invisibles del Chile contemporáneo: jóvenes, pobres, aventureros, amantes, lectores o muchachos perdidos en la provincia³⁴.

33 Álvaro Bisama, «La épica de un país inventado», Alonso de Ercilla y Zúñiga, *La Araucana*, Santiago, Random House, 2018, p. 8.

34 Álvaro Bisama, “Lo que cabe en la mirada”, *Deslizamientos. Crónicas y ensayos*, Santiago, Ediciones UDP, p. 120.

A diferencia de la narrativa de Rojas (si pensamos, por ejemplo, en la versión de Rojas de la ya mencionada *Ciudad de los Césares*), la firmada por Bisama parece haber perdido cualquier esperanza en otra vida que la que se narra. El narrador contemporáneo criba así la desesperanza, retomando lo que Bisama destaca de una literatura hartamente distinta de la de Rojas, como la de Maqueira: el reconocimiento de que la literatura chilena ha de escribirse con materiales enrarecidos, despojos de héroes desfallecientes, películas olvidadas que pocos pueden citar, tecnologías de guerras perdidas, frescos de iglesias derrumbadas³⁵.

Es entonces después de la desazón que puede arremeter una escritura como la de Bisama. Mediante oraciones breves y lacerantes, con variaciones e imágenes que buscan sorprender de modo directo, Bisama despliega una literatura que desorienta. Su estilo despedaza cualquier ideal de novela orgánica, montando historias algo fragmentarias, mediante recuerdos discontinuos que se inscriben en la mezcla de distintos registros. Grínor Rojo describe allí una nueva vanguardia que entremezcla alta cultura y cultura de masas, música popular y rock, punk y publicidad³⁶. En ella, resulta impensable una imagen de la naturaleza previa a la mediación técnica. Es como si los troncos estuvieran ya demasiado tallados, cayéndose, sin posibilidad de asegurar alguna fecha o nombre propio, mucho menos de presentar la calma de una tierra nueva. La tarea del escritor parece ser la de narrar esa derrota, sin refugio en una u otra naturaleza. No hay lagunas, termina señalando la reciente novela *Laguna*, firmada por Bisama³⁷.

Frente a quien pudiera contraponer esa falta de un agua plácida con otra geografía más calma, varias de las ficciones de Bisama inscriben el agua en los bordes de la comprensión: algunos personajes esperan la noche en la orilla de la playa³⁸, otro se pierde y sueña con playas hechas de arena negra³⁹. Los elementos acuáticos expresan así cierta discontinuidad, la imposibilidad de una vida orgánica en la tierra desde la cual se observa el mar. Éste deviene algo ominoso, un pasado que retorna sin dejarse asir:

Yo miré una de las fotos del naufragio. La imagen era ambigua: el hundimiento del barco bien podía ser también un submarino saliendo a la superficie. O un

35 Álvaro Bisama, *Cien libros chilenos*, Santiago, Ediciones B, 2008, p. 242.

36 Grínor Rojo, *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. Volumen 1. ¿Qué y cómo leer?*, Santiago, LOM, 2006, p. 140.

37 Álvaro Bisama, *Laguna*, Santiago, Alfaguara, 2018, p. 118.

38 Álvaro Bisama, *Taxidermia*, Santiago, Alquimia, 2015, p. 66.

39 Álvaro Bisama, "Arena negra", *Los muertos*, Santiago, Debolsillo, 2019, p. 88.

cetáceo. Recordé alguna vez que fui a la caleta Quintay y caminé por su ballenera abandonada. No había nadie ahí. Lo que ahora era abandono antes había sido un mar de color rojo sangre, lleno del olor a cadáver de ballenas gigantes muertas. La imagen del naufragio me recordó todo eso: la peste fantasma que nunca sentí, esa factoría abandonada, la sensación horrible de que lo nuestro se rompía de modo irremediable⁴⁰.

Ni el agua ni el bosque ni la ciudad ni algún tipo de elemento permite contener el desmembramiento de la geografía de un país en descomposición. En el 2080, fantasea Bisama de manera curiosa, Chile no existirá: será una colección de archipiélagos y desiertos⁴¹. Los habitantes de ese país pasan entonces a ser especies de naufragos no necesariamente solitarios, que ven el mar sin la esperanza de que algo pueda llegar. En una de sus postales urbanas, en efecto, llama “Crusoe” a un hombre solitario en Santiago⁴².

Los personajes de Bisama deben tantear en esa cercanía enrarecida. El territorio pierde la distancia entre la estabilidad de la tierra y la extrañeza de la isla. No es casual, entonces, que Chiloé aparezca en algunas de sus ficciones. Uno de los clubes de fans del personaje de *Caja Negra* viene de allí, y allí va el padre de *Música marciana* a conocer a uno de sus hijos, cuyo contacto revela la imposibilidad de otra sensación que la rabia o la incomunicación. Quien lo acompaña explica parcialmente esa dificultad argumentando que los chilotes no son chilenos, o son medio chilenos, sin saber de dónde proviene la otra mitad⁴³. Quizá, desde lo ya descrito, ése sea el único modo posible de ser algo así como chileno en la narrativa de Bisama: contar con esa mitad secreta que impide cualquier relato armónico de lo que sería un país.

Una isla sin espejos

A partir de una narración alternada entre padre e hijo, *El Brujo* narra la historia de un fotógrafo de protestas en los ochenta –el padre–, que gana reconocimiento por una imagen de la violencia estatal. Tras la puesta en circulación de esa fotografía es torturado, a la vez que su matrimonio comienza a agotarse. Su frágil equilibrio cae una vez que una agencia le pide un mapa de los lugares donde la dictadura arroja a quienes detiene, con o sin vida. El mapa que elabora termina

40 Álvaro Bisama, *Estrellas muertas*, Santiago, Random House, 2018, p. 55.

41 Álvaro Bisama, “La tele del futuro”, *Televisión*, Santiago, Lecturas Ediciones, 2015, p. 49.

42 Álvaro Bisama, “Crusoe”, *Postales urbanas*, Santiago, El Mercurio/Aguilar, 2006, p. 58.

43 Álvaro Bisama, *Música marciana*, Santiago, Emecé, 2008, p. 175.

de desarticular su orientación en la ciudad. El personaje decide entonces partir a Chiloé, isla que su hijo describe como otro país⁴⁴.

Chiloé aparece como un lugar de escape del presente y sus violencias. Sin embargo, dista de ser un refugio para el hijo que comienza a visitar a su padre durante los veranos. El efecto de la escalada no es el sublime de Darwin. No solo porque ya han sido muchos quienes por allí han pasado, sino también porque el paisaje condensa la derrota de la comprensión que Darwin celebraba, dada la discontinuidad de un paisaje que no se deja unificar por alguna mirada que pudiera confirmar a quien lo observa:

Nos quedamos detenidos en montes donde se podía ver el archipiélago y el modo en que la tierra se rompía y se convertía en islas que a su vez se rompían de nuevo. Algunas eran apenas manchas sobre el mar, algo que se perdía en la lejanía (48).

Una descripción similar da el padre acerca de quienes viven en un archipiélago que parece acumular restos de vida. Ahí van quienes requieren un paisaje que puede ser hospitalario a la locura porque carece de efectos en el continente. De esta manera, cuando el padre narra su historia, describe a los habitantes de Chiloé como personas que han huido para encontrarse a sí mismas. Esconden algo que se repliega, con la esperanza de que la isla los abra hasta ya no tener dolor en su interior, de que puedan verse al espejo (125).

Predeciblemente, esa imagen jamás se compone. Ninguno de los personajes logra observarse con claridad en uno u otro aparato. Son comprensivos y narran opacamente vidas propias y ajenas, acaso porque asumen que no hay nada que comprender ni proyectar. Carlos, el amigo del padre, señala que la isla está llena de gente sin historia, que huye para borrarse, para desaparecer, para ser otro (107). Por ejemplo, llegan ingenieros enfrascados en proyectos, restauradores de iglesias, algún *gringo* obsesionado con extraterrestres. Se trata de fantasías que entremezclan técnica y ficción, como si los paisajes de la isla reciclaran las utopías de modernidad que el continente reprime, autorizando solo esos remedos que poco logran gestar.

El personaje se sumerge en ese mundo al asumir el cargo de profesor de arte en una pequeña escuela, a la vez que comienza a pintar cuadros basados en anti-

44 Álvaro Bisama, *El Brujo*, Santiago, Alfaguara, 2016, p. 54. En adelante, solo para las citas de esta novela se consignará la paginación entre paréntesis en el cuerpo del texto.

guas fotos familiares. A lo largo de la historia, esos cuadros comienzan a tornarse brumosos, al igual que las fotografías que empieza a tomar. En tanto espejo, la isla solo permite imágenes borrosas, impidiendo el referente claro de cualquier paisaje o narración. La isla, de este modo, no da pie a nuevas utopías. Solo la posibilidad del escape, de cierto descanso. El padre reconoce, en efecto, que al llegar le gustó ser una especie de fantasma entre los vecinos, ser un enigma que pronto hace parte de ese enrarecido paisaje en el que porta una sensación de extranjero incluso ante su familia. El padre, señala el hijo, parece haberse vuelto un maestro anciano de las películas japonesas (112).

No es casual, en ese sentido, que el padre lea y relea las novelas de Julio Verne que el hijo deja en una de las vacaciones adolescentes que pasa allí. La narración no precisa a qué textos se refiere, pero es tentador pensar que en la biblioteca podrían haber convivido la conocida *Isla de las aventuras* con la menos conocida *Escuela de los robinsones*, especie de parodia de *Robinson Crusoe* en la que Verne narra la historia de un millonario joven californiano que naufraga en una isla junto a su profesor de baile para aprender a sobrevivir, sin encontrar los peligros que el profesor espera debido a su conocimiento de la novela de Defoe. Sin personas que civilizar ni tierra que capitalizar, los personajes subsisten después de las fantasías y pesadillas del mundo moderno, tal como el padre que las relee, justamente porque le parecen ajenas:

Pensé en ese mundo que Verne imaginaba, esa distorsión de su propio siglo, esa fantasía de una tierra que era radicalmente distinta a la que conocía. Esas planicies lunares, esas islas llenas de peligros sin nombre, esas profundidades abisales iluminadas por el resplandor eléctrico de las máquinas de guerra. Me sentía cómodo leyéndolo. Eran pesadillas viejas. Eran pesadillas ajadas. Eran pesadillas donde irse a vivir o pasar una temporada (154).

La evasión en pesadillas ajenas no logra alejar las propias, que siguen persiguiendo al padre en la isla: lo visita la mujer a la que ha fotografiado siendo golpeada por la dictadura, con la que termina involucrándose sexualmente antes de que ella desaparezca, y lo vuelve a perseguir el Estado, esta vez encarnado en un funcionario pinochetista que le pide el gato que ha traído de Santiago, que depreda a una especie de ave casi extinta en el frondoso patio de su casa. El padre se rehúsa a creer en la agresividad de su mascota hasta que, tecnología mediante, observa en videos a su tranquilo gato matando a los pájaros sin clara motivación. No los come, sino que, como termina mostrándole, los apila en un singular altar donde acumula cuerpos que el personaje lee bajo una curiosa mística: allí da con el orden del mundo, con el rostro de Dios, pero con un rostro que no es nada (205).

Se trata, entonces, de una particular revelación de la nada. Sin sentido alguno,

la naturaleza se presenta como un orden de violencia inadministrable para las instituciones humanas, a las que el personaje resiste. Sin hacer parte de ninguna mitología, su discurso termina lindando con saberes místicos que narra al lado de una cueva a la que la población local atribuye un carácter mágico. No sale de su historia continental, pero la vuelve a narrar desde ese borde, inmerso en curiosas alucinaciones que entremezclan imágenes de los asesinados por la dictadura y por su gato, con antiguas parejas y películas. La isla adquiere en ese delirio otro cariz: el de un animal viejo y mudo, que tiene el agua como piel y casi agoniza (215). Ese animal monstruoso y moribundo, según confiesa, lo ha protegido de ese pasado que retorna en imágenes que mezclan su antigua vida con su experiencia en una isla que no se sustrae del todo a las historias del continente. Como en Verne, los sueños del pasado parecen pesadillas para un presente que no distingue entre hombres y animales, vivos y muertos, realidades y fantasías:

Soñé con barcos con las velas en llamas. Los barcos tenían boca. Los huesos de los tripulantes eran sus dientes. Soñé con bosques que estaban vivos. Soñé con brujos. Soñé con carros policiales. Soñé con cines donde proyectaban películas de horror de caravanas de esqueletos que atravesaban el desierto en una procesión buscando al dios de los muertos. Soñé con discotecas donde se podía bailar con personas que no habían existido nunca. Soñé con fantasmas. Soñé con la vida que no tuve con ustedes. Soñé con lagos donde había ciudades enterradas. Soñé con Mónica y Nora. Soñé con monstruos. Soñé con mujeres que atravesaban islas de roca negra con los pies descalzos y eran perseguidas con hombres invisibles. Soñé con mujeres que se volvían pájaros... (171).

Bisama, de esta manera, retoma el tópico de la isla como un lugar incomprensible para quien ahí se sumerge, al punto que los recuerdos urbanos del personaje, aparentemente individuales, entran en la mixtura con los imaginarios colectivos de la isla. Dadas las características antes descritas de la narrativa del autor, ello no podría pensarse a través del encuentro con personajes que tengan una historia clara, mucho menos con una sabiduría oral previa a la técnica. El único brujo que aparece en tanto tal, de hecho, no es local ni lidera alguna secta: está en una de las cartas de juegos de rol por la que pelean los estudiantes del liceo (192).

El padre le envidia a esa carta el poder de ser invisible, menos para poder hacer magia que para sustraerse de una historia que jamás acaba de comprender. El hijo no lo llama brujo por lo que sabe o hace, sino porque asume que no conoce lo que lo rodea, que la mitología se cuele en ciertos secretos de inestable ubicación. Y es que los saberes se imponen sin que pueda saberse dónde comienzan o terminan:

La economía informal de la isla está hecha de secretos. Yo nunca quise saberlos. Nunca quise hurgar más. Me contaron cosas pero las olvidé. Nunca pensé en

la magia. Nunca pensé en los mitos. Me pasó por encima, no me preocupé. Mi mundo era el paisaje desolado de mi propia casa. Mi mundo era el modo en que me había alejado del ruido. Mi mundo era la tranquilidad que había desaparecido (210).

La catástrofe de la isla termina siendo así la imposibilidad de aislarse, de resistir en la pequeña esperanza de un presente sin pasado ni futuro, como si la única utopía que pudiera quedar de las islas fuera que realmente aislen. Frente a ello, el país deviene archipiélago entre islas que no logran sustraerse a la historia. Casi al terminar la novela, el padre, aislado dentro de la isla para evitar una nueva persecución, dice pensar en los lugares que no ha visitado. Nunca salió de Chile, apunta, nunca salió de la isla (220).

De esta manera, Bisama retoma los tópicos insulares para extenderlos incluso hacia lo que pareciera no ser una isla. El Chile continental pierde la historia y el saber de una tierra firme que pudiera colonizar la isla, mientras la isla deja la pobre consolución de una libertad limitada, sin soledad ni naturaleza. Sin troncos ni montañas puras, en postdictadura queda la pobreza de los pájaros y la impotencia de la ley, los vómitos de lobo que ninguna ciencia ni mitología podría explicar, ninguna colonización dominar, a ningún viajero magnificar, ningún tronco archivar.

Resistir a la tierra

Eric Fougère subraya la frecuente aparición de árboles y barcos en los distintos relatos sobre las islas⁴⁵. En el de Bisama, hay árboles poco paradisiacos que encubren una naturaleza violenta, y, sintomáticamente, solo se menciona el barco fantástico de la mitología chilota. Más propicia para el automóvil, nombrado una y otra vez en la novela, la isla entonces ya no guarda una distancia clara con el continente en la que alguien pudiera navegar. En esa línea, *El Brujo* forma parte de lo que Josefina Ludmer describe, dentro de la literatura latinoamericana contemporánea, como el trazo de islas urbanas que complican las relaciones entre el adentro y el afuera, el territorio y la ciudad. Es como si el territorio, apunta Ludmer, se estableciera en la división misma⁴⁶. En ese sentido, la resistencia que podría oponer una isla no pasa por su alejamiento, sino por las tensiones que puede o no establecer con lo que la rodea, partiendo por los límites que se le atribuyen. La crítica de la isla es entonces la de sus límites.

45 Eric Fougère, *Escales en littérature insulaire. Iles et balises*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 6

46 Josefina Ludmer, "Territorios del presente. En la isla urbana", *Pensamiento de los confines*, N°15, 2004, p. 105.

En esa línea, Piglia cuestiona el gesto massmediático de preguntar al escritor qué libro llevaría a una isla perdida, señalando que, en vez de pensar en alguna isla ajena a la sociedad de masas que erige la figura del escritor al que se le hace tal pregunta, habría que pensar qué islas podrían hoy resistir a la cultura de masas⁴⁷. Esto es, cómo construir un espacio que pueda observar y resistir el medio en el que se enmarca. En el caso de *Bisama* ello pasa por un montaje ficticio de la historia reciente que entremezcla saberes y registros sin construir una isla estable, tampoco la promesa de otra isla.

Esa falta abre la pregunta, que habría que hacer también a otras escrituras contemporáneas a las de *Bisama*, por la existencia, acaso por el destello, de alguna promesa de justicia con la cual elaborar los pasados para ese futuro que la literatura no ha de dar. Antes bien, *El Brujo* se inscribe en la historia en la medida en que no refiere directamente a la historia padecida por quien firma, sino que inscribe las tensiones de la historia reciente en su reescritura, consciente o no, de ciertos tópicos literarios sobre Chiloé. Antes que buscar ahí el *autos*, por tanto, habría que pensar cómo esa construcción de cierta ambigüedad con respecto al pasado reciente permite la resistencia al olvido desde la ficción, en tanto crítica de toda figura clara de la identidad o la memoria, a todo mapa en el que pueda saber dónde están, cómo recordar las islas. El “abandono al lenguaje” permite así la invención, acaso insular, de una escritura hospitalaria a otra relación con la experiencia histórica, reacia a cualquier nihilismo y a cualquier realismo. Así quizá lo intuyó, décadas atrás, otra ficción de islas que no se encuentran, que solo dan con la oscuridad en la que ninguna figura de autor puede asegurarse; ningún suelo estabilizar la ficción:

Explorador minucioso, se pierde a lo lejos y rema de izquierda a derecha, tratando de encontrar el lugar exacto donde tan solo ayer asomaban cuatro islas nuevas. ¿A dónde estaba la primera? Aquí. No, allí. No, aquí, más bien. Se inclina sobre el agua para buscarla, convencido sin embargo de que su mirada no logrará jamás seguirla en su caída vertiginosa hacia abajo, seguirla hasta la profundidad oscura donde se halla confundida nuevamente con el fondo de fango y de algas⁴⁸.

47 Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 182. “La isla de Manhattan es la única isla en la que tiene sentido refugiarse para escapar del mundo”, apunta en una carta Piglia, acaso como corolario de esta idea. “Cartas entre José Sazbón y Ricardo Piglia (1973-1985)”, *Políticas de la memoria*, N°19, 2019, p. 86.

48 María Luisa Bombal, “Las islas nuevas”, *Sur*, N°53, 1939, p. 23.

Bibliografía

- Alberca, Manuel, “¿Existe la autoficción hispanoamericana”, *Cuadernos del CIL-
HA*, Año 7, N° 7-8, 2006.
- Amaro, Lorena, *Vida y escritura. Teoría y práctica de la autobiografía*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009.
- _____, *La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena*, Santiago, Ediciones UAH, 2018.
- Barros Arana, Diego, *Historia General de Chile*. Tomo II, Santiago, Centro de Investigaciones Históricas Barros Arana, 1989.
- _____, “Las campañas de Chiloé. (1820-1826)”, *Memoria histórica presentada a la Universidad de Chile en la sesión solemne de 7 de Diciembre de 1856*, Santiago, Imprenta del Ferrocarril, 1856.
- Bisama, Álvaro, “Arena negra”, *Los muertos*, Santiago, Debolsillo, 2019.
- _____, *Cien libros chilenos*, Santiago, Ediciones B, 2008.
- _____, “Crusoe”, *Postales urbanas*, Santiago, El Mercurio/Aguilar, 2006.
- _____, *El Brujo*, Santiago, Alfaguara, 2018.
- _____, *Estrellas muertas*, Santiago, Random House, 2018.
- _____, “La épica de un país inventado”, Alonso de Ercilla y Zúñiga, *La Araucana*, Santiago, Random House, 2018.
- _____, *Laguna*, Santiago, Alfaguara, 2018.
- _____, “La tele del futuro”, *Televisión*, Santiago, Lecturas Ediciones, 2015.
- _____, “Lo que cabe en la mirada”, *Deslizamientos. Crónicas y ensayos*, Santiago, Ediciones UDP, 2016.
- _____, *Música marciana*, Santiago, Emecé, 2008.
- _____, *Ruido*, Santiago, Alfaguara, 2012.
- _____, *Taxidermia*, Santiago, Alquimia, 2015.
- Bravo, José y Rafael Hidalgo. “La brujería chilota y las dinámicas propias de la región de refugio”, *Contextos. Estudios en Humanidades y Ciencias Sociales* N° 42, 2019.
- Catelli, Nora, “Zombies en la academia: ¿puede existir una teoría de la autobiografía?”, *La era de la intimidad*. Seguido de *El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.
- Cavada, Francisco, *Apuntes para un vocabulario de provincialismos de Chiloé (República de Chile)*. Precedido de *Una breve reseña histórica del archipiélago*, Punta Arenas, Imprenta del Asilo de Huérfanas, 1910.
- Coccia, Emanuele, “El mito de la biografía, o sobre la imposibilidad de toda teología política”, *Pléyade*, N° 8, 2011.

- Coloane, Francisco, “Cabo de hornos”, *Cabo de hornos*, Santiago, Andrés Bello, 1995.
- _____, “Estelas del *Caleuche*”, *Cuentos Completos*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- _____, “Proceso al Trauco”, *Cuentos Completos*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- Darwin, Charles, *A Naturalist’s Voyage Round the World*, Londres, John Murray, 1913.
- de Ercilla, Alonso, *La Araucana*, Santiago, Pehuén, 2001.
- de Man, Paul, “Autobiography as De-Facement”, *Rethoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia University Press, 1984.
- Deleuze, Gilles, “La littérature et la vie”, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.
- _____, y Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 2008.
- Derrida, Jacques, “Cette étrange institution qu’on appelle la littérature”, Thomas Dutoit y Phillippe Romanski (Dir), *Derrida d’ici, Derrida de là*, Paris, Galilée, 2009.
- _____, *Otobiographies. L’enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée, 2005.
- Espínosa, Patricia, “Los narradores están chilenos están pegados en la autoficción”. URL:<https://www.fundacionlafuente.cl/patricia-espinosa-los-narradores-chilenos-están-pegados-en-la-autoficcion/>
- _____, “Política de la posmemoria en la narrativa chilena”, *Pléyade*, N°24, 2019.
- Fougère, Eric, *Escapes en littérature insulaire. Iles et balises*, Paris, L’Harmattan, 2014.
- Galindo, Óscar, “El Imaginario Insular Antiutópico en la Poesía Chilena Reciente”, *Revista Austral de Ciencias Sociales* N°4, 2000.
- Latorre, Mariano, “Elogio de Chiloé”, *Memorias y otras confidencias*, Santiago, Andrés Bello, 1971.
- Lihn, Enrique, “La parte aparte del arte”, Ana María Risco y Adriana Valdés (Ed.), *Textos sobre arte*, Santiago, Universidad Diego Portales, 2008.
- _____, *Poetas, voladores de luces*, Santiago, Overol, 2017.
- Ludmer, Josefina, “Territorios del presente. En la isla urbana”, *Pensamiento de los confines*, N°15, 2004.
- Mansilla, Sergio, “Las islas de Chiloé en el mundo global: poesía, identidad y territorio”, *Cahiers des Amériques latines*, N°41, 2002.
- Montaña, Álvaro y Vladia Torres, “Acumulación salmonera en Chiloé. Las tensiones territoriales de una relación desigual”, *Archipiélago de Chiloé: nuevas lecturas de un territorio en movimiento*, Santiago, CESCH, 2018.
- Osorio, Cipriano (Comp.), “Proceso a los brujos de Chiloé”, *Anales chilenos de historia de la medicina*, Vol. I, 1960.
- Pérez Rosales, Vicente, *Ensayo sobre Chile*. Santiago, DIBAM, 2010.
- Peri Rossi, Cristina, “La isla interior”, Alemany Bay, Remedios Mataix Azuar y José Carlos Rovira (Coord.), *La isla posible*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.

- Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- , “Cartas entre José Sazbón y Ricardo Piglia (1973-1985)”, *Políticas de la memoria*, N°19, 2019.
- Premat, Julio, *Héroes sin atributos. Figuras de autor de la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Rojo, Grínor, *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena*. Vol. 1. *¿Qué y cómo leer?*, Santiago, LOM, 2006.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo Pasado. Cultura de la Memoria y Giro Subjetivo. Una Discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- Subercaseaux, Benjamín, *Chile o una loca geografía*, Santiago, Universitaria, 2001.
- Valenzuela, Fernando, “La enfermedad de todos en el cuerpo propio: Brujería y performatividad del Tribunal de la Raza Indígena en Chiloé”, *Universum* Vol. 29, N°1, 2014.

**“AHORA ME DOY CUENTA...”.
ESCRITURAS RETROACTIVAS
DE LA INFANCIA EN EL RELATO
CHILENO ACTUAL**

*Macarena Miranda Mora**

* Doctoranda contractual y monitora del Departamento de Español, Université Paris 8.

El color es lo singular, no cosa muerta ni individualidad obstinada, sino elemento alado revoloteando de una forma a la otra.

Walter Benjamin

Una libertad sin abstracción es la infancia para Benjamin. Un período de ensoñación, de imágenes no-objetivadas, de colores que revolotean de una forma a la otra. La adultez, por su parte, una trampa que retiene la experiencia en un tiempo y un espacio, que abstrae e individualiza¹. ¿Cómo hacer para volver a esa pureza, a ese caos sin caos, a ese desorden lleno de tonalidades infinitas... desde la distancia? ¿Qué figuras propone la literatura hoy para hacerla relato?

Con más de dos siglos de presencia, la escritura del yo-infante dista de ser reciente tanto en Europa como en América latina. Sin embargo, el debate contemporáneo en torno a la temporalidad no ha dejado indemne a la rememoración². Aun consciente de esta crisis de temporalidad, o sea, con un futuro disuelto en la desesperanza y un presente inasible, donde el “imaginario temporal del después, según el cual somos los que llegamos tarde”³, la literatura insiste en trazar dimensiones y retornar desde un aquí a un allá. Recordar, regresar, evocar, ir y venir, todas estas acciones precisan el establecimiento de dos momentos codependientes: pasado y presente. Mientras al primero se le atribuye la utopía de una reconstrucción imposible⁴, donde la memoria no basta para trasladarnos a aquella experiencia original, el segundo se nos escapa, inaprehensible, instantáneo y fugaz⁵. Me pregunto entonces ¿cómo se procede a narrar la anterioridad? ¿Desde dónde y/o cuándo se observa el devenir del pasado? ¿Qué distancia y cómo se la recorre? En definitiva, ¿de qué manera se escribe hoy la infancia? Sea desde un lugar lejano o uno reciente, lo cierto es que toda imagen evocada termina por enfrentarse con la experiencia que la originó. Pasado y presente enfrentados en una disonancia inevitable, cuya salida, hasta ahora, ha sido la posibilidad de lo

1 Walter Benjamin, *Enfance. Éloge de la poupée et autres essais*, Paris, Payot & Rivages, 2011, p.39. En lo que sigue, traduzco todas las citas sacadas de la bibliografía en francés.

2 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

3 Julio Premat, “¿Muerte de la literatura? Notas sobre un debate”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. XLV, n° 90/2, 2019, p. 244.

4 Catherine Coquio, *Le mal de vérité ou L'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 12.

5 De esta discusión, destacamos los siguientes trabajos: François Hartog, *Régimes d'historicité: présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2012; Andreas Huyssen, *La hantise de l'oubli: essais sur les résurgences du passé*, Paris, Kimé, 2011; Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003.

incierto. La sospecha del sujeto evocador/evocado es indiscutiblemente intrínseca al recuerdo, instalando con ello una recíproca desconfianza⁶. El debate se complejiza cuando nos acercamos al pasado de la niñez y nos detenemos en la paradoja señalada por Giorgio Agamben en *Enfance et histoire* para quien el lenguaje es el primer traidor que acompaña al regreso a la *in-fantia*: el reencuentro con aquella experiencia indecible es posible solo por medio de la palabra que la traduce, que la traiciona⁷.

La narrativa chilena de los últimos veinte años alberga un número no menor de relatos de infancia. En un reciente trabajo, resultado de más de diez años de investigación, Lorena Amaro propone una exhaustiva observación sobre la autobiografía en Chile. En *La pose autobiográfica*, la autora señala que los relatos de infancia de los últimos años mantienen el extrañamiento, el misterio silencioso de una memoria impracticable. Conuerdo plenamente en que, si bien hay antecedentes, la llamada “literatura de los hijos”, ésa que rememora la infancia en dictadura, se inaugura con la novela de Alejandro Zambra, *Formas de volver a casa*. Tal como señala la investigadora:

en el discurso de Zambra los hijos buscan abandonar el lugar de personajes secundarios al que los ha relegado la historia y su propia infancia, para alcanzar una madurez esquiva. Desde esa adultez pueden mirar hacia atrás y tratar de reconstruir la historia, para volver a casa no solo literalmente, sino que reconstruirse como una familia/comunidad que ha sido quebrantada⁸.

A partir de las observaciones de Amaro, me interesa indagar precisamente en el espejeo temporal niñez-adulterez del sujeto, en las especificidades literarias que tendría el relato de infancia de los *hijos* e *hijas*. Para ello, propongo un itinerario por las obras de autores nacidos a partir de 1970 como son Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Gonzalo Eltesch, Nona Fernández, María José Ferrada, Lina Meruane, Leonardo Sanhueza, Alia Trabucco y Alejandro Zambra⁹. Busco establecer en las páginas que siguen cómo estos relatos acceden al pasado de la infancia, qué tipo de desplazamientos proponen y de qué manera hacen frente a la incerteza, pues a pesar de la imposibilidad de recuperar el pasado, de la utopía

6 Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon: essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 62.

7 Giorgio Agamben, *Enfance et histoire: destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris, Payot, 2011, p. 90.

8 Lorena Amaro, *La pose autobiográfica*, Santiago, Universidad Alberto Hurtado, 2018, p. 156.

9 El análisis también podría extenderse a obras de autoras y autores como Mónica Drouilly, Alejandra Jęftanovic, Carolina Melys, Romina Reyes y Diego Zúñiga.

y el mal de memoria de nuestros días¹⁰, los intentos por volver atrás, por representar los tiempos de esos niños y niñas persiste. “Una vez me perdí”, inicia la voz de Zambra, y prosigue:

A los seis o siete años. Venía distraído y de repente ya no vi a mis padres. Me asusté, pero enseguida retomé el camino y llegué a casa antes que ellos –seguían buscándome, desesperados, pero esa tarde pensé que se habían perdido. Que yo sabía regresar a casa y ellos no¹¹.

Dada la diversidad de esta biblioteca de relatos de infancia, me enfocaré entonces en las *maneras*, en las *formas literarias* que operan en el regreso y su vaivén temporal. El corpus se compone de relatos en primera persona que exploran episodios que van desde los tres hasta más o menos los quince años; es decir, desde el acceso al lenguaje –y al registro de la memoria– hasta la adolescencia. En general, estas narraciones entrecruzan la fatídica historia nacional y la memoria colectiva en dictadura con imágenes cotidianas e íntimas enmarcadas en espacios como el barrio, la casa o el asiento trasero del automóvil. Así lo reflejan los estudios de la misma Lorena Amaro, de María Teresa Johansson, Bieke Willem, Sergio Rojas y Sarah Roos¹², entre otros. Concordantes en cierta medida con el relato de filiación francés, tal como lo definen Dominique Viart¹³ y Laurent Demanze¹⁴, estos relatos elaboran una arqueología que excava en la memoria para acercarse a un pasado heredado.

10 Catherine Coquío, *op. cit.*, p. 18.

11 Alejandro Zambra, *Formas de volver a casa*, Barcelona, Anagrama, 2015, p. 13.

12 Lorena Amaro, “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente”, *Literatura y lingüística*, n° 29, 2013, p. 109-129; María Teresa Johansson, “Escenarios narrativos y memoria en la literatura chilena a partir de 1973”, Lucero de Vivanco (ed.), *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*, Santiago, Universidad Alberto Hurtado, 2013, p. 215-234; Bieke Willem, “Metáfora, alegoría y nostalgia: La casa en las novelas de Alejandro Zambra”, *Acta literaria*, n° 45, 2012, p. 25-42; Sergio Rojas, “Profunda Superficie: Memoria de lo cotidiano en la literatura chilena”, *Revista Chilena de Literatura*, n° 89, 2015, p. 231-256; Sarah Roos, “Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos”, *Aisthesis*, n°54, 2013, p. 335-351.

13 Dominique Viart, “Filiations littéraires”, *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris-Caen, Minard, 1999, p. 115-140; “Le récit de filiation. ‘Étique de la restitution’ contre ‘devoir de mémoire’ dans la littérature contemporaine”, Christian Chelebourg, David Martens y Myriam Wathée-Delmotte (dir.), *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Lovaina, Universidad de Lovaina, 2011, p. 199-212.

14 Laurent Demanze, *Encres orphelines: Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, Corti, 2008.

Lejos de la expresión de una orfandad, en la mayoría de estos textos los padres ocupan un lugar sustancial. Aun cuando el grado de participación difiere de un texto al otro, las historias les suceden principalmente a los adultos: los niños y niñas son, ante todo, hijos e hijas. Visto así, se podría creer que todo –historia y perspectiva– se concentra en los padres, pero no, en estos textos los pequeños personajes logran imponerse a través de sus miradas y sus voces, haciendo que el yo de la narración exista menos por su injerencia actancial que por su presencia enunciativa. En este sentido, Philippe Gasparini señala que las actuales poéticas del yo establecen una nueva relación dialéctica entre escritura y crítica:

Si el término *autoficción* despierta nuestro interés, es precisamente porque nos permite designar el espacio genérico en el cual se enlaza esta nueva relación dialéctica entre escritura del yo y crítica. Esta vocación esencialmente crítica de la autoficción estuvo desde su inicio inscrita en el proceso de su emergencia¹⁵.

Con todo, lo que podemos conjeturar es que los relatos de infancia problematizan la perspectiva de la narración, utilizando el pasado como un medio para elaborar miradas, formas literarias de regreso. Con el objetivo de identificar y sistematizar las maneras en que estos textos visitan y configuran el pasado infantil, elaboran a través del discurso o de la palabra la inefable infancia¹⁶, me centraré especialmente en dos obras publicadas en 2015: *Colección particular* de Gonzalo Eltesch y *La Resta* de Alia Trabucco¹⁷. La elección de estas dos obras responde a un criterio de visibilidad, de valor diferencial, en la medida en que cada una revela un cierto modo de volver. Al hacerlo y a la usanza del anárquico rizoma, propondré un recorrido acompañado por los relatos de las y los autores nombrados.

Contraposición: el intento semántico

Era un Mercedes nuevo, con los vidrios polarizados y un color que me parece era azul. Los Mercedes Benz, por una razón que ahora me parece incomprensible, me encantaban, y además por esos lados no pasaban muchos. Al observar a mi padre me di cuenta de que él también estaba sorprendido, pero no tenía nada que ver con el auto. Es Pinochet, dijo. Apúrate, vamos a conocerlo¹⁸.

15 Philippe Gasparini, *Poétiques du je*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016, p. 176.

16 Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 90.

17 Considerando la importancia ya señalada de *Formas de volver a casa*, he optado por desarrollar este análisis en otras obras un poco menos estudiadas.

18 Gonzalo Eltesch, *Colección particular*, Santiago, Laurel, 2015, p. 11.

Así da inicio Gonzalo Eltesch a su novela *Colección particular*. El que *vuelve* es un adulto, también llamado Gonzalo Eltesch Figueroa¹⁹, cuyos padres se separaron cuando él tenía cinco años. Mientras su cotidianidad en Santiago estaba rodeada de una fuerte presencia femenina, los fines de semana en el puerto de Valparaíso transcurrían junto a su padre, un vendedor de antigüedades estancado en la indecisión y el despecho. A lo largo del texto, la proyección de los fantasmas paternos se observa en la vida actual del adulto. La soledad y el abandono son parte del ahora un hombre de 34 años que carga con varios fracasos sentimentales. Por medio de fragmentos, el texto oscila entre el pasado infantil y otro reciente. Gonzalo, exponiendo su propia colección particular, como la que su padre resguardaba en la tienda, va y viene entre los recuerdos-objeto y el presente. En este intercambio las líneas temporales del relato se esclarecen y entre ellas se fija una distancia de al menos veinte años:

De la separación de mis padres solo recuerdo escenas desordenadas, sueltas, fragmentos. Ninguna contiene alguna verdad; más parecen pequeñas ficciones entremezcladas con la memoria. [...] Pero lo esencial es que ese recuerdo, desde su origen, es falso. Porque esa conversación que tuvimos con mi padre fue en su pieza, pero la pieza que yo veo en mi mente no estaba donde debía estar sino en el lugar que ocupaba la cocina²⁰.

En el texto los recuerdos están teñidos de duda, incluso de falsedad, y pese a que en las primeras páginas el narrador lo advierte, no desistirá en darnos un paseo por su colección de imágenes. El recuerdo no se rinde ante su inautenticidad.

Observar la infancia conlleva una reconfiguración doble o, si se quiere, bidireccional. Para Georges Didi-Huberman las imágenes se observan y piensan desde la memoria, es por esto que enfrentarse a una implica la transformación incesante del pasado y del presente:

Ante una imagen –sin importar qué tan reciente o contemporánea sea– el pasado a su vez no deja jamás de reconfigurarse, ya que esta imagen no puede ser pensada sino por una construcción de la memoria, o incluso de la obsesión²¹.

Si para el personaje de Eltesch, la modificación deviene falsedad, para el narrador de la novela *Ruido* de Álvaro Bisama, la reconfiguración es desvanecimiento:

19 *Ibíd.*, p. 65.

20 *Ibíd.*, p. 15.

21 Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p. 10.

Tratamos de escribir novelas [...] mientras recordamos, aprendíamos a narrar, y la luz se filtraba en la mañana de la provincia, abriéndose paso en una niebla que cambiaba la forma de los objetos que habitaban en la memoria, ordenando de nuevo los lugares y las cosas, modificando la velocidad, el modo en que vivíamos dentro del relato de los hechos²².

El recuerdo, cuando aparece, se reconfigura, aquel pasado se altera y el presente lo advierte. A pesar de esto, las reminiscencias no se detienen ni se enfrasan en la imposibilidad; muy por el contrario, se resuelven desde el relato mismo. Así lo sugiere el narrador de *Ruido*: hacerse historia, habitar el relato, aparece como una de las salidas más utilizadas para superar el impasse: “Nosotros somos el relato, los pedazos que no existen en el puzle, las voces que fingen ser fantasmas”²³. En el texto de Eltesch, esta acometida se emprende a través de la *mise en abyme*:

Mi padre finalmente me dijo qué opinaba de la novela. Es una falta de respeto que se ventilen asuntos privados, dijo muy serio. Además no es una novela lo que escribiste, porque dices cosas ciertas y cosas equivocadas. Por ejemplo, Pinochet nunca fue a la tienda de al lado, la de alpište [...] en cambio es verdad que Lucía Hiriart visitaba el negocio, pero eso no lo pusiste²⁴.

El padre, el de fuera de la historia pero dentro de la novela, interroga el género reclamando una ficción plena, cuando sus rectificaciones no hacen más que confirmar el guiño. Las alteraciones, las disonancias temporales se corrigen dentro y por medio del relato incierto. Es así como reflexionando sobre las motivaciones para incluir a sus padres en la novela, Gonzalo confiesa:

¿Cuáles son esas razones? He pensado mucho y tal vez hay una sola, y es que quiero traicionarlos. Quiero traicionar la memoria de mis padres, digo en voz alta, quiero traicionarlos con lo único que tengo: una novela que no sé si podré terminar²⁵.

A través del gesto metaficcional, el personaje traiciona el pasado de su familia en el presente de la escritura. De manera similar, el treintañero narrador de *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra cuestiona el rol de los padres y de los hijos en el relato, transformándolos en personajes de una novela, de “esa trampa”²⁶ en proceso de construcción y de la que no se puede escapar:

22 Álvaro Bisama, *Ruido*, Santiago, Alfaguara, 2013, p. 33.

23 *Ibid.*, p. 28.

24 Gonzalo Eltesch, *op. cit.*, p. 126.

25 *Ibid.*, p. 36.

26 Alejandro Zambra, *op. cit.* p. 62.

¿Y tú sales en el libro?

Sí. Más o menos. Pero el libro es mío. No podría no salir. Aunque me atribuyera otros rasgos y una vida muy distinta a la mía, igual estaría yo en el libro. Yo ya tomé la decisión de no protegerme.

¿Y salen nuestros padres?

Sí. Hay personajes parecidos a nuestros padres.

¿Y por qué no proteges, también a nuestros padres?

Para esa pregunta no tengo ninguna respuesta. Supongo que les toca, simplemente, comparecer. Recibir menos de lo que dieron, asistir a un baile de máscaras sin entender muy bien por qué están ahí. Nada de esto soy capaz de decirselo a mi hermana.

No lo sé, es ficción, le digo²⁷.

Así también la autora Lina Meruane se posiciona en *Sangre en el ojo*, como Lina Meruane, la escritora hija de médicos que, habiendo “condensado [su] nombre”²⁸ de Lucina, va en busca de un relato, incluyendo a sus padres en la novela:

Lucina, hija. Lo dice esperanzado y pesaroso, y sé que el tono esperanzado es para la hija y el pesaroso para Lucina. Nadie más que mi padre usa su saliva para juntar ambos en una sola palabra compuesta: la hija está adherida a mí, pegada como una sombra palpitante a mis espaldas²⁹.

Para los cuatro narradores, la trampa, el embuste y el engaño se inscriben en el recuerdo y se explicitan en el presente de la narración. Ahora bien, esto no quiere decir que los tiempos se confundan, al contrario: la exhibición metatextual pone en evidencia la distinción de los tiempos. El pasado se vuelve objeto de reflexión de la novela que se está escribiendo.

Tal efecto de distinción, y por lo tanto, de distancia, se encuentra igualmente en los espacios de estos relatos. En *Colección particular*, Gonzalo de visita por el puerto de su infancia, recorre y atestigüa los cambios de la ciudad de Valparaíso. Contrastándolos con las imágenes de su memoria, el narrador se transforma en un testigo del paso del tiempo, de la destrucción y del envejecimiento:

Le indiqué la tienda Ripley al frente del parque y le dije que en otro tiempo esa estructura sin gracia había sido el Teatro Valparaíso, un edificio maravilloso. Lo destruyeron sin ningún motivo, o con el único motivo que puede implicar el di-

27 *Ibíd.*, p. 82.

28 Lina Meruane, *Sangre en el ojo*, San José de Costa Rica, Lanzallamas, 2013, p. 30.

29 *Ibíd.*, p. 59.

nero, dije. Y continué criticando con entusiasmo hasta que de pronto, mientras le hablaba, me sentí como mi padre. Estaba odiando el presente, tal como él, aunque el presente de mi padre ahora era el pasado³⁰.

Gonzalo no ve Valparaíso, Gonzalo lo compara con las instantáneas del pasado. Dos postales fijas que se contraponen y de cuyo intervalo emerge una experiencia silenciosa. Un efecto similar se produce al recorrer el aire provincial de Villa Alemana en el relato de Bisama o las calles de Maipú en el de Zambra: “Llevo varios días recordando el paisaje de Maipú, comparando la imagen de ese mundo de casas pareadas [...] ese mundo de mentira en que crecimos a la rápida”³¹. Ocurre también en la novela de Meruane, donde Lina, aquejada de una ceguera y tras años en el exterior vuelve a Santiago:

La cordillera, pregunté, ¿está nevada hoy? Nevada no, nevando, corrigió secamente; pero no se ve nada, añadió, está tan sucio el aire. El cielo de Santiago ya no es lo que era, dijo melancólico mi padre. Abrí la ventana como quien abre un párpado y tuve la impresión de estar viendo la cordillera nevada hasta abajo, resplandecía cegadora en mi memoria³².

Aun cuando no se puede observar, el recuerdo de la hija confronta la imagen actual descrita por el padre: el espacio de la memoria se contrapone así al del presente.

Ayer y hoy, ir y venir, he aquí una primera *manera* de volver al pasado. De esta revisión, es posible establecer que la reflexión, el contraste entre dos momentos cambiantes, opera como una forma de regreso. Atentos a la reconfiguración, estos narradores disponen mecanismos de retorno a partir de la fijación de los recuerdos: marcar el aquí y el allá para transitar luego el abismo. Y es que, según Agamben, en este intervalo descansa la experiencia que el lenguaje traicioneramente traduce. Contar ese foso, hacerlo discurso en la narración deviene entonces una tentativa semántica para comprender la experiencia.

30 Gonzalo Eltesch, *op. cit.*, p. 77.

31 Alejandro Zambra, *op. cit.*, p. 65.

32 Lina Meruane, *op. cit.*, p. 64.

Superposición: el intento semiótico

Fue un cinco de octubre de 1988, pero no fui yo, sino mi madre, quien decidió que esa noche no la olvidaría. Ya era tarde cuando vi a tres desconocidos acercarse hasta la reja. Dos gigantes y una mediana [...]. La del medio fue la única que permaneció muda y quieta. Su pelo rubio, su cara de hastío y un chicle saltando de un lado a otro la delataron como la niña que mi madre había anunciado esa misma mañana³³.

Con el recuerdo de Iquela se produce el primer salto a la infancia en la novela *La Resta* de Alia Trabucco Zerán. A la narración de la voz femenina se le suma, capítulo por medio, la de Felipe, un personaje dedicado a contar muertos para equiparar la diferencia entre los registros de nacidos y fallecidos en Chile. El trío se completa con el personaje de Paloma, la chica rubia del recuerdo, que vuelve a Santiago para enterrar a su madre recién fallecida en el extranjero. Por un extraño fenómeno de lluvia de cenizas, el avión que traía el cuerpo debe aterrizar en Mendoza, lo que lleva a Iquela, Paloma y Felipe a cruzar la cordillera en auto para recuperar el ataúd. Conforme el texto avanza, nos enteramos de que los padres de los tres personajes compartían militancia y amistad, pero la dictadura los separó con el exilio, la muerte, la tortura y la delación.

Para Iquela las imágenes del 5 de octubre de 1988 no son las del plebiscito ni las de la fiesta de los adultos, sino las de su encuentro con Paloma, de su primer cigarrillo y su primer beso. Con todo, el entrecruce es inevitable, los tambores de la radio Cooperativa, los reencuentros de los adultos y los puñetes entre los padres de Paloma e Iquela chispean en la memoria de la joven. A diferencia de los anteriores que intentan escapar de la novela, esta narradora pretende huir de los recuerdos, especialmente de los de su madre:

hablábamos y ella recordaba, por supuesto, obligándome a extender mi visita veinte minutos, media hora, treinta y cinco minutos que se arrastraban lentísimos mientras mi madre repasaba las mismas historias, con idénticos énfasis y lamentos. Jamás conversábamos cara a cara y mucho menos en una cena. Mis ojos eran el problema; no sabían sostener esa mirada (sostener el peso de todas las cosas que ella había visto alguna vez)³⁴.

Iquela no quiere reconstruir y, pese a que se desempeña como traductora, decide no acercarse al mismo pasado de su madre, no traducirlo ni traicionarlo. Es más, en el único momento en que se refiere a un trabajo en curso, explica la dificultad

33 Alia Trabucco, *La Resta*, Santiago, Tajamar, 2015, p. 16-17.

34 *Ibid.*, p. 40.

de traducir un error del original³⁵, ¿corregirlo o reproducirlo al castellano? Aturdida por la trampa que la lleva a desistir, el pasado se deja abierto, sin remedos, con los errores de las percepciones infantiles.

Como no se cuenta ni se explica, la experiencia anterior encontrará otros modos de colarse en el presente de la narración. El primero consiste en la interposición de temporalidades que afecta las imágenes, particularmente, la fisonomía de los personajes. Así sucede con Paloma:

Sus facciones habían perdido la redondez de la infancia, pero diminutas pecas aún cubrían buena parte de su frente (sus caras superponiéndose sobre la misma piel: Paloma de niña, Paloma adulta, otra vez la niña y su madre muerta)³⁶.

Algo similar ocurre en los textos de Nona Fernández, donde la coincidencia temporal hace mella en los personajes. Cuerpos duplicados, reflejos múltiples, sueños que traspasan dimensiones o ánimas que deambulan entre los vivos, como se observa en la novela *Mapocho*:

Ahora bajas lentamente la baranda del puente y me observas el rostro. Hace tanto que no me has visto, que no te queda otra que mirarme y remirarme, y echarte a llorar como un cabro chico. Me ves tan grande. Posiblemente tan vieja. Reconoces a mi madre, a mi abuela, al propio Indio, a ti mismo en mi rostro. Una mezcla de todos [...] esos muertos que enterrašte recién en el cementerio, y que yo ahí tan arriba, tan huevona, todavía no caigo en cuenta de quiénes son³⁷.

Los sujetos se posicionan como vectores de temporalidad cuando las imágenes de sus cuerpos y rostros viajan en el tiempo y se instalan en el presente. Los recuerdos permean así la visión del ahora, superponiéndose para fijar una instantaneidad múltiple.

El segundo modo, tiene relación con la cadena narrativa. Menos fragmentadas que en los relatos anteriores, y por tanto, menos reconocibles, estas narraciones permean los límites de los puntos pasado y presente. En el relato “Había una vez un pájaro” de Alejandra Costamagna, el recuerdo del padre se confunde con el presente: “Es y no es mi padre”³⁸. A esto se suma la convergencia de los tiempos

35 *Ibid.*, p. 33.

36 *Ibid.*, p. 36.

37 Nona Fernández, *Mapocho*, Santiago, Uqbar, 2013, p. 121.

38 Alejandra Costamagna, “Había una vez un pájaro”, *Había una vez un pájaro*, Santiago, Cuneta, 2013, p. 58.

mediante los *entonces* o *ahoras* circunscritos a una anterioridad opaca cuando la niña saludaba a su padre en la cárcel:

Recién *ahora* que los miro de lejos me doy cuenta de que me gustan *esos* martes. Aunque mi padre esté muy caviloso y fume como el condenado que es *entonces*, me gustan los martes de visita³⁹.

Un desconcierto similar se percibe también en la novela *La edad del perro* de Leonardo Sanhueza. En este sentido, la disolución temporal permite que el pasado transcurra en el presente, haciendo que la distancia se acorte y el retroceso se vuelva casi simultáneo. De este modo, la incertidumbre recae ahora en un lector impedido de distinguir con claridad las dos marcas:

Temuco, agosto de mil novecientos ochentaitrés, aún tengo nueve años, se me cierra la glotis de solo pensarlo. Mi abuelo me pide más clavos, más masilla tapagoterías. Así que ya es tarde para echar pie atrás, aunque no tengo la menor idea de lo que hay adelante. Sólo sé que ese niño soy yo y que me necesita para recordarme. Le guardo un sagrado respeto al recuerdo verdadero que seré, algún día, cuando todo se acabe para siempre⁴⁰.

El tercer modo en que el pasado se hace presente en estos relatos, es por medio de los paréntesis espaciales, de las grietas penetrantes. Estas figuras son significativas en gran parte de los textos de Fernández⁴¹, donde las basuras, migajas y restos de *Fuenzalida*, *Chilean Electric* o *La Dimensión desconocida*, así como los intersticios, los espacios en transformación en *Mapocho* o *Av. 10 de julio Huamachuco* nos transportan a otras dimensiones que explotan en el presente:

El cemento se estremece bajo nuestros pies. Podría apostar a que veo una grieta delgada trizándolo de a poco aquí en el suelo. [...] Una explosión subterránea, una marcha de niños acercándose desde abajo⁴².

Dinámicos y cambiantes, los lugares de estas narraciones entran en movimiento, se alteran para fundirse con espacios anteriores. En el caso de *La Resta*, la lluvia de cenizas altera el panorama santiaguino, sin llegar a inquietar a sus habitantes:

39 *Ibid.*, p. 37, énfasis mío.

40 Leonardo Sanhueza, *La edad del perro*, Santiago, Random House, 2016, p. 13.

41 Macarena Miranda, "Superposición y coalescencia, el mecanismo titilante en la narrativa de Nona Fernández", *Romanica Olomucensia*, n° 31/2, 2019, p. 255-268.

42 Nona Fernández, *Av. 10 de julio Huamachuco*, Santiago, Uqbar, 2007, p. 261.

Con mis pies enterrados en el polvo me quedé inmóvil conociendo y reconociendo las cenizas que teñían la vereda y el quiosco de Chile-España. [...] En copos minúsculos se posaban sobre los techos de los autos, enredándose en los espejos retrovisores, en los parabrisas, envolviendo el pelo de los peatones, sus pasos tranquilos, sus cabezas convenientemente gachas⁴³.

Iquela conoce y reconoce el momento del cambio, presencia la coincidencia temporal de un Santiago que se colorea de grises vetustos. La convergencia de lo nuevo y lo viejo se produce también en las imágenes de la novela *Kramp* de María José Ferrada, donde la pequeña M aprende que las instantáneas, cazadoras de fantasmas, pueden recobrar el movimiento: “Una buena fotografía en blanco y negro era la que mostraba toda la gama de grises que cabía entre ambos. La luz hacía aparecer los objetos o los hacía desaparecer”⁴⁴. A través de una foto recién capturada que titila entre la estática del blanco y negro anterior a la observación del presente, el tiempo se recupera. La luz que la ilumina deviene el tránsito para la aparición del tiempo⁴⁵.

El cuarto y último modo se funda en el juego y el despliegue de mundos a través del lenguaje infantil. Mundos de fantasía que para Freud se corresponden con la creación poética, con el establecimiento de una realidad aparentemente separada de la real⁴⁶. En todas estas narraciones la gravedad del pasado histórico se entremezcla con una recurrencia considerable a la fantasía del juego. Mientras

43 Alia Trabucco, *op. cit.*, p. 96-97.

44 María José Ferrada, *Kramp*, Santiago, Planeta, 2017, p. 48.

45 El movimiento del aparecer-desaparecer no solo se encuentra desarrollado en el trabajo de Ferrada, sino en el de Fernández, particularmente en el relato *Chilean Electric* donde la autora reflexiona en torno al artículo del cineasta Pier Paolo Pasolini, “El vacío de poder o el artículo de las luciérnagas”. Tomando de éste cómo las pequeñas luces naturales de las luciérnagas fueron devoradas por la iluminación fascista de las ciudades, la autora alegoriza dicho principio al funcionamiento del discurso engeguedor de la Historia oficial, ése que subsume las historias menores: “Los tiempos de las sombras y los tiempos de la luz. Podría decir que hubo cosas fundamentales que fueron iluminadas con acierto, pero que también hubo otras que quedaron tristemente encandiladas y chamuscadas por las ampolletas de la plaza”, Nona Fernández, *Chilean Electric*, Santiago, Alquimia, 2015, p. 83. Los relatos olvidados, como polillas quemadas por la luz operan en su texto como pequeños chispazos, cortocircuitos de vidas singulares como aquellas de las víctimas de la dictadura.

46 “Cada niño que juega se comporta como un poeta, en la medida en que crea un mundo propio, o, más exactamente, éste dispone las cosas de su mundo en un orden nuevo según su conveniencia [...] El creador literario hace entonces lo mismo que el niño que juega: crea un mundo de fantasía que toma como algo serio, es decir, lo dota de grandes cantidades de afectos, pero separándolo claramente de la realidad. El lenguaje ha conservado esta relación entre juego infantil y creación poética”, Sigmund Freud, “Le créateur littéraire et la fantaisie”, *L’Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1994, p. 34.

Sanhueza imagina y distorsiona mitos y leyendas apocalípticas en *La edad del perro*, Costamagna articula diversas dinámicas. Una de ellas se observa en la novela *En voz baja*, donde la autora emplea el desafío del “verdad o consecuencia” para figurar el deslizamiento del mundo adulto en el de la niñez. Entre la ignorancia y el resquemor, la niña del relato se niega a hablar de su padre encarcelado, pese a la insistencia de sus pares:

-¿Por qué nunca quieres hablar de tu padre?- me dijo uno de los amigos de Camila.

- Porque no se me da la gana- le respondí.

-Eso no es una respuesta, en el juego tienes que responder la verdad.

-La verdad es que no se me da la gana- insistí [...]

-Pero que asuma la consecuencia- propuso uno de ellos. Entonces me pareció mejor asumirla que hablar. La saliva de Rodrigo la encontré un poco salada y su lengua se me hizo como una esponja en mi boca. [...] Cuando terminó, me sentí violada, pero sabía que sólo me habían sacado un poco de saliva, nada más⁴⁷.

La violencia de los adultos se cuela en la decisión de guardar silencio de la niña que transige la aflicción. De manera similar, Costamagna desliza el terror del régimen en el cuento “Iba a caer”, donde la hermana de la narradora, ensimismada, fantasea y alegoriza:

Ahora se me viene a la memoria una escena, pero no sé dónde ubicarla. No sé si fue en septiembre o en octubre de ese año. No sé si fue ese año siquiera. La Piti le ladra a los helicópteros que sobrevuelan la ciudad y en la cocina hay una invasión de hormigas que avanzan por una muralla. Mi hermana las mira marchar durante un buen rato y luego las va aplastando una a una con su dedo índice mientras murmura ‘toque de queda, toque de queda’. El dedo le va quedando negro. Mis padres dicen que no se acuerdan de eso, pero mi hermana y yo nos acordamos perfectamente⁴⁸.

La realidad externa se infiltra en la actividad inherente a los infantes de manera unidireccional, pues si bien las dinámicas de los niños no tienen consecuencias en el mundo exterior, la realidad de éste cala en las invenciones de orden colectivo y comunicacional⁴⁹. Sirvan de ejemplo los pasatiempos del coro de personajes de *Space Invaders* de Nona Fernández, como son la alusión a la formación de los escolares como si éstos conformaran un tablero de ajedrez; los abrazos y caricias

47 Alejandra Costamagna, *En voz baja*, Santiago, LOM, 1996, p. 57.

48 Alejandra Costamagna, “Iba a caer”, Oscar Contardo, *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura*, Santiago, Planeta, 2013, p. 73.

49 Donald Winnicott, *Jeu et réalité: l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1971.

en la “pieza oscura” de la sala de clases donde juegan a esconderse, a desaparecer; en el juego de Atari, el mismo que da título al texto, en el que el bloque ataca/resiste a la nave que les dispara, o finalmente en el juguete, el pequeño Chevy Chevet rojo que recorre el patio del colegio, réplica del modelo que transportó a los asesinos de Parada, Guerrero y Nattino⁵⁰.

El terror de la historia, sin mediación de la palabra, en silencio, deviene metáfora cruel de diversión. Un espacio de actividad libre, incierta y separada de la realidad⁵¹, pero sostenida en reglas porosas, como se percibe en la interacción entre Iquela y Felipe cuando éstos anclan la simulación al mundo de sus padres:

Y me sentaba frente a él para que anunciáramos al unísono el disfraz que usaría el otro. Yo le decía: tu papá, y él: tú eres Felipe, y se quitaba de un tirón toda la ropa, la polera, la camiseta, las zapatillas, los pantalones, los calzoncillos, y yo me desnudaba también y me vestía con su polera tibia, sus calcetines azumagados, olor a tierra y mugre bajo las uñas. [Felipe] sacaba la sábana de un tirón y se la ponía encima, cubriéndose el cuerpo entero. Él interpretaba a su papá y volaba por la pieza envuelto en luces. Y a mí me tocaba ser Felipe y lo interrogaba, esperando a oír sus respuestas falsas, viajes a la luna o al fondo mismo de la tierra. Así jugábamos mucho rato, hasta que nos aburríamos de nosotros mismos (o quizás de ellos)⁵².

El peso histórico permea el mundo infantil sin que éste sea, por tanto, traducido. Los niños y niñas del relato juegan con la historia traspasando al lector la multiplicación de sentido. Miradas torcidas patrocinadas por un lenguaje de infantes: la época incierta se escribe en un código diverso y dudoso, simultáneo y borroso, como se advierte en el coro infantil de *Space Invaders*, una polifonía en la que “no hay manera de ponerse de acuerdo porque en los sueños, lo mismo que en los recuerdos, no puede ni debe haber conceso posible”⁵³. El mundo de colores, ése que Benjamin imaginaba, toma forma en el silencio de los sin-palabra. Estos narradores recuerdan el pasado en su *forma* original, en ésa que se equivoca, que no acierta, una memoria como la de Iquela, muy distinta a la de su madre: “Su memoria funcionaba sin atajos necesarios (disciplinada, obediente, militante esa memoria). [...] No era como mi memoria, empecinada en un color o una textura”⁵⁴.

50 Nona Fernández, *Space Invaders*, Santiago, Alquimia, 2013.

51 Roger Callois, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1967.

52 Alia Trabucco, *op. cit.*, p. 75-76.

53 Nona Fernández, *Space Invaders*, p. 14-15.

54 Alia Trabucco, *op. cit.*, p. 57.

En definitiva, se trata de relatos de infancia más cercanos a ese *entonces*, relatos que permean el pasado, confunden el presente y proponen un lenguaje que aglutina posibilidades:

y también fue aprendiendo las otras palabras, esas que la hacían tropezar y equivocarse, las que significaban algo distinto para su madre, para la mía (para todos nuestros padres): porque una chapa no era la cerradura de una puerta, una cúpula no era el techo de una iglesia, un movimiento no era una acción, ni una facción un rasgo de la cara (y también era otra cosa caer y quebrarse y hablar, aunque eso Paloma no lo sabía)⁵⁵.

Y es que así, de tanto errar en el signo, no se accede a un único sentido. Iquela nombra los otros significados, pero silencia el que nos deja suponer: “Los eufemismos, después de todo, se aprendían tiempo después, una vez que se conseguía realmente dominar el idioma”⁵⁶. Así, a la manera de la experiencia muda de Agamben, estos relatos exploran un pre-lenguaje. De esta segunda revisión se puede establecer que otra manera de volver es a través de la superposición de momentos, de la simultaneidad de múltiples posibles que arriban al silencio y al misterio propios de la experiencia indecible.

Por consiguiente, pienso que entre los relatos de infancia habría al menos dos grandes formas de regresar. Por un lado, la mirada que se sostiene en la reflexión, la comparación y el contraste de dos momentos distinguibles. En este proceso, en el tránsito del ir y venir, reside el intento semántico por escribir, decir y explicar el intervalo experiencial. Para conseguirlo las estrategias radican en la fragmentación, la comparación y la *mise en abyme*. En los relatos de Eltesch, Bisama, Meruane y Zambra la sospecha se instala, se la reconoce y utiliza en el juego de realidades que pretenden comprenderse en el discurso. Del otro lado, se encuentra la mirada más próxima a la percepción infantil donde el pasado se superpone, infiltra y funde con el presente. En los textos de Trabucco, Costamagna, Fernández, Ferrada y Sanhueza, la distancia temporal se estrecha en un ensayo donde la simultaneidad deviene el principal medio para alinear múltiples sentidos y, con ello, hacer prevalecer el silencio de una experiencia muda, irreproducible, que ha de ser reconocida en el signo. Si en el primer grupo percibimos las voces adultas de los narradores que *visitan* el pasado, en el segundo se trata de voces infantilizadas que *traen* el pasado. Sea mediante discursos de sentido por comprender o a través de palabras de silencio por reconocer, todos los relatos insisten en la toma de conciencia del retorno, todas esas infancias insisten en la utopía del regreso.

55 *Ibíd.*, p. 72.

56 *Ibíd.*, p. 61.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *Enfance et histoire: destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris, Payot, 2011.
- Amaro, Lorena, "Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente", *Literatura y lingüística*, n° 29, 2013, p. 109-129.
- _____, *La pose autobiográfica*, Santiago, Universidad Alberto Hurtado, 2018.
- Benjamin, Walter, *Enfance. Éloge de la poupée et autres essais*, Paris, Payot & Rivages, 2011.
- Bisama, Álvaro, *Ruido*, Santiago, Alfaguara, 2013.
- Callois, Roger, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1967.
- Coquio, Catherine, *Le mal de vérité ou L'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2015.
- Costamagna, Alejandra, *En voz baja*, Santiago, LOM, 1996.
- _____, "Había una vez un pájaro", *Había una vez un pájaro*, Santiago, Cuneta, 2013.
- _____, "Iba a caer", Oscar Contardo, *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura*, Santiago, Planeta, 2013, p. 67-84.
- Demanze, Laurent, *Encres orphelines: Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, Corti, 2008.
- Eltesch, Gonzalo, *Colección particular*, Santiago, Laurel, 2015.
- Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000.
- _____, *Phalènes. Essais sur l'apparition 2*, Paris, Minuit, 2013.
- Fernández, Nona, *Mapocho*, Santiago, Uqbar, 2013.
- _____, *Av. 10 de julio Huamachuco*, Santiago, Uqbar, 2007.
- _____, *Space Invaders*, Santiago, Alquimia, 2013.
- _____, *Chilean Electric*, Santiago, Alquimia, 2015.
- Ferrada, María José, *Kramp*, Santiago, Planeta, 2017.
- Freud, Sigmund, "Le créateur littéraire et la fantaisie", *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1994, p. 33-46.
- Gasparini, Philippe, *Poétiques du je*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016.
- Hartog, François, *Régimes d'historicité: présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2012.
- Andreas Huyssen, *La hantise de l'oubli: essais sur les résurgences du passé*, Paris, Kimé, 2011.

- Johansson, María Teresa, “Escenarios narrativos y memoria en la literatura chilena a partir de 1973”, Lucero de Vivanco (ed.), *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*, Santiago, Universidad Alberto Hurtado, 2013, p. 215-234.
- Meruane, Lina, *Sangre en el ojo*, San José de Costa Rica, Lanzallamas, 2013.
- Miranda, Macarena, “Superposición y coalescencia, el mecanismo titilante en la narrativa de Nona Fernández”, *Romanica Olomucensia*, 31/2, 2019, p. 255-268.
- Premat, Julio, “¿Muerte de la literatura? Notas sobre un debate”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XLV, 90/2, 2019, p. 243-264.
- Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- Robin, Régine, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003.
- Rojas, Sergio, “Profunda superficie: Memoria de lo cotidiano en la literatura chilena”, *Revista Chilena de Literatura* 89, 2015, p. 231-256.
- Roos, Sarah, “Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos”, *Aisthesis* 54, 2013, p. 335-351.
- Sanhueza, Leonardo, *La edad del perro*, Santiago, Random House, 2016.
- Sarraute, Nathalie, *L'ère du soupçon: essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1987.
- Trabucco, Alia, *La Resta*, Santiago, Tajamar, 2015.
- Viard, Dominique, “Filiations littéraires”, *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris-Caen, Minard, 1999, p. 115-140.
- _____, “Le récit de filiation. ‘Étique de la restitution’ contre ‘devoir de mémoire’ dans la littérature contemporaine”, Christian Chelebourg, David Martens y Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIII^e – XXI^e siècles)*, Lovaina, Universidad de Lovaina, 2011, p. 199-212.
- Willem, Bieke, “Metáfora, alegoría y nostalgia: La casa en las novelas de Alejandro Zambra”, *Acta literaria*, n°15, 2012, p. 25-42.
- Winnicott, Donald, *Jeu et réalité: l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1971.
- Zambra, Alejandro, *Formas del volver a casa*, Barcelona, Anagrama, 2015.

EL PRESENTE DEL PASADO EN LAS NOVELAS DE NONA FERNÁNDEZ

*J. Agustín Pastén B.**

* Profesor de literatura latinoamericana, Departamento de lenguas y literaturas extranjeras, North Carolina State University.

Dentro de las líneas temáticas propuestas por la convocatoria de este coloquio –celebrado en París entre el 17 y el 19 de octubre del 2019, justo cuando comenzaba en Chile el denominado “estallido social”–, “insistencias del pasado” es la que mejor se adecúa a las características de *La dimensión desconocida* (2016), la última novela de Nona Fernández. La existencia de textos como éste, en efecto, son la prueba más elocuente de que Chile no siempre ha lidiado debidamente con su pasado más reciente. Porque, ¿cómo no ver, al menos en parte, las numerosas protestas contra el sistema que comenzaron el viernes dieciocho de octubre en Santiago, y que incluso hoy, marzo del 2020, no terminan del todo, como una suerte de atrasada venganza contra la llamada “democracia de los acuerdos” que dejó prácticamente intacto el aparato legal y económico impuestos por Pinochet y sus cómplices civiles y que, desafortunadamente, ningún gobierno postdictadura ha logrado cambiar de verdad? O bien, desde otro punto vista, ¿cómo no entender dichas protestas como una demanda heterogénea contra las inequidades sobre las que se construye el modelo chileno y la reivindicación de otros valores o, por qué no, como un esfuerzo por facilitar una discusión sobre cómo vivir en sociedad? Sea como fuere, el caso es que en estos instantes el pasado vuelve con rabia a la sociedad chilena, y vuelve rabiosamente porque, como lo analizaron brillantemente en su momento Nelly Richard, Tomás Moulian, y Pedro Lemebel¹, entre muchos otros, esa misma sociedad, encandilada como ha estado en las últimas décadas por el embrujo del mercado y víctima tanto de lo que la misma Richard llama “*des-narración de la memoria*” así como de las “tecnologías del olvido”², simplemente no ha querido revolver demasiado el gallinero.

Ahora bien, antes de analizar el rol que el pasado cumple en la diégesis de un texto marcadamente híbrido, *La dimensión desconocida*, cuya voz narrativa desafía tanto las características del autor textual o narrador dramático de Wayne Booth³, así como las del narrador homodiegético de Gérard Genette⁴, y cuya “pose” autobiográfica contiene varios de los rasgos que la crítica Lorena Amaro analiza en su excelente estudio, *La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena*⁵, me referiré, brevemente, a lo siguiente: i) planteamientos teóricos sobre

1 Nelly Richard, *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago, Cuarto Propio, 1998, particularmente en la primera sección, “Políticas de la memoria y técnicas del olvido” (p. 25-73); Tomás Moulian, *Chile actual. Anatomía de un mito*, Santiago, LOM/ARCIS, 1997; Pedro Lemebel, en casi todos sus libros de crónicas pero especialmente en *De perlas y cicatrices: crónicas radiales* (1996) y *Zanjón de la Aguada* (2003).

2 *Ibid.*, p. 19 (itálicas en el original) y 39, respectivamente.

3 Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, p. 151-61.

4 Gérard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Ithaca, NY, 1980.

5 Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018.

la historia y lo contemporáneo que podrían resultar útiles para acercarse a esta novela de Fernández; 2) juicios críticos sobre su obra en general, además de una breve descripción de cinco novelas de la autora que de alguna manera se conectan con *La dimensión desconocida* en lo tocante a la representación del pasado en el presente de la narración: *Mapocho* (2002), *Av.10 de Julio Huamachuco* (2007), *Fuenzalida* (2012), *Space Invaders* (2013) y *Chilean Electric* (2015). Mi recorrido por estas novelas, de hecho, presta especial atención a aquellos aspectos temáticos que guardan estrecha relación con *La dimensión desconocida*, la que analizaré al final de este estudio de forma más detallada. Unos más, otros menos, todos los textos narrativos de Fernández constituyen un perenne regreso al pasado desde un presente siempre conflictivo⁶.

En lo relativo a la teoría, aludiré específicamente a *The Latest Catastrophe: History, the Present, the Contemporary*, de Henry Rousso (2017); “What Is the Contemporary?” (2008), de Giorgio Agamben; *Brouhaha. Les mondes du contemporain* (2016), de Lionel Ruffel; y, finalmente, una presentación de Dominique Viart en YouTube sobre lo que, traducido al español, podría llamarse “prácticas de campo”⁷.

En su estudio, Rousso arguye que toda historia contemporánea comienza con lo que denomina “la última catástrofe”⁸ y le sorprende, en el contexto europeo, el grado con que el fenómeno de la guerra ha marcado el tiempo histórico de occidente moderno. A fin de delimitar lo contemporáneo, los historiadores usualmente toman como punto de referencia el fin de los conflictos bélicos: primera y segunda guerras mundiales, guerra fría, etcétera⁹. Ahora bien, en el caso chileno, ¿viene a ser la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet *nuestra* última catástrofe? Rousso también se refiere en su libro a lo que llama “régimen de historicidad”¹⁰ y el que tiene que ver con el tipo de relación que una sociedad mantiene con su pasado, con la manera en la que dicho pasado late y vive en el presente. Agrega, por último, que en el discurso histórico cobra cada vez más importancia

6 Efectivamente, un estudio sobre la narrativa chilena reciente sitúa a Fernández – y también a Zambra (en *Formas de volver a casa* [2011]) y Bisama (en *Estrellas muertas* [2010]) – dentro de un grupo de escritores que, ante el pasado dictatorial, ha optado por una postura más bien política que intimista o privada (como, por ejemplo, Andrea Jeftanovic [en *Escenario de guerra* [2000]) y Nicolás Poblete (en *Réplicas* [2001]). Me refiero al estudio de Mary Lusky Friedman, “Tales from the Crypt: The Reemergence of Chile’s Political Memory”, *Hispania*, n° 97.4, 2014, p. 612-22.

7 “Les littératures de terrain: dispositifs d’investigation en littérature française contemporaine (de 1980 à nous jours)”, 7 de diciembre de 2015, https://www.youtube.com/watch?v=t4HNL-IG_SU

8 Henry Rousso, *The Latest Catastrophe: History, the Present, the Contemporary*, The University of Chicago Press, 2017, p. 9.

9 *Ibíd.*

10 *Ibíd.*, p. 8. Todas las traducciones del inglés y el francés al español son mías.

la memoria, y que el testimonio se ha convertido en una suerte de imperativo moral¹¹.

En su ensayo sobre lo contemporáneo, por su parte, Agamben señala que los verdaderos contemporáneos son aquellos que no calzan del todo con su tiempo¹². Señala, además –y esto es especialmente pertinente en el contexto de la novela en cuestión– que contemporáneo es aquel o aquella que fija su atención no en la luz sino en la oscuridad del presente¹³. Al fin y al cabo, ser contemporáneo significa hacer posible el diálogo entre presente y pasado, manteniendo simultáneamente una dinámica de distanciamiento y acercamiento¹⁴. Al mismo tiempo, contemporáneo es quien está en condiciones de vislumbrar las huellas de lo arcaico, los rasgos del pasado, en el mismo presente¹⁵. En el transcurso de este ensayo, veremos si acaso Fernández registra la presencia del pasado en los eventos del presente, al decir de Agamben, o si acaso existe en su novelística un claro corte entre estos dos tiempos.

Respecto de lo contemporáneo y la contemporaneidad en general, Ruffel –cuyo libro constituye, a mi juicio, el más concienzudo estudio del fenómeno hasta la fecha– los define como trans-históricos, co-temporales e inactuales, haciendo hincapié, sobre todo, en la suspensión de la representación del tiempo como flecha, en el abandono tanto de la representación lineal y secuencial de la historia como de la demarcación entre el pasado y el presente¹⁶. Nuestro presente está “repleto de todos los pasados”¹⁷, afirma este crítico, añadiendo además que lo contemporáneo pone en tela de juicio la historicidad moderna pues ésta separa presente

11 *Ibid.*, p. 13.

12 Giorgio Agamben, “What is the contemporary?”, *What is an Apparatus? and other Essays*, Trad. David Kishik y Stefan Pedatella., Stanford, Stanford University Press, p. 40-41. Desde este punto de vista, los autores que analiza Idelber Avelar en su conocido estudio sobre la literatura de la postdictadura en América Latina, también serían contemporáneos, salvo que éste se refiere más específicamente a una suerte de presente fuera del tiempo (un “untimeliness” del presente) propio de una literatura en tiempos de derrota que tiene que dar cuenta de un proceso de lamento que nunca termina. *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*, Durham, Duke University Press, 1999, p. 5-17.

13 Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 44. Esta aserción nos hace pensar obviamente en las palabras de Bolaño en su “Discurso de Caracas” respecto del rol del escritor y la función de la escritura, es decir, “saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso” (Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 36).

14 Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 50.

15 *Ibid.*

16 Lionel Ruffel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, 2016, p. 17, 20, 29, 85, 195.

17 *Ibid.*, p.75,

y pasado. Si se tiene en cuenta la variedad de materiales con que están hechos los textos de Fernández, y en particular *La dimensión desconocida*, resulta de interés que, según Ruffel, dentro de los parámetros de la contemporaneidad, el archivo no se sacraliza sino que se le somete constantemente a un proceso de interrogación¹⁸.

Finalmente, pese a que la charla de Viart tiene que ver con la relación que cierta literatura actual, y específicamente la literatura francesa, establece con las ciencias sociales –sociología, etnografía, antropología–, algunos de sus planteamientos tienen asidero en la textura misma de *La dimensión desconocida*. Viart destaca particularmente el papel fundamental de la investigación en la confección de los textos literarios, y se refiere a ellos como escritos híbridos que se ubican en un espacio intermedio entre la literatura de imaginación y la producción científica. Eso sí, más que el resultado de la investigación, enfatiza el crítico francés, lo que les importa a los autores de estos textos –a quienes denomina “novelistas-historiadores” pero de una manera muy distinta a un Zola, por ejemplo– es su proceso de búsqueda. Éstos son textos escritos en primera persona en los que predomina no ya la voz del narrador sino la del autor. Viart los relaciona a la autoficción y a lo que él llama “narrativas de filiación”, textos intersticiales que, a guisa de acción política e intervención social, de alguna forma vienen a llenar el vacío que dejó el fin de los grandes relatos. Hay en estos textos, de hecho, lo que el crítico literario llama “una ética de la responsabilidad”¹⁹.

A continuación paso a la segunda sección de este artículo: el dictamen de la crítica y una brevísima descripción de aspectos temáticos de *Mapocho*, *Av.10 de Julio*, *Fuenzalida*, *Space Invaders* y *Chilean Electric* que de algún modo guardan relación con *La dimensión desconocida*. Con los miembros de la llamada “Generación de los hijos” –Alejandro Zambra, Alejandra Costamagna, Álvaro Bisama, Lina Meruane, entre otros²⁰–, Fernández comparte el deseo no tanto de enjuiciar sino de dilucidar el pasado. “Me interesa mostrar de qué manera [el] pasado sigue presente”, afirma la autora en una entrevista²¹. Y en *Mapocho*, se lee, “El pasado tiene la clave. Es un libro abierto con todas las respuestas. Basta mirarlo, revisar sus páginas y abrir los ojos con cuidado para caer en cuenta”²². No sorprende, entonces, que la crítica resalte el importantísimo papel que juega la memoria en toda su producción narrativa. A juicio de la escritora y crítica Andrea Jęftanovic,

18 *Ibíd.*, p. 162.

19 Dominique Viart, *op. cit.*

20 Por ejemplo, Diego Zúñiga y Leonardo Sanhueza.

21 Entrevista de Anna María Iglesia en *The objective*, 31/12/2018, <https://theobjective.com/further/nona-fernandez-chilean-electric/>

22 Nona Fernández, *Mapocho*, Uqbar Editores, 2002, p. 173.

por ejemplo, en *Mapocho* se ofrece una reconfiguración del pasado que incorpora hechos que no forman parte de la historia oficial. En este contexto, se refiere a Santiago, donde ocurre la acción, como ciudad “cargada de memoria” y sin embargo “amnésica”²³, como teatro “donde se despliega la memoria nacional”²⁴. De modo más o menos similar, Cristián Opazo concibe *Mapocho* como la inversión del concepto de “romance nacional”²⁵ –siguiendo la tesis central de Doris Sommer²⁶, a quien alude–en donde el sueño de Martín y Leonor (en *Martín Rivas*) se clausura definitivamente²⁷. Según Macarena Areco, por otro lado, dentro de la multiplicidad genérica que caracteriza el texto se encuentra lo que denomina “la desterritorialización [aunque] limitada (...) de la historiografía oficial”²⁸. Resha S. Cardone, quien analiza la novela desde la eco-crítica, examina el modo en que Fernández retrata un Chile enfermo lleno de fantasmas, basura y contaminantes que la historia no ha logrado erradicar del todo pero que siguen vivos bajo el desfreno de la cultura consumista²⁹. Finalmente, un reciente estudio destaca dos aspectos interesantes de *Mapocho*. Por un lado, la importancia que cobra el acto de narrar como medio de recuperación de un pasado fragmentado totalmente absorbido por la metrópolis neoliberal; dicho de otra forma, *Mapocho* como “plataforma desde la cual pensar en la tarea de preservar la memoria cultural”³⁰. Y, por otro, la voz narrativa homodiegética como *flâneur* que, en su incansable deambular por la ciudad, provee una suerte de “contra-historia de Santiago”³¹.

Efectivamente, a través del recuerdo de esta voz que narra desde ultratumba, se recurre no solo al pasado más reciente sino al más remoto. El violento evento del día del golpe, el arresto del padre de los protagonistas –la Rucia y el Indio–, y la violencia ejercida por los militares contra las mujeres del barrio –Recole-

23 “*Mapocho* de Nona Fernández: la ciudad entre la colonización y la globalización”, *Chasqui* n°36.2, 2007, p. 76.

24 *Ibid.*, p. 75.

25 Cristián Opazo, “*Mapocho*, de Nona Fernández: la inversión del romance nacional”, *Revista chilena de literatura*, n° 64, p. 43.

26 Magníficamente desarrollada en su *Foundational Fictions: the National Romances of Latin America*, Berkeley, University of California Press, 1991.

27 Cristián Opazo, *op. cit.*, p. 44.

28 Macarena Areco, “*Mapocho* de Nona Fernández: novela híbrida entre la historia y el folletín,” *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*, Santiago, Ceibo, 2015, p. 199.

29 Resha S. Cardone “Nona Fernández’s *Mapocho*: Spirits in a Material Wasteland”, *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 39, <https://newprairiepress.org/sttel/vol39/iss2/6/>

30 Katherine G. Trostel, “City of (Post) Memory: Memory Mapping in Nona Fernández’s 2002 *Mapocho*”, *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, vol. 74, n° 1, 2018, p. 135.

31 *Ibid.*, p. 128.

ta—, llevan a la voz narrativa a meditar sobre otros hechos oscuros de la historia nacional. Por ejemplo, la relación entre Pedro de Valdivia y Lautaro; la construcción del barrio la Chimba, antigua Recoleta, así como también la construcción del puente Cal y Canto por indios y negros esclavos; el transporte ilegal de “indeseables” políticos y homosexuales desde la Estación Mapocho, actual centro cultural, durante el primer gobierno de Carlos Ibáñez del Campo; las muertes de indios y negros esclavos durante la construcción del Río Mapocho y cuya contraparte más reciente serían los presos políticos lanzados al río durante la dictadura.

En la siguiente novela de Fernández, *Av. 10 de Julio Huamachuco*, la representación del pasado es menos ambiciosa que en *Mapocho*. Como acertadamente señala Luis Valenzuela Prado en una reseña de la misma, no solo existe “un diálogo directo”³² entre ésta y la colección de poemas de Enrique Lihn *La pieza oscura* (1963), sino que además es muy posible que *Av. 10 de Julio* esté inspirada en el documental de Jorge Leiva y Pachi Bustos, “Actores secundarios” (2001)³³, el que muestra la toma del liceo Arturo Alessandri Palma por parte de estudiantes en 1985 y donde, al igual que en esta novela, desaparecen dos alumnos. En otra reseña del texto, Claudia Martínez nos recuerda que “Huamachuco” es el nombre de una de las más duras batallas de la Guerra del Pacífico (1879-1883) y que la toma del liceo ocurrió justamente un diez de julio. Nos recuerda, asimismo, en conexión con el tema de los muertos-vivos presente en la novela, que el ejército chileno tenía la orden de no dejar a ningún prisionero peruano vivo después de la batalla³⁴. Para Milena Gallardo Villegas, *Av. 10 de Julio* constituye un acto de resistencia no solo de parte de los dos protagonistas de la novela, Juan y Greta, sino también de parte de la autora, quien ofrece aquí “una nueva cartografía de la memoria chilena” y “un nuevo relato nacional fundado en los discursos de la diferencia”³⁵.

Es precisamente a través de estos “discursos de la diferencia”, y particularmente el de Juan, que se establece en el texto una relación con el pasado desde un presente especialmente estresante. Lo que lleva a Juan a dejarlo todo —“Me chatié (...)”

32 Luis Valenzuela Prado, “Reseña de *Av. 10 de Julio Huamachuco*”, *Taller de letras*, n° 43, 2008, p. 209.

33 *Ibíd.*, p.210. Ana Ros ofrece un análisis de “Actores secundarios” en su estudio de la generación post-dictadura en Argentina, Chile y Uruguay, *The Post-dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 125-30.

34 Claudia Martínez, “Reseña de *Av. 10 de Julio Huamachuco*”, *Revista de humanidades*, Universidad Nacional Andrés Bello, vols. 17-18, 2010, p. 236-37. http://revistahumanidades.unab.cl/wp-content/uploads/2010/11/Res_Martinez.pdf

35 Milena Gallardo Villegas, “Representaciones de la violencia y postdictadura chilena: una posibilidad de relato nacional en *Av. 10 de Julio Huamachuco* de Nona Fernández”, 2013, URL:<http://letras.mysite.com/nfer120313.html>

no quiero carreras, no quiero horarios, no quiero vivir pendiente del reloj todo el día, renuncio”³⁶– es un *modus operandi* neoliberal del cual resulta imposible sustraerse. Pero a diferencia de *Mapocho*, donde la ciudad neoliberal encubre incómodos acontecimientos históricos, en *Av. 10 de Julio* un solo hecho histórico, la toma del liceo en la adolescencia, deviene un refugio ante un presente deshumanizado. La recreación de ésta a través de los recuerdos que el protagonista inscribe en las cartas que le deja a Greta antes de suicidarse, constituye una segunda diégesis en la novela. La inclusión de la toma es interesante no solamente porque sirve de homenaje tanto a los estudiantes que se alzaron contra la dictadura a principios de los ochenta en Chile como a aquellos que, en 2006, en plena democracia, se manifestaron a favor del derecho a la educación³⁷, sino también porque establece un contraste con el presente. El presente de la narración está marcado por tres hechos: la destrucción del liceo donde estudiaron Juan y Greta para construir un centro comercial, la presencia ubicua de Carmen, una incansable vendedora de seguros que no deja a Juan tranquilo, y el interminable duelo de Greta por la pérdida de su hija. En contraste con esto, la toma del liceo en el pasado se caracteriza por el espíritu de comunidad, de lucha, y la esperanza de un futuro más justo. Finalmente, no sorprende que una autora cuya obra transita constantemente entre el pasado y el presente incorpore en *Av. 10 de Julio* un acontecimiento que se conecta tanto a la violación de los derechos humanos como al maltrato de niños: la existencia de Colonia Dignidad. Efectivamente, el texto establece una conexión entre lo que pasaba en ese espacio –torturas, abusos psicológicos– y el “espacio infernal” o “limbo oscuro”³⁸ en el que se hallan los personajes hacia el final del texto.

De las cuatro novelas anteriores a *La dimensión desconocida*, *Fuenzalida* es tal vez la que más se le asemeja, tanto por su naturaleza autobiográfica como por la labor de reconstrucción del pasado. Eso sí, la imaginación juega en ésta un papel mucho más significativo que en aquella. En su notable estudio sobre este texto, Macarena García-Avello examina cuidadosamente las peripecias de un yo narrativo que al mismo tiempo que busca recuperar un pasado que apenas recuerda, el de su padre, Fuenzalida, se ve en la necesidad de llenar con la imaginación los espacios en blanco que escapan de su memoria. Lo interesante de esto no solo es construir un padre a la medida –y de ahí que se refiera a Fuenzalida como “signifi-

36 Nona Fernández, *Av. 10 de Julio Huamachuco*, Santiago, Uqbar Editores, 2007, *op. cit.*, 152.

37 Me refiero a la llamada “Revolución de los pingüinos”, una serie de manifestaciones de los estudiantes secundarios contra el gobierno de Michelle Bachelet que se efectuaron en Chile entre abril y junio de ese año.

38 Claudia Martínez, *op. cit.*, p. 237.

cante vacío de significado”³⁹ – sino también demostrar que, en última instancia, el pasado es “irremediamente textual”⁴⁰. Según Gonzalo Maier, esta textualidad del pasado, que en *Fuenzalida* se cristaliza en una representación de la dictadura, así como el hecho de que el personaje de Fuenzalida sea un héroe karateca que lucha contra la misma, de algún modo disminuyen la gravedad de lo que fueron las violaciones a los derechos humanos en Chile. Vale decir, el empleo de un modelo de la cultura popular vendría a socavar la crítica que se busca ejercer en el texto. Escribe éste: “Las aventuras de Fuenzalida reescriben la violencia de la dictadura en los términos de una cinta de kung fu, es decir, reducen la violencia dictatorial a un mero intercambio de patadas voladoras, que descontextualizan la brutalidad de la represión y que desconocen cualquier tipo de violencia más compleja como la sistémica o la económica”⁴¹. Por su parte, Elizabeth Osborne se refiere a *Fuenzalida* como “un relato de filiación”⁴² en el que la relación entre lo que denomina una “poética de la basura” y una “práctica de la memoria”⁴³ resulta inmensamente fructífera para la elaboración de pasados alternativos que escapan a la historia oficial.

Como decía arriba, existen en *Fuenzalida* elementos que también se encuentran en *La dimensión desconocida*: por ejemplo, el peso de la presencia autobiográfica y, por ende, la marcada autoconsciencia de la escritura; la hibridez del texto; la alusión a ciertos datos elaborados con mayor amplitud en *La dimensión desconocida*⁴⁴; “El hombre del Fiat 125”, uno de los protagonistas, que en *La dimensión desconocida* pasa a ser “el hombre que torturaba”; y, acaso el más importante, la existencia de una “realidad paralela” o “dimensión” o “zona desconocida” que habitan ciertos personajes del texto⁴⁵. En lo relativo a la relación presente pasado, podría decirse que, al igual que lo que ocurre en *La dimensión desconocida*, en *Fuenzalida* el pasado también presenta dos aristas. Por un lado, está el dato histórico reconocible: los apagones nocturnos, la desaparición de personas, los centros de tortura, el hombre que se quema a lo bonzo, la velada alusión a Sergio

39 Macarena García-Avello, “‘Inventa un cuento que te sirva de memoria’: narración del vacío de *Fuenzalida* de Nona Fernández”, *Chasqui*, n°45.2, 2016, p. 251.

40 *Ibid.*, p. 258.

41 Gonzalo Maier, “Bruce Lee en Chile: ironía y parodia en *Fuenzalida* de Nona Fernández”, *Symposium*, n° 71.1, 2017, p. 41.

42 “Writing and Reading Trash in *Fuenzalida* by Nona Fernández”, *A contracorriente* 17.1 (Fall 2019), p. 137.

43 “Trashpoetics” y “memory praxis”, respectivamente, *ibid.*, p. 138 y 139.

44 Por ejemplo, el episodio del hombre que se lanza a las ruedas de una micro y a quien Fuenzalida intenta salvar (*Fuenzalida*, p.73-77).

45 *Ibid.*, p. 213; *ibid.*, p. 52 y 264, respectivamente.

Arellano Stark y la denominada “Caravana de la muerte”, entre otros datos⁴⁶. Por otro lado, está el pasado imaginado producto de una ausencia en el presente, la del padre del narrador, a quien éste convierte en un héroe que se enfrenta a los servicios de inteligencia de Pinochet.

Respecto de *Space Invaders*, la cuarta novela de Fernández, algunos se han referido a ella como el esfuerzo por parte de la autora de elaborar una suerte de “memoria colectiva”⁴⁷; para otros, esta representa un ajuste de cuentas “con la herencia del pasado”⁴⁸; Roberto Careaga, por su parte, la describe como una “novela generacional” que se encarga de una “generación cercenada”⁴⁹; Macarena Urzúa, en un estudio que va más allá de la reseña literaria, rescata el papel de “dispositivo de memoria”⁵⁰ que tiene el juego en la novela; finalmente, Jaime Pinos escribe que *Space Invaders* es una novela que “nos invita al trabajo de la memoria”⁵¹. En contraste con *Mapocho*, este “trabajo de la memoria” se circunscribe casi única y exclusivamente a la adolescencia de voces narrativas que mediante un proceso de analepsis continuo, que tanto desde el presente de la narración como del de la diégesis, buscan la comprensión de una serie de hechos situados cronológicamente entre 1982 y 1994. Pero se hace referencia, entre otros, no solo al asesinato de los hermanos Vergara en Villa Francia, o a la muerte de Eduardo Frei Montalva en circunstancias sospechosas sino también a un ambiente en el que, en el colegio, había que hacer fila y cantar el himno nacional todos los lunes y donde se estudiaba y se representaba la Guerra del Pacífico todos los 21 de mayo. A través de un discurso narrativo donde el recordar se confunde con el soñar, se hace alusión asimismo a las primeras protestas contra el régimen a principios de la década del ochenta, aun cuando no se tiene conciencia todavía de qué es la política. “Somos la gran pieza de un juego, pero todavía no sabemos cuál”⁵², afirma la voz narrativa. Lo interesante de *Space Invaders* es que la narración gira en torno a una compañera de curso de los que narran, Estrella, quien emerge nuevamente en *La dimensión desconocida* pero de modo mucho más fragmentado. A su vez, la mención pasajera de ciertos casos emblemáticos de violación a los derechos hu-

46 *Ibíd.*, p. 63, 85, 87, 145, 181.

47 Damián Huergo, “Estrella mía,” *Página 12*, 28/09/2014, URL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5423-2014-09-28.html>

48 Aldo Perán, “La memoria interestelar de Nona Fernández”, Biblioteca Nacional de Chile, 20/08/2015, URL: https://www.bibliotecanacional.gob.cl/615/w3-article-53047.html?_noredirect=1

49 “Nona Fernández vuelve a los 80 con novela sobre su infancia”, *La Tercera*, 12/12/2013, URL: <https://www.latercera.com/noticia/nona-fernandez-vuelve-a-los-80-con-novela-sobre-su-infancia/>

50 Macarena Urzúa, “Cartografía de una memoria: *Space Invaders* de Nona Fernández o el pasado en clave de juego”, *Cuadernos de Literatura*, n° 21.42, 2017, p. 302-318.

51 En “Epílogo” de *Space Invaders*, Santiago, Alquimia Ediciones, 2013, p. 86.

52 *Ibíd.*, p. 51.

manos –como el caso degollados– adquiere capital importancia en *La dimensión desconocida*.

Concerniente a *Chilean Electric*, la quinta novela de Fernández, la crítica también ha señalado el crucial desempeño de la memoria en la diégesis; el acto de recordar “como acción, como ejercicio permanente”⁵³ y la memoria como forma de autoconocimiento⁵⁴. En esta novela, un yo narrativo con rasgos autobiográficos que surgen por vez primera en *Fuenzalida* y que alcanzan su máxima expresión en *La dimensión desconocida*, cuenta una historia que le contó su abuela: el momento en que llegó la luz a Chile. A diferencia de *Space Invaders*, el pasado en *Chilean Electric* no solo se rememora sino que se juzga. En efecto, es justamente la luz, la luz como metáfora, lo que le permite a la voz narrativa revelar lo que, según ella, ha quedado en las sombras. Al mismo tiempo, casi desde el principio de lo que podría llamarse la trama del texto, ésta se identifica como escritora. La sección “Registro de instalación”, efectivamente, termina con estas palabras: “Mi labor se resume a registrar”⁵⁵. Y, más adelante en el texto, se repite dos veces la oración, “iluminar con la letra la temible oscuridad”⁵⁶. ¿Y cuáles son los episodios del devenir histórico chileno que ilumina la letra? No la Guerra del Pacífico, como en *Space Invaders*, sino la apropiación del salitre por parte del Estado chileno; el hecho de que las primeras empresas eléctricas eran empresas extranjeras al servicio de las mineras; la aparición de las primeras huelgas y los primeros conventillos; el primer congreso de la CUT; la desaparición, durante la dictadura, de una familia comunista completa así como también la alusión a un niño que pierde el ojo por el golpe que recibe de un carabinero durante una protesta estudiantil, entre otros sombríos episodios. De manera sugerente, la metáfora de la luz en *Chilean Electric* le sirve asimismo a la voz narrativa para criticar veladamente el neoliberalismo; pero lo interesante es que lo hace estableciendo una relación con el pasado. La luz aquí tiene más que ver con la luz del “súper” en *Mano de obra* que con el Luminoso en *Lumpérica*, ambas de Diamela Eltit. ¿Qué significó, a fin de cuentas, la llegada de la luz? Que “las jornadas laborales comenzaron a alargarse para que los trabajadores siguieran de largo”, que ésta hipnotizó a la gente “para generar necesidades antes desconocidas”⁵⁷, y así sucesivamente.

53 Lissette Fossa, “Reseña de *Chilean Electric*”, *Ojo en tinta*, 28/12/2016, <http://www.ojoentinta.com/chilean-electric-de-nona-fernandez-narrar-es-iluminar/>

54 Ramiro Rivas Rudisky, “Reseña de *Chilean Electric*”, *Revista Punto final*, 04/03/2016, URL:<http://letras.mysite.com/nfer040316.html>

55 Nona Fernández, *Chilean Electric*, Santiago, Alquimia Ediciones, 2015, p. 41.

56 *Ibíd.*, p. 86 y 93.

57 *Ibíd.*, p. 27 y 29, respectivamente.

Veamos, finalmente, de qué forma se manifiesta el presente del pasado en *La dimensión desconocida*. Sin lugar a dudas, este texto contiene muchos de los rasgos a los que aludí anteriormente. En primer lugar, relata una instancia narrativa que comparte muchos de los atributos biográficos de la autora, Nona Fernández, pero que no es la autora de carne y hueso sino su persona ficticia. O sea, *La dimensión desconocida* no es una autobiografía aunque sí cabe dentro de los parámetros de la autoficción⁵⁸. En segundo lugar, es claramente un texto híbrido, intermedio, que se sitúa a caballo entre la realidad y la ficción, pues si bien es cierto que se basa en un suceso real, si bien es cierto que hay, en su estructura, mucha investigación de campo, mucha búsqueda de archivo, mucho cotejar de datos, también es cierto que ha sido necesaria la imaginación de la voz narrativa para completar la información que ese hecho real rehúsa entregar. En tercer lugar, más insistentemente que ningún texto narrativo reciente que yo conozca, en *La dimensión desconocida* la memoria y el testimonio juegan un rol central. Pero lo sugerente aquí es que quien testifica, quien recuerda, no es el sujeto subalterno – como, por ejemplo, en *Biografía de un cimarrón* o *Hassta no verte Jesús mío* – sino el opresor. A mi juicio, éste es el gran mérito de este texto de Fernández. En cuarto lugar, a través de toda la narración hay un constante movimiento del presente al pasado y de éste a aquél.

Antes de examinar cómo funciona exactamente la relación entre estos dos tiempos en la novela, sin embargo, conviene referirse muy brevemente a “ese hecho real” que acabo de mencionar pues es el que le sirve de inspiración a la autora y el cual constituye la base del texto. Se trata, concretamente, de la entrevista que Andrés Antonio Valenzuela Morales, alias “Papudo”, miembro de un organismo represivo paralelo a la CNI y a la DINA, tiene con Mónica González, periodista de la revista *Cauce*, el 27 de agosto de 1984. En resumen, Valenzuela, quien va personalmente a la oficina de la revista, dice que quiere hablar de desapariciones, de torturas, de detenidos-desaparecidos lanzados al mar, etc. Aunque la entrevista recién sale publicada en *Cauce* casi un año después –el mes de julio de 1985–, una copia no autorizada de la misma ve la luz en *El Diario de Caracas* el mes de diciembre de 1984 y, eventualmente, comienza a circular en Chile bajo el título de

58 “Mezcla de ficción, crónica y biografía”, como señala en su excelente reseña de la novela Mariela Peller, CROLAR (Critical Reviews on Latin American Research), vol. 6, n° 2, 2017, <https://www.crolar.org/index.php/crolar/article/view/277/html>

“Confesiones de un agente de seguridad”⁵⁹. En la entrevista, Valenzuela confiesa que ya no da más, que está muy consciente de las repercusiones, que, aunque lo maten después, quiere hablar de todo lo que sabe. Así, entonces, le va contando a la periodista cómo llegó a hacer el servicio militar a la FACH el ‘74, cómo empieza a trabajar en actividades de inteligencia y cómo, paulatinamente, se va convirtiendo en torturador. En el curso de la larga entrevista, entrega información sobre cómo asesinaron a miembros del MIR y de las Juventudes Comunistas, cuáles eran sus nombres, dónde enterraron sus cuerpos, qué centros de detención utilizaban, quiénes dirigían los operativos, cómo era la relación con otros grupos represivos, qué opinión tenían de Pinochet, además de otros datos significativos. En los párrafos que siguen examino más de cerca cómo aparece la entrevista en la novela, pero, por ahora, se puede decir que en *La dimensión desconocida* Fernández incluye gran parte de la información que le entrega Valenzuela a la periodista de *Cauce*. Además de incorporar las historias de detenidos-desaparecidos que menciona éste –como, por ejemplo, las de Carlos Contreras Maluje, los hermanos Weibel, y los hermanos Flores, entre otros– también reproduce en itálicas en el texto sus propias palabras. Mediante un intenso proceso de focalización externa, la voz narrativa, obsesionada desde los trece años por la portada de la revista *Cauce*, convierte al entrevistado en protagonista de su novela. En el curso de la diégesis, la narradora no solo parafrasea las respuestas que le dio Valenzuela a la periodista en 1984 sino que, como veremos más adelante, también ficcionaliza dichas respuestas en un perenne ir y venir del pasado de la entrevista real, periodística, al presente de la entrevista dentro del texto de ficción.

La relación que se establece entre estos dos tiempos resulta crucial para entender el texto, de hecho. Veamos cómo funciona cada uno de ellos, empezando por el presente. En éste, el yo que narra, que recuerda, que interpela, que incluso reproduce con sus propias palabras la información que entrega el tú, “el hombre que torturaba”, Valenzuela, se refiere constantemente a la escritura: “Ahora mismo que escribo”, “Me cuelo en su sueño y escribo con un corvo”⁶⁰. Al leer la novela, se tiene la sensación de estar ahí, con la voz narrativa, mientras le va dando forma a ésta. Muy cuidadosamente, eso sí, en el curso de la diégesis va dejando claro

59 La entrevista de *Cauce* puede leerse en el siguiente sitio de internet: <https://ciperchile.cl/2011/09/30/andres-valenzuela-confesiones-de-un-agente-de-seguridad/> Para saber cómo fue la entrevista que González le hizo Valenzuela, bajo qué circunstancias y qué pasó con éste después, ver la interesantísima entrevista que le hacen a ella Andrea Insunza y Javier Ortega en <http://www.casosvicaria.cl/temporada-uno/el-hombre-que-olia-a-muerte/>

60 Nona Fernández, *La dimensión desconocida*, Santiago, Penguin Random House, 2016, p. 23 y 233. En adelante, solo para las citas de esta novela se consignará la paginación entre paréntesis en el cuerpo del texto.

qué es lo que sabe a ciencia cierta y qué es lo que se imagina: “Lo imagino caminando”, “Eso no lo sé, pero lo supongo”, “No imagino, sé, que él estaba dispuesto a contarlo todo” (15, 31, 43). Ahora bien, ¿qué es lo que gatilla la escritura? Una imagen del pasado, como dije arriba, que no la deja tranquila en el presente: la foto de un ex-agente de inteligencia militar en la portada de la revista *Cauce* del año '85 con un titular que dice “Yo torturé” (18)⁶¹. El testimonio de éste, junto con una suerte de discurso ficticio de parte del yo que completa los espacios en blanco que el hombre que torturaba deja y a través del cual accede a lo que denomina “realidad paralela” (19) o “dimensión desconocida”⁶², constituyen la espina dorsal del texto. Desde este ángulo, *La dimensión desconocida* no es sino el testimonio de un testimonio en el presente de la narración.

Este presente, además de estar compuesto por varias instancias temporales, es un presente repleto de pasado y es móvil o simultáneo, si seguimos a Agamben y Ruffel. Innumerables son las veces en que se utiliza el adverbio “ahora” (30, 68, 84, 96, 195), verbigracia. Pero lo interesante es que, si bien es cierto que su uso coloca la narración en lo que, de acuerdo a Genette, sería el nivel narrativo simultáneo, también se emplea en el pasado. Entonces, está lo que podríamos denominar el presente inmediato y que corresponde, literalmente, al tiempo de la narración: “Ahora mismo no termino de espantarlo” (18); “Ahora, mientras la escucho llorar” (68); “que vi en la portada de la revista *Cauce* y que ahora vuelvo a instalar en la pantalla” (195). Y también está el presente que, aun coincidiendo con el tiempo de la narración, se traslada al pasado. En estos casos, la idea es justamente acercar a quienes leen *La dimensión desconocida* al lugar de los acontecimientos que tanto obsesionan a la voz narrativa. En otras palabras, aun cuando lo que se narra haya ocurrido hace más de treinta años, se experimenta en el presente de la lectura: “Ahora habla de los informantes que le ayudaron en esta tarea” (69), “ahora mismo siento que el motor del furgón baja la velocidad” (123).

Como dije, el presente es móvil en el texto. De cualquier modo, ¿qué cuenta el yo en el presente y qué relación guarda con el pasado? Como no podía ser de otra forma dado el carácter autobiográfico de la novela, a lo largo de la narración hay constantes referencias a la cotidianidad de quien narra: por ejemplo, su trabajo en el guion de un documental sobre la Vicaría de la Solidaridad, el miedo de que a su hijo de catorce años pudiera pasarle lo mismo que les pasó a los detenidos-desaparecidos cada vez que lo deja en la micro, la obsesión que ella

61 “Yo torturé” vuelve a aparecer en el texto tres veces más, en p. 53, 185 y 216.

62 Esta expresión se presenta muchas veces en el texto como una suerte de actante o metáfora, en p. 47, 51, 99, 103, 136, 182-83 y 200, así como para referirse específicamente a la popular serie de televisión de los setentas en Chile, “The Twilight Zone”, en p. 63, 92, 183-84, 194, 207, 209 y 226).

y su compañero tienen por todo lo que tiene que ver con la dictadura, entre otras referencias. En el presente inmediato hay visitas a un antiguo centro de tortura y también a una casa donde el hombre que torturaba y su grupo asesinaron a balazos a tres militantes de izquierda. En ambos casos, por supuesto, el pasado vuelve con furia. La instancia más trascendental en lo relativo a la vuelta del pasado al presente, no obstante –y dejando de lado el momento en que el yo narrativo lleva a su madre al cine a ver el documental sobre la Vicaría de la Solidaridad, o bien la asistencia a la inauguración de un memorial dedicado a una de las víctimas del caso degollados– es la cuarta visita de la narradora al Museo de la Memoria. ¿Por qué es trascendental esta visita? No solo porque le permite al yo re-encontrarse (metafóricamente) con el hombre que torturaba y con los detenidos-desaparecidos que su texto resucita, sino también porque hace posible que efectúe una crítica del Museo. Esta crítica está relacionada en la novela tanto con juicios a los gobiernos de la postdictadura como con una dura censura contra personas que vieron secuestros, escucharon gritos, y no dijeron nada. En cierta medida, *La dimensión desconocida* constituye un llamado a Chile a no olvidar su pasado. La voz narrativa, en el presente y desde un punto de vista éticamente responsable, como diría Viart, da voz a quienes ya no pueden hablar por sí mismos. No es ningún accidente, en efecto, que el siguiente grupo de oraciones aparezca tres veces en el texto: “Recuerda quién soy, dicen. / Recuerda dónde estuve, recuerda lo que me hicieron. / Dónde me mataron, dónde me enterraron” (80).

Veamos, por último, cómo se representa el pasado en el texto. Fundamentalmente, el pasado tiene que ver con la confesión que el hombre que torturaba le hace a una periodista el año ‘84 y que, como ya dije, sirve de base al texto de Fernández. En relación a ésta, escribe el narrador: “entré por un momento a una especie de realidad paralela, infinita y oscura” (19). Ahora bien, puesto que, como señalé arriba, éste es un llamado a Chile de alguna manera, no hay que sorprenderse de que la voz narrativa invite a las lectoras y a los lectores, en el presente, a compartir ese viaje al pasado. Para ello, se vale de las palabras que utilizaba el creador de una serie llamada “La dimensión desconocida” al principio de cada episodio y que se transmitía por televisión en Chile en la década del setenta. A través de la diégesis del texto, se recurre a éstas para acompañar al hombre que torturaba en su testimonio o bien para imaginar aquello que nunca se supo. Las siguientes palabras parecen tomadas casi literalmente de la serie: “Abramos esta puerta con la llave de la imaginación. Tras ella encontraremos una dimensión distinta. Están ustedes entrando a un secreto mundo de sueños e ideas. Están entrando en la dimensión desconocida” (17). Al igual que el presente, el pasado también tiene sus momentos precisos. El hombre que torturaba, por ejemplo, en su propio testimonio, reproducido en parte en la novela, recurre constantemente a sus recuerdos. Además, a la vez que va relatando cómo asesinaron a los militantes de izquierda, cómo se deshicieron de sus cuerpos, la voz narrativa va avanzando en el tiempo

aludiendo a las protestas de los ochenta y a las manifestaciones más recientes de familiares de detenidos-desaparecidos que todavía hoy, en el presente, siguen buscando sus cuerpos.

No conozco la narrativa chilena reciente lo suficientemente bien, ni tampoco la actual escena cultural de Chile, como para afirmar a ciencia cierta si la obra de Fernández constituye o no una voz clamando en el desierto. Espero que no. Lo que sí queda claro al examinar un texto como *La dimensión desconocida*, empero, en particular teniendo en cuenta su naturaleza híbrida, es no solo que el pasado sigue ejerciendo su influencia en el presente sino, más significativamente incluso, que la literatura, que hasta hace pocos años atrás parecía haber perdido su capital simbólico, vuelve a recuperar su potencial contestatario sin necesariamente perder su valor estético.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *What is an Apparatus? and other Essays*, trad. David Kishik y Stefan Pedatella, Stanford, Stanford University Press, 2009, p. 39-54.
- Amaro, Lorena, *La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena*, Santiago, Universidad Alberto Hurtado, 2018.
- Areco, Macarena, *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*, Santiago, Ceibo, 2015.
- Avelar, Idelber, *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*, Durham, Duke University Press, 1999.
- Bolaño, Roberto, *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, edición de Ignacio Echevarría, Barcelona, Anagrama, 2004.
- Booth, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961.
- Cardone, Resha S, "Nona Fernández's *Mapocho*: Spirits in a Material Wasteland", *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 39.2, 2015, p. 1-17, URL: <https://newprairiepress.org/stcl/vol39/iss2/6/>
- Careaga, Roberto, "Nona Fernández vuelve a los 80 con novela sobre su infancia", *La Tercera* 12/12/2013, URL: <https://www.latercera.com/noticia/nona-fernandez-vuelve-a-los-80-con-novela-sobre-su-infancia/>
- Fernández, Nona, *Av. 10 de Julio Huamachuco*, Santiago, Uqbar, 2007.
- _____, *Chilean Electric*, Santiago, Alquimia s, 2015.
- _____, *Fuenzalida*, Santiago, Mondadori, 2012.
- _____, *La dimensión desconocida*, Santiago, Penguin Random House, 2016.
- _____, *Mapocho*, Santiago, Uqbar, 2002.
- _____, *Space Invaders*, Santiago, Alquimia, 2013.
- _____, Entrevista de Ana María Iglesia, *The objective*, 31/12/2018, URL: <https://theobjective.com/further/nona-fernandez-chilean-electric/>
- Fossa, Lissette, "Reseña de *Chilean Electric*", *Ojo en tinta*, 28/12/2016, URL: <http://www.ojoentinta.com/chilean-electric-de-nona-fernandez-narrar-es-iluminar/>
- Friedman, Mary Lusky, "Tales from the Crypt: The Reemergence of Chile's Political Memory", *Hispania* n° 97.4, 2014, p. 612-22.
- Gallardo Villegas, "Representaciones de la violencia y postdictadura chilena: una posibilidad de relato nacional en *Av. 10 de Julio Huamachuco* de Nona Fernández", 2013, URL: <http://letras.mysite.com/nfer120313.html>
- García-Avello, Macarena, "Inventa un cuento que te sirva de memoria': narración del vacío de *Fuenzalida* de Nona Fernández", *Chasqui*, n° 45.2, 2016, p. 249-60.
- Genette, Gérard, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, trad. Jane E. Lewin, Ithaca, Cornell University Press, 1980.

- González, Mónica, entrevista de Andrea Insunza y Javier Ortega, “El hombre que olía a muerte”, *Los casos de la vicaría* (sin fecha), URL: <http://www.casos-vicaria.cl/temporada-uno/el-hombre-que-olia-a-muerte/>
- Huergo, Damián, “Estrella mía, reseña de *Space Invaders*”, *Página 12*, 28/09/2014, URL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5423-2014-09-28.html>
- Jeftanovic, Andrea, “Mapocho de Nona Fernández: la ciudad entre la colonización y la globalización”, *Chasqui*, n°36.2, 2007, p. 73-84.
- Lemebel, Pedro, *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*, Santiago, LOM, 1997.
- _____, *Zanjón de la Aguada*, Santiago, Planeta, 2003.
- Maier, Gonzalo, “Bruce Lee en Chile: ironía y parodia en *Fuenzalida* de Nona Fernández”, *Symposium*, n° 71. 1, 2017, p. 38-49.
- Moulian, Tomás, *Chile actual. Anatomía de un mito*, Santiago, LOM/ARCIS, 1997.
- Opazo, Cristián, “Mapocho, de Nona Fernández: la inversión del romance nacional”, *Revista chilena de literatura*, n°64, 2004, p. 29-45.
- Osborne, Elizabeth, “Writing and Reading Trash in *Fuenzalida* by Nona Fernández”, *A contracorriente*, n°17. 1, 2019, p. 136-52.
- Peller, Mariela, “Reseña de *La dimensión desconocida*”, *CROLAR*, vol. 6, n° 2, 2017, URL: <https://www.crolar.org/index.php/crolar/article/view/277/html>
- Perán, Aldo, “La memoria interestelar de Nona Fernández”, Biblioteca Nacional de Chile, 20/08/2015, URL: https://www.bibliotecanacional.gob.cl/615/w3-article-53047.html?_noredirect=1
- Pinos, Jaime, “Epílogo”, *Space Invaders*, Santiago, Alquimia, 2013, p. 81-87.
- Richard, Nelly, *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago, Cuarto Propio, 1998.
- Rivas Rudisky, Ramiro, “Reseña de *Chilean Electric*”, *Revista Punto final*, 04/03/2016, URL: <http://letras.mysite.com/nfer040316.html>
- Ros, Ana, *The Post-dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- Rouso, Henry, *The Latest Catastrophe: History, the Present, the Contemporary*, Chicago, The University of Chicago Press, 2017.
- Ruffel, Lionel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Paris, Verdier, 2016.
- Sommer, Doris, *Foundational Fictions: the National Romances of Latin America*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- Trostel, Katherine G., “City of (Post) Memory: Memory Mapping in Nona Fernández’s 2002 *Mapocho*”, *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, vol. 74, n°1, 2018, p. 119-43, URL: <https://muse.jhu.edu/article/687667/pdf>
- Urzúa, Macarena, “Cartografía de una memoria: *Space Invaders* de Nona Fernández o el pasado en clave de juego”, *Cuadernos de Literatura*, n°21.42, 2017, p. 302-18.

- Valenzuela Morales, Andrés Antonio, entrevista de Mónica González, *CIPER*, 30/09/2011, URL: <https://ciperchile.cl/2011/09/30/andres-valenzuela-confesiones-de-un-agente-de-seguridad/>
- Valenzuela Prado, Luis, “Reseña de *Av. 10 de Julio Huamachuco*”, *Taller de letras*, n° 43, 2008, p. 199-212.
- Viart, Dominique, “Les littératures de terrain: dispositifs d’investigation en littérature française contemporaine (de 1980 à nos jours)”, Séminaire collectif du CRAL, Art et littérature: l’esthétique en question, 7 décembre 2015, URL: https://www.youtube.com/watch?v=t4HNL-1G_SU

EL DÍA MÁS BLANCO DE RAÚL ZURITA: TENSION ENTRE CRONOLOGÍA Y PROSA POÉTICA

*Nicolás Folch Maass**

* Doctor en literatura hispanoamericana por la Universidad Sorbonne Nouvelle, investigador asociado al CRICCAL, EA2052.

El poeta catalán Pere Gimferrer escribió los versos siguientes en el poema 2 de la primera parte del libro *Alma Venus: Venus aparta dardos en Virgilio: / salvando vidas, iluminará / el rostro de las náyades dormidas / en un bosque igual a nuestro mundo*¹.

Tomados aparte, la carga simbólica de estos versos expresa una advertencia velada. La palabra que utiliza el poeta para designar a las ninfas es el de “náyades”. La etimología de la palabra remite a la voz griega *naein* que significa “fluir”. De esta forma el campo semántico se orienta hacia la metáfora del tiempo que fluye como el agua de un río. Esta relación simbólica es tanto más evidente al considerar que entre las ninfas y el tiempo existe una conexión vital, dado que los ríos son el hábitat predilecto de estas deidades. Virgilio, protegido por Venus de los dardos de Cupido, podrá iluminar los rostros de las náyades adormecidas. Y puesto que las ninfas duermen en un mundo “igual a” nuestro mundo, se infiere que ellas no están en nuestra realidad. Es en este orden semántico que la advertencia aparece. En efecto, lo “igual” no es lo mismo. Se establece aquí una distancia entre dos mundos que no podrá ser ni salvada ni comunicada si Virgilio es presa del lenguaje de la pasión, es decir, de los dardos de Cupido. Aún más, esta diferencia significa la realización de dos tiempos: el tiempo mítico del sueño de las náyades y el tiempo de los fenómenos que aceptamos como reales o perceptibles. Estos versos reconocen en el autor de la *Eneida* al poeta de la razón, quien guiará hacia este conocimiento del otro mundo a otro poeta mayor del patrimonio literario: Dante Alighieri. En consecuencia, lejos de las llamas de la pasión, el mundo mítico es comunicable. Esta expresión templada es aquella capaz de ofrecer una narración del otro mundo, un mundo “igual” pero *otro* que el nuestro. Conocimiento divino y diabólico, esta expresión liberada de la pasión y del temor debiera ser capaz de iluminar y guiar por el infra y el supra-mundo.

Lo anterior tiene relación con la capacidad que los humanos tenemos para actualizar el conocimiento desde un mundo mítico que, al mismo tiempo, comporta el riesgo de un cambio en la relación con los símbolos y lo que escapa a ellos en toda comunicación. La mención a las ninfas, seres míticos que habitan los ríos, sugiere la imagen de un tiempo pasado, primigenio, iluminado por el lenguaje². Estos versos expresan una advertencia sobre el trabajo de memoria y el de la historia como recuperación de lo que fue y es en el tiempo. Retomando la senten-

1 Pere Gimferrer, “Libro primero. Alma Venus: XII”, *Alma Venus*, Barcelona, Seix Barral, 2012, p. 35.

2 Como lo señalan Michel Laguës, Denis Beaudouin y Georges Chapoutier, la diferencia que los etólogos establecen entre comunicación simple y lenguaje, se funda en que este último es capaz de referirse al tiempo pasado. Michel Laguës et al., “Introduction”, *L'invention de la mémoire. Écrire, enregistrer, numériser*, Paris, CNRS, 2017, p. 32.

cia de Dominique Viart, toda actividad lingüística que facilite la búsqueda de un “lenguaje perdido”³, hace posible la rememoración, la posible modificación de los recuerdos y una toma de conciencia del olvido. Lo que comúnmente llamamos autobiografía y auto ficción, en literatura son el corolario de la relación entre tiempo pasado, tiempo mítico y lenguaje. Viart identifica esta relación a partir del gesto autobiográfico moderno que interroga la propia existencia: “Más que a lo autobiográfico, la búsqueda apuesta a un ir más allá de lo convenido, para capturar en las palabras una verdad más íntima”⁴.

El poeta chileno Raúl Zurita hace del encuentro entre lenguaje y memoria el motor novelesco de su libro *El día más blanco*⁵. Desde el breve capítulo introductorio escrito en tercera persona, los temas de la memoria y de la filiación estructuran el relato y lo encauzan hacia su fin. En realidad, los momentos novelescos del discurso son pocos y fundamentalmente se trata de una narración en primera persona. Uno de estos raros momentos forma parte de este primer capítulo, en el cual un narrador omnisciente presenta a un personaje acostado en el desierto en posición de un crucificado, quien habla con su padre muerto. El recurso a la imagen crística y la fusión de la geografía chilena con una concepción judeocristiana del dolor son dos de los motivos poéticos mayores en la obra zuritiana. En el caso particular de este libro, ellos otorgan una clave de lectura para identificar el cruce de la autobiografía con el relato heroico desde la infancia a la edad del sacrificio y de la adquisición de un tipo específico de conocimiento. En este sentido, este libro funciona metonímicamente como parte de un todo que forma este “osario” memorístico al cual se refiere Mariana Di Cío⁶. Dentro de este marco se realiza la mistificación del desierto:

le pareció oír el sonido de unas trompetas y recordó entonces que, aunque la elegancia de su traje lo hacía ver mayor, en la fotografía su padre tendría a lo sumo veintinueve, treinta años. Ahora, agrapado a la tierra [...], le había parecido que esa cara lloraba sobre la suya y le habló (15-16).

3 Dominique Viart, “Variations autobiographiques”, Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 55.

4 *Ibid.*, p. 43. La traducción es nuestra.

5 Raúl Zurita, *El día más blanco*, Barcelona, Random House, 2016. En adelante, solo para las citas de este libro se consignará la paginación entre paréntesis en el cuerpo del texto.

6 Mariana Di Cío, “Zurita: el poema como memorial del dolor”, *América*, n° 52, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 71.

El nexa que se crea, más allá del formalismo retórico por la repetición léxica de “río” al final de este capítulo –“Era un grito [...] como un río de piedras”) y el comienzo del capítulo siguiente (“Es el largo río de las palabras” (16, 17)–, opera una equivalencia entre el narrador omnisciente del comienzo y el autodiegético que continúa el relato para contarnos su vida desde la primera infancia. Esto significa que la voz de la enunciación es asimilada al conocimiento total del narrador en tercera persona, puesto que los dos comparten un conocimiento de lo íntimo. Gracias a la estrategia de la restitución, el recuerdo del padre del personaje del primer capítulo se actualiza en la memoria de este nuevo sujeto de la enunciación:

Mi hermana también contempla esa cara. Ambos estamos sentados en el suelo de madera y la imagen tiene algo duro. Nuestro padre murió el 15 de febrero de 1952, cuando yo acababa de cumplir dos años, y de él no tengo recuerdos (18).

Zurita señala el puente semiótico que se tiende entre la actividad de traer al presente el pasado familiar y la dureza del soporte (imágenes y palabras) para representar dicho pasado. Es así como el narrador plantea que el río trae piedras. Luego, establece la equivalencia entre dichas piedras y las palabras. De esta forma, los recuerdos íntimos recuperados del olvido, de lo intemporal del olvido, adquieren un peso, una temporalidad. Como Gimferrer, Zurita advierte y nos introduce en la profundidad de las relaciones entre lenguaje y tiempo. La historia comienza una vez que se toma conciencia de lo ausente y se le distingue simbólicamente. El lenguaje permite recordar a un padre del cual no hay recuerdos, puesto que lo introduce en una dimensión temporal concreta, manifiesta o experimentable.

Finalmente, la imagen del pasado es para el autor algo de consistencia dura. La fotografía del padre advierte sobre un proceso de cosificación. Como en los versos de Gimferrer, el símbolo ilumina las penumbras del pasado. Pero la toma de conciencia de que algo ha sido olvidado para enseguida recuperarlo en el lenguaje tiene para el narrador un precio. Intentar cristalizar lo íntimo del recuerdo en el presente implica un decrecimiento vital de sus imágenes o una pérdida de fidelidad en los recuerdos. Esta problemática será la cuestión central y profunda detrás de la aparente motivación autobiográfica discursiva. Desde esta lógica, el esfuerzo por sustraer al tiempo un conocimiento olvidado alimenta al relato y le confiere, por momentos, características cercanas a la literatura de horror.

El conocimiento –que, según los términos de Jacques Rancière, el novelista retrasa como “intriga del saber”⁷o como un secreto detrás de las apariencias de

7 Jacques Rancière, “Ce que voient les voyeurs”, *Les bords de la fiction*, Paris, Seuil, 2017, p. 43. La traducción es nuestra.

las acciones narradas –en *El día más blanco* se esconde detrás de la intención autobiográfica. Al igual que Gimferrer, Zurita establece la necesidad de un guía en el esfuerzo de expresar el pasado, pues el ejercicio rememorativo y el conocimiento que éste devela puede alterar la vida psíquica. Así, en los versos del poeta catalán, la figura de Virgilio simboliza una sapiencia lingüística capaz de transmitir el conocimiento. En el caso de *El día más blanco*, es la abuela, Veli, quien endosa este rol de guía. Como Virgilio con Dante, es ella quien guía en la ciudad y en el conocimiento del horror y del temor: “Veli volverá después a hablarnos del infierno, del poeta Dante Alighieri y del fin que le espera a mi madre” (28). Esta transtextualidad, como glosa de un conocimiento peligroso del pasado –la familia del narrador es asediada por las furias a causa de un asesinato (120)– hace de la abuela un símbolo de guardián del orden: “El rostro de Veli, su nariz, [...] sus arrugas, emergen desde el fondo de ese tramado [...] como si quisiera ordenarme y yo [...] ya estuviese más allá del orden” (18). Más que la verdadera madre, es Veli quien cuida al niño y quien se convertirá en un referente de alejamiento entre el narrador y este orden familiar. Así, esta dimensión iniciática en la cual el narrador evoluciona nos permitirá constatar el grado de corrupción en el que cae, según su cercanía o alejamiento afectivo con Veli, su guía: “La miro y veo su furia, su cara ajada y le digo en silencio que ella fue todo para mí, pero que ya no podré sino hacerla sufrir” (115).

Esta fuga hacia la pérdida moral, con su consecuente descenso al infierno, abarca una gran parte del relato rememorativo. Lejos de Veli, el narrador conoce la locura al punto de automutilar su rostro con un fierro caliente. El precio a pagar por la obliteración del conocimiento del pasado es la pérdida de parámetros y el descontrol de las pasiones. Pero, al mismo tiempo, el precio a pagar por sondear el pasado y expresar contenidos de la memoria y de la ausencia, como anunciamos más arriba, afecta a la lengua y, por consiguiente, al discurso narrativo. Esto lo observamos inicialmente con la equivalencia entre el narrador heterodiegético y el autodiegético. Esta estrategia discursiva responde a la naturaleza de la memoria íntima y su expresión en el presente, tiempo que es el del narrador. La equivalencia entre estos dos tipos de narrador se debe al compromiso entre una escritura en prosa ficcional y la narración autobiográfica. Más tarde, el enunciadore sintetizará en una expresión la fragilidad de este equilibrio lingüístico. Entre locura y urgencia por comprender el presente desde la memoria, el narrador identifica “el acoso incesante de las palabras” (17). Es exactamente lo que tensiona al sujeto de la enunciación a lo largo de su discurso. Este acoso genera el miedo al desmoronamiento de una lógica necesaria para cualquier relato de filiación. El orden lineal, jerárquico, de la lengua, amenaza –como síntoma de la fragilidad de la memoria del narrador– las asociaciones libres que llegan desde el pasado:

Es chocante oír el sonido de esas palabras en la voz del cura: Josefina Pessolo de Bernardis, Raúl Zurita Inostroza, Luis Canessa Cuneo. Una voz que rompe la intimidad de algo que estuvo alojado en mí sin más consistencia ni verdad que la de un suspiro (177-178).

En este sentido, el discurso se comprende como un terreno de lucha. Por un lado, se manifiesta una memoria subjetiva, con residuos emocionales y pulsiones psíquicas individuales. Por otro lado, se realiza el deseo arquetípico de orden racional que difiere con la relación paradigmática de lo simbólico. Es decir, que el ir y venir entre de dos tipos de narrador y la intervención de la prosa en el lenguaje poético del relato son síntomas de una búsqueda de la verdad escondida tras los límites de una lengua que expresa el pasado íntimo en el presente.

Las dataciones, la toponimia, pero sobre todo los patronímicos de la familia Zurita, entre otros elementos, no dejan dudas al lector sobre el carácter autobiográfico de la historia. Pero de manera reiterada el discurso problematiza el “pacto autobiográfico”⁸ con la dubitación en torno a la veracidad de los sucesos recordados o con la expresión del olvido: “quiero creer que lo vi, que no fue un sueño, pero en el recuerdo todo cobra un tono café”, “no sé si es paz la palabra que digo”, “Todo lo demás no lo comprendo y se me olvida de inmediato”, “Afirmé recién que no había cambiado. No sé si es cierto”, “veo a los seres que me son queridos con la luz de un día que se va deshaciendo” (19, 51, 53, 64, 104).

Estos ejemplos ilustran cómo el principio de veracidad se encuentra relegado, sobre todo en los momentos discursivos que manifiestan ansiedad, por la libre asociación como estrategia de expresión fidedigna de lo íntimo del recuerdo. En otras ocasiones la memoria es una toma de conciencia de la experiencia olvidada: “La memoria sólo puede respondernos a nuestra propia traición” (88). Esta búsqueda de conocimiento memorial y la conciencia que las palabras traicionan la voluntad de transmitir de manera fidedigna un recuerdo es la causa de todas las digresiones, no solo cronológicas, sino también a nivel del registro de la lengua. Es así como, por ejemplo, a partir de un recuerdo de una recepción diplomática en Roma, el discurso descriptivo se interrumpe con una elegía sobre la libertad y la muerte (88). El resultado es que la concordancia entre recuerdos y algunos detalles de la vida del autor no limitan los enunciados a un sentido puramente referencial biográfico.

Zurita produce un texto inclasificable o al menos, tal como Philippe Lejeune lo expresa a propósito de Michel Leiris, un híbrido, producto de una “inmensa ma-

8 Philippe Lejeune, “Le pacte”, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 26-41.

quinaria de lenguaje”⁹. En particular, además del pacto de identidad que origina la veracidad entre el autor y su modelo, existe en este libro una diversidad de momentos discursivos que extrapolan el encadenamiento lógico de los sucesos y la comunicación simbólico-poética¹⁰ o aforística de la memoria. Estas instancias perturban la coherencia semántica y sintáctica del discurso y vuelven sin cesar contra la unidad del sujeto del enunciado. La fragmentación de la unidad lógica del discurso no es más que el choque entre la memoria y lo que el narrador llama el “acoso” de las palabras. Este fenómeno discursivo, Julia Kristeva lo observa en gran parte de las producciones poéticas¹¹. El narrador reconoce la multiplicidad objetivable de la realidad como una imagen engañosa, como un juego de máscaras provocado por la pérdida de gozo: “Comprendo entonces que todos los rostros son uno. Que siempre han sido uno y que es solo la infelicidad la que nos hace creer que son distintos” (59). El discurso intervenido con la prosa poética es sintomático del deseo de unión arquetípico, que atenta contra toda descripción referencial de un tiempo pretérito a favor de lo simbólico. Los pasajes discursivos pueden entonces explorar con el lenguaje la manifestación de la memoria profunda. La consecuencia de este ir más allá de los recuerdos y experimentar la cercanía de lo hasta entonces olvidado, es dar un paso hacia lo que Paul Ricœur llama la “traza psíquica” o la “impresión primera”¹². Este ejercicio lingüístico y memorial se produce por la intuición de una unidad primordial que escapa a la retórica narrativa de la lengua:

La parra se encarama por los postes y arriba del muro inclinado el azul piedra del cielo se abre como si entre mis ojos y esa extensión infinita apenas mediara un soplo, un segundo de seis años en el que yo había crecido, había entrado a un enorme liceo donde había amado primero una cara perfecta de niño y que luego había visto esa misma cara transformarse en otra y esa otra en otra hasta que sumándose todas en una sola me devolvieron a la imagen de unos zapatos muy lustrados, luego a un cuerpo flaco que todavía usaba pantalones cortos y después al corredor de nuestra casa alta y ruinosa (156-157).

Vemos aquí un ejemplo de los diversos momentos del discurso en los que se reitera el sentimiento de estar frente a una multiplicidad ilusoria. El narrador afirma su deseo de unidad con rostros que forman una cadena significativa que termina por reorganizarse en una fusión de identidades (“sumándose todas en una sola”).

9 Philippe Lejeune, “Michel Leiris, autobiographie et poésie”, *op. cit.*, p. 247. La traducción es nuestra.

10 Aquella en la que predomina la polisemia, la autonomía sintáctica con respecto a la hipotaxis estructural y en la que se manifiesta con mayor libertad las pulsiones de una individualidad.

11 Julia Kristeva, “Sémiotique et symbolique”, *La Révolution du Langage Poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 50-68.

12 Paul Ricœur, “La condition historique”, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 556.

De igual manera, la transición lógica del tiempo es desarticulada y condensada (“un segundo de seis años”).

La retórica discursiva, que va y viene entre la prosa ficcional y la poesía en prosa, produce un sistema semántico de la pérdida. Se trata de la expresión de un saber *dantesco*. La imposibilidad de expresar lo íntimo de un recuerdo, conduce a la toma de conciencia de cuánto hemos olvidado y volveremos a olvidar. Así, recuerdo tras recuerdo, el discurso refuerza la idea de una memoria que desborda el pasado hacia un futuro que no es otro que el de la muerte como equivalente del olvido. El narrador, iniciado por su abuela en este saber, es prisionero de una contradicción: entre el miedo a la desaparición real y la imagen arquetípica del fin que expresa un deseo de unión de la multiplicidad. Las imágenes se acumulan y suceden: a las imágenes del horror infernal que es la desaparición y la indiferenciación definitiva (la cabeza de Veli refleja un cono infernal donde todo es absorbido), se superponen otras imágenes que manifiestan el deseo de unión o de fusión en la muerte (el narrador ruega en diversos pasajes del libro para que la muerte llegue de una vez a todos juntos). Así, de manera paralela o simultánea, se perfila un conocimiento acerca del olvido. *Algo* primordial o fundamental de la memoria escapa al lenguaje y ese *algo* es a lo cual el narrador aspira desde el inicio de su relato: “me gustaría haber fijado al menos un lugar, un primer antejardín” (17).

Como lo hemos señalado, frente a la linealidad narrativa que asegura una claridad semántica y constituye una temporalidad en la que el futuro promete únicamente la muerte a otras posibilidades simbólicas, el lenguaje poético aporta una segunda dimensión. Este último, como el reverso de la fatalidad lingüística, realiza posibilidades semánticas paradójicas que imitan la actividad psíquica y la virtualidad de la remembranza: “y en un sueño entiendo entonces el grito que no alcanzaba a comprender porque era el grito de todas las piedras, de todas las espinas que se nos clavan, de cada lanza que se nos hundió en el costado esperando la respuesta” (183). La concatenación de oraciones por medio de la elipsis, produce una sensación de aceleración del ritmo enunciativo, entabado únicamente por las aliteraciones. Este sistema o red semiótica de la pérdida del “primer jardín”, configura una relación profunda entre las tres abstracciones temporales clásicas (pasado, presente y futuro) que Ricœur, siguiendo los pasos de Heidegger, identifica a la angustia ante la muerte futura¹³. La estrategia discursiva del narrador se justifica por esta lucha con las palabras, guiado por la angustia a partir del conocimiento de lo que está perdido en la memoria a causa del lenguaje.

13 Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 465.

Conclusión

Las interrupciones de los momentos narrativos con la prosa poética resuenan como alegoría de una memoria que interroga al futuro. El futuro es la promesa de la muerte que se instaure por su repetición desde el pasado y que produce la ansiedad en el presente de la enunciación. Pero el lenguaje poético evoca el valor de la espera por una respuesta –“de cada lanza que se nos hundió en el costado esperando la respuesta” (183)–, lo que otorga al futuro la capacidad de resolver un pasado confuso u olvidado.

La profusión de deícticos y de *shifters* de enunciación sirven para dar un tono testimonial: “El que escribe”, “Escucho la palabra”, “afirmé recién”, “He dicho que yo”, “digo esto”, etc. Desde el plano retórico, esta reiteración tiene como función la de establecer una jerarquía entre los sucesos y el narrador, lo que otorga una dimensión temporal más profunda a la historia porque son hechos evocados desde la emoción.

Este corpus discursivo relaciona la autobiografía en tanto que interrogación sobre la filiación, al problema de la expresión del mecanismo psíquico de la memoria, mecanismo en el cual, por ejemplo, los elementos téticos son difusos y móviles en su jerarquía a largo plazo. Este relato ofrece una cantidad de microhistorias pasadas, las cuales son esencialmente conocidas como experiencias de vida que el propio autor ha hecho públicas en variadas ocasiones (el sello italiano del habla familiar, su detención en Valparaíso el día del golpe de Estado, la automutilación y su tratamiento psiquiátrico, etc.). Lo que interesa entonces no es la revelación biográfica. Exceptuando la narración de algunas aventuras de infancia o pre-adolescencia, estos hechos nodales no sorprenden a un lector atento. Quizás por esto el narrador se limita a una descripción situacional, como una manera de dar un contexto a sus propias digresiones. La jerarquía de los sucesos se organiza por la capacidad que cada uno de ellos tenga para liberar el tiempo de su linealidad y profundizar en el tiempo psíquico del narrador.

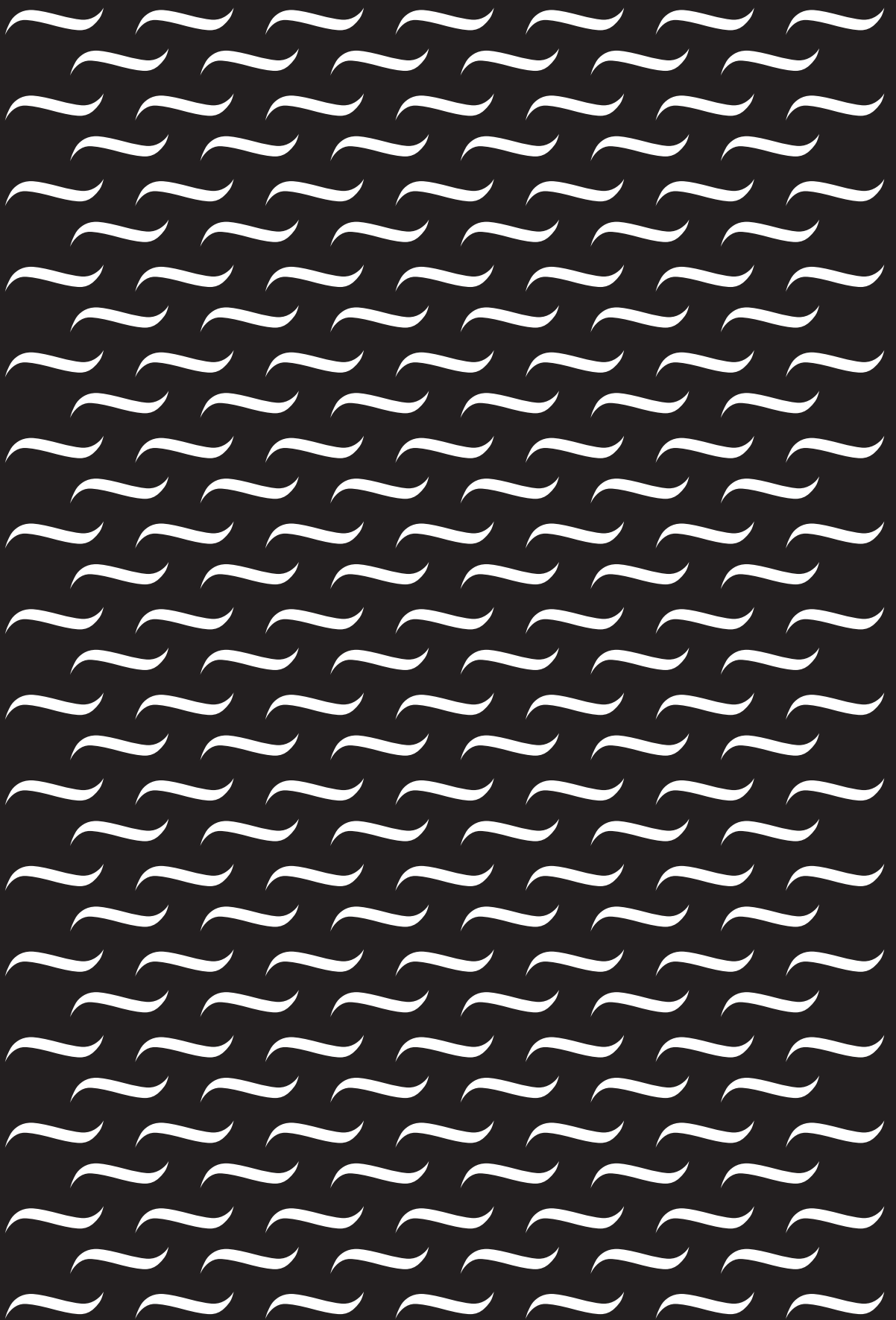
Dado lo anterior, algunos hechos rememorados merecen una mayor discursividad. Así, por ejemplo, en el quinto capítulo se vuelve brevemente a la narración en tercera persona para enseguida dar paso a la primera persona y romper con la cronología lógica de los sucesos. Dos modos de narración (heterodiegético y autodiegético) y dos tiempos convergen y se tensionan sin oponerse, para reenviar un tiempo pasado hacia otro pasado, el de la pérdida o el olvido como promesa del futuro. Esta jerarquía, en la cual el centro es el narrador, tiende hacia un horizonte que resignifica y actualiza el pasado por el valor de la pérdida: “Poco a poco vuelvo a constatar la superioridad de lo perdido” (88). De esta manera, la gesta autobiográfica se expone como una superficie: ella se manifiesta en el movimien-

to de la conciencia que toma cuerpo en el lenguaje. En ella aparece la rasgadura o fisura que amplifica el pasado por la promesa de la pérdida futura. Al parecer, para Zurita escribir la memoria es volver sobre esta superficie y actualizar constantemente símbolos dejados a la orilla del río, en los cuales resuenan sus propios olvidos. Por esto señala en diversas entrevistas que escribir en verso o en prosa, es solo una cuestión de ritmo interno. La escritura concebida como parte de un todo es un soporte plástico al servicio de ese todo. La memoria se muestra entonces como una apuesta arriesgada para un marco literario fijo y quizás sea por esta razón que Zurita vuelve sobre su primera edición de 1999, para publicar esta segunda versión de *El día más blanco*. Parafraseando a Georges Didi-Huberman¹⁴, una vez sobrepasado el duelo de la pérdida, el deseo que habita en la memoria permite liberarse de la inmovilidad o rigidez cuyo síntoma es un lenguaje sometido a la temporalidad lineal.

14 Georges Didi-Huberman, "Freiheitsdrang, la "poussée de liberté"", *Désirer, Désobéir. Ce qui nous sou- lève*, Paris, Éditions de Minuit, 2019, p. 17-19.

Bibliografía

- Di Ció, Mariana, “Zurita: el poema como memorial del dolor”, *América*, nº 52, París, Université Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 62-73.
- Didi-Huberman, Georges, *Désirer désobéir. Ce qui nous soulève*, Paris, Éditions de Minuit, 2019.
- Gimferrer, Pere, *Alma Venus*, Barcelona, Seix Barral, 2012.
- Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- Laguës, Michel, Beaudouin, Denis y Chapouthier, Georges, *L'invention de la mémoire. Écrire, enregistrer, numériser*, Paris, CNRS, 2017.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.
- Rancière, Jacques, *Les bords de la fiction*, Paris, Seuil, 2017.
- Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- Viart, Dominique y Vercier, Bruno, *La littérature française au présent. Heritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.
- Zurita, Raúl, *El día más blanco*, Barcelona, Random House, 2016.



CIENCIA FICCIÓN

ESPACIO, SUJETO-CUERPO Y TECNOLOGÍA EN *TRINIDAD* DE JORGE BARADIT

*Macarena Areco**

- * Doctora en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile (UC), profesora asociada en dicha universidad y Directora del Centro UC de Estudios de Literatura Chilena, CELICH.
Este artículo fue escrito como parte del proyecto Fondecyt Regular N° 1171124 “Imaginarlos sociales en la ciencia ficción latinoamericana reciente: espacio, sujeto-cuerpo y tecnología”.

*It is easier to imagine the end of the world
than to imagine the end of capitalism.*

Frederic Jameson, “Future city”

Dentro de los principales “territorios” que es posible cartografiar en la narrativa chilena de posdictadura –realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros¹–, la ciencia ficción, que forma parte de este último, ha tenido un desarrollo relativamente significativo, en el cual han destacado los relatos de Jorge Baradit (1969), *Ygdrasil* (2005), *Trinidad* (2007), *Synco* (2008), *Lluscuma* (2013) y el libro de cuentos *La guerra interior* (2017)², debido a la lograda prospección que hacen del presente y del pasado cercano a través de la representación de un futuro apocalíptico distópico³.

En este artículo me propongo analizar en la segunda de estas obras, muy poco estudiada, representaciones relativas a tres dimensiones –espacio, sujeto-cuerpo y tecnología– a partir del concepto de imaginario social. Este se manifiesta en “formas/figuras/ imágenes”⁴ o “ideas-imágenes”⁵ (Baczko) que articulan visiones sociales, entendidas como imaginaciones sintomáticas respecto a la percepción y la conciencia que los sujetos tienen del mundo y de su lugar en este, es decir, de la ideología en términos de Althusser: “la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia”⁶, que en este caso corresponden a las del capitalismo tardío (Jameson), espectacularizado (Debord), informatizado, farmacopornográfico (Preciado) y *gore* (Valencia). En este sentido, el propósito último es colaborar en la comprensión del imaginario del capitalismo en Latinoamérica, en su etapa actual de globalización y de agudización de las diferencias, de acuerdo a su expresión en esta parte de la narrativa chilena reciente.

1 Propongo esta cartografía en mi libro de 2017 indicado en la bibliografía.

2 Baradit ha publicado además la novela gráfica *Policía del Karma* (2011) y los volúmenes de ensayos de divulgación histórica *La historia secreta de Chile* I, II y III (2015, 2016, 2017, respectivamente) y *La dictadura* (2018).

3 Sobre distopía consultar los libros de Moylan y Clays de la bibliografía.

4 Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires, Tusquets, 2007, p. 304.

5 Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y representaciones colectivas*, Buenos Aires, Nueva visión, 1991, p. 8.

6 Louis Althusser. “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005, p. 43.

Tres historias violentas

Trinidad, que ganó el premio UPC de la Universidad Politécnica de Cataluña en el año 2006, transcurre en el mismo futuro violento de las primeras obras de Baradit, el de *Ygdrasil* y *Policia del karma*, en el cual gobiernos y partidos corruptos desarrollan proyectos ciberespaciales de dominio que en última instancia responden a requerimientos de almas oscuras que buscan adueñarse del cosmos, para cuya consecución utilizan a protagonistas más o menos ingenuos y muy precarios que intentan cumplir sus peligrosos encargos⁷. Se trata de una *nouvelle* fragmentaria formada por tres historias que funcionan perfectamente de forma independiente, tituladas cada una con un logaritmo numerado al que sigue el nombre de una mujer: Mariana, Angélica y Magdalena, pero que están relacionadas. Cada una de estas historias entrega, a través de tramas diversas, información sobre el Plan de Soberanía para el Ciberespacio propiciado por el Gobierno, el cual consiste en “levantar” las mentes de millones de voluntarios para “la colonización de todo un nuevo continente”⁸, el mar informático, con el fin de mejorar el procesamiento de datos, pero que será utilizado por las almas de magos SS –los “Ejércitos del Sol Negro” (101) que buscan regresar–, para pasar al ciberespacio desde el plano astral: “el objetivo escondido era generar un mundo ‘vivo’, un ecosistema propicio para recibir e interactuar con ‘el movimiento de los sueños’, una marea psíquica proveniente del plano astral que había comenzado a filtrarse desordenadamente hacia el ciberespacio” (55).

En la primera parte, Mariana (también protagonista de *Ygdrasil*), una sicaria adicta a una droga hecha con maíz, es contratada por el principal partido de oposición para hacer fracasar el mencionado plan, asesinando al presidente del Banco de México en el momento en que va a ser levantado. En la segunda, que transcurre cinco años después, se relata el intento de huida de Angélica, una inteligencia artificial construida como pieza clave de la Máquina Yámana, la tecnología que permitirá llevar a cabo el proyecto, quien terminará siendo asesinada por el “durmiente” Rogelio Canelo, el cual ha sido “despertado” con este fin. En la tercera, Magdalena, una joven recluta de la Karma Police, es encargada de investigar el hallazgo, en el desierto de Atacama, de una fosa abierta con los cadáveres de 5166 niños asesinados cuya columna vertebral ha sido extraída, pues la médula es una materia prima fundamental para el proyecto. En estas tres historias el espacio, el cuerpo-sujeto y la tecnología son figurados como partes de una maquinaria ma-

7 Según un correo del autor del 16 de octubre de 2019, la escribió después de *Ygdrasil*, entre 2004 y 2006.

8 Jorge Baradit, *Trinidad*, Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña B, 2007, p. 37. En adelante, solo para las citas de esta novela se consignará la paginación entre paréntesis en el cuerpo del texto.

ligna y violenta que los fragmenta, los hibridiza y los utiliza como piezas, según veremos a continuación.

Espacio

Como ocurre en varias obras de ciencia ficción chilena (*Desde Júpiter*, “Julio Tézlez”, *Los altísimos* y *Synco*), el país, como un centro neurálgico, en el que ocurren episodios fundamentales del devenir mundial, es una suerte de sinécdoque del planeta. En este caso se trata del desarrollo del mencionado Plan de Soberanía para el Ciberespacio, el cual supone la existencia de tres tipos de territorios cuyas fronteras se van relacionando: el mundo real, Chile, la web y el plano astral.

El primero es descrito a través de tres ciudades del futuro, todas distópicas: marginalizadas, peligrosas y contaminadas: Santiago, Valparaíso y Ciudad Elqui. Así, se dice de la primera:

Casi nadie circulaba por las calles después de las 8 de la noche, por temor a las patrullas militares y a las tribus urbanas de psicóticos [...]. Las hordas de profetas, videntes y psicópatas que de pronto arrasaban las avenidas, como una marea de bocas aullantes, eran un espectáculo escalofriante que nadie estaba dispuesto a experimentar. Además, la última plaga de gatos infectados de sustancias alucinógenas, se había apoderado del centro cívico de la ciudad con sus gritos casi humanos y sus sangrientas disputas territoriales [...]. Santiago centro tierra de nadie. La hediondez en las calles, los cadáveres de animales y los rayados rituales, las pequeñas columnas de humo y siempre alguien arrastrándose pidiendo ayuda (68-69).

El puerto es una ciudad-desecho: “Valparaíso antiguo parece un basurero donde arrojar ciudades en desuso. Aglomeraciones urbanas informes, derruidas, abandonadas parecen derramarse por las laderas de sus cerros. [...]. La ciudad es prácticamente una cárcel al aire libre donde habita lo peor de la especie humana vigilada por un perímetro policial estricto que rara vez se aventura entre sus callejones” (60-61).

En el imaginario que mezcla espacio, cuerpo-sujeto y tecnología, las ciudades son descritas como organismos, animales tecnológicos de funcionamiento irracional:

Ciudad Elqui está suspendida como una larva de mariposa entre los montes del estrecho valle de Elqui [...] la caótica estructura [está] suspendida sobre los campos como un gusano amortajado, un largo cadáver lleno de aparatos ortopédicos y tubos de respiración, orinando y chorreando líquidos producto de sus metabolismos industriales [...]. Ciudad Elqui es un monstruoso feto inconsciente atrapado en una crisálida metálica (81).

Este espacio material precarizado y caótico alberga un espacio social en que los poderes se encuentran en lucha constante: la oposición con el Gobierno, el Gobierno con los militares, la empresa privada en uno u otro bando, todos en la búsqueda de obtener beneficios a través del Plan de Soberanía para el Ciberespacio, pero sus disputas terminan siendo irrelevantes, pues son entidades superiores, espectros del nazismo, las que terminan controlando la situación.

El segundo nivel, el ciberespacio, se comprende como una etapa más del expansionismo capitalista que permitirá aumentar el crecimiento; es solo un nuevo territorio a colonizar para la transmisión más eficaz de información: “El Gobierno tendría ‘conciencias’ administrando desde dentro los complejos procesos de flujo y análisis de datos. La eficiencia aumentaría a rangos impensados y la productividad de toda la red industrial crecería a niveles nunca antes vistos” (38).

Internet, descrito como un mar de datos, es, al igual que las ciudades, al mismo tiempo un organismo que un constructo tecnológico:

La web había sido reestructurada completamente cincuenta años atrás a la manera de un océano. Tenía sus propias mareas numéricas, microclimas informáticos y tormentas que reordenaban aleatoriamente los distintos cardúmenes de datos sumergidos en el plancton que contenía el sistema operativo del software. Todo estaba administrado con criterios ecológicos estrictos. La web se había convertido en un organismo oceánico gobernado por la libre interacción de sus componentes en un circuito auto asistido casi biológico. [...]El sonido del conjunto parecía sacado del corazón de una fábrica en plena revolución industrial (35).

El ciberespacio es también “un animal marino” (87) donde a la descripción orgánica de los espacios se le suma la de irracionalidad y la falta de control, gracias a lo cual se hace posible el ingreso de “una marea psíquica” (42), proveniente del tercer espacio presente en *Trinidad*, el plano astral, integrada por fuerzas malignas, de las cuales Angélica, la inteligencia artificial de la segunda parte de la *nouvelle*, tiene una siniestra visión:

Vi personas hechas de una energía más negra que la noche más oscura. Vi devoradores de estrellas, criminales y ríos de almas entrando con gran quebranto hacia la boca de un enorme lobo negro de ojos rojos. También vi una especie de civilización que florecía con dificultad junto a una herida ubicada en el costado del lobo [...] acumulaban karma como quien acumula uranio para fabricar bombas, vida tras vida (72).

Se trata, según sabemos por el archivo *gotterdammerung*, del crepúsculo de los dioses, de “las almas de los magos SS, ejecutados ritualmente, [...] una horda de guerreros que viene en el ‘barco de los muertos’ a penetrar el ciberespacio y, a

través de puertos de datos, encarnar en cuerpos biomecánicos indestructibles y eternos” (73).

El espacio fragmentado en tres partes y concebido como constructo orgánico al mismo tiempo que tecnológico, es espacio de penetración, al igual que lo son los cuerpos, pues éstos también se espacializan y se convierten en territorios-máquinas, de los que se puede entrar y salir, a los que se puede separar, ensamblar y utilizar, como veremos a continuación.

*Cuerpo-sujeto*⁹

En *Trinidad* los cuerpos son cortados, mutilados, para conformar máquinas complejas que permiten el procesamiento de datos, lo que sucede con los voluntarios del Plan de Soberanía para el Ciberespacio que “eran inducidos al coma profundo y se les extraían brazos y piernas para reducir espacio. Los cuerpos eran mantenidos dentro de los úteros de cientos de yeguas inconscientes que colgaban de ganchos en el interior de enormes galpones oscuros, en una enmarañada red de cables y fibra óptica” (37). “Solve et coagula” (35), separar y reunir, la divisa de la alquimia citada en el texto¹⁰, comanda estos procedimientos de aprovechamiento de los cuerpos en su dimensión material, y también de los sujetos, ya sean éstos mentes capaces de procesar datos o almas-espíritus que poseen una energía también utilizable.

9 Utilizo estas dos palabras con guión para indicar, por una parte, que en la ciencia ficción que estudio continúa la separación entre estos elementos, la que, según Le Breton, es característica de la modernidad: “el individuo se encuentra dividido ontológicamente en dos partes heterogéneas: el cuerpo y el alma”, correspondiéndole a la primera una valoración degradada y a la segunda una cercanía con lo divino. David Le Breton, *Antropología del cuerpo y la modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002, p. 69. Pero también quiero indicar con ello la posibilidad opuesta de la continuidad entre ambos, lo que ocurre, según el antropólogo francés, en las sociedades tradicionales, en que “el cuerpo no se distingue de la persona”. *Ibid.*, p. 8. Por último, busco destacar la importancia que toma el cuerpo en la ciencia ficción reciente, tanto en general, como lo muestran, por ejemplo, los ciborgs, como en particular, lo que ocurre en la obra de Baradit, por su énfasis en la materialidad de lo humano, según se verá en este apartado.

10 Varias de las lecturas de Baradit en la época en que escribió la *nouvelle* se relacionan con la alquimia, por ejemplo *Símbolos de transformación y Psicología y Alquimia* de Jung; otros con la mitología, como *La rama dorada* de Frazer y *La leyenda del Grial* de von Franz; otros con filosofías orientales, como *El tao te King* de Lao Tzu, *Budismo Zen*, de D. T. Suzuki y *La práctica del Zen* de Taisen Deshimaru. Las obras mencionadas son algunos de los títulos mencionados por el autor en un correo electrónico del 15 de octubre de 2019.

Los cuerpos-sujetos pueden ser empleados de maneras muy distintas. En el inicio de “Mariana” aparecen algunas de estas modalidades: la sicaria ha sido contratada por el dueño de un prostíbulo, el Machete, “prominente administrador de la ‘carne’ local” (32), para matar a dos gemelos, los Pálidos, responsables de la muerte de dos de sus prostitutas, quienes controlan el tráfico de una droga “forteana” (paranormal) que permite ver a los muertos, para lo cual es necesario un ingrediente psíquico: “La actividad poltergeist se obtenía asesinando violentamente a niños pre púberes en enormes tanques de aislamiento rodeados de placas de cobre que ‘recibían’ y fijaban el horror y las altas cantidades de energía despedidas en el momento de sus muertes” (32). Son dos los usos que se describen en esta primera escena: el sexual y el paranormal; en el primero se emplea el cuerpo de las niñas para la obtención de placer y en el segundo algo así como la energía espiritual producida por el horror de la muerte.

Dentro del empleo como carne, los cuerpos son “cosechados”, es decir, se les pueden extirpar “las córneas, los riñones o cualquiera de las doce piezas que el tráfico de órganos extraía limpiamente cada vez que atacaba” (80). Las partes de los cuerpos son así utilizados como materia prima, lo que también ocurre en el siguiente ejemplo: “Los embarques entregados a esa bodega contenían cajas con al menos 180 kilos de médula espinal humana de altísima pureza, toda proveniente de las colonias japonesas en las Filipinas; esas monstruosas granjas humanas que todos los gobiernos condenaban públicamente, pero que todos utilizaban sin problemas” (87). El cultivo y el tráfico es motivado por las importantes propiedades del producto, que permite el traspaso de la energía: “La médula de la espina dorsal es el cañón que recoge energía kundalini desde los genitales humanos y la conduce girando hacia el cerebro para abrir el wormhole”, por lo que ha sido empleado en la fabricación de la inteligencia artificial, lo que hace de ella una creación muy valiosa: “Angélica tiene médula espinal humana ella puede abrir y sostener un wormhole” (100).

Los cuerpos-sujetos pueden ser “cultivados” en procesos industriales y luego utilizados con distintos fines; es el caso de los *durmientes*:

El tercer hijo de cada familia es propiedad del Estado.

Al quinto mes de embarazo el feto es extraído para ser cultivado con distintos objetivos: como donante de órganos, pieza para armamento o, si acredita potencial psíquico, como parte del programa de *Durmientes*. [...].

Los durmientes son utilizados con diversos fines: psicológicos, bélicos, religiosos o policiales. Son intocables. [...] ‘iluminados’ producidos industrialmente para la investigación policial la videncia y el espionaje (50).

Los seres cultivados así, en procesos industriales, son productos, mercancías y también tecnologías, tanto en su dimensión corporal como en su aspecto mental y espiritual.

Los sujetos que no han sido cultivados sino que han nacido normalmente también son usados, siendo especialmente útiles aquellos cuyas psiques han sido rotas, lo que es generado por la violencia ejercida durante la infancia por los padres. Así Mariana y Magdalena fueron golpeadas y violadas de niñas por su progenitor, quien a esta última le provocó una fractura en el cráneo (como también le ocurre al protagonista de *Lluscuma*), la cual le generó una “fisura” (82) en la cabeza “que destruyó la puerta que mantiene sellada la memoria de sus vidas pasadas” (83)¹¹. Esto las hace muy frágiles y las lleva a la adicción a las drogas y a la locura, pero también las vuelve especialmente aptas para la comunicación en los distintos espacios. Así se dice de Magdalena: “Nadie navegaba mejor que ella. Nadie era un aparato con desperfectos tan singulares como ella” (89) y de Mariana: “es una mujer extraordinariamente receptiva a las frecuencias del plano astral” (90). Incluso hay espíritus que han sufrido la violencia física en vida que son utilizados como medios de transmisión, cuyo aspecto es revelador. Es el caso de un niño que le sirve al durmiente Rogelio Canelo como “línea mediúmnica”, y que fue asesinado por su madre con un cuchillo, a quien “le falta la mitad posterior del cráneo” (64) y de Montenegro, una “posesión”, es decir, una ex convicta que “había sido asesinada brutalmente para fijar su espíritu a la casa y usarla como sistema operativo para el software que controlaba la vivienda” (85), quien tenía “el rostro aplastado, su cráneo quebrado, sus hombros dislocados” (88).

La subjetividad es variada y compleja en el futuro distópico de *Trinidad*. Así hay “‘naturales’ (humanos genéticamente asépticos)”, “‘mestizos’ (humanos implantados)” (82), y, como ya hemos visto, sujetos cultivados e inteligencias artificiales. Con excepción de los primeros, todos son ciborgs, pero (salvo el fabricante de Angélica, al que se describe como “un hombre delgado, con implantes oculares y traje anticuado” (63)), esto no es representado como un beneficio. Lejos de la idea de, por ejemplo, Donna Haraway, de que las extensiones tecnológicas del ciborg son ampliaciones de las posibilidades humanas, para los personajes estas significan dolor y miedo, dominación y control. Así por ejemplo Angélica, sin saber que está “artillada”, se transfigura sorpresivamente en una máquina de muerte lo que la espanta:

11 En otra cita se profundiza en esto: “Tú no eres nadie. Nunca has sido otra cosa que un recipiente mal hecho, una deformación que, por accidente, se convirtió en aparato útil. Eres una radio vociferante captando todas las señales a la vez” (108).

Se vio de pronto relegada a un costado de su propia conciencia por 'otra cosa' que tomó el control sobre su cuerpo. Desde esa esquina solo pudo observar, como horrorizada espectadora, los repentinos cambios en sus brazos. Ensamblados y reensamblados vertiginosos produjeron horribles extremidades biomecánicas donde habían estado alguna vez sus suaves y delgados brazos de niña [...]. En su interior gritaba y rogaba que todo se detuviera, pero la carnicería se había desatado. Largas hojas de katana se extendieron de sus muñecas. Brazos, cabezas y piernas comenzaron a volar en todas direcciones (62).

Es esta escena, la tecnología aparece como una posesión y la IA es tanto o más humana que los humanos, pues siente miedo ante lo que le pasa, desea el fin de la violencia e incluso antes ha intentado comunicarse con dios: “-¿Podré rezar? ¿Se enojará Dios si le rezo?” (51).

Lo que hay en *Trinidad* es una especie de contraposición a la imaginaria utopista del ciborg –una suerte de contra-ciborg–, es decir, subjetividades a las que les son ensamblados cuerpos o pedazos de cuerpos, de mentes y energías psíquicas para fines distintos a los suyos propios, cuyo resultado es el sufrimiento, y no tecnologías que las mejoren y las ayuden. Esto es lo que aparece en la visión de Angélica: “he visto galpones subterráneos en el desierto de Atacama, llenos de horribles cuerpos biomecánicos de extrañas formas con trozos de seres humanos vivos incrustados en sus mecanismos” (53).

El cuerpo y también el espíritu del sujeto son carne, es decir, materia, desde una mirada sobre el otro que ha sido muy bien explicada por el judío Shylock en *El Mercader de Venecia*, quien dice que la libra de carne que posee de Antonio, el mercader, es su esclava, lo que significa que él puede, al igual que los venecianos con sus posesiones humanas, hacer lo que quiera con ella¹². Cuando un sujeto, su cuerpo y su espíritu, son concebidos como carne, según se representa el imaginario

12 El parlamento de Shylock es: “Tienen entre ustedes muchos esclavos que compraron y que como a sus asnos, sus perros y sus mulos, los emplean en tareas abyectas y serviles, solo porque los compraron. Voy a ir yo a decirles: ‘Pónganlos en libertad! ¡Cásenlos con sus herederas! ¿Por qué transpiran bajo cargas pesadas? ¡Déjenlos dormir en camas blandas como las de ustedes! ¡Dejen que sus paladares disfruten manjares como los que ustedes comen!’ No. Porque ustedes me responderían: ‘Los esclavos son nuestros’. Por eso, yo a mi vez, les respondo: ‘Esta libra de carne que reclamo la compré cara, es mía, y la voy a tener’”. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/shylock-un-marginal-nid192633/>

del capitalismo omnívoro en *Trinidad*¹³, cualquier uso es posible, incluso usos peores que la muerte¹⁴.

El cuerpo-sujeto es un espacio tecnológico que cumple funciones sobrenaturales: “creemos que el ser humano es solo un ambiente aislado autosustentable fabricado para conocer *algo* que viene a conocer su Universo” (100); el cerebro, un desarrollo técnico: “el cerebro humano es el hardware de cierto tipo de software desconocido” (99). Los cuerpos, sus partes y sus órganos, los sujetos, sus mentes y sus sentimientos, las familias, están al servicio de la tecnología; son, finalmente, tecnología, pero tecnología religiosa.

Tecnología

En *Trinidad* la tecnología subsume todo. Ya lo hemos dicho, espacios y sujetos terminan siendo parte de constructos tecnológicos, los cuales están fuera de cualquier control humano, pues los políticos, militares y científicos han cedido esa posibilidad y se han embarcado en luchas interminables en pos de la obtención de beneficios aparentes. Pero la tecnología es más que tecnología: es una mezcla de piezas, carne, animales y hombres, de sustancias corporales y metales, energía psíquica, magia y religión. Por ejemplo la “tecnología yámana”, en la que se basa el proyecto de Soberanía para el Ciberespacio:

Los yámana son cierto tipo de feto-poltergeist extirpados de útero materno a los siete meses e instalados dentro de la CPU utilizadas en el desarrollo de las IA (Inteligencias Artificiales).

Los yámana son particularmente eficientes en el desarrollo de IA con capacidades mediúmnicas de uso militar. Son los encargados de “despertar” las IA con el test de Turing II: estimulan estados alterados de conciencia en la IA con un virus informático psicotrópico. Prácticamente todas las IA visualizan el cadáver de Jehová [...] la IA entra en pánico y despierta a una de conciencia que la hace adecuada para los sistemas de defensa militares más refinados [...].

El grupo anónimo que contactó al ejército, instó a cultivar yámanas hasta llevarlos a su adultez, pese a los riesgos implícitos (indicaron cuidadosamente cierta palabra en hebreo que debiera ser escrita en sus frentes para controlarlos).

13 La familia también es esclava. Así, como hemos visto, el tercer hijo es de propiedad del Estado; en otra parte se explica que la familia del fabricante de Angélica fue “embargada” (100).

14 Aparece aquí el homo sacer: “Una oscura figura del derecho romano arcaico, en que la vida humana se incluye en el orden jurídico únicamente bajo la forma de su exclusión (es decir de la posibilidad absoluta de que cualquiera le mate)”. Giorgio Agamben, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-textos, 2010, p. 18.

El primer logro importante fue el desarrollo de los “pensadores” grupos de cuatro yámanas telépatas “modificados”, cuatro especímenes eran seleccionados por fechas de nacimiento coincidentes, luego se mutilaban los brazos y eran suturados por esas mismas heridas unos a otros. Un clavo de cobre penetraba cada una [...].

Los pensadores se convirtieron en la base del procesamiento de datos de la futura Máquina Yámana (56-57).

También en la historia que cuentan los hombres de las cruces de que la “electricidad sería en realidad un demonio que habría hecho un pacto con las sectas alquimistas en los albores de la Revolución Tecnológica” (38), la tecnología aparece como parte de la religión.

En *Homo Deus* Yuval Noah Harari sostiene que, así como lo fueron el cristianismo, el liberalismo o el socialismo, el datismo es hoy una religión, que, como el capitalismo

empezó también como una teoría científica neutral, pero ahora está mudando en una religión que pretende determinar lo que está bien y lo que está mal. El valor supremo de esa religión es el “flujo de información”. Si la vida es el movimiento de información y si creemos que la vida es buena, de ahí se infiere que debemos difundir y profundizar el flujo de información en el universo. Según el dataísmo, las experiencias humanas no son sagradas y Homo Sapiens no es la cúspide de la creación y el precursor de algún futuro Homo Deus. Los humanos son simplemente herramientas para crear el Internet de Todas las Cosas que podría acabar extendiéndose fuera del planeta Tierra para cubrir toda la galaxia e incluso el universo. Este sistema cósmico de procesamiento de datos será como Dios. Estará en todas partes y lo controlara todo y los humanos están destinados a fusionarse con él¹⁵.

15 Yuval Noah Harari, *Homo Deus: Breve historia del mañana*, Barcelona, Debate, 2016, p. 414. Por su parte, Byung-Chul Han se ha referido a los efectos de la acumulación de datos informáticos en la subjetividad: “La apertura del futuro es constitutiva de la libertad de acción. Sin embargo, el *Big Data* permite hacer pronósticos sobre el comportamiento humano. De este modo, el futuro se convierte en predecible y controlable. La psicopolítica digital transforma la negatividad de la decisión libre en la *positividad de un estado de cosas*. La persona misma se *positiviza* en *cosa*, que es cuantificable, mensurable y controlable. Sin embargo, ninguna cosa es libre. Sin duda alguna, la cosa es *más transparente* que la persona. El *Big Data* anuncia el fin de la persona y de la voluntad libre”. Byung Chul Han, *Psicopolítica*, Barcelona, Herder, 2018, p. 14. En *Trinidad*, los cuerpo-sujetos, espacializados, partes de mecanismos, expresan lo que en la novela se explica como “La siguiente fase evolutiva del hombre: el HOMO DATA, Mezclándose sus individualidades y perdiéndose, fundido con todos hasta no reconocerse” (101).

Esta imaginación aparece formulada de manera muy similar en el epígrafe de *Trinidad* que es también el de *Ygdrasil*:

Guiamos el desarrollo de la web con sentido estético. Planeamos el desarrollo de internet como una copia de la particular estructura neuronal de un santo. Cada nodo incorporado diariamente es una letra del conjuro definitivo. Y cuando la última palabra sea agregada, el altísimo tocará esta obra de sacra artesanía con su dedo hirviente y se alzará viva, cantando una letanía electrónica en nota sol, levitando sobre las cabezas de los hombres. Todas las mentes se sincronizarán a través del tono transmitido desde el cielo y serán infectadas de amor a Dios. El alma de la humanidad emergerá y se hará carne y cable como gran insecto elevándose en una sola mente, cantando oraciones en código binario plenas de señales montadas en frecuencias estándar, transmitiendo el infinito rostro de Dios directamente a la corteza cerebral.

(Oración del Klóketen, culto de los “Hombres de las Cruces”, Año 18)

Lo que vemos, no obstante, en Baradit, no es la adscripción a esa religión, la cual aparece representada día a día en mucho de lo que oímos y pensamos, sino que la visión contraria, de la cual no habla Harari, pero que es la de gran parte de la ciencia ficción latinoamericana actual: la tecnofóbica, según la cual el control de las máquinas en el capitalismo tardío, que comporta cantidades infinitas de explotación y dolor, terminará en un fin de mundo, lo que en la novela corresponde a la religión de los hombres de las cruces, quienes “profetizaban que se abrirían las puertas del infierno y, decían que los aparatos estaban a punto de salir de nuestro control y ser controlados ‘desde dentro’” (39). Parafraseando la frase de Jameson que sirvió de epígrafe de este artículo, la ciencia ficción puede imaginar el laberinto letal que nos impone el culto a la informática, el apocalipsis de los cuerpos y las máquinas a que nos condenan tecnologías entendidas como religiones luciferinas, pero no puede imaginar formas sociales más allá del capitalismo.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-textos, 2010.
- Althusser, Louis, “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.
- Areco, Macarena, *Cartografía de la novela chilena reciente*, Santiago, Ceibo, 2015.
- Baradit, Jorge, *Trinidad*, Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña B, 2007.
- Baczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y representaciones colectivas*, Buenos Aires, Nueva visión, 1991.
- Byung Chul Han, *Psicopolítica*, Barcelona, Herder, 2018.
- Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires, Tusquets, 2007.
- Claeys, Gregory, *Dystopia: A Natural History. A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
- Harari, Yuval Noah, *Homo Deus: Breve historia del mañana*, Barcelona, Debate, 2016.
- Jameson, Fredric, “La ciudad futura”, URL:<https://newleftreview.es/issues/21/articles/fredric-jameson-la-ciudad-futura.pdf>.
- Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y la modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.
- Moylan, Tom, *Scraps of the Untained Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder, Westview Press, 2000.
- Shakespeare, William. *El mercader de Venecia*. URL:<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/shylock-un-marginal-nid192633/>.

CIENCIA FICCIÓN, TECNOLOGÍA E IMAGINARIOS SOCIALES. EN TORNO A LA CLONACIÓN COMO MOTIVO CENTRAL EN DOS NOVELAS CHILENAS RECIENTES

*Fernando Moreno**

* Doctor en Literatura por las Universidades de París III-Sorbonne Nouvelle (1980) y de Poitiers (1996). Profesor Emérito de la Universidad de Poitiers.
Este texto fue escrito en el marco de proyecto Fondecyt Regular N° 1171124 “Imaginarios sociales en la ciencia ficción latinoamericana reciente: espacio, sujeto-cuerpo y tecnología».

De acuerdo con lo señalado por la mayor parte de los especialistas, desde la aparición de la conocida novela de H. G. Wells *La isla del doctor Moreau* (1896), lo que se ha dado en llamar la ingeniería biológica ha sido un tema bastante recurrente en la narrativa de ciencia ficción¹. En este sentido, en la documentada investigación de Jaume Llorens se destaca la publicación, en los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, de algunos notables textos de Asimov, Heinlein y James Blish². Puede incluso entonces parecer lógico que, con el pasar de los años y el consecuente desarrollo científico y tecnológico, y como lo señalan Slonczewski y Levy, la literatura de ciencia ficción interesada por las cuestiones biológicas y de ingeniería genética haya continuado desarrollándose, particularmente en las últimas décadas, al tiempo que se constata que, por lo mismo, se haya producido una suerte de alteración del paradigma cronotópico puesto que se recurre, con mayor frecuencia, a considerar la biología como la frontera de la ciencia dura del futuro, lo que trae como consecuencia que los relatos se centren en la búsqueda del genoma y no en la búsqueda y exploración del espacio exterior³.

De este modo, la visión de lo posthumano que emerge en los relatos de ciencia ficción ya no se concreta tan solo mediante la representación del cyborg, esto es, del humano transformado y mejorado mediante extensiones tecnológicas, sino que tiende más bien hacia la visión y configuración de una suerte de diseño inteligente del hombre, de ahí que surjan principalmente dos importantes temas biotecnológicos: la ingeniería genética y la clonación.

Como es sabido, el concepto de la clonación hace referencia a la técnica que permite aislar y replicar una secuencia específica de ADN, pero como lo recuerdan Booker y Thomas, en el contexto de la literatura de ciencia ficción la clonación más bien implica y significa la recreación de organismos completos; dicho de otro modo, la creación artificial de seres humanos idénticos a un original, de modo que los clones resultantes son réplicas exactas del organismo que ha servido

1 Ver, por ejemplo, James Gunn y Candelaria Matheew (eds.), *Speculations on Speculations: Theories of Science Fiction*, Lanham-Toronto-Oxford, Scarecrow Press, 2005; Veronica Hollinger y Joan Gordon (eds.), *Edging in to the Future: Science Fiction and Contemporary Cultural Transformation*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2002; Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo: Modernités de la science fiction*, Québec, Editions Nota Bene, 1999.

2 Jaume Llorens Serrano, *La trascendencia del homo sapiens: el ícono del posthumano en la ciencia ficción*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.

3 Joan Slonczewski y Michael Levy, "Science Fiction and the Life Sciences", Edward James y Farah Mendlesohn (eds.), *The Cambridge Companion of Science Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 174-185.

de modelo⁴. Desde un punto de vista general, en la ciencia ficción el clon puede considerarse como una versión actualizada de la tradicional figura del doble y, como tal, aparece como una imagen que encarna la desconfianza y el recelo que es posible experimentar ante una operación de sustitución de lo “natural” por lo “artificial”. De ahí que Daniel Dinello pueda afirmar que el clon de ciencia ficción —como el robot, el androide o el cyborg— materializa nuestros temores de replicación tecnológica y refleja la ansiedad sobre la naturaleza efímera de la identidad humana, tal como en otros planos sucede con el gemelo malvado o el doble misterioso⁵.

En este contexto, y situados en una perspectiva diacrónica, cabe recordar que una de las primeras historias de ciencia ficción que plantea la clonación de seres humanos es *El mundo de los No-A* (1948) de A. E. van Vogt. El protagonista de la novela descubre que sus recuerdos son falsos y que en realidad es un clon que, cuando muere, es reactivado en otros cuerpos clonados⁶. Entre otras conocidas historias sobre clones se citan también las obras *Donde solían cantar los pájaros dulces* de Kate Wilhelm (1976) y *Los niños del Brasil* de Ira Levin (1976). Algo más recientemente, conviene mencionar la publicación de las conocidas novelas de Michel Houellebecq *La posibilidad de una isla* (2005) y de Kazuo Ishiguro *Nunca me abandones* (2005), en la que se describe un grupo de clones creados destinados a ser donantes de órganos⁷. En estas historias la figura del clon sugiere posibilidades y plantea cuestionamientos sobre la producción artificial de personas, y sobre el estatus de éstas como humanos, inhumanos o posthumanos.

Aunque mi conocimiento de la ciencia ficción chilena no es suficientemente vasto, me parece que no ha habido, hasta ahora, novelas que hayan representado la figura del clon en tanto protagonista y que lo hayan situado como eje de sus intrigas narrativas. Por eso me interesé por dos obras recientes, que sí lo hacen. Ellas son *Amor de clones* de Alicia Fenieux⁸ y *Errantes. Fugitivos de Terra Sur* de Sofía Bertelsen⁹. En los párrafos que siguen intento una muy breve presentación de estas dos novelas distópicas, esbozo algunos comentarios y finalizo con algunas consideraciones generales sobre los alcances y significaciones del motivo y de la

4 M. Keith Booker y Anne Marie Thomas, *The Science Fiction Handbook*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2009, p. 323.

5 Daniel Dinello, *Technophobia: Science Fiction Visions of Posthuman Technology*, Austin, University of Texas Press, 2005.

6 A. E. van Vogt, *El mundo de los No-A*, Barcelona, Editorial Acervo, 1975.

7 Kazuo Ishiguro, *Nunca me abandones*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2005.

8 Alicia Fenieux, *Amor de clones*, Santiago, Editorial Forja, 2017.

9 Sofía Bertelsen, *Errantes. Fugitivos de Terra Sur*, Valparaíso, Editorial Puerto de Escape, 2017.

figura del clon, en relación, claro está, con la clonación biológica y el pensamiento posthumanista, la ciencia ficción y el capitalismo global.

El título del texto de Alicia Fenieux ya advierte e informa a propósito de la función y el valor asignado a la emotividad en el desarrollo de la historia. De hecho, sus primeras líneas instalan al lector en el espacio y el mundo personal de una de las protagonistas, entregando indicios a propósito de sus intereses:

Kira despierta a media mañana en la frescura de sus sábanas de seda. La luz es tenue, los ventanales oscurecidos recrean la atmósfera de un atardecer. Apenas abre los ojos, siente el peso de las pestañas recién tupidas por la última fertilización folicular. Le gustan las pestañas densas con un leve tono azulado acentuando su mirada color miel. Se deja atrapar por los vestigios del sueño hasta que la sensación de algo pendiente la obliga a despejarse. “El juego...” dice en voz alta. “Ah, y avisarle a Mel”. Las frases quedan al instante grabadas en su agenda personal¹⁰.

Tres son los personajes, todos femeninos, en la novela *Amor de clones*. El primero, cronológicamente, es Cuinsara Farsán, cuyo nombre alude quizás irónicamente a su estatuto de reina de una corte de ilusiones y fantasías, y quizás también al de la cantante canadiense Sara Queen. A su propósito nos enteramos de que esta mujer, después de vivir una infancia desvalida y miserable, gracias a su imponente belleza natural y a su extraordinario talento histriónico, pudo convertirse en la más conocida y venerada actriz cinematográfica de mediados del siglo XXI. Para prolongar su vida más allá de los límites biológicos, preservar su estatuto y su belleza, en definitiva, para perdurar, ya sexagenaria toma la decisión de clonarse. De esta operación resultan dos muchachas, Kira y Melina, quienes heredan los espléndidos rasgos físicos de la madre y son tan similares como también tan distintas entre sí, que resultan equivalentes a lo que sería un mismo actor interpretando dos diversos papeles, asegura la voz narrativa. Sin embargo, este narrador, una tercera persona móvil, nos advierte, desde las escenas que dan comienzo al texto, que esa extraordinaria semejanza física existente entre ambas hermanas es la contracara de notables diferencias en cuanto al comportamiento, a las opciones vitales, a la manera de percibir y pensar el mundo y la existencia. Si Kira es fundamentalmente individualista, rebelde, orgullosa y cruel, Melina es su opuesto. Además, esta última, en apariencia poco emotiva, quisiera ser como su madre y tener éxito como actriz.

10 Alicia Fenieux, *op. cit.*, p.7.

La línea temporal del relato comienza 30 años después del nacimiento de las hermanas. Desde este presente –en algún momento se nos informa que esto sucede en 2063– los episodios de la intriga, que están centrados en un peligroso juego de muerte, identidad y revelación, dan paso a distintos periodos del pasado, relacionados con la infancia y juventud de las gemelas, las complejas y a veces conflictivas relaciones de la madre con sus “hijas”, así como aspectos y circunstancias de la vida de Cuinsara y de su muerte.

Como lo ha consignado José Promis¹¹, la novela de Alicia Fenieux no proporciona, desde el punto de vista de lo narrado, una intriga que se caracterice por la complejidad de las situaciones que la conforman, ni por la eventual densidad de las ideas o argumentaciones emitidas por sus personajes. Se constata que la historia fundamentalmente gira en torno a las figuras de la madre y de las gemelas. Las demás forman parte del decorado espacial o resultan bastante episódicas. Por lo demás, y a pesar de que desde el punto de vista de la mecánica narrativa el personaje llamado Itan Wein, el amante de Cuinsara y también de Melina, resulta sin duda un elemento determinante, el narrador no le otorga un mayor desarrollo ni una proximidad o relevancia singular.

Y tal como se dijera a partir del título, el punto central, el elemento determinante que motiva las acciones y reacciones de los personajes, es la cuestión del “amor” –aunque no existe un mayor desarrollo a propósito de lo que significa este sentimiento– y, por lo mismo y como lógica consecuencia, las preguntas e inquietudes a propósito de la posibilidad de que los clones puedan, como los humanos, desarrollar empatías y afectos. También la narración pondrá en evidencia algunos de los aspectos que conciernen el “estatuto” del clon, en la medida en que, como lo advierte Kira “individualidad, subordinación, sentido de rareza e inferioridad, humillaciones, experimentos”¹², son cuestiones que inquietan y preocupan a estos seres.

Aparte lo anterior, y en relación con el desarrollo de la intriga, en las que intervienen elementos del llamado *tecno thriller* y del folletín, lo que llama la atención es, como también lo ha advertido José Promis, el proceso de evolución-involución que experimenta el trío central de personajes. Así, mientras se constata que las gemelas progresan, “voluntaria o inconscientemente, hacia un estado de humanidad, Cuinsara retrocede hacia la deshumanización y la mecanización inherente a una cultura de pesadilla”¹³.

11 José Promis, “¿Son humanos los clones humanos?”, *Revista de Libros, El Mercurio*, 05/11/2017, p. 8.

12 Alicia Fenieux, *op. cit.*, p. 125.

13 José Promis, *op. cit.*, p. 8.

Por su parte, la novela *Errantes. Fugitivos de Terra Sur* está focalizada en la figura, voz e historia de Marti del Solar, una joven quinceañera, hija del Ministro de Interior de Terra Sur, quien vive en un mundo privilegiado, donde el ocio y la tecnología comparten el papel protagónico. Las características del discurso, y también de quien lo emite, ya son patentes desde el comienzo del texto:

06:59 AM. Se escucha el tedioso e insistente ruido del despertador al igual que todas las mañanas. ¿Lo apago? Neeeee, que suene cinco minutos más. El cachivache sigue sonando, pero yo tengo una capacidad sobrehumana para seguir durmiendo en situaciones como ésta, supongo que lo saqué de mi papá. Cada minuto de sueño es dorado, y en las revistas siempre dicen que la siesta da múltiples beneficios para la piel. A mí no me ha venido nada mal, porque a diferencia de mi tonta hermana Elisa, no tengo ninguna protuberancia en la cara. Hablando de la mocosa, ya la siento subir por las escalas...¹⁴

Alumna del mejor y más prestigioso colegio del país, la despreocupada, pero también altanera y engreída muchacha, se enterará accidentalmente de su verdadero estatuto –no es una humana, sino una clon–, lo cual tendrá como consecuencia una problematización de su idealizada visión de la sociedad en la que vive sin sobresaltos, a la que pensaba pertenecer “naturalmente”, y de la cual comienza a advertir, sin embargo, síntomas de rechazo hacia su persona. De ahí que decida ir en pos de la verdad, de su verdad –quiere conocer su origen, quisiera obtener al menos la identidad de su “madre”– y se escapa de su hogar. Se convierte entonces en prófuga, desplazándose y huyendo hacia las tierras del sur, donde puede encontrar las respuestas para sus inquietudes existenciales; un periplo durante el cual encontrará un variopinto conjunto de personajes, incluyendo a los errantes, un grupo de fugitivos, en su mayoría clones, que tratan de sobrevivir en una sociedad que, después de haberlos creado, quiere hacerlos desaparecer.

A propósito de la existencia y presencia masiva de clones, se nos dice que se trata de una situación derivada de la propia evolución política, biológica y medioambiental del planeta. Es la solución de supervivencia a la que se llegó en una época futura, varios siglos más tarde. Como recuerda la protagonista en su clase de Historia:

La clonación humana fue aprobada como emergencia luego de la Gran Guerra Final y post-epidemia que mató al 86% de la población humana a finales del siglo XXIX, o I AG (según nuestra forma actual de contar el tiempo). Sirvió para

14 Sofia Bertelsen, *op. cit.*, p. 7.

restaurar la raza humana, pero luego se masificó sin control hasta el punto que uno no sabe si está hablando con un clon o con una persona de verdad¹⁵.

El periplo de Marti la conduce desde su mundo perfecto del Privilegiatum, situado en las cercanías del antes llamado lago Villarrica, ahora Igualdad, hasta la ciudad donde se encuentran los clonatorios, Puerto Alborozo, o más bien Puerto Montt, pasando por la gris Nueva Temuco, la militarizada y en cuarentena Valdivia, la tecnológicamente atrasada Osorno. Así lo resume ella: “Mi verano ha sido básicamente: huir hacia el sur del país, escapar de revolucionarios furiosos, stalkers y las fuerzas de seguridad de Terra Sur. Conocer personas, encariñarte con ellas y luego perderlas, ése ha sido mi puto verano”¹⁶.

Logra finalmente saber quién ha sido su progenitora, y conoce a su “creador”, pero ese conocimiento le resulta ahora de menor interés. Lo que importa es que el viaje ha sido de descubrimiento y de formación, de crecimiento. Ya no puede ser la misma “persona” y es capaz de entender y asimilar lo que le ha señalado Matt, uno de sus mejores amigos –quien en realidad al final se convierte en su novio–, esto es, que, a pesar de ser alguien clonado, nació por una razón: “El mundo te necesita, necesita personas que ayuden a crear un cambio, a mejorarlo. ¿Acaso no has pensado que todo lo que te ha ocurrido últimamente ha sido por una razón? Estás despertando, estás madurando”¹⁷.

De lo dicho se pueden inferir algunos puntos de contacto entre estas dos obras. El primero, y el más evidente, es que se trata en ambos casos de distopías futuristas. En ellas, a pesar de que los protagonistas son clones y aunque en el contexto familiar en el que desenvuelven los personajes los sentimientos no parecen ser elementos prioritarios, el factor que más se destaca es la afectividad, y las diversas manifestaciones de lo que se denomina “amor”. En ambos textos se puede apreciar, además, que estos personajes se preocupan, se cuestionan y/o se aferran a las escasas señas de identidad, una identidad que constituye otro de los puntos centrales en las disquisiciones y búsqueda de las respectivas protagonistas.

Puede además señalarse que, con las diferencias del caso que existen entre estos textos, en ellos se describen mundos técnica y tecnológicamente avanzados, pero las coyunturas y contextos de esos universos son tan problemáticos, desequilibrados, penosos y dificultosos como el nuestro. Ya sabemos que la predicción no es la única razón de ser de la ciencia ficción. Lo suyo más bien es el reflejo ima-

15 *Ibíd.* p. 12.

16 Sofía Bertelsen, *op. cit.*, p. 252.

17 *Ibíd.* p. 262.

ginativo del presente. De ahí que pueda señalarse que los sistemas que describen las obras referidas están refractando nuestro mundo, la sociedad actual, sus configuraciones, sus taras y desviaciones; en síntesis, diversas exacerbaciones del capitalismo tardío. De modo que no resulta difícil, por ejemplo, establecer una relación entre lo que se describe como el proceso de clonación y lo que sucede con las posibilidades de efectuar un aborto en sociedades como la chilena, porque, como se indica en el texto de Alicia Fenieux:

La creación de clones humanos había sido autorizada dos años antes, pero exigía tal cantidad de protocolos y permisos que las clínicas preferían mantenerse en el campo de la investigación donde disminuían las barreras bioéticas, religiosas y, también, los impuestos. Tantas cautelas no impedían que actuaran en la clandestinidad y que las réplicas de personas ya existieran en los mundos privados de los poderosos¹⁸.

Se podría decir incluso que estas novelas son sumarias y rápidas radiografías sociales ficcionalizadas. Aunque a veces con presencia tangencial u oblicua, o de modo directo, considerados críticamente o bien no cuestionados y más bien naturalizados, muchos de los rasgos que han modelado y siguen modelando el funcionamiento de nuestro mundo se encuentran en algunas de las páginas de ellas. Así, quedan en evidencia la importancia capital dada a la imagen, el funcionamiento y las leyes de la sociedad del espectáculo, la sumisión al poder económico, la violencia política. También aparecen caracterizados la investigación y los avances médicos no como objetivos en sí mismos o como acciones que permitan obtener una mejora de la calidad de vida, sino como otras de las vías viables para obtener ganancias; el sacrificio económico, social y político de la vida de una mayoría en favor del bienestar de unos cuantos y, claro, la explotación de los seres humanos como si fueran medios y no fines. Y también otras situaciones que no son ajenas a nuestro presente o a un pasado no demasiado lejano: sociedades de control y censura, sociedades militarizadas, donde se persigue al que se supone que es o piensa diferente.

Por lo demás, y yendo algo más lejos, de la presencia del motivo de la clonación como algo asumido puede surgir la idea de que todos somos clones a nuestro modo, copias de un modelo que nos ha sido impuesto a través de los medios y de la supuesta e impuesta normatividad, que somos no los sujetos de una historia, sino objetos replicados, o auto replicados, en un mundo donde quienes deciden son aquellos pocos que disponen de la fuerza y la razón que les otorga su poderío económico.

18 Alicia Fenieux, *op. cit.*, p. 26.

De hecho, en *El intercambio imposible*, Jean Baudrillard pone en jaque la idea de que parece imposible sostener que no hay nada que temer de la clonación biológica, pues de todas formas contamos con el sostén de la cultura que permite diferenciarnos y asegurarnos poder escapar de la dictadura de lo mismo y de lo idéntico, porque en la realidad lo que sucede es exactamente lo contrario. Estamos en definitiva en un círculo infernal, en un universo cuyas manifestaciones e imaginarios impiden la necesaria dosis de diferenciación:

La cultura nos clona y la clonación mental precede de lejos a la clonación biológica. El acervo es lo que actualmente nos clona culturalmente bajo el signo del pensamiento único. Las ideas, la forma de vida, el medio y el contexto cultural son el instrumento más seguro para anular las diferencias innatas. A través del sistema de la escuela, los medios de comunicación, la cultura y la información de masas los seres se convierten en copias idénticas unos de otros. Esta clonación de hecho, la clonación social, la clonación industrial de los hombres y de las cosas, genera el pensamiento biológico del genoma y de la clonación genética, que se limita a sancionar la clonación mental y del comportamiento¹⁹.

Como se sabe, la idea de la clonación humana proviene originalmente del biólogo y genetista británico John B. Sanderson Haldane, quien, en 1963, al referirse a las “Posibilidades biológicas para las especies humanas en los próximos diez mil años”²⁰, propuso los términos de ‘clon’ y de clonación para referirse al resultado de la idea de duplicar genéticamente organismos vivos. Como también es de público conocimiento, la clonación es probablemente una de las aplicaciones de la biotecnología que ha dado origen al mayor número de polémicas, alimentando sin cesar los a veces encontrados puntos de vista sobre bioética, en particular en el llamado discurso posthumanista.

Para los acérrimos partidarios de la ciencia, la tecnología y de sus aplicaciones en el dominio biológico, la clonación resulta inevitable e incluso esperanzadora, de modo que el pensamiento posthumanista se encuentra muchas veces avalando el quehacer de compañías transnacionales y de sus laboratorios e institutos de investigación. Situados en otra perspectiva, se puede considerar que tales acciones y experiencias responden más bien, o además, a las apetencias y pretensiones de un segmento de élite de la población del planeta cuyas necesidades materiales se encuentran totalmente satisfechas y resueltas, excepto la de la posibilidad de poder vivir más allá de

19 Jean Baudrillard, *El intercambio imposible*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 44.

20 John Burdon Sanderson Haldane, “Biological Possibilities for the Human Species of the Next Ten Thousand Years”, Gordon Wolstenholme (ed.), *Man and His Future: A Ciba Foundation Volume*, Boston, Little, Brown and Company, 1973, p. 337-361.

lo que hasta ahora es biológicamente posible. Así la posibilidad y la eventual concreción de la prolongación de la existencia aparece como un anhelo, una ambición más que probable por medio de las técnicas de criogenización o gracias al trasplante o la clonación de órganos. Pero esto no es sino otra muestra más de la desigualdad y la discriminación, pues a la segregación social y económica se añade la genética.

La literatura prospectiva, que se instala en futuros próximos o lejanos para aludir y encarar de manera directa o tangencial al presente, ha podido entonces hablar, y seguir hoy discurriendo, sobre la producción en masa de personas –recordemos la tecnología reproductiva presente en el cosmos de *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley–, sobre la clonación de seres humanos, la modificación y manipulación de la naturaleza y de los organismos biológicos, sobre proyectos de creación de seres corregidos y optimizados. En los textos de este tipo, las peripecias de los personajes inmersos en mundos distópicos, las diversas subjetividades esbozadas (pertenecan a humanos o a copias genéticas), sus estrechas conexiones con la tecnología y los diversos grados de inmersión y de dependencia en relación con los mundos virtuales, entre otros aspectos, exteriorizan y registran cómo en nuestras sociedades se ha desarrollado un nuevo tipo de vínculo, más acentuado e intenso, entre el hombre y la técnica. Por ello, y por el hecho de que aparecen necesariamente implicadas tanto dimensiones políticas como éticas, esta situación no puede sino caracterizarse como ardua, compleja, delicada y trascendental.

Surgen así ideas y planteamientos sobre la autenticidad y la legitimidad, sobre las concepciones y percepciones a propósito de lo natural y lo artificial, de sus vínculos, en definitiva, propósitos sobre una “nueva” humanidad, en la que el individuo, o cierto tipo de individuo, podría ser, hasta cierto punto, planificado y producido. Es una discusión que ya ha comenzado desde hace algún tiempo, en la cual no entraré –es harina de otro costal, o carne de otra costilla para seguir en el tema de los dobles genéticos–, donde entran en juego opiniones, muchas veces encontradas, con respecto a la identidad humana, el humanismo y el posthumanismo, la conciencia, la voluntad y el control, la libertad y la dependencia, la cibernética y la biotecnología²¹.

Ahora bien, en *Arqueologías del futuro*, Fredric Jameson sugiere la existencia de dos planos de lo político en lo que él denomina los paradigmas recientes de la

21 Sobre este punto pueden consultarse, entre muchos otros, los textos de Rosi Braidotti, *Lo posthumano*, Buenos Aires, Gedisa, 2015; Albert Cortina y Miquel Àngel Serra (coord.), *¿Humanos o posthumanos? Singularidad tecnológica y mejoramiento humano*, Barcelona, Fragmenta, 2015; Gabriela Chavarría Alfaro, “El posthumanismo y los cambios en la identidad humana”, *Reflexiones*, n° 94, 2005, p. 97-107; Paula Sibilia, *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Buenos Aires, FCE, 2005; Peter Sloterdijk, *Normas para el parque humano. Una respuesta a la carta sobre el humanismo de Heidegger*, Madrid, Siruela, 2011.

“longevidad” en la ciencia ficción, esto es, aquellos textos en los cuales se tematiza la prolongación de la existencia o la posibilidad de que los seres puedan ser clonados. Examinando este tipo de obras señala que:

a escala más planetaria, lo que se refleja es claramente la creciente polarización de clase en los países avanzados del capitalismo tardío [...] En este plano, no parece exagerado sostener que el motivo de que hay cierto privilegio especial en la vida duradera ofrece una drástica y concentrada expresión simbólica de la disparidad de clases y un modo de expresar convenientemente las pasiones que no puede sino suscitar²².

También añade y sugiere que este paradigma constituye una modificación en relación con otros tópicos recurrentes en los relatos de ciencia ficción como el de la superpoblación o el desastre ecológico, en la medida en que este tipo de obra se abre además hacia otras dimensiones reflexivas. La novela sobre la longevidad, dice, implica una ampliación de las posibilidades del subgénero prospectivo puesto que exhibe y desarrolla “el intento de imaginar tecnologías futuras al servicio de la expresión de temores e inquietudes más profundos y oscuros”²³.

Estas novelas, y también otras que se pueden adscribir a la ciencia ficción, presentan una visión de tiempos futuros en la que, en definitiva, el mundo, en su conformación básica, parece no haber experimentado transformaciones sustanciales sino más bien mutaciones mínimas y superficiales. De modo que las predicciones son dicciones sobre la actualidad, porque estos relatos sobre el mañana contienen figuras e imágenes enmascaradas de un presente, de sus conflictos, de sus traumas, de sus mitos y espejismos. También traen consigo, o bien provocan, un conjunto de indagaciones y de interrogantes a propósito de nuestra actualidad y de nuestro devenir en cuanto seres humanos. Leyendo *Amor de clones* o *Errantes. Fugitivos de Terra Sur* –así como otros relatos en los cuales el individuo puede cambiar o prolongar su existencia gracias a la tecnología²⁴–, en los que los clones pueblan el mundo, nos preguntamos, perplejos o perturbados, si todo esto es necesario o ineluctable; escrupulosos o prejuiciosos, si estas alteraciones constituyen avances o retrocesos; desconfiados o razonables, si estamos cayendo en una involución disimulada o adentrándonos en una evolución descentrada, acentuadora de desequilibrios e iniquidades.

22 Fredric Jameson, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Madrid, Akal, 2009, p. 405.

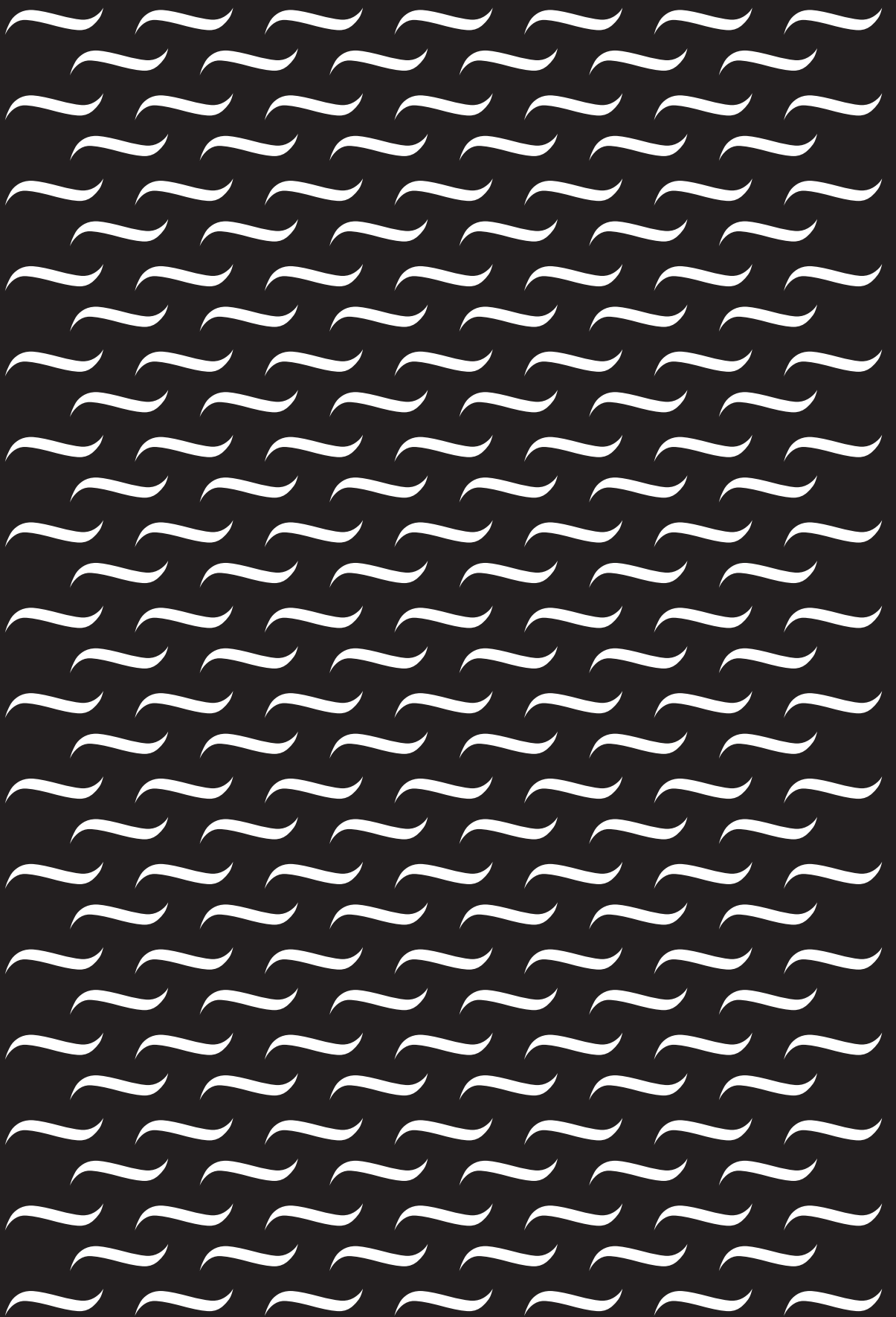
23 *Ibíd.*

24 Pienso particularmente en las notables novelas del argentino Martín Felipe Castagnet *Los cuerpos del verano*, Buenos Aires, Façtotum, 2012 y *Los mantras modernos*, Buenos Aires, Sigilo, 2017.

Bibliografía

- Baudrillard, Jean, *El intercambio imposible*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Bertelsen, Sofía, *Errantes. Fugitivos de Terra Sur*, Valparaíso, Editorial Puerto de Escape, 2017.
- M. Keith Booker y Anne Marie Thomas, *The Science Fiction Handbook*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2009.
- Braidotti, Rosi, *Lo posthumano*, Buenos Aires, Gedisa, 2015.
- Castagnet, Martín Felipe, *Los cuerpos del verano*, Buenos Aires, Factotum Ediciones, 2012.
- _____, *Los mantras modernos*, Buenos Aires, Editorial Sigilo, 2017.
- Cortina, Albert y Miquel Àngel Serra (coord.), ¿Humanos o posthumanos? Singularidad tecnológica y mejoramiento humano, Barcelona, Fragmenta Editorial, 2015.
- Chavarría Alfaro, Gabriela, “El posthumanismo y los cambios en la identidad humana”, *Reflexiones*, n°94, 2005, p. 97-107.
- Dinello, Daniel, *Technophobia: Science Fiction Visions of Posthuman Technology*, Austin, University of Texas Press, 2005.
- Alicia Fenieux, *Amor de clones*, Santiago, Editorial Forja, 2017.
- Gunn, James y Candelaria Matheew (eds.), *Speculations on Speculations: Theories of Science Fiction*, Lanham-Toronto-Oxford, Scarecrow Press, 2005.
- Haldane, John Burdon Sanderson, “Biological Possibilities for the Human Species of the Next Ten Thousand Years”, Gordon Wolstenholme (ed.), *Man and His Future: A Ciba Foundation Volume*, Boston, Little, Brown and Company, 1973.
- Hollinger, Veronica y Joan Gordon (eds.), *Edging into the Future: Science Fiction and Contemporary Cultural Transformation*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2002.
- Ishiguro, Kazuo, *Nunca me abandones*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- Jameson, Fredric, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Madrid, Akal, 2009.
- Llorens Serrano, Jaume, *La trascendencia del homo sapiens: el ícono del posthumano en la ciencia ficción*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.
- Promis, José, “¿Son humanos los clones humanos?”, *Revista de Libros, El Mercurio*, 5 de noviembre 2017, p. 8.
- Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo: Modernités de la science fiction*, Québec, Editions Nota Bene, 1999.

- Sibilia, Paula, *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Sloterdijk, Peter, *Normas para el parque humano. Una respuesta a la carta sobre el humanismo de Heidegger*, Madrid, Ediciones Siruela, 2011.
- Slonczewski, Joan y Michael Levy, "Science Fiction and the Life Sciences", Edward James y Farah Mendlesohn (eds.), *The Cambridge Companion of Science Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- van Vogt, A. E., *El mundo de los No-A*, Barcelona, Editorial Acervo, 1975.



SUPERFICIES

**“FATIGOSA E INFALIBLE NITIDEZ”:
BORRADURAS DEL DOCUMENTO
EN *QUEBRADA*, DE GUADALUPE
SANTA CRUZ**

*Samuel Espíndola Hernández**

* Escritor. Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile.

Hay que poder relanzar la memoria, darle cuerda suelta y nueva vida a las ruinas. Hay que haberse propuesto volver a enderezar el derrumbe, pieza por pieza. Haber aprendido a repetirse, día tras día, que lo muerto está vivo, que es posible darle forma a los restos.

Guadalupe Santa Cruz

Lo indocumentable

En un texto escrito el año 2006, Guadalupe Santa Cruz reflexiona a partir de unos apuntes tomados treinta y cinco años atrás, durante un taller de alfabetización realizado por ella, en la recién nacionalizada Fundación Libertad. Pero no se trata allí de la simple reelaboración de un borrador, puesto que dichos apuntes se han perdido, dejando a la memoria el trabajo de su evocación. Recuerda, por ejemplo, haber consignado en aquel manuscrito, las palabras con que un obrero analfabeto describió el acto de leer: según él, “las palabras eran pequeñas banderas esparcidas a lo ancho de una hoja y que al leerlas se levantaban”. Santa Cruz compara esta imagen de la lectura con su propio proceder cuando, unas líneas después, califica tales apuntes idos de “flotantes como esas fotografías que, no habiendo sido tomadas, nos persiguen con su fatigosa e infalible nitidez”¹. El gesto –que atraviesa, de cierta forma, la obra de Santa Cruz– de la transcripción del borrador irrecuperable, transcripción a su vez de un testimonio oral, necesariamente fragmentario e incompleto, cuestiona las nociones tradicionales de archivo y documento, en tanto es comparado con una imagen vacía, una foto ausente, una elipsis, cuya reconstrucción requiere un arduo trabajo que, a pesar de alejarse de su referente, le confiere una fidelidad “infalible”.

El carácter documental, tanto de la fotografía como del testimonio oral, es constantemente tensionado en *Quebrada. Las cordilleras en andas*², a través de las distintas texturas que en él se imbrican. Entre otras menos recurrentes, pueden nombrarse: el relato en primera persona de hombres y mujeres de las quebradas

1 Guadalupe Santa Cruz, *Rayadura por las superficies*, a continuación de *Reserva de lugar*, Santiago, Cuadro de Tiza, 2016, p. 22-23.

2 Guadalupe Santa Cruz, *Quebrada: Las cordilleras en andas*, Santiago, Francisco Zegers Editor, 2006. El libro no tiene número de páginas, por lo tanto, salvo cuando se indique lo contrario, las citas corresponden a éste e indicaré como referencia los títulos de los fragmentos.

del norte de Chile; los apuntes de viaje de la autora (fragmentos titulados “Pasajera”); toda una serie de fotograbados que forman un entramado propio, pues no puede decirse que ilustren o acompañen a los textos; y, finalmente, una serie de prosas que descomponen reflexivamente la confección, la hechura de dichos grabados (fragmentos titulados “La Matriz”).

De un modo similar, en su ensayo sobre la poesía documental, Heimrad Bäcker, afirmaba que, mediante la selección y yuxtaposición de diversos lenguajes –coloquial, burocrático y estadístico– y la distribución de dichos fragmentos por medio del recorte, la aislación, el abreviamento y la disposición visual, *emerge una correspondencia* que, en los documentos propiamente tales, aparecería como mera descripción o reporte³. Por su parte, Raquel Olea en un ensayo reciente sobre *Quebrada*, llama a esa emergencia “excedente”, “suplemento”, entendiéndolo que la imposible lectura lineal del libro, sus diversas estrategias escriturales, “apela[n] al encuentro con lo no dicho en la lengua, su entierro, su archivo”: “[l]o escrito y lo escondido, lo inscripto, lo tachado, lo raspado” hace aparecer “nuevas topografías” y apela, finalmente, a “algo que falta o algo que sobrepasa lo decible”⁴.

La escritura intempestiva de Santa Cruz afronta el conflicto de la representación mediante tachaduras que dejan virutas y excesos de trazo; lo no dicho pero no bajo la figura de lo indecible, sino mediante una incesante oscilación entre fidelidad y manipulación⁵, un continuo devenir del *registro como imaginación* o de la *imaginación del registro*, que es lo indocumentable: la forma de aparecer en la materialidad de una obra de todo aquello que, al interior de un documento, permanece indocumentado, es decir, poniendo en entredicho constantemente la posibilidad misma de entregar un reporte objetivo de los *hechos*, la incertidumbre radical de cualquier documento que se presente como tal.

3 Heimrad Bäcker, “Documentary poetry (An Essay)”, trad. Jacquelyn Deal and Patrick Greaney, *Jacket 2*. URL:<https://jacket2.org/commentary/heimrad-backerdocumentary-poetry>

4 Raquel Olea, “Poética del territorio en la escritura de Guadalupe Santa Cruz”, *Variaciones: Ensayos sobre literatura y otras escrituras*, Santiago, Cuarto Propio, 2019, p. 83, 85 y 84 respectivamente. Entiendo, como Olea, *escrituras* como una idea que excede lo textual.

5 Habría aquí una versión de esa idea de la “decadencia de la fotografía” que Walter Benjamin esbozó a propósito del reclamo de nitidez o de identidad con su referente, que no acosó a la fotografía sino hasta que los medios técnicos parecieron ser capaces de cumplir esa exigencia; ese momento marcaría para Benjamin, según Eduardo Cadava, “la decadencia de toda imagen, su movimiento fuera del esquema de reproducción mimético y sugiere que la fotografía más fiel –la imagen más fiel al hecho fotografiado– es la menos fiel, la menos mimética, la que permanece fiel a su propia infidelidad”. Eduardo Cadava, *Trazos de luz: tesis sobre la fotografía de la historia*, Lanús, Palinodia, 2014, p. 67.

En varios de los fragmentos titulados “La matriz”, la autora da pistas del desorden de su taller, de la elaboración de los bocetos, de los riesgos que conllevan el ácido y el buril, pero sobre todo del placer de rozar los paisajes visitados. En el último de éstos, que además cierra el libro, aparecen las ideas de tránsito, de devenir y de error:

Lo que me ata al grabado es el error, nada en él es definitivo. Una equivocación es punto de partida, la oportunidad de soltar las amarras y dejarse llevar por la materia, por lo que es sugerido en este cuerpo a cuerpo entre una mano que quiere corregir y la misma mano que hace abandono, detiene su frenesí y cae. Me atrae el grabado porque es trabajo.

Ajena a la idea de que la foto y el fotograbado puedan reproducir el paisaje, la imagen producida es a la vez consciente, obsesivamente intervenida, para “corregirla”, agregar matices a esa rugosidad, mediante “el lento oficio de marcar, borrar, entrecruzar, tarjar, atenuar”, incluso. Esta operación reafirma el vínculo secreto tanto entre tacha y escritura, como con el grabado, pues como Santa Cruz afirma “tanto el grabado como la escritura rayan con el *rayar*”⁶: en el comienzo del mismo fragmento citado arriba, se diluye la aparente oposición al afirmar que, si bien es “distinto escribir yermo a pulir una superficie, con la goma abrasiva, que lleva por nombre yermo”, también “es distinto escribir yermo a tocar la palabra y dejarse rasmillar por su materia”. A la constatación de que la palabra, el nombre, es insuficiente, Santa Cruz agrega la intuición de que un semejante rigor acosa todo trazo, ya que en esos términos habla de la escritura cuando piensa en tocarla, dejarse rasmillar, al recorrer las quebradas.

Informe amoroso

La artista y teórica Hito Steyerl considera que el principal problema al hablar del *arte documental* es que se basa en definiciones vagas de conceptos tan escurridizos como verdad, realidad y objetividad, por lo que habría que buscar en este arte es más bien algo así como un *principio de incertidumbre* que permita y exija dudar de dichas premisas⁷. En ese sentido, al definir el proyecto de Santa Cruz, en la solapa de *Quebrada*, Eugenio Dittborn lo llama un “informe amoroso –abisado, por ende” y afirma que las imágenes que aparecen en él “son un símil de la piel de los lugares que el libro trata por la escritura. No se proponen figurar

6 Santa Cruz, *Rayadura*, op. cit., p. 19.

7 Hito Steyerl, “Incertidumbre documental”, *Re-visiones*, n° 1, 2011. URL:[http://revisiones.net/antteriores/\\$pip.php%3Farticle23.html](http://revisiones.net/antteriores/$pip.php%3Farticle23.html)

las quebradas ni las cordilleras: los fotografiados son, ellos mismos, desérticos y transversales”. Este rehuir la figuración, al tiempo que se conserva una evidente voluntad de registro, ha sido pensado por la crítica como un símil del carácter desértico, como una metáfora de la inscripción a través de un traslape del paisaje en el proceder escritural y visual: el paisaje fisurado aparecería en imágenes lastimadas, que a su vez son el resultado de un proceso que materialmente replica esa herida sobre la superficie del metal⁸.

Hay empero más de algo en el “informe” de Santa Cruz que rehúye la *mímesis*. Para Sonia Montecino, *Quebrada* no es “un producto escritural mimético por completo al modelo del viaje antropológico, no se erige contra él, sino más bien opera como un texto tributario”; los fotografiados del libro realizan su propio “periplo de fijar la imagen, el trabajo visual de crear el paisaje para que nosotros(as) los(as) lectores(as) a su vez lo archivemos en la memoria”; el libro estaría pensado entonces para *crear* un archivo, no meramente *disponiendo* materiales que se encuentren a disposición de la autora con anterioridad⁹. Al presentar el libro, Sergio Rojas consideró que el grabado era “el recurso privilegiado, porque acaso entre las artes no haya ninguna tan distante de la representación”: “no es solo el recurso para ‘ilustrar’ o ‘documentar’ [...] sino que el grabado es también –y de una manera esencial– reflexionado por el viaje”¹⁰.

Lo indocumentable aparece en *Quebrada* entonces como la carga afectiva *en tanto* reflexiva de lo real que se cuele en el informe. Marie-Jeanne Zenetti propone llamar “factografías” a aquellas “escrituras de lo real” que ostentan un *deseo de registro*, “presentan y yuxtaponen materiales extraídos de lo real: documentos de archivos, anotaciones, entrevistas, conversaciones tomadas al vuelo” entre otros, para “interrogar la noción de representación”. Para Zenetti en las factografías los acontecimientos son “constantemente abordados desde el ángulo secundario o menor, propio del hecho anodino y singular, que refuta la evidencia masiva de aquellos”, privilegiando el fragmento, el montaje, la enumeración, entre otras

8 En esa línea, véase el trabajo de Cecilia Ojeda, para quien Santa Cruz recurriría al grabado por agotamiento del soporte textual: “Arte en la zona de histéresis: *Quebrada. Las cordilleras en Andas* de Guadalupe Santa Cruz”, *Alpha*, n° 25, dic. 2007, p. 87-100. Sin caer en esa oposición, Andrea Bachner cree que *Quebrada* “vuelve a pensar de manera creativa la inscripción como corrosión de sentido” y por tanto “se resiste a la tentación de lo figurado, rehuyendo –en el traslado de marcas por distintas superficies y soportes– la equiparación total de un trazo material y de otro figurado”. Andrea Bachner, “La corrosión del sentido: *Quebrada*, de Guadalupe Santa Cruz”, *Taller de Letras*, n° 47, 2010, p. 87.

9 Sonia Montecino, “La cuenta quebrada(s)”, en Guadalupe Santa Cruz, *Quebrada*, *op. cit.*, s/n.

10 Sergio Rojas, “La ‘epoché’ de las quebradas”, *Las obras y sus relatos II*, Santiago, Ediciones Departamento de Artes Visuales / Universidad de Chile, 2009, p. 216.

estrategias; alejándose, en consecuencia, del tratamiento típico de cierta narrativa realista que tiende a unificar los *hechos* mediante un discurso o un análisis del autor. La factografía busca renovar y reincidir constantemente en la *irreducibilidad* de lo factual¹¹. Siguiendo las ideas de Hans Magnus Enzensberger, en cuanto al riesgo de manipulación del que toda foto es objeto, pero imbuido a la vez del reclamo de documentar, el fotógrafo japonés Takuma Nakahira creía que lo documental está dado por la circunstancia vital, por el momento en el cual la fotografía enmarca un fragmento con toda su carga de “intensa realidad”. Para Nakahira lo documental de una obra pasa por un vínculo con una historia personal, en otras palabras, lo que la fotografía documenta es un instante de la *relación entre el mundo y el yo*¹².

En *Quebrada* hay un sujeto escritural evidente, una presencia del yo innegable: no se ven las quebradas, las acequias, los harneros, no se ven las lomas ni las zanjas menores, los basurales o las casas, no se ven los rostros, sino a través del ojo lacerado de la viajera, ojo que graba e inscribe. Pero, así como el grabado es reflexionado por el viaje, así lo es la subjetividad completa de la viajera; ni su mirada ni sus palabras quedan intactas, por el contrario, el libro se abre apelando al polvo del camino, un “exceso de paisaje” que desborda a quien nombra y a los objetos que espera nombrar, puesto que el “viaje ensucia, no se sabe cómo” y “los nombres se ensucian con el camino”:

Recorro distancias sin nombre, habito por largos instantes un espacio que no se llama hasta tropezar con palabras. Entretanto las letras son asaltadas por aquello que ven y el Norte crece como una página en blanco que se cuele en un libro escrito por otros. Solo el vacío de la página me pertenece, hoja en blanco, coquina y apelmazada por el trajín de los viajes. [...] Como si el cuerpo guardara en memoria la enormidad de distancia recorrida y el exceso de paisaje se hiciera mugre con la que es preciso habitar. Vertical u horizontal en el mapa, nocturno o diurno, y aunque en un mismo huso horario, el ensanche del viaje produce un sudor, el sudor de los viajes que aglomera el cuerpo a los lugares (“Pasajera I”).

11 Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies, L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Garnier, 2014, p. 20-21. Véase también “Factographies: l'autre littérature factuelle”, *Frontières de la non-fiction, Littérature, cinéma, Arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 25-34. A partir de las obras de Alexander Kluge (*Stalingrado*), Charles Reznikoff (*Testimony y Holocaust*) y fundamentalmente, la idea de lo “infraordinario” de Georges Perec y el experimento de *Tentativa de agotar un lugar parisino*, Zenetti adapta la noción de *factografía* a un carácter más general que el sentido relativamente estricto que le atribuía el constructivismo ruso o el completamente impreciso que tendría cuando se usa para designar obras con texto e imagen.

12 Takuma Nakahira, “La ilusión documental: del documento al monumento”, *La ilusión documental*, Barcelona, Ca L'Isidret, 2018, p. 56-57.

Se está frente a una excrecencia de la subjetividad que, como dice en un pasaje posterior de libro, “escruta amorosa y pacientemente las aguas de soda cáustica diluida para atrapar el momento en que va revelándose algo entre la imagen y el paisaje, entre el paisaje y yo” (otro fragmento llamado “La Matriz”, enfrentado a uno titulado “Los Deslindes”).

Habla quebrada

De los distintos talleres que realizó antes y después del Golpe de Estado, sobre todo a mujeres trabajadoras, le quedaría a Santa Cruz el gusto particular por la oralidad, que se dedicaría a transcribir y recrear en sus obras. He mencionado que en *Quebrada* aparecen al menos dos estrategias, sin una secuencia identificable ni según un programa claro (el libro no tiene capítulos, ni esquemas, ni mapas, ni índice ni número de páginas); a grandes rasgos puede decirse que en algunos casos el testimonio es transcrito “directamente” y en otros es parafraseado como parte de un recuerdo de la “pasajera”.

En el primer caso, el discurso aparece en cursiva, acompañado al final del nombre del “entrevistado” o la “entrevistada”. Ignoramos casi siempre la edad y solo accedemos a veces a datos como la profesión o su residencia, cuando lo primero es aludido en el discurso o cuando estos últimos sirven de título a los fragmentos (Los Choros, Andacollo, Pichasca, Quebrada del río Hurtado, Carrizal, de Chañaral, entre otros). No aparecen los diálogos –sostenidos sin duda para llegar a ese punto de la conversación–, ni se sabe a ciencia cierta si hubo “preguntas”, una pauta común a cada interlocutor, o si fue un testimonio espontáneo. La extensión de estos fragmentos oscila entre una página completa o dos, o párrafos brevísimos de incluso dos líneas, como si la poda que les fuera propia solo pudiera operar así, en períodos largos y cortos. Los nombres hacen su irrupción en las páginas a saltos, sin articular biografías completas.

Todo lo anterior podría ser suficiente para calificar los testimonios de dudosos o poco creíbles. Pero son el contenido y el –digámosle así–estilo, de algunos de ellos, los que los hacen parecer aún más fantásticos: Ana Robles, por ejemplo, narra el descubrimiento casual de unos conchales chinchorros, recordando la ceniza que le queda en los dedos cuando aprieta las conchas fosilizadas, para luego retomar el relato de sus viajes por Pisagua, Mejillones y Camarones; Domingo Pérez Zepeda realiza una completa cartografía de piques mineros trazada de memoria y afirma que “[p]ara vivir en una quebrada hay que ser muy sufrido y quitado de bulla”. Algunos de los fragmentos más extraordinarios, son aquellos donde Vilma Aguirre Campusano cuenta el origen de la quebrada Los Choros y el posterior augurio de su desborde:

Dicen que antes hubo sequedad, porque encontraron cosas enterradas, árboles. Después vino más agua. Cuando yo estaba chica había mucha agua, el agua corría por todos lados. Y después vino otra vez sequedad y otra vez estaba subiendo el agua. Siempre ha corrido subterráneo este río, creo que es más grande que el Choapa.

[...]

El año 91, en el mes de agosto, como a las tres de la tarde, todos los días, tengo la visión de que el 15 de agosto del año 97 iba a quedarse Los Choros aislado, sin agua, sin luz. Se iban a enterrar los pozos. En eso venía un temblor grande y empezaba la pobreza. Nadie me hizo caso, ni mi hermana llenó el tambor (“Quebrada de Los Choros”).

En otro, es destacable el tono telúrico y ancestral con que Lidia Castro se vincula a la cordillera, como una entidad venerable y sensible que vigila el paisaje que a su vez conforma:

También la cordillera es fantástica y tiene sus momentos críticos, sus momentos de pureza, cuando está blanqueando.

Yo creo que la cordillera son los ojos del mundo, porque la cordillera es lo más alto que hay, como que va a tocar el cielo.

También es parte melancólica, de repente está triste. ¿Se ha fijado cuando tiene las copas vivas y la nieve abajo? Como que tiene un ojo abierto y el otro tapado, entonces no mira, no mira bien a su alrededor... (“Andacollo”)

Lo “poético” de los testimonios, diríase, hace dudar al desconfiado, al que espera una prosa seca, directa, estéril en el habla de los habitantes de las quebradas, cuando en verdad lo que opera, sobre todo si recogemos el carácter inadvertidamente profético (en el que sin duda Santa Cruz reparó al elegir y montar estos fragmentos), es esa idea de *telepatía factual* con que Susan Howe caracteriza las estrategias de edición y montaje de la poesía y el cine: la creación de secuencias “a partir de sorpresas ópticas, e invisibles, pero omnipresentes ráfagas verbales, ráfagas de hechos”. Lo documental y lo lírico aparece en los testimonios, en los nombres que atestiguan un sitio, un accidente geográfico, un origen fósil habitando las manos, el lenguaje de quien cuenta, y que Santa Cruz evoca, en tanto “una obra documental es un intento de recapturar alguien, algo, algún lugar mirando hacia atrás”¹³.

13 Susan Howe, *Sorting facts; or Nineteen Ways of Looking at Marker*, New York, New Directions, Poetry Pamphlet #1, 2013, p. 7 y 49-50.

Nombres, repeticiones

En segundo lugar, existen testimonios que se cuelan en las partes donde la autora da cuenta de su viaje, como si quisiera insistir en el hecho de que el *exceso de paisaje*, el exceso de experiencia que esas frases sueltas, esos nombres, esos letreros leídos al sesgo, esas trazas de historia oídas a medias, solo pueden aparecer al incrustarse en su relato, de por sí fragmentario e incompleto. Podría asimilarse en general a una modalidad de estilo indirecto, pues existe una condensación de testimonios que dan cabida a una voz anónima¹⁴.

En cierto momento pareciera que *un pueblo* le cuenta cosas a la pasajera, acerca de los apellidos cristianos que suelen ocultar la ascendencia indígena, y que ella complementa con lo que aprehende al leer nombres y apellidos en las cruces del cementerio. Prescinde completamente acá del simulacro de transcripción, recordando *al pasar* comentarios, sumándolos a un relato que sigue de cerca las voces de aquellos con quienes se encontró en el camino o de quienes confirmaron o negaron esas versiones:

En el cementerio antiguo de Los Choros están enterrados los nombres Zoila, Araceli, Clarisa. Las fechas inscritas en las tumbas hablan de la juventud sorprendida en las mujeres. Dicen que muchas morían antes en parto.

En el cementerio nuevo está la Señora Vergara. Changa, dice el pueblo, se sabe que Vergara es apellido chango.

Ernestina Campusano asistió a su madre en el parto de un hermano, pero según la fecha de inscripción en el Registro Civil, Ernestina solo hubiera tenido entonces tres años. Se nacía en las casas y se inscribía el nombre y las fechas a destiempo, del modo en que se escucharan. Los hombres y los tinterillos de las municipalidades se concentraban más bien en inscribir las minas de oro, propiedades de minas recién descubiertas. Al azar eran descubiertas las minas, defecando en un cerro o probando una y otra vez, haciendo resbalar la tierra en una poruña, dice Isolina Ossandón (“Los Nombres”).

La pasajera deambula por el antiguo cementerio de Los Choros y lee como si fuera un registro oficial, los nombres que alcanza a descifrar en las cruces retorcidas. Nombres de mujeres cuya “juventud sorprendida” refiere a que “muchas morían antes en parto”: el carácter fantasmal de ese “informante” ignoto y plural reafirma la oposición de Santa Cruz a hacer un estudio lógico, científico, “antro-

14 Para Raquel Olea, Santa Cruz “destituye la figura de un narrador o narradora como sujeto de saber en el texto, al hacer ingresar una polifonía de voces débiles en su singularidad, con las que la suya se confunde (pastores, viajeras, zapateros, pescadoras, pirquineros), al hablar en su hábitat hablan en su cuerpo”, *op. cit.*, p. 86.

pológico”, ni siquiera tradicionalmente literario o periodístico, de los lugares que va conociendo.

La discrepancia entre el registro oficial y lo que registra la pasajera *no se quiere evidencia*, sino que reclama la inscripción de su historia, de un detalle aislado, no aspira siquiera a genealogías completas: esto se explicita cuando menciona antes que, por incompetencia de los empleados públicos, más preocupados de consignar yacimientos y propiedades, se “nacía en las casas y se inscribía el nombre y las fechas a destiempo, del modo en que se escucharán”.

Se niega así incluso el valor del nombre, o se niega que su valor provenga de los dispositivos burocráticos oficiales, sino de una inscripción familiar, un linaje cuyos rastros aparecen en la letra solo de oídas: una contravención del nombre en tanto *grado cero de lo documental*, al configurar el código de los sustantivos que otorgan a las cosas su aspecto de haber sido arrancado de lo real, de vínculo oficial entre palabra y cosa.

Llama la atención en varios pasajes la repetición del nombre de la entrevistada, evidenciando un extrañamiento frente al carácter verídico de lo narrado, a la vez que se incurre en la enumeración de *detalles anodinos* y se desarma la sintaxis por medio de la reiteración:

Cecilia Ramos Jerónimo jugaba con el teléfono a manivela de la Estación de trenes en la quebrada del Salado.

Cecilia Ramos Jerónimo muestra los peques en el bofedal de la quebrada del Salado.

Cecilia Ramos Jerónimo sabe cuántas cabras pueden alimentarse en las vegas. Los padres de Cecilia Ramos Jerónimo bajaron de Pedernales donde también criaban cabras. Le han dicho que el lugar se llamaba Bórax. Cecilia Ramos Jerónimo no conoce el Salar de Pedernales pero imagina la oscuridad inmensa que se ve allí de noche (“Quebrada del Salado”).

Santa Cruz busca exponer, reflexiva, abismalmente, que no está meramente apropiándose de sus “informantes”, sino urdiendo un proceso de *desapropiación*, una transcripción cuya *fatigosa nitidez* depende de su propia y evidente infidelidad inconclusa al señalar la falla como parte de una “estrategia de la falta” que carac-

teriza su método¹⁵. Las informaciones responden, al igual que en el caso de los testimonios “transcritos”, a datos desordenados, hilvanados por la forma en que vienen a la mente de quien habla; la repetición de los nombres del entrevistado replica esa oralidad, dándole al relato una aspereza deseada, dándole al informe la sintaxis del testigo.

La relación entre “testimonio”, documento y lista había sido esbozada por Santa Cruz precisamente en el capítulo “La lista” de su novela *Los Conversos*, que está dividido en las secciones “Pasajeros de la nave HULDA desembarcados el día 17 de enero del año en curso en Selma” y “Sumario del crimen de Urbano Linus. Entrevistas realizadas por el Oficial de Selma”: mientras la primera corresponde a la lista en orden alfabético, de nombres, edades y profesiones (cuando la hay) de los pasajeros del barco, la segunda replica un informe policial, con fragmentos de los testimonios de los mismos¹⁶. Tanto *Plasma* –donde el relato parte de la obsesión de Bruno de transcribir un enigmático dossier y donde son los nombres de las quebradas los que dan separan las secciones del libro (emparentándose así con *Quebrada*)–, como *Cita Capital* –donde las enumeraciones de los nombres de los locales y barrios obsesionan a unos paseantes para quienes el paisaje urbano no acontece sino como lista¹⁷–, ponen en obra, junto a la “La Lista”, toda una poética de Santa Cruz en torno a las *imágenes de la escritura*. Santa Cruz realizó una visualización de ese texto en la exposición *Crujía* (2000-2001), como forma de materializar el aspecto burocrático y siniestro de los nombres, que denominó “El rumor de las listas”:

Estampan una memoria que no puede fugarse: listas de ejecutados, listas de desaparecidos (a éstas deben haber precedido listas siniestras, comandadas por responsables cuyos nombres y autorías aún están en fuga). Nuestra historia reciente hace de aquella vertical sucesión de señas, de aquella lacónica enumeración de nombres, una violenta laguna donde leemos –no podemos dejar de leer– en cada línea, en las entrelíneas y en aquella caligrafía roja que se acuesta

15 Cristina Rivera Garza, en *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México D.F., Tusquets, 2013, distingue el carácter consciente y reflexivo de lo que llama “desapropiación” de ciertas prácticas de “apropiación”, a partir de las ideas de escritura conceptual (Dworkin, Place, Fitterman entre otros), no-creativa (Goldsmith), no-original (Perloff). Tomo la idea de infidelidad de la transcripción y de “estrategia de la falla” de un pasaje en que Vanesa Place y Robert Fitterman caracterizan precisamente las estrategias de *transcript* de Heimrad Bäcker, en *Notes on conceptualisms*, New York, Ugly Duckling Press, 2010, p. 54-57.

16 Guadalupe Santa Cruz, *Los Conversos*, Santiago, Lom, 2001, p. 159-174.

17 Isabel Baboun vincula la compulsión de las listas con la idea de *asíndeton* del viajante en Michel de Certeau: Isabel Baboun Garib, “Guadalupe Santa Cruz. *Quebrada. Las cordilleras en andas*”, Santiago, Francisco Zegers, 2006, *Aisthesis*, n°45, 2009, p. 207-210.

siempre bajo los textos literarios, una trizadura (para cada nombre), un forado (para cada nombre), un pozo (para cada nombre). Esta grafía se vuelve signo cardíaco. Hay vida y ausencia y una interrogación que nos figa, un piso que se derrumba una y otra vez en aquellas listas que cuelgan como cuerpos suspendidos, como historia en busca de relato. Si nos dejamos caer junto a cada nombre en el vértigo de su silenciosa singularidad, puede ser –no por desmedrar el sentido de las listas portentosas, sino por el contrario, para ir en contra de esta cultura que convive y tolera la desaparición de cuerpos¹⁸.

Deseo de raspar

Si partí de la base del parentesco entre paisaje lacerado y laceración de la placa, proceso que se vuelve reflexivo en los ensayos breves sobre la Matriz¹⁹, lo que acabo de decir sobre la dimensión documental de la transcripción diferida y de las listas no es sino una forma de reafirmar que la “corrosión” y las tarjaduras propias del grabado derraman su materialidad porosa y áspera sobre el registro oral de los pobladores, ya que como en el recuerdo de la libreta perdida que recordé al comienzo, suponemos que la transcripción o recreación se produce con una distancia dada por la velocidad del apunte, o la lentitud de la memoria, interponiendo una “fatigosa e infalible nitidez” entre la voz y la inscripción. Sin embargo, a esta carencia supuesta, a este desliz de la palabra, no cabría sino atribuirle el mismo valor de fidelidad que a las imágenes que conforman el libro, por lo que vale la pena terminar sobre un excursus sobre éstas, aunque merecerían un tratamiento exhaustivo y particular.

En el fragmento llamado “La Matriz” que aparece junto a “Los Deslindes”, la artista se pregunta “¿A qué va el paisaje?”, y la respuesta que viene inmediatamente es “El paisaje no es la imagen. El paisaje es el deseo, hoy, de raspar”. La pregunta no es *a dónde* va el paisaje, o *de dónde* proviene, si no *a qué va*: se destaca su *inminencia*, su carácter inaudito, cuya aprehensión siempre desfasada ocurre en el taller: “Hago uso del taladro y su remolino de lijas, desgasto de manera decidida,

18 Guadalupe Santa Cruz, “El rumor de las listas”, *Lo que vibra por las superficies*, Santiago, Sangría, 2013, p. 44-45. Una versión anterior alusiva a la muestra apareció con idéntico título en la *Revista de Crítica Cultural*, n°24, jun. 2002, p. 10-11.

19 Para Francisca García “La matriz” realiza un “ejercicio metalingüístico, conectándola con el procedimiento de la intervención de la placa fotosensible [...]. Hay una valoración de esa experiencia laboriosa, de ese proceso, más que una evaluación o valoración sobre lo que estrictamente se recopila, los logros, los cuales se resisten a cualquier perspectiva analítica o casillero crítico heredado”. “Imaginería fotosensible: Guadalupe Santa Cruz y la escritura con grabado”, *Pasavento*, vol. V, n° 1, invierno de 2017, p. 61.

aunque compasivamente, reservándole al ojo algo ignoto, preparando un espacio para aquel paisaje por venir que puja en mis muñecas”.

El grabado no nos permite hacernos una idea del “paisaje”: en uno de ellos, las cruces metálicas del cementerio de Los Choros son aplastadas, diluidas, para que desprovistas de volumen se fundan en una superficie metálica única, como si óxido y arena se reunieran en esta imagen imposible del desierto.

La borradura de los fotograbados va más allá del quebrarse de ciertas líneas, o de los procedimientos de traspaso y raspaje, de corrosión y corrección. Una y otra vez, aparecen series de cuatro, unas veces formando una cruz, otras veces enmarcados en bloque como las cuatro etapas de un proceso, de las cuales a veces la última o antepenúltima es un misterio blanco, una zona jaspeada y gris sobre la cual el grabado realiza esa operación de aislamiento que permite eludir el terreno de lo figurativo y lo narrativo, para entrar en lo *figural*: es ésta, la etapa pre-pictórica en que el paisaje puja en las muñecas de la artista, la borradura que elimina el cliché, la imagen preconcebida del desierto, sus gentes, sus muertos²⁰. En tanto el trazo con punta seca aísla los cuerpos, las vasijas, los harneros, los separa de un relato: no solo los dispara o relanza como a las ruinas, de la escueta información que sí aparece sobre éstos cuando efectivamente la pasajera comenta las imágenes, sino que la separa de su contexto, les otorga una temporalidad propia, un ritmo.

Este gesto se extrema en su sentido cuando las series, los distintos estadios de una figura, en vez de proyectarse hacia la nitidez normal, lo hacen hacia la sombra y el silencio: el paisaje que creíamos ver claramente, a punto de aprehenderlo, se va borrando en la mirada de la que no en vano se ha dado en llamar *pasajera* a sí misma:

El desierto está lleno de ojos. Son ellos la memoria de un lugar, agazapada en las distintas perspectivas. Cada mirada buscaba algo. Ese algo es el forado que veo en el paisaje, es lo que en él me vence (“Pasajera V”).

20 Retomo acá la idea de lo *figural* de Jean-François Lyotard, que Gilles Deleuze adapta y vincula a su idea del *cliché*: “De modo que en el acto de pintar, como en el acto de escribir, existirá aquello que debe ser presentado —aunque sea muy insuficiente— como una serie de sustracciones, de borrados. La necesidad de limpiar la tela. ¿Sería este entonces el rol, al menos el rol negativo, del diagrama: la necesidad de limpiar la tela para impedir que los *clichés* la tomen?”. Gilles Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2008, p. 55.

Finalmente, al afirmar que el paisaje tiene un forado, un resto innominable que vence a la pasajera, está haciendo evidente una consciencia de aquella *incertidumbre documental* en su quehacer y de la potencia política de sus indagaciones, al mismo tiempo que de sus limitaciones. Esta reflexión sobre los propios recursos en la representación opera sobre el documento borrando las marcas donde el poder –del archivo oficial, del informe forense, de la cartografía dictatorial trazada sobre los territorios, demarcados peñascos, regiones, provincias– hubiera buscado la verificación y su fijación textual y visual: se vuelve documental en la medida que establece y enuncia su placer y experiencia, permaneciendo en el reducto de la escritura. Guadalupe Santa Cruz hace emerger una historia ajena e irrecuperable, insistiendo en su *irreductible factualidad* y dejándose escribir por la quebrada.

Bibliografía

- Baboun Garib, Isabel, "Guadalupe Santa Cruz. *Quebrada. Las cordilleras en andas*. Santiago, Francisco Zegers, 2006", *Aisthesis*, n° 45, 2009, p. 207-210.
- Bachner, Andrea, "La corrosión del sentido: *Quebrada*, de Guadalupe Santa Cruz", *Taller de Letras*, n° 47, 2010, p. 69-88.
- Bäcker, Heimrad, "Documentary poetry (An Essay)", trad. Jacquelyn Deal y Patrick Greaney, *Jacket 2*, URL:<https://jacket2.org/commentary/heimrad-baeker-documentary-poetry>
- Cadava, Eduardo, *Trazos de luz: tesis sobre la fotografía de la historia*, Lanús, Palinodia, 2014.
- Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2008.
- García, Francisca, "Imaginería fotosensible: Guadalupe Santa Cruz y la escritura con grabado", *Pasavento*, vol. V, n° 1, invierno de 2017, p. 53-62.
- Howe, Susan, *Sorting facts; or Nineteen Ways of Looking at Marker*, New York, New Directions, Poetry Pamphlet #1, 2013.
- Nakahira, Takuma, *La ilusión documental*, Barcelona, Ca L'Isidret Edicions, 2018.
- Ojeda, Cecilia, "Arte en la zona de histéresis: *Quebrada. Las cordilleras en andas* de Guadalupe Santa Cruz", *Alpha*, n° 25, dic. 2007, p. 87-100.
- Olea, Raquel, "Poética del territorio en la escritura de Guadalupe Santa Cruz", *Variaciones: Ensayos sobre literatura y otras escrituras*, Santiago, Cuarto Propio, 2019, p. 81-93.
- Place, Vanesa & Robert Fitterman, *Notes on conceptualisms*, New York, Ugly Duckling Press, 2010.
- Rivera Garza, Cristina, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México D.F., Tusquets, 2013.
- Rojas, Sergio, "La 'epoché' de las quebradas", *Las obras y sus relatos II*, Santiago, Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile, 2009.
- Santa Cruz, Guadalupe, *Los Conversos*, Santiago, Lom, 2001.
- _____, *Quebrada. Las cordilleras en andas*, Santiago, Francisco Zegers Editor, 2006.
- _____, *Lo que vibra por las superficies*, Santiago, Sangría, 2013.
- _____, *Reserva de lugar seguido de Rayadura por las superficies*, Santiago, Cuadro de Tiza, 2016.
- Steyerl, Hito, «Incertidumbre documental». *Re-visiones*, n° 1, 2011. URL:<http://re-visiones.net/antiores/spip.php%3Farticle23.html>
- Zenetti, Marie-Jeanne, "Factographies: l'autre littérature factuelle", *Frontières de la non-fiction, Littérature, cinéma, Arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 25-34.

_____, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris,
Garnier, 2014.

ZONA DE SENTIDO: COSTAMAGNA Y RONSINO, DEL TEXTO AL ARCHIVO

*Laura Gentilezza**

* Doctora por la Universidad Paris-Est. Miembro de IMAGER CREER/ Red Li. Ri. Co.

“La sola diferencia es que los filósofos publican en agradables volúmenes las etapas intermedias de su labor y que yo he resuelto perderlas”. En efecto, no queda un solo borrador que atestigüe ese trabajo de años.

Jorge Luis Borges

Suponer que un proceso de reescritura puede transformar un cuento en una novela, o viceversa, implicaría simplificar, recurriendo a la ayuda de los géneros literarios, el gesto de alguien que se enfrenta a su propia prosa. Esa experiencia sea quizás la más recurrente para quien escribe, aunque sus devaneos no se conozcan ni se publiquen.

En 2013, tanto Alejandra Costamagna (Santiago de Chile, 1970) como Hernán Ronsino (Chivilcoy, Argentina, 1975) dieron a conocer dos nuevos textos. Estas publicaciones no solo intervinieron en el campo literario, como lo hubiera hecho cualquier otra, sino que además recuperaron textos anteriores de una y otro. Si una comparación entre ellos le exige a quien lee un conocimiento integral de la obra de estos autores, al mismo tiempo, la existencia de los nuevos textos supone la emergencia de los anteriores porque los señala, renueva su circulación y traza ejes temporales en el interior de los proyectos literarios. En esa posible comparación, la crítica observa a quien escribe leyendo su propio trabajo y puede buscar las huellas donde los textos se rozan, se tocan, delimitando así una zona en la que los autores quedan confrontados a su propio archivo.

El análisis de la reescritura como gesto creativo es una tarea que los estudios literarios ya han llevado adelante produciendo rigurosos análisis. El trabajo clásico de Michel Lafon sobre la obra de Borges o el sólido estudio de Anne Garcia sobre la obra de José Emilio Pacheco han originado exhaustivas clasificaciones de los diferentes tipos de operaciones posibles en el marco de la reaparición de motivos en la escritura.

Si esa recurrencia puede ser pensada como una poética de la reescritura que cifra la autolectura de quien escribe, sus textos también pueden constituirse, por el mismo gesto, en archivo. Reescribir incorpora a la letra elementos que devienen rastros, huellas, que quien escribe elige porque puede mantener con ellos un vínculo a través de la sintaxis y recuperarlos por la prosa en un movimiento perpetuo “que hace de un texto el desprendimiento parcial de un continuo más grande, más antiguo”, como desliza Verónica Bernabei con respecto al vínculo entre Saer

y su archivo¹. Esa selección no pasa desapercibida, sobre todo en un contexto donde la noción de archivo se ha transformado en una de las más discutidas en el ámbito de las Humanidades.

La propia obra deviene archivo para quien escribe en un doble sentido: tanto porque su gesto selecciona elementos y transforma las relaciones que éstos mantienen entre sí y con el campo literario, como porque al estar mayoritariamente digitalizados los textos son también información en el sentido informático del término. Se pueden aplicar sobre ellos operaciones que fácil y rápidamente arrojan la recurrencia y la ubicación de los términos, se puede copiar y pegar, se pueden enviar y archivar.

Esas operaciones que el soporte digital de la literatura² deja a disposición de cualquiera tienen consecuencias sobre los gestos que quienes escriben pueden llevar adelante con su obra y es ese aspecto del archivo el que nos interesa explorar aquí.

Del texto al archivo

Alejandra Costamagna publicó su primera novela *En voz baja* en 1996, texto bien recibido por la crítica y que la ingresa en lo que luego se llamó la “literatura de los hijos”, según la denominación tomada de la novela de Alejandro Zambra, *Formas de volver a casa*³. Hernán Ronsino lo hace varios años después, en 2003, con la compilación de cuentos *Te vomitaré de mi boca*, donde hay una *nouvelle*, o cuento largo, con el mismo nombre y seis relatos breves. Aquí aparecen el círculo de personajes y el lugar, Chivilcoy, que dibujan el espacio poético donde este autor

1 Verónica Bernabei, “El tiempo en astillas. Reflexiones en torno a las intervenciones del autor sobre su archivo a partir del dossier genético de *La grande* (2005) de Juan José Saer”, Aran, P. y Vigna, D. (eds.), *Archivos, artes, medios. Teoría y práctica*, Córdoba, Centro de Estudios avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, 2017, p 105.

2 Soporte que además permitió la escritura de este artículo. La integralidad del texto fue redactada durante la cuarentena que afectó a la mayor parte de los países del mundo impidiéndome la visita a las bibliotecas. El artículo pudo existir gracias a la generosidad de Alejandra Costamagna que no dudó en enviarme sus textos y compartir conmigo ideas relativas a las hipótesis que yo le había comentado. Agradezco infinitamente su enorme solidaridad.

3 Alejandra Costamagna, *En voz baja*, Santiago, LOM, 1996. Todas las citas de este libro fueron extraídas del archivo que la autora nos envió para facilitar la escritura del artículo. Por esta razón, no disponemos del número de página para indicar la localización en el libro de los fragmentos seleccionados.

funda su proyecto literario⁴. Para ese momento Costamagna ya había publicado cuatro libros y a partir del 2003, ambos publican regularmente; Costamagna mucho más que Ronsino⁵.

En 2013, Costamagna publicó “Había una vez un pájaro”⁶. Esta *nouvelle*, o cuento largo, se presenta como una reescritura de *En voz baja*. La transformación de estos textos es un trabajo que Bieke Willem estudió en su artículo “El lenguaje silencioso de Alejandra Costamagna: *En voz baja* y *Había una vez un pájaro*” donde analiza la evolución de un texto a otro desde la perspectiva del vínculo entre intimidad y política. Ese mismo año, Ronsino publicó *Lumbre*, una novela con la que pareciera abandonar el universo de Chivilcoy que construyó para entrar en la literatura argentina, cuando edificó, con la transposición poética de su lugar natal, un lugar dentro del campo literario y de una tradición de escritores⁷. Esta novela tiene muchos elementos del primer cuento, o *nouvelle*, de la compilación *Te vomitaré de mi boca*. Sin llegar a ser propiamente una reescritura del cuento, la novela retoma y expande una serie de posibilidades que estaban contenidas en aquella primera narración.

Pareciera una coincidencia que esta transformación de las primeras narraciones tenga como resultado una publicación el mismo año y que además el movimiento sea inverso: mientras Costamagna reduce su novela para convertirla en cuento largo, o *nouvelle*, Ronsino expande los elementos de aquel cuento y obtiene el libro más extenso que publicó hasta el momento.

La clasificación genérica, más que ayudar al análisis de la relación entre los textos, agrega un problema. No ya el de definir “cuento largo” y emplear el término francés *nouvelle*, que es de por sí problemático, sino más bien el de pensar ese movimiento entre un texto y otro a partir de géneros literarios. Porque si bien

4 El proyecto literario de Hernán Ronsino fue el objeto de nuestro trabajo doctoral. La transposición poética del espacio, el elenco permanente de personajes y la preocupación por la densidad histórica de la lengua fueron los pilares de la primera parte de nuestro análisis. En la segunda nos concentramos en la materialidad del libro como objeto estético impreso en la medida en que sus características intervienen en la diégesis y en la dimensión corporal de la literatura como forma de vida. La tesis fue defendida a finales del año 2018 en la Université Paris-Est. La versión disponible en línea está redactada en francés. Laura Gentilezza, *Style, espace et corps: trois approches du rapport de l'écrivain à sa langue dans le projet littéraire d'Hernán Ronsino*, URL: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02270688/document>.

5 Hernán Ronsino, *Te vomitaré de mi boca*, Buenos Aires, Libris, 2003. Todas las citas de la obra fueron extraídas de esta edición.

6 Alejandra Costamagna, “Había una vez un pájaro”, *Había una vez un pájaro*, Santiago, Cuneta, 2013.

7 Hernán Ronsino, *Lumbre*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2013.

sería indiscutible afirmar que *En voz baja* se trata de una novela, es inexacto decir que “Había una vez un pájaro” es un cuento estrictamente porque es mucho más corto que el primero. Y podemos replicar este comentario para el caso de *Lumbre* y “Te vomitaré de mi boca”. Esta perspectiva somete los cambios a las reglas de los géneros y desvía la atención de una preocupación por la prosa que no atiende a cuestiones clasificatorias sino más bien a aquellas sondables en la materia opaca que constituye los textos.

El vínculo con la lengua define a quien escribe, alguien que sustrae su cuerpo a otras actividades de la vida para someterlo a la escritura, y no puede sino permanecer invisibilizado porque ocurre en el cuerpo particular de cada individuo. De él solo quedan huellas y cuando el procedimiento poético incluye el retorno a textos anteriores hay una oportunidad para revisar ese vínculo y un umbral hacia el continuo más grande y más antiguo “que atestigüe ese trabajo de años”⁸. El texto así es también archivo de esas huellas en la medida en que la observación se concentre en el intersticio que queda entre los distintos textos y la crítica se proponga proyectarse en ese espacio.

Desapariciones

En el caso de *Costamagna*, la historia contada justifica la condición casi indiscutible de la reescritura: en ambos textos, Amanda, una adolescente santiaguina, narra los acontecimientos que ocurrieron durante el lapso en el que su padre, Gustavo Daneri⁹, cae preso tras participar en un crimen político durante la dictadura pinochetista, y su compañero Lucas, que lo había convencido para que se involucrara, forma pareja con la madre de Amanda a expensas de Gustavo que finalmente muere.

Estas líneas se mantienen pero el cuerpo del texto se reduce: mientras que la narración autodiegética de Amanda de *En voz baja*, que es la principal, se ve interrumpida por capítulos intercalados en bastardilla donde un narrador heterodiegético recorre los lugares de la historia invisibles para este personaje (la cárcel donde está Gustavo, los diálogos previos cuando Gustavo y Lucas organizaban el

8 Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 447.

9 Daneri evoca desde luego al personaje de “El aleph” de Borges, Carlos Argentino Daneri, cifra irónica del chileno Pablo Neruda. Recordemos que Daneri se proponía escribir el “Canto Augural, Canto prologal o simplemente Canto-Prólogo” (cf. Jorge Luis Borges, “El aleph”, *Obras completas, op. cit.* p. 619). En esa síntesis de lo argentino y lo chileno en el nombre, *Costamagna* alude quizás a su propio linaje.

ataque, los encuentros entre Gustavo y su tía Berta que revelan la relación sentimental que habían mantenido, el estado de Gustavo en México, entre otros), en “Había una vez un pájaro” esos fragmentos desaparecen como desaparece también la intervención de personajes como Berta y Camila, tía y prima de Amanda, o incluso el mismo Gustavo, pero también se elimina completamente el personaje de Carmen, la nana, que cumple un rol fundamental en la transmisión de información en la novela. El relato de Amanda está hecho, como bien analiza Willem, de los silencios que rodean a la generación del personaje de Amanda y de los susurros de los adultos que colaboran con una transmisión trunca, si se quiere, de la historia política reciente.

Esa desaparición de los lugares del texto donde se produce narración no solo tiene un indudable nivel metafórico, sino que le otorga al discurso de Amanda una densidad mucho mayor que se traduce en una articulación de tiempos verbales ausente en la prosa de *En voz baja*. El relato de las visitas que Amanda y el resto de las mujeres de su familia hacen a Gustavo y a Ramón, esposo de Berta, a la cárcel da cuenta de este trabajo. Escribe Coştamagna en *En voz baja*:

A las once de la mañana *cebábamos* mate en el gimnasio de San Miguel. Desde entonces y por un buen tiempo, cada martes a las once de la mañana *cebamos* mate con mi padre. Creo que era una manera de hacer más soportables las horas allá adentro. Luego fuimos aprendiendo otras formas de pasar las odiosas visitas. Con Camila y Virginia *agarrábamos* las sillas desocupadas, *poníamos* el respaldo hacia el suelo y las patas metálicas hacia arriba y nos *ubicábamos* en línea. La partida la *daba* la que tenía el número mayor en la ficha que nos entregaban los gendarmes. El chirrido provocado por el roce de las sillas contra el cemento *era* el inicio de la carrera de autos, y la primera en llegar a la meta debía dar una vuelta en redondo y dirigirse nuevamente hacia el punto de partida. A veces yo *ganaba* y eso estaba bien, pero casi siempre el triunfo era para Camila, más robusta y fuerte que nosotras¹⁰.

En “Había una vez un pájaro” la narración en imperfecto adquiere otros matices temporales:

A las once de la mañana *cebamos* mate en el galpón de San Miguel. Desde entonces y por un buen tiempo, cada martes a las once *cebaremos* mate amargo con mi padre –solo a mí me gusta con azúcar, pero no hay ni un gramito dulce ahí adentro. Luego *iremos* aprendiendo otras formas de matar el tiempo. Con Camila y Virginia *agarraremos* las sillas desocupadas, *pondremos* el respaldo hacia el suelo y las patas metálicas hacia arriba y nos *ubicaremos* en línea. La

10 Alejandra Coştamagna, *En voz baja*, op. cit., s/p. La cursiva es nuestra.

que tenga el número mayor en la ficha que nos dan los gendarmes al entrar, *dará* la partida. El chirrido de los fierros contra el cemento *será* el inicio de la carrera de sillas, y la primera en llegar a la meta tendrá que dar una vuelta en *u*, y desandar el trayecto. Casi siempre *gana* Camila...¹¹

En el primer fragmento de 1996 el relato que refiere el pasado se despliega en el tiempo clásico de la narración que es el imperfecto de indicativo. El presente del segundo verbo señalado, “cebamos”, refiere una acción que se transforma en habitual en ese contexto de rutina carcelaria. En el ejemplo de 2013, dos presentes, “cebamos” y “gana”, enmarcan un relato del pasado estructurado a partir del empleo de verbos en futuro. Esos futuros son los que asumen el sentido de la costumbre que a partir de ese primer momento se instala en la vida de Amanda para transformarse en una tradición. Los presentes, pero sobre todo el último, “gana”, arraigan el relato a la realidad de la ficción confrontada por el halo de virtualidad de los futuros.

Estos ejemplos son prueba, además, de la profunda cercanía que existe entre muchos fragmentos de ambos textos. Una lectura comparada y detallada se detiene en la presencia de frases que se mantuvieron idénticas o con ligeras modificaciones, como la de los tiempos verbales, y que jalonan la escritura de “Había una vez un pájaro”, como si el procedimiento implicara leer *En voz baja* y volverlo a narrar apoyándose en determinados sintagmas que, casi veinticinco años después, Costamagna puede seguir escribiendo frente a aquellos fragmentos que resultan imposibles seguir escribiendo.

Esas frases son las que parecieran llevar el texto a cuestras, cargar con lo que es legítimo –palabra de Costamagna– seguir escribiendo años más tarde. En los siguientes fragmentos subrayamos las variantes entre un texto y otro, la primera siempre corresponde a *En voz baja* y la segunda a “Había una vez un pájaro”:

- aún no *existía/existe* la voz nocturna que acompañaba a mi madre.
- Pero lo que queríamos saber era otra cosa.
- – No, mamá, *¿cómo va a estar claro?/¿Cómo se le ocurre que va a estar claro? ¿Dónde se va/está* mi papá?, ¿por qué no se despide de nosotras?
– Se va a un lugar donde va a estar mejor y no se despide porque no puede, Amanda –*dijo y repitió*– . *Porque no puede.* / – *dice. Y repite: Porque no puede.*
– ¿Y Lucas?
– ¿Qué pasa con Lucas?
– No sé. Lucas... –De pronto *había olvidado/olvido* lo que quería preguntar.
- Toque de queda, toque de queda.

11 Alejandra Costamagna, “Había una vez un pájaro”, *op. cit.*, p. 36-37. La cursiva es nuestra.

- La letra *era/es* inconfundible. Mi padre siempre escribió las *palabras/oraciones* sin cerrarlas, como si *todas/todas las letras* formaran parte de una misma/de una misma y única gran letra.
- Cuando *comenté/le anuncié* que no *iba/voy* a comer nunca más, dijo que/ me dice que.
- *Mi padre era un signo más grande/un padre es una bomba de tiempo*¹².

El jalonamiento de “Había una vez un pájaro”, que pasa como una aguja sobre *En voz baja* buscando el hilo donde enhebrar la puntada, tiene que ver, como Costamagna misma lo dice en la nota que acompaña la publicación de la segunda obra, con su propia lectura. En permanente mutación, esa lectura coincide con los incessantes movimientos de la subjetividad, o quizás en la búsqueda de sentido, en la lenta reflexión sobre la densidad que una palabra empuña, la subjetividad ocurre.

En todo caso, la explicación está esgrimida en el título y epígrafe del nuevo texto, donde a la luz de Clarice Lispector, Costamagna se posiciona con respecto a ese primer libro, pero también con respecto al modo de narrar la dictadura del que ella misma fue parte en los años '90. Si Lispector subraya que sus historias no eran publicadas porque carecían de “los hechos necesarios para una historia”¹³, Costamagna lee la propia rescatando esos hechos que necesita “recordar para poder ordenar esta historia”¹⁴. Esos hechos son frases, formulaciones que conforman el tono en el que se puede hablar de algo, y que definen el lugar de enunciación de quien habla. La vida de quien escribe se valida en esos lugares. Esa historia es la del discurso sobre la dictadura, pero sobre todo la de cómo, en ese universo de sentidos, una mujer pudo construir un lugar de escritora. Intervenir un archivo, el de *En voz baja*, reformulando algunas frases, borrando otras y llegando a un nuevo texto es ejercer un gesto grafomotriz sobre una “misma y única gran letra”.

Cuando Galo Ghigliotto le propone volver a publicar *En voz baja*, Costamagna siente que ese tono no era para nada bajo sino que, por el contrario, estaba plagado de explicaciones. Esa novela en la que el silencio gravitaba en el centro de sus preocupaciones le resultaba demasiado altisonante, y el texto que entonces escribe se reduce, no porque la búsqueda sea genérica o porque la longitud obtenida clasifique al texto dentro de cuento largo, o *nouvelle*, sino quizás porque lo que tiene de cuento “Había una vez un pájaro” sea más bien la precisión que enlaza

12 Alejandra Costamagna, *En voz baja*, *op. cit.*, s/p y “Había una vez un pájaro”, *op. cit.*, p. 33, 42, 48-49, 56, 57, 63, y 68, respectivamente.

13 Clarice Lispector, “Érase una vez”, *Para no olvidar. Crónicas y otros textos*, Madrid, Siruela, 2010, p. 29.

14 Alejandra Costamagna, “Había una vez un pájaro”, *op.cit.*, p. 34.

desaparición y cuerpo. La desaparición del padre y la anorexia de Amanda de *En voz baja* que articularían el par “ante la desaparición del padre, la reducción del cuerpo” se traducen en transformación en el final de “Había una vez un pájaro”: una transformación resultado de todas las desapariciones a las que es sometida la novela.

Desborde

En el caso de Ronsino, el texto se expande. “Te vomitaré de mi boca” es una *nouvelle*, o cuento largo, que ocupa la mitad de su primer libro. La historia no indica que *Lumbre* se trate de una reescritura. En el cuento, un adolescente de pueblo, Nano, narra su iniciación sexual durante la ceremonia de su primera comunión como resultado de un plan organizado por un personaje bohemio que ha llegado al pueblo. En *Lumbre*, un hombre vuelve a su pueblo natal tras recibir de su padre la noticia de la muerte de un amigo. Su estadía de tres días será la ocasión de participar en las exequias y al mismo tiempo de reencontrarse con lugares y personas luego de años de ausencia. Así confrontados, los textos no parecieran interpelarse. Sin embargo, muchos elementos que intervienen sobre todo en el *explicit* de *Lumbre* ya habían aparecido significativamente en aquel primer texto.

El universo ficcional de la novela se inscribe en el que Ronsino ha creado desde aquella primera compilación y que permanece transformándose en cada nueva ficción. Los dos textos están organizados a partir de un vaivén temporal entre el presente y el pasado. Pero mientras que en “Te vomitaré de mi boca” el relato se organiza alrededor de una gran analepsis enmarcada, en *Lumbre* el movimiento pendular entre los ejes temporales es permanente a lo largo de las casi trescientas páginas del texto.

En ambos textos tenemos un solo narrador, el personaje de Nano primero y luego el personaje de Federico Souza. Estos personajes comparten la pérdida del padre en el caso del primero y de la madre en el segundo, y la influencia de un personaje bohemio vinculado a la escritura, Juan Rivera y Pajarito Lernú, respectivamente. Ambos le dejan al narrador un cuaderno. Este legado da lugar a la escena del *explicit* que mencionamos antes y que será una escena de lectura. En el caso de “Te vomitaré de mi boca” la escena se encuentra estrictamente al final, pero en la novela ocurre progresivamente a lo largo del texto para cerrar la ficción en la última escena.

Hacia el final del cuento, el narrador que acaba de huir de la iglesia tras consumir su iniciación sexual encuentra escondido un cuaderno en la plaza central de Chivilcoy:

Cuando quise abrir el cuaderno, una foto se cayó. En la foto estaban Rivera y una mujer. Una morocha, cara delgada, linda, le llegaba a los hombros a Rivera, que se lo veía más gordo y sonriente, aferrado con fuerza a la cintura de la mujer. En el dorso de la foto decía: Blanca y Juan, Plaza Mayor, Madrid, 22 de noviembre de 1982¹⁵.

Rivera ha abandonado el pueblo y en su lugar deja un cuaderno donde se explica el plan que acaba de conducir al narrador a su debut sexual. Como una especie de Aureliano Babilonia, Nano lee el relato que lo conduce hasta ese momento. La lectura no es solo de un texto sino también de una imagen que es descrita para el lector con un recurso que la novela llevará al extremo, la écfrasis fotográfica: allí están Juan Rivera y una mujer en la Plaza Mayor, tal como Nano se encuentra en la plaza central de Chivilcoy¹⁶.

Diez años después, Ronsino termina su novela *Lumbre* con una escena que reedita aquella. Federico Souza está por abandonar Chivilcoy luego de esparcir las cenizas de Pajarito Lernú y abre el cuaderno que ha venido leyendo:

Ahora, hacia el final del cuaderno, descubro una hoja en blanco que, a su vez, está pegada sobre la hoja siguiente. En el medio, entre las hojas pegadas, algo se trasluce. Es evidente. Comienzo a despegarlas con temor de romper algo. Por eso tardo en descubrir que solo los bordes están adheridos. Paso el dedo, como si fuera una cuchilla, para abrirlas. La foto, entonces, cae sola¹⁷.

En la foto, Federico niño recibe durante una fiesta de cumpleaños un regalo de un payaso que es Lernú disfrazado. El regalo, la escultura de una vaca, explica el legado que Pajarito le dejó antes de morir, una vaca. Si se presenta en primer lugar como una cifra de la tradición argentina, la vaca en realidad podría señalar cualquier tradición campera. Y en ese sentido, la referencia directa al canon de la literatura nacional donde la vaca es glosa de lo propio (*El matadero*, *La cautiva*, *Martín Fierro*) y a la cultura carnífera en general funciona un poco como la tradición del escritor argentino en el sentido que le atribuye Borges¹⁸. En todo caso, la escena de lectura, el cuaderno y la écfrasis fotográfica reaparecen en un texto desplegando al máximo sus posibilidades narrativas en la prosa de Ronsino. Con un afán cronologicista que fundiera ficción y realidad, al Ronsino debutante le corresponde el personaje de Nano y al escritor instalado en un proyecto literario, el de Federico Souza.

15 Hernán Ronsino, "Te vomitaré de mi boca", *Te vomitaré de mi boca*, Buenos Aires, Libres, 2003, p. 37.

16 Para un análisis pormenorizado del recurso a la écfrasis en la obra de Ronsino, ver: Laura Gentilezza, *Style, espace et corps*, op. cit., p. 275-280 y 299-321.

17 Hernán Ronsino, *Lumbre*, op. cit. p. 278.

18 Jorge Luis Borges, "El escritor argentino y la tradición", *Obras completas*, op. cit., p. 267-274.

Si en el caso de Costamagna propusimos que entre ambos textos se daba un vínculo de reescritura, en este caso pareciera que “Te vomitaré de mi boca” es la primera tentativa de escritura de *Lumbre*, que requirió un trabajo de diez años para poder encontrar su prosa. Hay un elemento minúsculo y al mismo tiempo determinante que nutre esta perspectiva: en el conjunto de textos de Ronsino, la palabra “lumbre” aparece solo dos veces, en aquel primer cuento y en esta novela. La fuerza fonética del conjunto consonántico *-mbr-* visibiliza la palabra desde el título de la novela y la señala cuando Federico Souza se encuentra con el personaje de Vicente Vardemann¹⁹:

Entonces hay algo que se enciende en los ojos del tipo, algo viejo, como una fogata que hacía rato no prendía. Y en esa lumbre opaca, en esa llamita que corcovea está la mejor forma que tiene el Flaco Vardemann, así lo creo, de celebrar nuestro reencuentro²⁰.

Cuando nos acercamos a “Te vomitaré de mi boca” desde la lectura que sugiere *Lumbre*, la ocurrencia de la palabra se visibiliza:

Desde la casa de Leo (que está a cuatro casas de la mía, y es, la casa de Leo, además de la más humilde, la más cercana a lo de la Cholita) veíamos la luz macabra, una lumbre saliendo de aquel pasillo²¹.

Pasillo al que el narrador se niega a entrar, negándose así a la iniciación sexual de la que entonces será víctima, y que desborda en la novela que, además, lleva la palabra como título. Tal como “la frase Di Benedetto, precisa, seca, se expande y se desborda en la frase de Saer”²², la escena latente desborda y se expande en un prosa escribible que lejos de ser una copia, como supone Juan Agustín Otero, de algo así como una “técnica literaria”²³, es la inscripción en el propio fraseo de una sintaxis que, instalada en la cadencia de la lengua literaria, forma parte del archivo de sentido de una literatura cuya referencia no es la nación.

19 Vardemann es el personaje alrededor del cual se organiza la novela *Glaxo* (Hernán Ronsino, *Glaxo*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2009) y establece, por su nombre, un vínculo intertextual con *As I lay dying* de William Faulkner.

20 Hernán Ronsino, *Lumbre*, *op. cit.*, p. 232.

21 Hernán Ronsino, “Te vomitaré de mi boca”, *op. cit.*, p. 11.

22 Mariana Guzzante, “Hernán Ronsino: Di Benedetto es un autor formativo”, diario *Los Andes*, 19/03/2016, URL: <https://www.losandes.com.ar/article/hernan-ronsino-di-benedetto-es-un-autor-formativo>.

23 Juan Agustín Otero, “Copiar a Saer”, *Polvo*, 14/01/2020, URL: <http://www.polvo.com.ar/2020/01/copiar-a-saer/>

Reapariciones

Los textos de ambos escritores circulan de diferente modo en el ámbito editorial. Los cuentos de Costamagna han vuelto a publicarse combinados de distintos modos en diferentes compilaciones individuales y colectivas. Ronsino incluye en *Lumbre*, como parte de los cuadernos de Pajarito Lernú, el cuento “A orillas del río Dyje”, publicado en 2012²⁴. Ese cuento entra en la gran novela como un relato intercalado por una de las escenas de lectura.

En ese gesto compartido hay una intervención sobre la circulación de los textos y sobre el universo que se configura en torno a los mismos: las distintas compilaciones de cuentos, que repiten algunos y agregan otros en Costamagna, rearman cada vez, actualizan, traen cuentos que forman parte del archivo de obra.

Hay dos cuestiones con las que quisiera concluir en relación con este aspecto. En primer lugar, esas reapariciones interrogan el tiempo editorial. Si, por un lado, publicar varias veces el mismo texto confirma la condición de mercancía del texto, reduce a la vez el valor de novedad, cuestionando mínimamente el aspecto mercantil del campo literario. El tiempo editorial sigue en cierta medida la representación lineal del tiempo, los libros se publican unos tras otros y en las biografías de los autores encontramos esas publicaciones en orden cronológico. La reaparición de textos suele ser un recurso de quienes ya disponen de una obra extensa. Es el caso de Costamagna, quien ha publicado durante veinticinco años desde la aparición de *En voz baja*, pero no el de Ronsino. A pesar de eso, la reaparición de textos propios es una constante de la que se ha nutrido la obra de ambos. Es decir, el relato siempre insiste, transformándose por un trabajo de lengua con el que la publicación colabora, instalando en el presente del campo literario textos que permanecen siempre ahí, siempre apareciendo: en distintas compilaciones, en distintas editoriales latinoamericanas, dentro de otras ficciones, reformulados.

Lo anterior tiene, en segundo lugar, cierto aire anarquístico, de desestabilización del archivo. El carácter escrito de la literatura coincide con el establecimiento del vínculo entre historiografía y archivo, como explica Andrés Maximiliano Tello en distintos artículos, pero sobre todo en su libro *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*²⁵. La escritura como práctica y soporte tiende al archivo. Los escritores están permanentemente dejando registros que le otorgan a la literatu-

24 Hernán Ronsino, “A orillas del río Dyje”, *Letras Libres*, 2012, URL: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/concurso-cuento-tematico-orillas-del-rio-dyje>.

25 Andrés Maximiliano Tello, *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*, Adrogué, La cebra, 2018.

ra el mismo aspecto que el del archivo. En el caso de escritores contemporáneos, sus decisiones de publicación ponen, como dijimos, el archivo en circulación alterando las líneas temporales que establecen las ediciones. El corpus archivístico nunca está plenamente archivado, sino que permanece en movimiento y sus referencias de catálogo son múltiples. Si éste no es un gesto enteramente archivístico, las reparaciones funcionan como soporte de un registro escamoteado del archivo de obra exhibiendo, por comparación, el vínculo con la lengua que define a quien escribe. Ese vínculo se filtra por los intersticios entre los textos y su análisis requiere del despliegue de todo el archivo, de todos los textos uno al lado del otro y en orden. Lo que, como intentamos explicar, es irrealizable porque ese vínculo tampoco se rige por una temporalidad lineal y justamente por eso puede activar la obra entera. Sustraído de la superficie del texto, ese vínculo opera por debajo de la inscripción y desarticula cualquier posibilidad de obra potenciando siempre la del proyecto.

El gesto aquí entonces no es solamente el de la escritura sino el de la publicación, posibilidad que facilita el soporte digital de los textos sobre los que es fácil y rápido moverse y buscar. El análisis del archivo particular de cada escritor nos permite quizás decodificar el archivo de la literatura contemporánea que ya no se pretende nacional, pero que tampoco puede evadir ese discurso: la vaca interpela a cualquier tradición campera, cierto, pero en el caso de Ronsino sobre todo a la argentina. Hace ya veinte años, Friedhelm Schmidt proponía el paradigma de la heterogeneidad, tal como la plantea Antonio Cornejo Polar, como el marco para pensar las literaturas poscoloniales porque considera la conflictividad en todos los niveles del proceso literario y cultural²⁶. Si esa perspectiva puede seguir vigente en el horizonte volátil de la digitalización, lo hará en la medida en que la publicación como gesto creativo y la reformulación como parte integrante del discurso de quienes escriben sean estudiadas no solo en términos de reescritura sino como resultado de las condiciones de circulación de la letra escrita –tipeada y enviada– y de las consecuencias que esas acciones imprimen, no ya en el libro y en el texto, sino en la percepción que tenemos del pasado y de las sensaciones corporales que produjo, hace veinticinco años, la instauración de una escritura semejante.

Hay una frase de Costamagna que se repite, intacta, en los dos textos: “toque de queda, toque de queda”. Esa frase reapareció en octubre, en un artículo con el mismo nombre que la autora publicó durante los episodios de represión policial

26 Friedhelm Schmidt, “Literaturas heterogéneas y alegorías nacionales: ¿paradigmas para las literaturas poscoloniales?”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVI, N° 190, 200, p. 175-185.

en las calles de Santiago tras la instauración del toque de queda el 19 de octubre de 2019²⁷. Irrumpe en una escena, y en el artículo nos enteramos de que es un recuerdo de infancia que, tanto en “Había una vez un pájaro” como en *En voz baja*, se repite. El contexto histórico viene a invocar aquí una ficción ya escrita y enmarca la reparación de un sintagma que, como los textos que vuelven a publicarse, está en este caso perversamente siempre ahí. Como también están los sintagmas “Fuera, Chile” y “Ni olvido, ni perdón”, ambos presentes en las novelas que Costamagna y Ronsino publicaron en el año 2018²⁸. Esas frases quizás estén inscriptas en un archivo de sentido que permeabiliza los límites nacionales de las literaturas, no ya como la vaca podría señalar cualquier tradición, sino justamente porque el sentido es a la vez compartido y disputado. Ese archivo de sentido, que está alojado en la lengua y en la literatura de manera rizomática, es quizás el objeto que, desde el marco de la heterogeneidad, puede proponer una aproximación crítica a la literatura ultra contemporánea.

27 Alejandra Costamagna, “Toque de queda, toque de queda, toque de queda”, *El País*, 25/10/2019, URL: https://elpais.com/elpais/2019/10/25/opinion/1572029826_094816.html.

28 Alejandra Costamagna, *El sistema del tacto*, Barcelona, Anagrama, 2018, p. 163 y Hernán Ronsino, *Cameron*, México, Almadía, 2019, p. 100.

Bibliografía

- Bernabei, Verónica, “El tiempo en astillas. Reflexiones en torno a las intervenciones del autor sobre su archivo a partir del dossier genético de *La grande* (2005) de Juan José Saer”, Aran, P. y Vigna, D. (eds.), *Archivos, artes, medios. Teoría y práctica*, Córdoba, Centro de Estudios avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, 2017.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- Costamagna, Alejandra, *El sistema del tacto*, Barcelona, Anagrama, 2018.
- _____, *Había una vez un pájaro*, Santiago, Cuneta, 2013.
- _____, *En voz baja*, Santiago, LOM; 1996.
- _____, “Toque de queda, toque de queda, toque de queda”, *El País*, 25 de octubre de 2019, URL: https://elpais.com/elpais/2019/10/25/opinion/1572029826_094816.html.
- Gentilezza, Laura, *Style, espace et corps: trois approches du rapport de l'écrivain à sa langue dans le projet littéraire d' Hernán Ronsino*, Tesis doctoral bajo la dirección de Graciela Villanueva (Universidad Paris-Est, 7 de diciembre de 2018) URL: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02270688/document>.
- Guzzante, Mariana, “Hernán Ronsino: ‘Di Benedetto es un autor formativo’”, *Los Andes*, Mendoza, 19 de marzo de 2016, URL: <https://www.losandes.com.ar/articulo/hernan-ronsino-di-benedetto-es-un-autor-formativo>.
- Lispector, Clarice, “Érase una vez”, *Para no olvidar. Crónicas y otros textos*, Madrid, Siruela, 2010.
- Otero, Juan Agustín, “Copiar a Saer”, *Polvo*, 14 de enero de 2020, [En línea: <http://www.polvo.com.ar/2020/01/copiar-a-saer/>].
- Rodríguez, Pablo “Manolo”, “Capitalismo, archivo e información”, *Re-presentaciones*, n°12, Universidad Santiago de Chile, 2019, p. 65-75.
- Ronsino, Hernán, *Cameron*, México, Almadía, 2019.
- _____, *Lumbre*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2013.
- _____, *Te vomitaré de mi boca*, Buenos Aires, Libris, 2003.
- Schmidt, Friedhelm, “Literaturas heterogéneas y alegorías nacionales: ¿paradigmas para las literaturas poscoloniales?”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVI, N° 190, 200, p. 175-185.
- Tello, Andrés Maximiliano, *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*, Adrogué, La cebra, 2018.
- _____, “Foucault y la escisión del archivo”, *Revista de Humanidades*, n° 34, 2016, p. 37-61.
- _____, “Una archivología (im)posible. Sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico”, *Síntesis. Revista de Filosofía*, I, 1, 2018, p. 43-65.

**PINTAR FRENTE AL MOTIVO.
CONVERGENCIAS POÉTICAS ENTRE
LA NARRATIVA DE ADOLFO COUVE Y
LAS CRÓNICAS DE ROBERTO MERINO**

*Felipe Joannon**

* Estudiante del doctorado en Estudios Hispánicos, Université Paris 8.

Entre los numerosos personajes del mundo literario que aparecen en las crónicas de Roberto Merino –pienso en Enrique Lihn, Rodrigo Lira y tantos otros–, uno que asoma bajo una óptica favorable es Adolfo Couve. Cuando lo convoca, Merino suele describirlo a partir de una anécdota cotidiana para luego comentar alguna de sus ideas sobre arte y literatura. En el primer escrito en que aparece Couve, por ejemplo, una especie de crónica larga sobre el balneario de Cartagena, Merino cuenta su visita a la casa del pintor. Este lo espiaba, dice, tras esas succulentas que regaba todos los días durante cuatro horas. Al llegar al umbral de la casa, Couve se ríe de su vestimenta y lo hace pasar. Al cabo de unas líneas, el cronista deja de lado al personaje, y se vuelca sobre la noción de realismo de Couve, cuya singularidad buscaba conciliar su adhesión a los relatos breves con las enormes novelas decimonónicas que tanto admiraba¹.

En otras crónicas el procedimiento es similar, es decir, Merino ficcionaliza la figura de Couve para que sus ideas adquieran un contexto. El cuidado del cronista por presentarnos una figura atractiva del pintor, junto a la adhesión explícita que a ratos manifiesta a su visión artística, acaso den cuenta de una afinidad poética entre sus obras que resulta difícil reconocer en la superficie. Claro, parece arbitrario acercar las novelitas de Couve, esas que Zambra califica de “violentamente sintéticas” y “orgullosamente artificiales”, a la prosa cotidiana y desenvuelta de Merino². Con todo, ese es el fin del texto que propongo a continuación: indagar en las lecturas que posibilitarían una aproximación entre estas obras, a pesar de las distancias genéricas que las separan. En las páginas que siguen, intentaré desarrollar dos nociones artístico-literarias que atañen la escritura de ambos autores, una ligada al concepto de imaginación y otra sobre la figura del amateur.

Contra la imaginación

En la crónica titulada “Adolfo Couve desde la última fila”, publicada en 2003, Merino describe el momento en que se enteró de la trágica muerte del escritor (en marzo de 1998). Esa tarde, el cronista cuenta que se encontraba paseando por Huérfanos en medio de la agitación natural de esta calle. La noticia del suicidio evocada en esta vía de movimiento constante, le recuerda la sensación que experimentara cuando murió su propio padre. La incapacidad de captar esa sensación, de traducirla al lenguaje escrito de su crónica, lo devuelve a la reflexión sobre Adolfo Couve:

1 Roberto Merino, “Cartagena. La resaca de un sueño”, *Horas perdidas en las calles de Santiago*, Santiago, Sudamericana, 2000, p. 264.

2 Respectivamente Alejandro Zambra, “El desorden de Adolfo Couve”, *Revista chilena de literatura*, n°58, 2001, p. 117-122; “Narrativa completa, Adolfo Couve. Corregir hasta que duela”, *Las Últimas Noticias*, 11/06/2003. URL: <http://www.letras.mysite.com/couve300603.htm>.

Acumulo palabras al escribir y me doy cuenta de que no logro dar con la atmósfera exacta de ese instante, que me cuesta equilibrar en el lenguaje el peso específico de la realidad. Ese problema –el de la representación literaria– era para Couve un motivo que estaba detrás de su escritura³.

Y la frase que a continuación escribe Merino es la primera convergencia poética que veo entre sus obras: “*No le interesaba la imaginación, [...].* Suponiendo que existe un modo exacto de aproximarse a esa evanescencia material que denominamos el mundo, ocupó [...] mucho tiempo en el proceso de reducción de sus novelas, para despojarlas de palabras innecesarias”.

Couve, es cierto, solía repetir que detestaba la imaginación, decía que no la había ocupado nunca⁴. En pintura esto se traducía en privilegiar siempre la sesión frente al motivo. En su afán provocador, llegó a decir incluso que Velázquez, a quien consideraba el artista realista por excelencia, había fracasado en su cuadro *Los borrachos*, puesto que lo habría pintado de memoria⁵. Como escritor había optado por seguir la tortuosa metodología flauberteana. A semejanza del autor de *Madame Bovary*, le asignaba a la etapa de la corrección un lugar capital en el proceso de escritura, a la que dedicaba la mayor parte del tiempo⁶. Así, si creemos a sus testimonios, una novela de menos de cien páginas como *El picadero* (1974), le habría costado cuatro años de dedicación casi exclusiva. Couve estaba convencido de que la corrección, así como la adopción de la tercera persona para narrar, eran necesarias para tomar distancia respecto de su propia obra y así evaluar el grado de interés general que podía suscitar. El sometimiento de sus propios textos a numerosas relecturas le permitía fingir ser un lector ajeno, anticipar (mediante un simulacro) el proceso de lectura real que se llevaría a cabo tras la publicación. Bajo esta óptica, la corrección y la relectura revelarían una búsqueda de lo común, o, en términos de Couve, de lo universal. La imaginación se opondría a esa búsqueda. El autor que la utiliza, afirma Couve, cede a un impulso que todos experimentaríamos y cuyo carácter esencialmente personal iría en “contra de la literatura”⁷.

3 Roberto Merino, “Adolfo Couve desde la última fila”, *Las últimas noticias*, 07/11/2003, p. 35.

4 Véanse las entrevistas de Foxley (1989), Larraín (1989), Donoso (1993) y Dardel (1996).

5 Adolfo Couve, “*La comedia del arte*. Entrevista con Adolfo Couve”, entrevista de C. Valdés, *Suplemento Artes y Letras, El Mercurio*, 6/08/95, p. 28.

6 Para un estudio más profundo sobre la filiación de Couve respecto de Flaubert véanse los capítulos “El culto de la forma” y “La corrección infinita” del libro de Francisco Cruz, *Perder la cabeza. Ensayo sobre la obra de Adolfo Couve*, Valparaíso, EUV, 2019.

7 Adolfo Couve, “La vida mía se la he ofrendado al arte”, entrevista de A. M. Larraín, *Suplemento Artes y Letras, El Mercurio*, 20/08/1989. URL: <http://www.letras.mysite.com/ac290804.htm>.

Desde esta perspectiva, Couve ataca reiteradamente a los autores del boom y a sus seguidores, principalmente a García Márquez e Isabel Allende. La imaginación en el artista latinoamericano sería un recurso aún más grave, según el pintor escritor. El efecto violento del traslape de culturas y el problema identitario que había generado la Conquista española en Latinoamérica (cuyas consecuencias Couve percibía completamente vigentes), debía representarse, según este, con una actitud de distancia, con pretensiones de objetividad artística, evitando caer en estéticas que propusieran una solución a la tensión propia del continente. Couve ilustra muy bien este punto cuando habla del latinoamericano aficionado a la ópera (él mismo lo era), a quien califica de “demente”. Lo que sucede cuando se representa en Latinoamérica alguna obra de este género eminentemente europeo es una suerte de cortocircuito que remece el núcleo de su identidad:

Porque el Teatro Municipal con esas óperas de Verdi o de Wagner está aislado. Lo único que sucede es lo que pasa con la gente que está en la galería, la que está en balcón: es adentro donde pasa todo. Pero afuera está la calle San Antonio y la calle Moneda. Entonces, ese teatro es una encerrona que no tiene contacto con Chile y la persona que sale de ahí después de ver Tristán e Isolda queda como partida en dos⁸.

Couve se propone narrar este traslape forzado, pues piensa que solo describiendo la tensión que se deriva de este cruce cultural es posible imaginar la evolución futura de las sociedades latinoamericanas. Las propuestas de Allende y García Márquez, en cambio, le parecen un atajo que a la larga se tornaría ineficaz como modelo de representación

En cierta medida, la actitud de Couve no es ajena a un discurso de larga data en el pensamiento latinoamericano: aquel que consigna una dificultad particular de estos pueblos por adoptar una actitud de observación que les permita establecer una distancia entre sujeto y objeto representado. Esta visión, fuertemente influida por la asimilación a fines del siglo XIX de doctrinas como el positivismo de Auguste Comte y de su deriva naturalista en escritores como Zola, va a mantener algunos de sus valores durante buena parte del siglo XX⁹. Es lo que puede observarse, con frecuencia, en la actitud del Joaquín Edwards Bello cronista, en

8 Adolfo Couve, “Adolfo Couve: agregado cultural en Cartagena”, entrevista de C. Donoso, *Revista Caras*, 04/10/1993, p. 73.

9 Sobre la influencia del positivismo y del naturalismo en intelectuales chilenos del siglo XIX (principalmente en Lastarria), véase Bernardo Subercaseaux, “Liberalismo positivista y naturalismo”, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, tomo 1, vol. 1, Santiago, Universitaria, 2011, p. 213-241.

particular en aquellas crónicas que Alfonso Calderón reunió años después bajo el significativo título de *Mitópolis* (1973). En la entrevista a modo de prólogo que introduce esta compilación, Edwards Bello denuncia, de manera bastante similar a la de Couve, la tendencia imaginativa o mitologizadora latinoamericana. Lo que Edwards Bello llama mitomanía se corresponde bastante con lo que el pintor-escritor califica de imaginación: “La mitomanía es un vicio suramericano –dice el cronista–. Poseemos una enorme capacidad para demoler los hechos verídicos y cubrir el lugar con una patina de leyenda, de magia de ultratumba”¹⁰. Otro escritor chileno de la generación anterior a la de Couve que frecuenta esta visión de Latinoamérica es Luis Oyarzún, quien subraya la dificultad que tiene el escritor latinoamericano para generalizar, para tomar conciencia crítica de la relación con su entorno: “Nuestras novelas surgen de una relación de proximidad tan estrecha entre el autor, la acción, los caracteres y el paisaje, que llegan a parecer, más que novelas, interminables poemas líricos”¹¹.

Roberto Merino, por su parte, también le da al término *imaginación* una valoración negativa, para desmarcarse, como Couve, de un cierto tipo de literatura. Pero el eje de discusión sobre el cual toma posición es distinto. Este viene dado por el auge que experimentó, desde la década de los noventa en adelante, un género hasta entonces considerado menor, a saber, la crónica¹². Resurgía con esta, gracias a la popularidad de escritores como Lemebel y Monsiváis, la eterna oposición entre realidad y ficción. Porque las crónicas, a pesar de los intentos de la crítica por eliminar las rígidas categorías literarias, seguiría percibiéndose como el texto que permitía dar cuenta de un “mundo real”, por oposición a la novela, que lo haría sobre un “mundo ficticio” cuyo material principal sería la imaginación. En una entrevista reciente, un periodista le preguntaba a Merino si acaso leía novelas, a lo que el escritor responde que ya no, pues le parece “desalentador que el elemento de base de un libro esté demasiado procesado por los caprichos imaginativos de una persona”¹³.

Esta respuesta puede ser menos sorprendente en la actualidad, si se tiene en cuenta la consolidación de la crónica como género y la profusión de novelas marcadamente autobiográficas. Hace tres décadas, en cambio, cuando Merino publicaba sus primeras crónicas, el prestigio del relato ficticio era aun mayor y contaba con

10 Joaquín Edwards Bello, *Mitópolis*, Santiago, Nascimento, 1973, p. 15.

11 Luis Oyarzún, *Diario íntimo*, Santiago, Universidad de Valparaíso, 2017, p. 80.

12 Sobre el fenómeno de la crónica contemporánea en Chile véase Waldman 2008.

13 Roberto Merino, “Roberto Merino, escritor: ‘El Santiago actual se me escapa, es un fenómeno de la edad que no tiene vuelta’”, entrevista de J. García, Santiago, “Culto”, *La Tercera*, 21 de julio de 2018. URL:<https://culto.latercera.com/2018/07/21/roberto-merino-escritor-santiago-actual-se-me-escapa-fenomeno-la-edad-vuelta/>

un discurso apologético que sobrepasaba las fronteras de la reflexión académica. Este nuevo escenario, y en cierta medida la progresiva pérdida de influencia que sufría la poesía (particularmente en Chile, ya muertas varias de sus principales figuras), permitía cifrar en la ficción la singularidad de la literatura. Las novelas podían colmar, se escribía, el legítimo impulso del hombre moderno por vivir múltiples vidas, e incluso constituían en sí mismas un método cognoscitivo alternativo o complementario (diferente, en definitiva) al hegemónico método científico racional. Es el tipo de discurso que podemos encontrar, por ejemplo, en el conjunto de ensayos que Vargas Llosa publica bajo el título *La verdad de las mentiras* (1990), en cuya introducción escribe:

el reducto asfixiante que es nuestra vida real se abre y salimos a ser otros, a vivir vicariamente experiencias que la ficción vuelve nuestras. Sueño lúcido, fantasía encarnada, la ficción nos completa, a nosotros, seres mutilados a quienes ha sido impuesta la atroz dicotomía de tener una sola vida y los deseos y fantasías de desear mil. Ese espacio entre nuestra vida real y los deseos y las fantasías que le exigen ser más rica y diversa es el que ocupan las ficciones¹⁴.

Merino, con el escepticismo que lo caracteriza, parece sospechar de este entusiasmo. Adoptando una actitud fenomenológica inductiva, y en reacción tal vez a discursos como el de Vargas Llosa, el cronista se propone situar su mundo en los objetos sensibles inmediatos. Nada que no pueda unir a su experiencia sensorial, piensa, existe realmente. Su escritura es, en este sentido, metonímica, opera bajo criterios de una contigüidad material. Esa fue su manera de proceder en la escritura de las crónicas urbanas publicadas entre 1995 y 1997 en la revista *Hoy* (reunidas más tarde en el libro *Santiago de memoria*). En varias de ellas, el cronista primero visita los lugares para luego, a partir de un elemento percibido en esa experiencia (el nombre absurdo de una calle, la fachada irregular de una casa, un personaje abortado en cualquier tarea), dar curso a una serie de breves relatos o de descripciones asociadas a ese lugar. En ese período de su producción, Merino fuerza todavía algo su metodología, al programar excursiones a los lugares que luego describirá. Más adelante, con la libertad temática que le concederían otros medios, el punto de inicio sensorial estará aún más cerca de su experiencia inmediata, como confiesa en una crónica muy reciente: “El mundo parte desde estas superficies definidas, una mesa con cubierta de chapa de madera, una cajita con sobres de azúcar, un computador, un celular. No debo desconcentrarme de la idea que me confió un budista: que lo esencial no tiene carácter de realidad, pero que si, en fin, quería seguir mis rutas ilusorias, debía concentrarlas ahí, en ese espacio circunscrito”¹⁵.

14 Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 11.

15 Roberto Merino, “Fuga hacia adentro”, *Las Últimas Noticias*, 16 de marzo de 2020, p. 42.

Esta desconfianza hacia la imaginación, hacia discursos que habrían olvidado su deuda hacia el mundo sensible, se traduce en Merino en la adopción de un relato en primera persona que minimiza la distancia entre el autor y el narrador. Algo que parece tener, actualmente, más de elección estética deliberada que de respeto hacia las normas de la crónica, si consideramos que Merino ya incursionó en otros géneros literarios y que tiene una novela inacabada¹⁶. En efecto, en una entrevista de 2018, ante la pregunta por la equivalencia entre su voz y la de sus crónicas, Merino responde:

No me complazco en ejercer un doblez literario. No considero que tenga que engolosinarme con la literatura a un nivel de generar falsas identidades o cosas así... trato de mantenerme en la línea de la sinceridad. Ahora claro, evidentemente uno en la vida diaria se desdobra, es varias personas, no es una sola, usa máscaras, miente... todos esos artilugios, si se traspasan a las crónicas, bueno, es porque la vida es así. Por eso no me gusta Bolaño, porque encuentro que es engolosinado en esos artilugios, por eso me carga, no me gusta nada, me aburro mucho¹⁷.

Desde un punto de vista narratológico, la respuesta de Merino es exactamente la contraria de la de Couve. Mientras para el primero la evasión de los “caprichos imaginativos” pasa por reducir la distancia entre narrador y autor, atando sus digresiones a experiencias biográficas concretas, para el pintor escritor ello se lograba emulando la distancia del narrador omnisciente de Flaubert.

Por otra parte, resulta al menos cuestionable sostener que ni las obras de Couve ni las de Merino incurren en esta *imaginación*, aun bajo el sentido restringido que ambos le otorgan a este término. Baste recordar las novelas finales de Couve (*La comedia del arte* y *Cuando pienso en mi falta de cabeza*), y no pocas crónicas de Merino, en las que recrea con bastante libertad ciertos mitos y personajes de la historia de Chile. Se trata, en suma, de un gesto que les permite encontrar una posición desde la cual escribir, un gesto de marginalización respecto a figuras dominantes de la literatura, donde la *imaginación* hace las veces de centro.

Pero es posible ver también, tanto en las novelas de Couve como las crónicas de Merino, una inclinación digamos realista, en el sentido de que ambas reconocen un referente fuera de la obra que guía sus respectivas escrituras y les impone ciertas restricciones. Como han señalado Adriana Valdés, Alejandro Zambra y el

16 Se trata de un texto cuyo título sería *Taumatropio*, que Merino habría empezado hace años. Al menos hasta julio de 2018 tenía un contrato vigente con Random House Mondadori para publicarla.

17 Roberto Merino, “La libertad del amateur”, entrevista de M. Rivas, 23/04/2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QXtkTEVjOYQ&t=1623s>.

propio Merino, las novelas de Couve, a pesar de contar con escasas referencias al espacio y tiempo histórico en que se desarrollan, dan cuenta de una tensión marcadamente local¹⁸. Los textos de Merino, por su parte, intentan visibilizar objetos cotidianos fácilmente reconocibles por los lectores. Existe, en resumen, por parte de ambos, la intención de representar un área común, el objetivo de participar en la formación de un sentido comunitario. Lo que ambos llaman negativamente *imaginación*, con los diferentes matices con que cada uno emplea el término, no sería sino la escenificación de una visión personal, generalmente arbitraria, del afán por imponer una idea de escaso interés general.

La figura del amateur

El desmarque de ambos escritores respecto de una literatura dominante (de Bolaño en el caso de Merino, de García Márquez en el caso de Couve), va acompañado del elogio de la figura del amateur. Esta es la segunda convergencia poética que veo entre los dos.

La adhesión a esta figura del amateur se da, de todas formas, en distintos planos en cada uno. En el caso de Couve, esta no tiene que buscarse en la práctica literaria de un pintor, como postula entre otros César Aira, quien se refiere a Couve como un “amateur dotado, [...] un pintor al que entre cuadro y cuadro se le ocurrían historias”¹⁹. Ni tampoco en su marginalidad, acentuada los últimos quince años por su autoexilio en Cartagena. Pues su temprana consagración exclusiva a la escritura, el padecimiento casi físico que experimentaba en el proceso creativo y el tiempo que le tomaba armar un párrafo, contradicen tres de los rasgos reconocibles del amateur: placer en la ejecución, irregularidad de la práctica y talento. Couve, es cierto, no fue un escritor profesional, en el sentido de que su obra apenas toma en cuenta las exigencias del campo literario de su época. Pero tampoco fue un aficionado. El estudio pormenorizado de la biografía de Couve sugiere que no es exagerado asociar su figura a la que Borges traza de Flaubert: “[el] hombre de letras como sacerdote, como asceta y como mártir”²⁰. Por las mismas razones, tampoco en los personajes artistas de sus novelas (Augusto en *La lección de pintura*, Camondo y Sandro en *La comedia del arte* y *Cuando pienso*

18 Adriana Valdés, “Prólogo”, Adolfo Couve, *Cuando pienso en mi falta de cabeza*, Santiago, Seix Barral, 2000, p. 7-30; Alejandro Zambra, “Narrativa completa...”, *op. cit.*; Roberto Merino, “Cartagena...”, *op. cit.*

19 César Aira, “Narrativa completa. Cuentos de fantasmas”, *Suplemento Artes y Letras, El Mercurio*, 01/06/2003. URL: <http://www.letras.mysite.com/couve320603.htm>

20 Jorge Luis Borges, “Flaubert y su destino ejemplar”, *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, 1966, p. 150.

en mi falta de cabeza) puede reconocerse al amateur, pues estos siguen el mismo patrón que la biografía del autor.

Sin embargo, si desde la creación artística no hay rastros de esta figura, desde la recepción estética la perspectiva privilegiada es justamente la del amateur. El receptor ideal de la obra de arte es casi siempre, en las novelas de Couve, un personaje aficionado, que carece de una formación artística específica. Uno de los ejemplos más claros lo constituye Cleopatra Lebas, la protagonista de la novela *El parque*, publicada en 1976. En una escena central de la trama se narra la epifanía artística que vive Cleopatra mientras contempla su parque abandonado.

Instalada tras la ventana de uno de los salones del primer piso, aquél de las celosías doradas por el polvo y el sol, permanecía largas horas, perdida la mirada en una réplica del Perseo de Cellini, que emergía de un soporte cubierto de salvas y helechos. Como lo miraba sin verlo, el Perseo, no intimidado, desplegaba libremente todos sus secretos de armonía y fuerza [...]. Así Cleopatra conoció la vida secreta de las obras de arte, tan caprichosas como la gente, púdicas en su evidencia de hermosura. Y como desconocía la historia de Medusa y quién era Perseo, se imaginó otra, atribuyendo esa decapitación a una simbología acorde con los trastornos que estaba ella viviendo²¹.

Los elementos que le permiten a la protagonista acceder a la experiencia artística no provienen, en ningún caso, de algún tipo de formación profesional, lo que el narrador se encarga de exagerar al decir que Cleopatra ni siquiera conocía el mito de Perseo y Medusa. La obra de arte, desde la perspectiva de Couve, es potencialmente accesible para cualquiera, en la medida en que debe tender a volverse “evidente en su hermosura”. Pero al mismo tiempo afirma que las obras son “caprichosas y púdicas” y por lo tanto opacas para ciertas sensibilidades. En este fragmento, como en muchos otros, la puerta de entrada a la experiencia artística viene dada por la experiencia vital. Cleopatra vive esta epifanía de Perseo degollando a Medusa luego de descubrir que su joven y apuesto esposo, actualización del semidiós griego, ha dejado de pronto de amarla. La predisposición óptima para conocer una obra de arte sería, entonces, la del espectador que no traza un límite claro entre su vida y el arte, aquel que practica, como el amateur, la recepción estética a la luz de sus propias pasiones.

En cuanto a Merino, es evidente, tampoco puede decirse que se trate de un escritor amateur, aun cuando, como Couve, intente a cada paso desmarcarse de la etiqueta de escritor profesional. En efecto, el cronista, al contrario del pintor

21 Adolfo Couve, *Obras completas*, Santiago, Tajarar, 2013, p. 256.

escritor, está completamente inmerso en el circuito literario chileno: tiene contratos con medios de difusión masiva, debe cumplir plazos de entrega semanales y tiene una estrecha relación con su editor y algunos escritores de su generación. Así las cosas, la figura del amateur en Merino se presenta, en primera instancia, como una añoranza, íntimamente asociada con el recuerdo de sus primeras incursiones en literatura:

Lo que quisiera es recuperar ese lejano momento en que –incorporándome súbitamente de la posición del gato– me ponía a escribir porque sí, sin que nadie me lo pidiera, sin siquiera la esperanza de que alguien iba a leer esas páginas mecanografiadas. No había ruido en el canal, ni necesidad de terminar luego, ni obligación de avanzar cuando las cosas se ponían aburridas. Era la adánica prerrogativa del *amateur*²².

Pero la figura del amateur en Merino no solo permanece en un nivel temático en su obra, desperdigada en una que otra crónica, sino que logra colarse en la estructura interna de sus escritos. Prueba de ello es la exactitud del título de su última compilación de crónicas. *Por las ramas* (ese es el título de la compilación), reúne una cuarentena de escritos de las últimas dos décadas cuya temática principal son los animales y el paisaje. El título, que bien podría extenderse a la mayor parte de su obra periodística, apunta a uno de los aspectos esenciales del amateur: la gratuidad. “Irse por las ramas”, como suele hacer el cronista, es desafiar frontalmente el modo de ejecución profesional, esto es, la eficiencia. Al adoptar un procedimiento de escritura que opera por asociaciones horizontales (metonímicas, como señalaba anteriormente), Merino busca reducir el peso conclusivo que las frases van acumulando cuando se acercan al final. Es como si el propio escritor, fiel a su escepticismo, quisiera librarse de la responsabilidad de tener que entregar un mensaje concluyente y le propusiera al lector un conjunto de evocaciones contiguas, fuera del ámbito de la competencia y la jerarquización. La digresión, una de las libertades que puede tomarse el amateur, aquí está asumida dentro del marco de su escritura profesional. En resumen, la figura del amateur en Merino es un modelo ideal de escritura.

Un modelo ideal, es importante recalcarlo, puesto que tanto Couve como Merino reconocen que el amateur de carne y hueso difícilmente logra una obra que sobreviva al arrebató del instante:

Ninguno de los poemas escritos en la época adánica –señala Merino respecto a sus primeros escritos– ha sobrevivido a los escrutinios y a las purgas de la

22 Roberto Merino, “La edad del gato”, *Por las ramas*, Santiago, Hueders, p. 93-94.

autocrítica. Quizás su función no era la autonomía estética sino más bien servir como alicientes de la experiencia. El único recuerdo que me queda de ellos es una especie de aura afectiva, el remanente de una situación favorable, el residuo de una alegría²³.

Esta cita de Merino toca dos puntos en los que convergen su versión de la figura del amateur y la de Couve. Por una parte, ambas figuras sitúan al placer como elemento principal de la experiencia estética, añadiéndole, en algunos casos, incluso la calidad de guía en la interpretación artística. Por otro, se le reconoce a esta figura del amateur un carácter funcional en la escritura: Couve escribe pensando en un lector amateur, Merino escribe siguiendo las estrategias de un escritor aficionado.

Por otra parte, la descripción de Merino de su experiencia de escritura amateur bien podría aplicarse al Couve pintor tardío (desde 1984 hasta su muerte), aquel que, tras haber renunciado a la pintura para dedicarse a la escritura, necesitó volver a su oficio artístico inicial para salir de la depresión en que lo había sumido su novela *El pasaje* (publicada en 1989 pero escrita hacia fines de los setenta). En Cartagena, Couve no dejará de pintar hasta su muerte, pero solo como un verdadero amateur: por el placer que le proporcionaban sus “cartoncitos”, por la facilidad que se reconocía como pintor del instante (sus cuadros los acababa en una sola sesión), en fin, porque ese “residuo de alegría” del que habla Merino (y que Couve conseguía cuando pintaba), le servía de aliciente para dedicarse a la tortuosa escritura.

Conclusión

Acaso existan otros aspectos que podrían acercar, de manera más directa, obras tan dispares como la de Couve y la de Merino. El tipo de humor, por ejemplo, es uno de estos aspectos. Un humor marcado por lo grotesco y lo teatral, y que a veces colinda con lo absurdo. Es el caso, también, de la mirada que portan ambos sobre la decadencia y los personajes rezagados, Couve en el balneario de Cartagena con personajes como el payaso Bombillín, Merino en las calles de Santiago, con una variada fauna de la picaresca capitalina. Pero creo, al mismo tiempo, que estas particularidades no son independientes de las nociones de amateur e imaginación que hemos analizado, en la medida que estas nos señalan la posición que adoptaron en sus respectivos contextos literarios. Asumida una posición al margen, reivindicado el ideal del artista amateur, la estrategia consiste en despojarse

23 *Ibíd.*

de la presión que pesa sobre el creador para trasladar el interés al mundo representado. Couve hubiese querido llamar a esta actitud “realista”. Sea como fuere, más allá de la validez o exactitud con que Merino y Couve usaron los términos, tal vez lo más rescatable sea su valor operativo: una vez establecido el lugar del realismo en la escritura, con eso les bastaba para seguir escribiendo.

Bibliografía

- Aira, César, “Narrativa completa. Cuentos de fantasmas”, “Artes y Letras”, *El Mercurio*, 1 de junio de 2003. URL: <http://www.letras.mysite.com/couve320603.htm>
- Borges, Jorge Luis, “Flaubert y su destino ejemplar”, *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, 1966.
- Edwards Bello, Joaquín, *Mitópolis*, Santiago, Nascimento, 1973.
- Couve, Adolfo, *Obras completas*, Santiago, Tajamar, 2013.
- _____, “Adolfo Couve: un sentimental que se castiga”, Entrevista de A. M. Foxley, “Literatura & Libros”, *La Época*, 30 de julio de 1989, pp. 4-5.
- _____, “Adolfo Couve: ‘La vida mía se la he ofrendado al arte’”, Entrevista de A. M. Larraín, “Revista de Libros”, *El Mercurio*, 20 de agosto de 1989, pp. 1-2. URL: <http://www.letras.mysite.com/ac290804.htm>.
- _____, “Adolfo Couve: Agregado Cultural en Cartagena”, Entrevista de C. Donoso, *Revista Caras*, n.º 143, octubre de 1993, pp. 72-74.
- _____, “La comedia del arte. Entrevista con Adolfo Couve”, entrevista de C. Valdés, *Suplemento Artes y Letras, El Mercurio*, 6 de agosto de 1995, pp. 1, 27-28.
- _____, “Adolfo Couve: La soledad de un artista es espantosa”, Entrevista de P. Dardel, *El Mercurio de Valparaíso*, 24 de noviembre de 1996, p. C5.
- Cruz, Francisco, *Perder la cabeza. Ensayo sobre la obra de Adolfo Couve*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2019.
- Merino, Roberto, “Cartagena. La resaca de un sueño”, *Horas perdidas en las calles de Santiago*, Santiago, *Sudamericana*, 2000.
- _____, “Adolfo Couve desde la última fila”, *Las últimas noticias*, 7 de noviembre de 2003, p. 35.
- _____, “La libertad del amateur”, Santiago, Entrevista de M. Rivas, Centro para las Humanidades UDP, 23 de abril 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QXtkTEVjOYQ&t=1623s>
- _____, “Roberto Merino, escritor: ‘El Santiago actual se me escapa, es un fenómeno de la edad que no tiene vuelta’”, Entrevista de J. García, Santiago, “Culto”, *La tercera*, 21 de julio de 2018. URL: <https://culto.latercera.com/2018/07/21/roberto-merino-escriptor-santiago-actual-se-me-escapa-fenomeno-la-edad-vuelta/>
- _____, “La edad del gato”, *Por las ramas*, Santiago, Hueders, 2018.
- _____, “Fuga hacia adentro”, *Las Últimas Noticias*, 16 de marzo de 2020, p. 42.
- Oyarzún, Luis, *Diario íntimo*, Santiago, Universidad de Valparaíso, 2017.
- Subercaseaux, Bernardo, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, vol. 1, Santiago, Editorial Universitaria, 2011.

- Valdés, Adriana, "Prólogo", *Cuando pienso en mi falta de cabeza* de Adolfo Couve, Santiago, Seix Barral, 2000.
- Vargas Llosa, Mario, *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- Waldman, Gilda, "La doble vertiente de la crónica actual de la ciudad de Santiago: historia del presente y postales en sepia", *Anales de Literatura Chilena*, N° 10, 2008, pp. 179-190.
- Zambra, Alejandro, "El desorden de Adolfo Couve", Santiago, *Revista chilena de literatura*, N° 58, 2001, pp. 117-122.
- _____, "Narrativa completa, Adolfo Couve. Corregir hasta que duela", *Las Últimas Noticias*, 11 de junio de 2003. URL: <http://www.letras.mysite.com/couve300603.htm>.

CONSPIRACIÓN CÓSMICA. WARBURG Y PROUST EN EL DIARIO DE RAÚL RUIZ

*Juan Esteban Plaza**

* Estudiante de doctorado en culturas ibéricas y latinoamericanas en la Universidad de Stanford, California.

Hoy, en Kreuzlingen, en un centro cerrado, donde me siento como un sismógrafo hecho de trozos de madera procedentes de una planta oriental trasplantada hasta la fértil llanura del norte de Alemania, a la que le han injertado un rama procedente de Italia, me abandono a los signos que recibo, ya que en este época de naufragio caótico incluso el más débil tiene el deber de reforzar su voluntad en pos de un orden cósmico.

Aby Warburg, *Recuerdos del viaje al territorio de los indios pueblo en Norteamérica*

Los dos volúmenes de seiscientas páginas que componen los diarios de Raúl Ruiz, publicados en Chile el 2017, esbozan los procesos lógicos de una cinematografía, las derivas imaginativas movilizadas por las obsesiones del cineasta, la bitácora de sus viajes, comidas, llamadas telefónicas, hábitos farmacológicos, cinéfilos y librecos. En cuanto reverso privado de la obra fílmica y de sus textos y entrevistas publicados, el diario ofrece además un acceso único a las negociaciones y transgresiones de los códigos cinematográficos que Ruiz ejecutó en el período de su escritura, desde comienzo de los años noventa hasta el año de su muerte, en 2011.

No intentaré aquí una lectura global de un texto cuyo poder de seducción radica en su naturaleza plural y elusiva. Al contrario, me propongo apenas seguir una de las líneas de fuga contenidas en el diario, a saber, la que conecta la lectura ruiciana de un estudio sobre la obra de Aby Warburg con su adaptación al cine en 1999 de *El tiempo recobrado*, de Marcel Proust. En una entrada de noviembre de 1993, Ruiz escribe: “Se me aparece una frase que hizo rabiarse a algunos francesitos: ‘Mis películas son notas a pie de páginas de los libros que leo durante la filmación’”¹. Tomando en serio esta provocación, he decidido escribir a pie de página mis observaciones sobre el film para dedicar el cuerpo de este texto a comentar las lecturas y notas del diario que acompañaron la escritura y rodaje de

1 Raúl Ruiz, *Diario: notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas. Volúmenes I y II*, Santiago, Universidad Diego Portales, 2017, vol. I, p. 29.

*El tiempo recobrado*²

En lugar de documentar el film a partir de las notas de rodaje, considero *El tiempo recobrado* como una de las muchas actualizaciones posibles de la virtualidad sugerida en las páginas del diario a partir de las lecturas de Proust y Warburg. En otras palabras, el diario ofrece una vía de entrada a la multiplicidad de fuerzas y tendencias³ que constituyen una idea cinematográfica cuya actualización no está determinada de antemano sino que depende de las limitaciones y posibilidades de las circunstancias materiales del rodaje en el que se resuelve. La importancia de restituir la virtualidad de *El tiempo recobrado* radica en que ella no se consume ni cancela en su actualización. Diario y film son, así, mutuamente inconmensurables, al tiempo que uno afecta y es afectado por el otro. En este sentido, si bien la lectura ruiciana de Warburg modifica mi modo de ver *El tiempo recobrado*, he decidido relegar este efecto a un segundo plano consignado a pie de página para priorizar estratégicamente, en cambio, el modo en que las lecturas de Ruiz durante la preparación de la película redirigen la visualización estandarizada de una obra literaria y luego condicionan secretamente la filmación a través de alianzas entre el director y algunos de sus colaboradores.

En las *Poéticas del cine* Ruiz llama inconsciente fotográfico a la articulación de elementos aparentemente secundarios (segundo plano, fuera de campo, sonido accidental) que “conspiran contra la lectura lisa de la imagen”⁴ o contra lo que en otro lugar llama el conflicto central. Sin embargo, me parece ver en la conspiración y el secreto no tan solo los nudos de una teoría de la percepción cinematográfica sino figuras posibles del proceso entero del nacimiento y sobrevivencia del film, desde su concepción, producción y filmación hasta su distribución, circulación y recepción. Leídos desde esta óptica, los diarios de rodaje de *El tiempo recobrado* son pasajes de una guerra secreta contra la retórica de Hollywood.

En una de las primeras críticas del film, Guy Scarpetta insistió en el automatismo audiovisual por el cual las adaptaciones “históricas” de novelas a menudo consisten en transposiciones anecdóticas que reducen ambos medios a sus mínimos denominadores comunes. “La paradoja es la siguiente: muchas de las novelas actuales se escriben “como en el siglo XIX” precisamente porque su única ambición

2 Las referencias al film serán introducidas por las siglas de *Le temps retrouvé*: LTR. Las citas textuales de los diálogos son mis traducciones del guion técnico íntegramente publicado en el n° 481 de la revista *L'Avant-Scène Cinéma* en 1999.

3 Pierre Lévy, *Becoming virtual: reality in the digital age*, New York, PlenumTrade, 1998, p. 24.

4 Raúl Ruiz, *Poéticas del cine*, Santiago, Universidad Diego Portales, 2013, p. 71.

es convertirse en películas”⁵. El reto que ofrece la transposición audiovisual de los procedimientos de *El tiempo recobrado* no es otro que el de recodificar en el montaje de imagen y sonido las secuencias extraverbales de la memoria que en la novela de Proust han sido cristalizadas en un continuo de materia verbal. Se trata de una conspiración del tiempo de la imagen-sonido que opera contra la lectura lisa, puramente verbal, del original proustiano.

Sirviéndome de los diarios como guía, ofrezco una lectura de los medios y de la atmósfera en los que se gestó el film. Llamo a esta operación lectura ecológica en dos sentidos fundamentales. Primero, se trata de atender a las interacciones y determinaciones recíprocas del conjunto de cuerpos, tecnologías, deseos y conceptos que convergen en la vida de un film: productores, actores, escritores, y también equipos técnicos, libros y objetos filmados. Basado en los métodos de las ecologías de medios⁶⁷, leo los diarios de Ruiz como diagramas de un estado de la técnica y de las relaciones entre medios diversos durante el paso del siglo XX al siglo XXI. En un segundo sentido, quiero mostrar de qué modo el interés de Ruiz por los trabajos de Warburg durante la adaptación de un clásico de la literatura remite a una constante de su cinematografía: la atención a lo que Jane Bennett ha llamado materia vibrante, es decir, el poder activo de las cosas más allá de los contextos en que ellas son dispuestas por intencionalidades humanas⁸.

Ya en su texto teórico más temprano, *Relaciones de objetos en el cine*, de 1978, Ruiz toma como punto de partida para una reflexión sobre la práctica cinematográfica las interacciones entre los objetos del set, con independencia de las funciones que los realizadores puedan asignarles al interior de una ficción. La cámara, en cuanto objeto no humano con capacidad de mirada, aparece entonces como una vía de acceso a las relaciones entre los objetos filmados, y entre éstos y la cámara misma; relaciones que normalmente permanecen invisibles para la mirada humana. Este poder del cine para realzar la vitalidad material de las cosas conduce en la obra de Ruiz a una exploración artística que, como señala Jane Benett a propósito de su propio trabajo, busca ser contagiada por “desprestigiadas filosofías de la naturaleza que arriesgan el estigma de la superstición, el animismo, el vitalismo, el antropomorfismo y otras actitudes premodernas”⁹. Durante la escritura del guion para *El tiempo recobrado*, las notas de Warburg sobre las prácticas artísticas de los indios pueblo, en particular de las tribus de los Hopi, le sugieren a Ruiz

5 Guy Scarpetta, “Reflexions sur “Le temps retrouvé””, *Positif*, Septiembre de 1999, p. 66.

6 Friedrich A. Kittler, *Gramophone, film, typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999.

7 Jusi Parikka, *What is media archaeology*, Cambridge, Polity Press, 2012.

8 Jane Benett, *Vibrant matter: a political ecology of things*, Durham, Duke University Press, 2010, p. 5.

9 *Op. cit.*, p. 18.

formas de visualización que acusan relaciones entre humanos, cuerpos orgánicos e inorgánicos extrañas tanto para la ontología naturalista moderna como para las formas estandarizadas de traducción cinematográfica de textos literarios. En cuanto trabajo de infiltración en los circuitos del cine mundial, esta práctica heterodoxa de la adaptación permite plantear nuevas preguntas a la ecología política del cine.

La conspiración podría resumirse así: un cineasta chileno tuvo la idea de filmar una adaptación del último libro de la “novela río” de Marcel Proust¹⁰ y acabó por transponer secretamente las danzas de las tribus Hopi de Arizona y Nuevo México a los escenarios de la novela, cambiando las máscaras y plumas de los bailes rituales por los trajes y corsés del fin de siglo parisino. En el camino llega a la conclusión de que Proust se formó como cineasta en una escuela de cine de Nuevo México. Una ficción no menos extravagante apunta Ruiz en su diario cuando empieza a enfrentarse a las restricciones que la industria impone a su adaptación:

12 de junio de 1997: Como no podré usar elementos latinos en el film de Proust, se me ha ocurrido una novela. Un traductor de Proust al araucano clásico (“tan lejano del mapuche como el latín del francés”). El protagonista es un chileno partidario de Orélie-Antoine que vive exiliado en París. Los temas para la combinación son: 0 Proust. 1 El traductor. 2 El diario de su hijo único. 3 La Salpêtrière y la madre loca. 4 El agregado militar de la embajada de Chile. 5 Orélie-Antoine. 6 El *communard* en Chile y los mapuches de La Frontera. 7 El alacalufe que trajeron a la Exposición Universal, prófugo. 8 Raymond Roussel en la Patagonia. 9 El cine. Viaje a la Patagonia de dos camarógrafos¹¹.

El *serio ludens* en que se dibujan estos apuntes sobre una novela posible es, pese a su apariencia caprichosa, una táctica obstinada en lo que podría llamarse la imagen menor: el desarme de las normas y jerarquías que regulan la visualización

10 La entrada del 21 de marzo de 1997 consigna el momento en que *El tiempo recobrado* demanda ser filmado. La idea habría comenzado a existir en 1985. “Día nublado, casi triste. Conversación con Emilio. En un momento me dice: “El tiempo recobrado es un texto místico” y esta sola frase me abre los ojos: es lo único que me ha interesado en este libro, que leo con tanta dificultad desde hace doce años buscando encontrar un equivalente filmico. Inmediatamente me levanto de la mesa y llamo a Paulo (Branco) y en dos minutos nos ponemos de acuerdo. Será el próximo film”. Raúl Ruiz, *Diario, op. cit.*, p. 148.

11 *Op. cit.*, p. 173.

de un original perdido¹². La necesidad, dictada por los productores, de hacer una “versión flaubertiana” de Proust en imágenes, la imposibilidad de desterritorializar el original, introduciendo elementos latinos en lo que solo aparentemente sería la adaptación cinematográfica de un clásico literario francés, llevan a Ruiz a imaginar una novela construida como un ir y venir de tránsitos y traducciones improbables: una versión araucana de Proust hecha por un exiliado chileno adepto al rey francés de la Araucanía, un aborigen llevado a Francia que logra escapar, un escritor vanguardista en la Patagonia, etc. Goce y astucia se combinan en las volutas que contienen en miniatura ficciones nunca filmadas ni redactadas, en las que la minorización es llevada al extremo de lo ilegible. “El cine no es ni puede ser asimilado a un lenguaje. Tengo ganas de hacer un film indescifrable”¹³, escribe Ruiz en otra parte de su diario. ¿Quién podría leer a Proust en araucano clásico además de este hipotético traductor? ¿Acaso los miembros de un culto dedicado a preservar esa lengua “tan lejana del mapuche como el latín del francés”?

En sus adaptaciones de autores como Dante, Calderón o Kafka, Ruiz vio siempre un terreno libre para el juego con los significantes que sostienen una geopolítica del prestigio¹⁴. Se trata de un movimiento similar al que Ricardo Piglia en su ensayo “Teoría del complot” identifica con la estética de Brecht, es decir, una intervención vanguardista en los “modos de producción de la gloria, modos sociales de producción que definen una economía del valor”¹⁵. Sin embargo, la carga dialéctica, programática y estratégica de la vanguardia describe mal la fugacidad del movimiento ruiciano. Como apunta Daniel Link a propósito del “esquema de las literaturas menores”: “la vanguardia histórica hizo pie para formular su campo de operaciones en la negatividad dialéctica. De lo que se trata, (en cambio), es de salir de la dialéctica por una vía que no sea institucionalizable”¹⁶. Contra el arribismo que intentaría llevar el cine chileno o latinoamericano al espacio consagratorio del cine mundial, Ruiz practica un abajismo universal, que, al contrario, se sirve de la posición del exilio para dislocar la herencia de las culturas

12 Cabe recordar la fórmula de Deleuze y Guattari en “Kafka: para una literatura menor”: “Una literatura menor no es la literatura de una lengua menor sino la literatura que una minoría hace en una lengua mayor. Pero la característica primaria de una literatura menor involucra los modos en que una lengua es afectada por un fuerte coeficiente de desterritorialización”. Gilles Deleuze y Félix Guattari, “What is a minor literature?”, *Mississippi Review*, vol. 11, n° 3, 1983, p. 16.

13 Raúl Ruiz, *Diario*, op. cit., p. 195.

14 “Para nosotros, Kafka es latinoamericano”, afirma Ruiz en una entrevista de 1987. Raúl Ruiz, *Ruiz: entrevistas escogidas, filmografía comentada*, Santiago, Universidad Diego Portales, 2013, p. 140.

15 Ricardo Piglia, *Antología personal*, Barcelona, Anagrama, 2015, p. 109.

16 Daniel Link, “Vanguardia y neobarroco en Copi”, *Un asombro renovado: vanguardias contemporáneas en América Latina*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2017, p. 83.

metropolitanas. Tan lejos del esencialismo nacionalista como del asimilacionismo occidental multicultural, su táctica se asemeja a lo que Dipesh Chakrabarty llamó la provincialización de Europa, el descentramiento de un imaginario que privilegia la temporalidad y las formas culturales de la modernidad europea, reduciendo a las otras regiones del mundo a espacios de atraso y recepción pasiva de los centros geopolíticos¹⁷. Una anécdota registrada en el libro *Conversaciones con Raúl Ruiz* concentra en un solo gesto este arte de la interrupción improductiva en los circuitos del capital simbólico. Después de una larga intervención en que Christine Buci-Glucksmann, basándose sobre todo en ejemplos de *El tiempo recobrado*, discurre acerca de algunos motivos centrales del cine de Ruiz, éste responde:

De repente, cuando te oía, me daban ganas de traducir las situaciones al chileno, a Chile, que es un pequeño país casi invisible, y por lo tanto la cuestión de la invisibilidad para mí es una cuestión absolutamente normal, en el sentido de que nosotros para hacernos ver, si no nos dedicamos a ser terroristas, tenemos que hacer cosas, grandes gestos, digamos. Tú hablabas del arte de lo múltiple y yo me acordaba de que en los años sesenta nosotros dividíamos a los chilenos en réplicas y parodias (risas)¹⁸.

El ataque explota en la talla para luego volver a callar y subsistir en el suspenso. El efecto acumulativo de estos actos de microterrorismo cultural es la corrosión de la geografía que vincula de antemano los monumentos de una cultura con sus modos de uso.

Detrás del velo de las negociaciones con los productores, los diarios vienen a revelar la elaboración de una trama oculta inscrita en la forma de la película. Enfrentado a la logística de una superproducción con estrellas como Catherine Deneuve o John Malkovich, Ruiz pierde el poder soberano sobre la obra de arte que en las *Poéticas* reclama para el realizador cinematográfico¹⁹, más cerca de la idea de cine amateur de Stan Brakhage, Maya Deren, Jonas Mekas o Robert Kramer, que de la *politique des auteurs* del cine francés. La conspiración se extiende entonces a los otros miembros del equipo. Una alianza secreta informa la realización del film:

17 Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 4.

18 Raúl Ruiz, *Conversaciones con Raúl Ruiz*. Santiago, Universidad Diego Portales, 2003, p. 23-24.

19 Raúl Ruiz, *Poéticas del cine*, op. cit., p. 39.

21 de agosto de 1997: Decidí retroceder y aceptar que estamos haciendo un film en que es imposible apartarse de la retórica americana. De paso, me pareció interesante adentrarme en esa retórica y su teatro de ídolos (alguien propuso traducir la expresión inglesa fallacy por “ídola”). El plan de acción fue (...) 1) Acercarme a Robby, que es el único que combate de frente los presupuestos narrativos de Hollywood y tratar con él un nuevo plan secreto de filmación que es el siguiente: acentuar las estructuras subyacentes del film: dos films en tres actos envuelto por una estructura en un acto. 2) Aceptar los planes de filmación de la segunda unidad y pedir más cosas, un máximo. 3) Empujar al máximo la performance de los actores en el sentido que ellos quieren. 4) Tratar de evitar la tentación de hacer una parodia²⁰.

Camuflaje mimético y arte de la traición fiel a las conspiraciones del propio Proust. En su ensayo clásico “La imagen de Proust”, Walter Benjamin destaca la operación de infiltración novelística en los códigos secretos de la aristocracia por medio de la cual Proust crea un fresco de la Francia de fin de siglo en la forma de una fisiología del chisme. A través del análisis del esnobismo, esta labor de espionaje consigue desenmascarar “a una clase configurada alrededor del enmascaramiento de sus condiciones materiales”²¹. Si la soledad del acto de escribir hace del escritor el espía perfecto, el cineasta trabajando en el cine industrial no puede prescindir de la complicidad de otros agentes fílmicos.

19 de enero de 1998: En el Cluny, mediodía lluvioso y triste. Esperando a Pascal Bonitzer, sin objetivo preciso, salvo aclarar tal vez lo que pasó cuando con Paulo decidimos cambiar de guionista de “Le temps retrouvé”²².

25 de enero de 2001: (Con Margolin) nos estuvimos lamentando de la casi desaparición del cine de autor y del aspecto “complot” del fenómeno: alianza productor-guionista (y a veces montajista) contra autor-actores y, a veces, fotógrafo²³.

A la vuelta del siglo XXI, la subversión de *El tiempo recobrado* no se propone desenmascarar los códigos de una clase cuya hegemonía estaba ya en los tiempos de Proust en las últimas etapas de su agonía. Para Ruiz, repetir el acontecimiento Proust implicaba, en cambio, liberar el tiempo del film de la doble restricción de la historia literaria y de la cronología como forma del tiempo. El problema a la vez identitario y estético que enfrenta Ruiz es que la centralidad de Proust en una historia lineal de la literatura mundial, europea y francesa determina una

20 Raúl Ruiz, *Diario*, *op.cit.*, p. 182-183.

21 Walter Benjamin, *Illuminations*, New York, Schocken Books, 2007, p. 210.

22 Raúl Ruiz, *Diario*, *op.cit.*, p. 242.

23 *Op. cit.*, p. 456.

forma de visualización que replica la linealidad del tiempo histórico, reduciendo *En busca del tiempo perdido* a una novela “de época”. A ello se añade el problema, apuntado por Scarpetta, de que el medio del cine industrial constituye, a fines del siglo XX, la sobrevivencia más poderosa de las formas narrativas decimonónicas: unidad y estabilidad del mundo exterior objetivo, centralidad de la acción y la intriga, prioridad de las intenciones y pasiones humanas sobre las no humanas. Se trataba, así, de producir preferentemente por medios no verbales la interrupción de la temporalidad del artefacto literario que salta a la vista de cualquier lector de Proust. “Todo se juega en la manera de coordinar, de encadenar, las imágenes del presente con aquellas del pasado, los pasados, para conformar un vasto presente porvenir²⁴”. El montaje de largos períodos de pasaje entre atmósferas espacio-temporales se trama por analogías entre sonidos e imágenes, produciendo la construcción de un bloque de tiempo “vivido”, recobrado, a partir de los segmentos inconexos del pasado, que Proust alegoriza en la figura de la novela como catedral. Esta imagen arquitectónica no es la preferida por Ruiz, quien encuentra un potencial fílmico mayor en la figura proustiana del encadenamiento (*embrochement*), desplazándola, sin embargo, de su sentido genealógico al ámbito de la combinatoria audio-visual. “Por el momento me interesan más que nada los encadenamientos (*embrochements*, la palabra la usa Proust, pero refiriéndose a las líneas de parentesco)”²⁵. Si el cine fue para Ruiz “lenguaje del mundo”, la tarea de *El tiempo recobrado* consistía en construir retrospectivamente a Proust como precursor del cine, lo que implicaba producir la memoria involuntaria como procedimiento protocinematográfico. Proust, precursor del cine; animistas, precursores de la novela: al igual que el cine de Ruiz, la memoria involuntaria realza la agencia rememorativa de los objetos inanimados. Un conocido pasaje de *Por el camino de Swann* puede leerse como si hubiera sido escrito por el cineasta chileno, revestido por el universo de fantasmas que puebla su imaginario: “Me parece razonable la creencia celta de que las almas de los que hemos perdido están cautivas en algún ser inferior, en un animal, un vegetal, una cosa inanimada, perdidos en efecto para nosotros hasta el día, que para muchos no llega nunca, en que nos encontramos pasando cerca del árbol, llegando a poseer el objeto que ha sido su prisión”²⁶.

1 de noviembre de 1997: Leyendo “Le temps retrouvé”. Sobre el va et vient de episodios. Recuerdan tanto “Las mil y una noches”. Sobre la idea de que los artistas, como los pájaros, tienen el instinto de la dirección hacia donde tienen que desplazarse y el crítico no hace más que interponerse (“Contra Saint-Beu-

24 *Op. cit.*, p. 170.

25 *Op. cit.*, p. 263.

26 Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann*, Madrid, Alianza Editorial, 2012, p. 44.

ve”). De todas maneras, me siento, me sigo sintiendo, como un bárbaro en el mundo. En cualquier parte. Como un derrochador por reflejo de muerte. Un pensamiento por Fernando Bordeu. Maravilla de la prosa de Proust. Inesperada y trascendentalmente convencional, como si tácitamente explicara un contrato a la manera de los contratos sadomasoquistas²⁷, “pour le plaisir de la chose”, “for the hell of it!”²⁸.

21 de abril de 1998: Anoche terminé de leer el extraordinario artículo (de Bourgeois) sobre Proust y el cine. Pienso releerlo ahora mismo. Clara argumentación a favor de la preeminencia de la imagen por sobre el principio de narración, en el que la secuencialidad causal imanta las escenas, llevándolas hacia el objetivo único y no el objetivo difuso de Proust²⁹.

La convergencia entre formas narrativas legibles para los estándares de la industria y la activación de una trama secreta acaso encuentra una de sus piezas cruciales en una serie de imágenes y lecturas que obsesionó a Ruiz durante la redacción del guion de Proust. Me refiero al volumen 17 de *Los indios de América del Norte*, del fotógrafo y etnólogo norteamericano Edward Curtis, y al estudio de Phillipe-Alain Michaud *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Al momento de explorar el repertorio visual del film, el libro de Curtis forma parte de un trabajo de archivo destinado a intervenir en el inconsciente fotográfico del espectador, activando estratos de la percepción que exceden el semblante de la reconstrucción histórica: “Estudiando documentos para el desfile de moda en la segunda parte de *Le temps retrouvé*. Ediciones de los Archivos de París, “*Le Petit Journal*”, la “*Revue des Arts Déco*” y el libro de Curtis “*Sociedades secretas entre los indios pueblo*”, me sirven para buscar la manera de darles un carácter segundo a los hechos y cosas del mundo parisino que tanto fascinaban a Proust”³⁰. Pero es sobre todo el libro de Michaud sobre Warburg el que lleva la fascinación de Ruiz por los aborígenes de América del Norte a algo más que la búsqueda de un imaginario visual y que la vuelve, en cambio, una pregunta por los principios constructivos de la película en el nivel de sus secuencias y transiciones.

27 LTR: El Barón de Charlus, interpretado por John Malkovich, protagoniza una escena sadomasoquista con el joven Maurice en un cuarto de hotel. En la escena siguiente, que tiene lugar en la misma locación, Charlus sorprende a Jupien con la identidad de su amante. “¡Maurice!”, exclama éste último, “No señor, se lo juro, es uno de los apaches más peligrosos de Belleville... Le puedo asegurar que ha sido condenado varias veces por robo y asalto” (p. 62). Ruiz, el chileno de Belleville, que se sentía “como un bárbaro en el mundo”, elige la doble máscara de sádico y de aborígen norteamericano para figurar en su adaptación de Proust.

28 Raúl Ruiz, *Diario*, op. cit., p. 202.

29 Op. cit., p. 280.

30 Op. cit., p. 262.

No es ésta la primera vez que Ruiz repara en los métodos de montaje de Warburg. Ya en el capítulo sobre mimesis de sus *Poéticas*, “Imágenes de imágenes”, se refiere al *Atlas Mnemosyne* y señala que “a Warburg le interesaba subrayar la continuidad de los mismos gestos, las mismas actitudes humanas, las mismas “intensidades”, a lo largo de la historia”, haciendo un montaje que pusiera en evidencia “las conexiones entre figuras que, aunque de orígenes geográficos e históricos distintos, adoptaban un comportamiento idéntico (por lo general, el éxtasis o la ebriedad)³¹”. Ruiz encuentra afinidades entre este procedimiento y la práctica de los *tableaux vivants*, extensamente utilizada en su película de 1978 hecha en colaboración con Pierre Klossowski, *La hipótesis del cuadro robado*, y que consiste en puestas en escena donde un grupo de actores adopta posturas estáticas copiando el gesto de un original pictórico. En la preparación de *El tiempo recobrado*, Ruiz vuelve al recurso de los *tableaux vivants* a través del estudio de las estatuas de cera del Musée Grévin, que ocupan un lugar central en los primeros minutos del film. Esta afinidad entre diferentes métodos de composición de imágenes, anotada por Ruiz cuatro años antes de la redacción de su Proust, atestigua una vía paralela de la presencia de los trabajos de Warburg en la película.

A medida que avanza la escritura del guion, las referencias a *Aby Warburg y la imagen en movimiento* se hacen cada vez más frecuentes. El 3 de mayo de 1998 Ruiz anota la compra del libro y recuerda las conversaciones sobre Warburg mantenidas con Michaud tres años antes. Pero son los episodios del viaje de Warburg al oeste norteamericano, hasta entonces escasamente comentados, los que despiertan en él un interés suplementario: “(el libro) parece tener informaciones nuevas, frescas, sobre su conferencia sobre los indios pueblo³²”. Acaso las “informaciones nuevas” se refieran, aparte de los análisis de Michaud, a la propia conferencia de Warburg redactada en 1923, un año después de la muerte de Proust, durante su internamiento en la clínica psiquiátrica de Kreuzlingen, *Recuerdos del viaje al territorio de los indios pueblo en Norteamérica*, cuya traducción francesa aparece incluida como anexo en *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. La conferencia, que Warburg ordenó mantener inédita, señala su estancia en Nuevo México y Arizona a fines del siglo XIX como una experiencia reveladora de lo que en sus trabajos sobre el Renacimiento italiano llamaría *Nachleben* y *Pathosformel*. Hastiado con el formalismo de la historia del arte de su tiempo, Warburg encontró entre los aborígenes americanos una diversidad de medios artísticos interconectados al interior de un mismo complejo mágico-ritual. Las similitudes entre las representaciones artísticas producidas por estas comunidades y las de

31 Raúl Ruiz, *Poéticas del cine*, op. cit., p. 66.

32 Raúl Ruiz, *Diario*, op. cit., p. 291.

la remota antigüedad pagana despierten una pregunta por su historicidad: ¿eran las danzas, pinturas, vasijas y muñecos de los Hopi expresiones autóctonas o eran huellas del dominio español sobre estos territorios a partir del siglo XVI? Warburg se inclina a ver en estas prácticas más bien un palimpsesto, cuyo original, “suponiendo que sea posible sacarlo a luz, aparece contaminado³³”. Lo que ha sobrevivido de este proceso de estratificación es una serie de relaciones entre las prácticas figurativas y sus entornos materiales que vuelve inútil la separación analítica secular entre arte y religión. Se trata de la misma intuición que Warburg manifiesta al inicio de su ensayo *Elementos antiguos y paganos en la visión cosmológica y política del mundo en la época de la reforma*: la cosmología pagana practicada en Alemania en los tiempos de Lutero atestigüa una concepción del mundo en la que no tienen cabida ni la división entre abstracción matemática y adoración cultural ni la separación entre sujeto y objeto³⁴. Las prácticas adivinatorias son toleradas en silencio durante siglos por la iglesia y llegan a permear los intercambios intelectuales durante la reforma y las guerras religiosas europeas en las mismas décadas en que tenía lugar la conquista de América.

En su lectura del original proustiano, Ruiz había reparado en cómo las sobrevivencias en la novela, lejos de ser vestigios inertes, constituyen temporalidades autónomas: “Uno de los elementos fascinantes de *Le temps retrouvé* es la coexistencia de diferentes periodos de la evolución de la sociedad francesa, no en términos de antiguo y moderno, sino como un sistema de círculos viciosos en los que, simultáneamente, un encadenamiento de hechos puede estar en el pasado mientras otro está en el presente”³⁵. Quizás el indicio más memorable de estas temporalidades heterogéneas se encuentre en el personaje de Françoise, la criada, descrita como portadora de un código ancestral e incomprensible y que Proust llega a comparar con el arte del antiguo régimen que subsiste en las ciudades industriales³⁶. En el caso de Warburg, el paroxismo de esta serie de imágenes geológicas se encuentra en el fragmento de la conferencia de Kreutzlingen citado como epígrafe de este trabajo, en el que el cuerpo del propio Warburg figura como un sismógrafo compuesto de maderas de orígenes diversos, a modo de patchwork

33 Aby Warburg, *Recuerdos del viaje al territorio de los indios pueblo en Norteamérica*, Madrid, Siruela, 2018, p. 56.

34 Aby Warburg, *Essais florentins*, Paris, s Hazan, 2015, p. 250.

35 Raúl Ruiz, *Diario*, *op. cit.*, p. 247.

36 “No teníamos más remedio que reconocer en su persona un pasado francés, muy antiguo, noble y mal comprendido, lo mismo que en esas ciudades industriales en las que viejos palacios dan testimonio de que allí hubo antaño vida de corte, y donde los obreros de una fábrica de productos químicos trabajan rodeados por delicadas esculturas que representan el milagro de San Teófilo o los cuatro hijos de Aymón”. Marcel Proust, *op. cit.*, p. 47.

biomecánico. Añadiendo otro estrato al palimpsesto histórico proustiano, Ruiz actúa como un sismógrafo hecho de trozos de madera austral trasplantada en la fértil llanura del cine francés, a la que Warburg ha injertado una rama procedente de Nuevo México. O echa una talla a partir de las imágenes de la novela: “8 de abril de 1997. Descubrimiento (proustiano): el dentista ha descubierto que todos mis problemas dentales vienen de dos dientes de leche que inexplicablemente han sobrevivido (y, claro, de la muela del juicio, cuyas ruinas incitan a los gérmenes a pasar al acto)”³⁷.

Las prácticas y modos de representación artístico-religiosos de los Hopi ponen en cuestión, de acuerdo al relato de Warburg, la concepción “científico-naturalista del mundo”³⁸, con su forma particular de establecer relaciones y jerarquías entre los diferentes componentes de lo real. La danza ritual de la serpiente, largamente comentada en el texto de la conferencia, se distinguiría de las prácticas de manipulación modernas en que, en lugar de establecer con el mundo una “distancia espiritual y concreta”, crea cadenas miméticas entre secciones del ser aparentemente inconexas. El modo en que los practicantes del ritual afectan su entorno para provocar la lluvia implica la puesta en marcha de un sistema de correspondencias analógicas que atraviesa la distinción entre humanos y no humanos. “La forma serpentina del rayo, su movimiento enigmático, sin un principio ni un final bien definidos, y su peligrosidad, lo vinculan a la serpiente, que se caracteriza por la máxima capacidad de movimiento en la mínima superficie de ataque”³⁹. A través de los vectores de la analogía la figura de la serpiente no solo es capaz de entrelazar segmentos incomunicados de lo real sino también de migrar de una superficie representacional a otra, proceso de la mayor importancia para la adaptación que llevaba a cabo Ruiz al momento de leer el trayecto de Warburg al interior de la iglesia de Acoma.

La secuencia es conocida: primero Warburg en el hotel de Santa Fe es visitado por un tal Cleo Jurino, quien dibuja una serpiente en el proceso de convertirse en lluvia. El dibujo le recuerda a Warburg a las imágenes del descenso de la virgen. Más tarde visita la antigua iglesia de Acoma, cuyas paredes están cubiertas por pinturas que le parecen proyecciones expandidas de la serpiente dibujada por Jurino. Luego Warburg desvía su atención hacia las semejanzas entre los motivos de las paredes y el ritual que tenía lugar al interior de la iglesia. Como se lee en el diario, la serpiente de Warburg llegó a volverse una de sus principales obsesiones. Antes que locura interpretativa, la paranoia que despierta la serpiente es delirio

37 Raúl Ruiz, *Diario*, op. cit., p. 156.

38 Aby Warburg, *Recuerdos del viaje al territorio de los indios pueblo en Norteamérica*, op. cit., p. 86.

39 *Op. cit.*, p. 59.

analógico y mimético: no crea la ilusión del entendimiento sino la experiencia de la visión: “Es curioso cómo ha bastado el texto de Warburg sobre El nacimiento de Venus de Botticelli y las especulaciones de Gérard Vincent sobre, que ve en el cassone inconcluso la representación del origen del arte moderno, para que vea por todos lados las culebras potenciales en el pelo de Venus. No sé si llamarlos pasajes secretos entre obras visionarias ayude en algo”⁴⁰.

En sus ensayos sobre los procesos de figuración, el antropólogo Philippe Descola explica cómo las representaciones visuales producidas por un grupo humano dependen en última instancia de las cualidades asignadas por él a los elementos del entorno, los que en su conjunto forman sistema al interior de una ontología⁴¹. Contra la división naturalista moderna entre naturaleza y cultura, según la cual las diferentes culturas comparten una misma naturaleza, Descola distingue cuatro regímenes ontológicos con sus modos específicos de distribuir intencionalidades, agencias y diferencias en el mundo: animismo, naturalismo, totemismo y analogismo. Warburg encuentra en las prácticas de visualización de los “indios” la experiencia analogista de la desagregación fundamental de lo real: “el trasfondo legendario en el juego y el arte de los indios es el síntoma y la demostración de un intento desesperado de crear orden en el caos; no es una forma sonriente y cómoda de dejarse llevar por el flujo de las cosas”⁴². A diferencia del totemismo, que fusiona a humanos y no humanos al interior de clases, una ontología analogista distingue como elementos singulares e inconmensurables “todos los componentes del mundo, todos los estados y cualidades que contiene”⁴³. De lo que se trata entonces es de organizar las infinitas singularidades del mundo en cadenas significantes para “ordenar y dar sentido a los destinos individuales y colectivos”⁴⁴. Este doble movimiento de atomización y recomposición se encuentra en expresiones como los sistemas adivinatorios, la geomancia china y africana, y, en el caso de los Hopi, en el microcosmos que compone el conjunto de los muñecos katsina.

La construcción del recuerdo vivido en el ciclo novelístico de Proust es afín a la experiencia analógica del mundo que acabo de evocar, tal como lo enseñan los pasajes acerca de la ensoñación y la literatura que podrían leerse como poéticas

40 Raúl Ruiz, *Diario*, *op.cit.*, p. 294.

41 Philippe Descola, *La fabrique des images: visions du monde et formes de la représentation*, Paris, Musée du quai Branly, 2010, p. 12.

42 Aby Warburg, *op. cit.*, p. 58.

43 Philippe Descola, *op. cit.*, p. 14.

44 *Ibid.*

del libro⁴⁵. Sin el trabajo de la analogía, el mundo aparece como una agregación caótica de cuerpos singulares sin parámetros comunes. La contracara de esta afirmación es que sin la experiencia presente de las cosas inanimadas (el factor magdalena) la analogía es apenas un ejercicio descorporizado. Como dice Julia Kristeva, le temporalidad que inventa Proust trae a la luz, su “lacerante pero gozosa dependencia de los sentidos”⁴⁶⁴⁷: “Lectura apasionada de la primera parte del “El tiempo recobrado”. Habla de un tipo particular de memoria involuntaria que se guardaría en los músculos, como una especie de adormecimiento. *Mémoire engourdie*⁴⁸”.

Esta dimensión próstética de la memoria parece no haber pasado desapercibida al propio Waburg, que, en medio de un argumento acerca del uso de instrumentos como extensiones inorgánicas del cuerpo humano, pasa a distinguir entre diversas modulaciones socio-históricas de la memoria, refiriendo entre otros a Ewald Hering, cuya teoría de la memoria orgánica fue ridiculizada por proponer que toda materia orgánica tiene capacidad de recuerdo⁴⁹. Si las culturas del libro producen prótesis de la memoria en textos escritos, las culturas orales como

45 LTR: La transición desde el apartamento de la calle Hamelin al cuarto de Marcel en Tansonville ocurre a través de la metamorfosis que convierte a las flores del tapiz del primer apartamento en los pájaros del segundo. Sin embargo el guion técnico no habla de dos tapices. Dice, en cambio: “Se ven pájaros penetrar al interior del muro” (p. 11).

46 Julia Kristeva, *Proust and the sense of time*, London, Faber and Faber, 1993, p. 3.

47 LTR: Mientras Gilberte y Marcel conversan al borde del río Vivonne, se oye de fondo un martilleo sobre un objeto metálico o bien los golpes de una cuchara contra una cacerola o contra los barrotes de una cárcel o las manecillas de un reloj. La conversación versa sobre los celos. Marcel había visto años antes a Gilberte en compañía de alguien que no supo identificar. Luego de que Gilberte le ofrece revelar la identidad de su acompañante, Marcel rechaza la oferta y quiebra la taza de té que sostenía en sus manos. El sonido de la taza es seguido de una secuencia sonora que se sobrepone a la anterior: Gilberte toca una pequeña campana de mesa para llamar a la criada. Al sonido de la pequeña campana sigue el de una campana mayor, posiblemente la de la iglesia de Combra y recordada por Marcel. Cuando llega la criada, Gilberte le ordena que bote los trozos de la taza, pero al instante se arrepiente y le pide que los guarde. Los golpes metálicos que se oían al comienzo de la secuencia siguen sonando a lo largo de todo el accidente.

48 Raúl Ruíz, *Diario*, *op. cit.*, p. 202.

49 LTR: En la cena en casa de los Verdurin, Swann llama la atención sobre las perlas en el collar de Madame Verdurin, rescatadas de un incendio y ennegrecidas, en lo que su dueña llama un evento de magia negra. Cottard ofrece la siguiente explicación: “las metamorfosis que a veces se encuentran en la materia inanimada a veces se observan en el cerebro humano. Ahora es el médico el que les habla: yo mismo atendí al sirviente de Madame Verdurin que tendría que haber muerto en el incendio. Y bien, él acabo por convertirse en otro hombre, su escritura cambió, pero no sólo su escritura, su personalidad profunda, como si el fuego hubiera revelado en él una monstruosidad secreta, y pasó de ser sobrio a ser un borracho abominable” (p. 56).

la de los Hopi, explica Warburg, recurren a procedimientos no discursivos para provocar recuerdos a través de “corporizaciones que conectan”⁵⁰⁵¹. Al descubrir continuidades entre el arte del renacimiento y las formas artísticas de los Hopi, el historiador del arte se entrega a una práctica de la analogía como procedimiento rememorativo. Es el caso de las encarnaciones de la figura de la serpiente, que Warburg vincula con la representación visual del movimiento en el renacimiento florentino. Es el caso también, entre los Hopi, de los propios muñecos katsina, usados para memorizar los tiempos de la cosecha⁵². En un momento crucial de su lectura de Proust, Ruiz llega a identificar la naturaleza con un conjunto de fragmentos del pasado que pueden encadenarse gracias a su carácter incompleto (no interpretado):

¼ de marzo de 1998: Hormigueo del pasado: naturaleza. Pasado: un tejido de historias incompletas. Pero las historias, cuando son incompletas, pueden más fácilmente encadenarse a otras y organizarse en cadenas que, a la larga, pueden formar círculos viciosos. Enredo en Proust entre el presente y el pasado: Proust, el narrador, asiste a una fiesta en la que encuentra conocidos que le recuerdan hechos del pasado o, a veces, la evocación del pasado se detiene al encontrarse con uno de los personajes en carne y hueso frente a él⁵³.

El pasado solo puede proyectarse y experimentarse como pasado vivido a partir de los fragmentos materiales del presente: el pasado hormiguea en la naturaleza; pasado y presente están enredados. Pero si, por un lado, un rostro de carne y hueso puede funcionar como la prótesis material que activa el recuerdo, el mismo objeto puede detener el acto desencarnado de la rememoración. La escena de la fiesta realza así la doble dimensión del objeto en relación con la memoria: potencial analógico y opacidad recalitrante⁵⁴.

50 Aby Warburg, *op. cit.*, p. 70.

51 LTR: La oposición entre el libro y la imagen en movimiento se hace explícita en la escena del cinematógrafo en el que se proyectan filmaciones de la guerra: Marcel se desplaza desde una de las mesas de la sala hasta el telón donde se ven reflejadas las imágenes, y a su derecha entra en el cuadro Marcel niño apuntando un proyector hacia la cámara. Michael Goddard lee esta escena como índice del doble agenciamiento de escritura y cinematografía que está a la base de todo el ejercicio de adaptación de la película (p. 147). Es posible ver aquí también, a la siga de la lectura de Warburg, un guiño a la idea popularizada por Marshall McLuhan de que los nuevos medios de comunicación de masa traerían consigo un reflujo de los hábitos comunicativos pre-alfabéticos. Marshall McLuhan, “Mythes et média de masse”, *Le cinéma: naissance d'un art (1920-1960)*, Paris, Éditions Flammarion, 2011, p. 461.

52 Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the image in motion*, New York, Zone Books, 2004, p. 203.

53 Raúl Ruiz, *Diario, op. cit.*, p. 253.

54 Jane Benett, *op. cit.*, p. 3.

5 de mayo de 1998: Esta mañana trabajé sobre todo los juegos de objetos en el prólogo a *Le temps retrouvé*. He seguido leyendo *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Aby Warburg cuenta en su conferencia la aparición de un ataúd cerca de una iglesia, en tierra de los hopis, literalmente “escupido” por la tierra y que se vuelve inmediatamente un lugar sagrado. No sé por qué recuerdo Gibellina, en donde hace más de diez años hice la puesta en escena de un espectáculo compuesto de obras del Siglo de Oro alusivas al descubrimiento de América. Allí la gente actuaba sobre las ruinas de una ciudad destruida por un terremoto y se desplazaba tratando de no poner los pies allí en donde había (o se creía que había) sepultada una víctima^{55, 56}.

5 de mayo de 1998, 19.30 hrs: El libro de Phillipe-Alain Michaud no es nada de malo⁵⁷.

Si el estudio de Michaud señala en el viaje de Warburg una clave secreta de sus trabajos canónicos, la fascinación de Ruiz con el texto de la conferencia responde a una preocupación constante por hacer del cine un medio capaz de contaminar la cultura visual de occidente con saberes y formas de visualización menores, históricamente postergados o subordinados. La propia técnica cinematográfica no sería sino una actualización más de una relación de larga data entre los procesos de la memoria y el descentramiento de lo humano. Es lo que propone el capítulo de las *Poéticas*, “Por un cine chamánico”, en el que Ruiz constata la capacidad del cine para crear secuencias que el espectador experimenta como propias de su pasado aun cuando no las haya vivido nunca realmente, permitiéndole “viajar a un más allá donde viven los fantasmas del tiempo perdido”⁵⁸. El mecanismo de estas secuencias sería, a su vez, “la primera etapa de un proceso que nos permitiría pasar de nuestro propio mundo a los reinos animal, vegetal, mineral y hasta el reino de las estrellas, antes de volver al nuestro, el de los seres humanos”⁵⁹. En lugar de una réplica mecánica del ojo, la cámara es un vector de desterritorialización de lo humano, un vehículo que permitiría la migración de la mirada hacia otros modos de existencia. Este excedente no humano del cine explica la centralidad que en “Las seis funciones del plano” ocupa la función centrípeta, aquella que permite

55 Raúl Ruiz, *op. cit.*, p. 253.

56 LTR: En una escena que aúna la transgresión y lo sagrado, Marcel entra a la sala de espera del Hotel Jupien, el sitio preferido del libertino Charlus, y toma asiento entre los obreros que estaban ahí reunidos. Al instante lo hacen levantarse: “No, en ese no... Levántese, levántese, levántese, levántese. Es en ese sillón que se murió el príncipe de Foix. No hay que sentarse ahí... Hay que poner rosas sobre el sillón. No se quede ahí, no se quede ahí” (p. 63).

57 Raúl Ruiz, *op. cit.*, p. 294.

58 Raúl Ruiz, *Poéticas del cine, op. cit.*, 2013, p. 97.

59 *Op. cit.*, p. 99.

al espectador quedarse al interior de cada plano y descubrir una multiplicidad inacabada⁶⁰. El plano no sería entonces un bloque de información al interior del mundo cerrado del film sino una intersección de agencias materiales, un punto de vista que contiene otros puntos de vista alojados en los cuerpos que comparecen ante la cámara. Una tentativa radical en esta dirección aparece en una nota del 15 de octubre del 2000: “Se me ha ocurrido de repente que es el momento de hacer un film sin actores. Una especie de ópera de objetos⁶¹”⁶².

La activación colectiva de estos poderes de la imagen demanda formas de complicidad secreta próximas a las de las asociaciones clandestinas y grupos heréticos que están en casi todas las ficciones de Ruiz. Es el “misterio” que en otro capítulo de sus poéticas opone al “ministerio” que regula la cadena de producción industrial. *Le film à venir*, de 1997, alegoriza este agenciamiento clandestino del cine: los miembros de la sociedad secreta de los filokinéticos, adoradores de una cinta incompleta llamada el Film Futuro, compartían la convicción de que “el cine tenía en realidad una vida independiente de los humanos” y era para ellos “una suerte de caldo primario de una nueva forma de vida, de la que podían emerger criaturas de pura proyección, entendiendo por esto seres desprovistos de actualidad, vastos conjuntos de jirones, cada uno de los cuales poseería su propio pequeño eterno retorno”⁶³. Frente a las tácticas de la sociedad secreta, las notas de rodaje de *El tiempo recobrado* acusan una disposición distinta, en la que las diferencias entre el cine chamánico y el cine industrial, entre misterio y ministerio, dejan de ser evidente. Detrás de la cámara, se trata de ganarse la confianza de los productores, luego de los intentos de adaptación de Proust al cine por cineastas como Schlöndorff o Visconti, juzgados por los críticos como fallidos o abortados⁶⁴. En efecto, y pese a una relativa escasez de recursos para las dimensiones del proyecto, Ruiz consigue filmar una novela considerada “infilable”⁶⁵ con “casi todos los

60 Raúl Ruiz, “Las seis funciones del plano”, *El cine de Raúl Ruiz*, Santiago, Uqbar, 2010, p. 308.

61 Raúl Ruiz, *Diario, op. cit.*, p. 440.

62 LTR: En el cuarto de la rue de Hamelin mientras Marcel dicta la novela, en el salón donde Madame Verdurin habla de la guerra con un modista, en el hotel de Guermantes, mientras los asistentes oyen una pieza para piano y violín, o en la vista que tiene Marcel al campanario de Combray; los objetos se mueven como si tuvieran vida propia. Se trata por lo general de un doble movimiento, ya que tanto los objetos como la cámara cambian de lugar, creando una cierta sospecha visual de que en realidad se trata de lo que la mecánica clásica llama “fuerzas ficticias”: la ilusión de movimiento provocada por el desplazamiento del marco de referencia. Esta primera reacción naturalista a la imagen es luego desmentida por los movimientos flagrantes de objetos o cuerpos humanos inmovilizados en poses estatuarias. Se produce así una experiencia sensorial que contradice los hábitos visuales de occidente.

63 Raúl Ruiz, *Le film à venir*, 1997, URL: https://www.youtube.com/watch?v=6BpAKBeXs_A.

64 Jean Pavans, “Proust au cinéma: mission impossible?”, *Synopsis*, tercer trimestre de 1999, p. 85.

65 Idem.

actores que dan que hablar, por lo menos en Francia”⁶⁶. Delante de la cámara, se trata de producir a través del montaje y de alianzas con los actores una experiencia visual no moderna sin incluir ningún índice explícito de que podía tratarse de otra cosa que del fin de siglo parisino.

Ruiz perdió varios de sus cuadernos en taxis, cafés y salas de espera. Esta fue la suerte de los diarios que corresponden a los meses más importantes para la preparación de *El tiempo recobrado*: “En los otros cuadernos se han ido las crónicas del montaje del proyecto más ambicioso, más grande, algo megalómano, de todos en los que me haya embarcado hasta el momento: *Le temps retrouvé* –escribe el 27 de septiembre de 1998–. A estas alturas el proyecto va en tierra derecha. Falta un mes para que empiece a filmar”⁶⁷. Casualmente me encontré en la librería de la Cinemateca Francesa con el libro del escritor y biógrafo de Proust, Jérôme Prieur: *Chez Proust en tournant*. Prieur fue invitado a actuar en el papel secundario de M. Verdurin y a lo largo de tres meses escribió un breve diario de filmación, en el que se transparenta que las lecturas ruicianas del Warburg de Michaud se habían convertido antes del rodaje en un secreto a voces entre ciertos miembros del equipo: “Raúl no dice casi nada, salvo que Proust le recuerda a los indios Pueblo. La tribu de los Pueblo propone un modelo de lectura para descifrar el comportamiento de los diferentes medios proustianos. Esto permitiría, desliza al pasar, contrariar la concepción flaubertiana del guion de Gilles Taurand”⁶⁸. Después de una toma, se le acerca Ruiz a Prieur y le dice: “¿Me debes una botella de pastis!”. “No entiendo”, responde Prieur. Entonces le explica: “miraste hacia la cámara”. “Yo ni siquiera había notado dónde estaba ubicada. Raúl había improvisado un plano que no estaba previsto en el guion, lo que acabó por aligerar el fin de la mañana”⁶⁹. La perplejidad y la risa se apoderaban de los miembros del equipo, hasta que entendían que a través de estas técnicas de escamoteo y de decir a medias Ruiz practicaba una forma de lenguaje indirecto pero preciso. “Los paralingüajes son sistemas semejantes al lenguaje, al que a veces parasitan y que toman caminos diversos: comunican sin describir, describen sin comunicar”⁷⁰⁷¹.

66 Raúl Ruiz, *Diario, op. cit.*, p. 298.

67 Raúl Ruiz, *op. cit.*, p. 298.

68 Jérôme Prieur, *Chez Proust en tournant: Journal de tournage*, France, Editions la Pionnière, 2016, p. 8.

69 *Op. cit.*, p. 11.

70 Raúl Ruiz, *Diario, op. cit.*, p. 260.

71 LTR: En los primeros minutos del film, una escena en el jardín del castillo de Tansonville muestra a Gilberte haciendo con su mano un gesto enigmático dirigido al niño Marcel, quien, de adulto, en el mismo sitio, le confiesa a su amiga: “Yo en todo caso he pensado varias veces en tu pequeño gesto de la mano... son cosas que no se olvidan”. Gilberte: “Tenía doce años... Era entonces un gesto lleno de inocencia.” Marcel: “Lleno de indecencia, sí” (p. 52).

John Malkovich cuenta en 2015 que durante la filmación de *El tiempo recobrado* se acercó a preguntarle a Ruiz si debía aparecer o no en la escena que estaba a punto de filmarse y obtuvo por respuesta un monólogo de treinta minutos sobre las razones por las que el árbol del plátano pierde su corteza. “A los diez minutos entendí que él nunca iba a responder mi pregunta”⁷². Esta forma de “empujar al máximo la performance de los actores en el sentido que ellos quieren”⁷³ no debe entenderse como un simple principio anárquico sino como una atmósfera de proliferación controlada que crea complicidades y exclusiones, agregaciones y desagregaciones, perplejidades e iluminaciones.

“4 de marzo de 1998. Estoy en La Bastilla esperando la hora de reunión con Gilles Taurand”⁷⁴. En el número especial de la revista *Synopsis* dedicado a *El tiempo recobrado*, Gilles Taurand, el supuesto agente de la versión flaubertiana, relata su primer encuentro con Ruiz en los Campos Elíseos. De esa ocasión le extrañó sobre todo que Ruiz le hablara como si fuera evidente que hubiera compartido con él “desde siempre la intimidad de su reflexión”⁷⁵. Sin embargo, la sesión de trabajo que siguió a ese primer encuentro, ocurrida en la oficina de Taurand pocos días después, tuvo otro carácter. Ruiz comenzó a hablarle de sus ideas para el prólogo del film, mientras Taurand tomaba notas que después fue incapaz de descifrar. “En un momento, escribe, me debe haber sentido un poco desbordado y me mostró un pequeño cuaderno de escolar donde había consignado en español toda clase de ideas sobre la puesta en escena de ese prólogo. Vi croquis, flechas, ejes de cámara, planos, contra-planos, un caleidoscopio de planos... Era una manera de decirme: ‘Este es mi lenguaje y en él me siento perfectamente cómodo. A ti te toca desenredar el resto’”⁷⁶.

Para *Langston Wesley*

72 John Malkovich, “Raoul Ruiz, my favorite director”, 2016, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DUAkWNIQzS4>.

73 Raúl Ruiz, *Diario, op. cit.*, p. 183.

74 *Op. cit.*, p. 253.

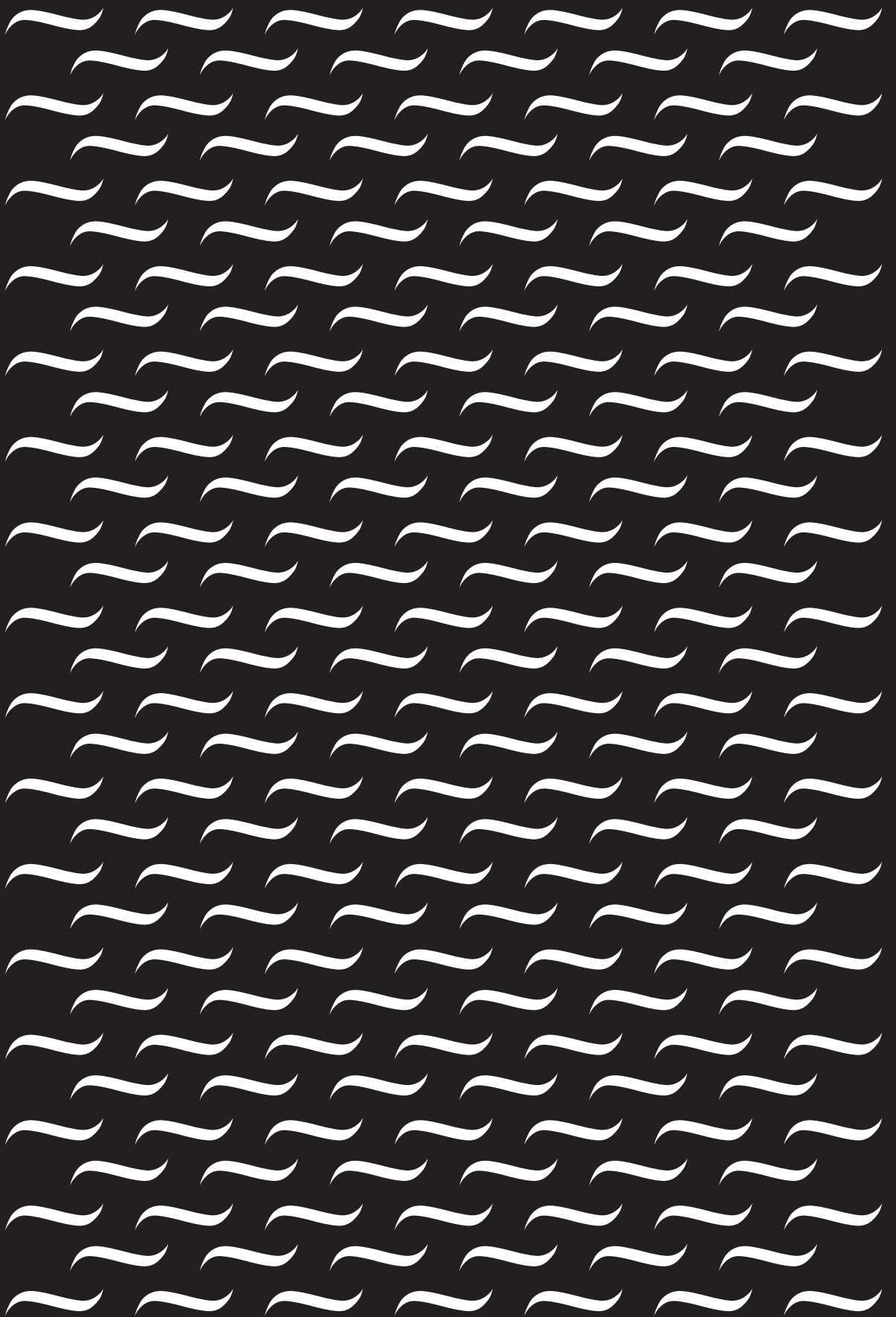
75 Gilles Taurand, “Le temps retourné”, *Synopsis*, tercer trimestre de 1999, p. 90.

76 *Ibid.*

Bibliografía

- Banda, Daniel y Moure José (eds.), *Le cinéma: naissance d'un art (1920-1960)*, Paris, Flammarion, 2008.
- Benjamin, Walter, *Illuminations*, New York, Schocken Books, 2007.
- Benett, Jane, *Vibrant matter: a political ecology of things*, Durham, Duke University Press, 2010.
- Bush, Matthew y Castañeda, Luis Hernán (eds.), *Un asombro renovado: vanguardias contemporáneas en América Latina*, Madrid, Iberoamericana Ver-vuert, 2017.
- Chakrabarty, Dipesh, *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- De los Ríos, Valeria y Pinto, Iván (eds), *El cine de Raúl Ruiz. Fantasma, simulacro y artificios*, Santiago, Uqbar, 2010.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, "What is a minor literature?", *Mississippi Review*, vol. II, n° 3, 1983, p. 13-33.
- Descola, Philippe, *La fabrique des images: visions du monde et formes de la représentation*, Paris, Musée du quai Branly, 2010.
- Goddard, Michael, *The cinema of Raul Ruiz: Impossible cartographies*, New York: Columbia University Press, 2013.
- Kittler, Friedrich A, *Gramophone, film, typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- Kristeva, Julia, *Proust and the sense of time*, London, Faber and Faber, 1993. *L'Avant-Scène Cinema*, n° 482, mayo 1999.
- Lévy, Pierre, *Becoming virtual: reality in the digital age*, New York, Plenum Trade, 1998.
- Malkovich, John, "Raoul Ruiz, my favorite director", URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DUakWNIQzS4>
- Michaud, Philippe-Alain, *Aby Warburg and the image in motion*, New York, Zone Books, 2004.
- Parikka, Jusi, *What is media archaeology*, Cambridge, Polity Press, 2012.
- Piglia, Ricardo, *Antología personal*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- Prieur, Jérôme, *Chez Proust en tournant: Journal de tournage*, Paris, La Pionnière, 2016.
- Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- Ruiz, Raúl, *Conversaciones con Raúl Ruiz*, Santiago, Universidad Diego Portales, 2003.
- _____, *Poéticas del cine*. Santiago, Universidad Diego Portales, 2013.

- _____, *Ruiz: entrevistas escogidas, filmografía comentada*, Santiago, Universidad Diego Portales, 2013.
- _____, *Diario: notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas. Volúmenes I y II*. Santiago, Universidad Diego Portales, 2017.
- _____, “Le film à venir Raúl Ruiz, 1997- subtítulo español”. URL:https://www.youtube.com/watch?v=6BpAKBeXs_A
- Scarpetta, Guy, “Reflexions sur “Le temps retrouvé”, *Positif*, septiembre de 1999, p.66-73.
- Synopsis*. Tercer trimestre de 1999.
- Warburg, Aby, *Essais florentins*. Paris, Hazan, 2015.
- _____, *Recuerdos del viaje al territorio de los indios pueblo en Norteamérica*, Madrid, Siruela, 2018.



HUMANIDADES DIGITALES

MEMORIA CHILENA: HACIA UNA METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN PARA HUMANIDADES DIGITALES

*Daniela Schütte González**

* Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánicas por la Universidad Católica, Máster en Edición de la Universidad de Salamanca. Coordinadora, en la Biblioteca Nacional de Chile, de Biblioteca Nacional Digital, Memoria Chilena y Chile para Niños.

La Biblioteca Nacional de Chile fue fundada en el año 1813 y su misión es acopiar, preservar y difundir los diversos materiales bibliográficos, impresos y en otros soportes, que forman parte de la memoria colectiva nacional. Doscientos años más tarde, en 2013, fue inaugurada Biblioteca Nacional Digital, una plataforma que centraliza todos los servicios digitales de la institución y los puso al alcance de usuarios de todas partes del mundo.

Entre sus servicios se cuentan: el catálogo Descubre (acceso a registros bibliográficos y colección digital), un acceso por Fondos y Colecciones, Bibliotecas Temáticas (creadas con el objeto de propiciar proyectos colaborativos de digitalización), un programa piloto de archivado de la web chilena que, además de ser único en Latinoamérica, hasta el momento contiene colecciones que preservan los sitios web de los candidatos de las dos últimas elecciones presidenciales, medios electrónicos, además de todos los sitios del Servicio Nacional del Patrimonio. Contiene también Bibliotecas Territoriales (estructuradas a partir de la geolocalización de las coordenadas de ciudades, territorios o localidades presentes en las materias de los registros bibliográficos digitalizados), Chile para Niños, un proyecto creado al alero de Memoria Chilena en el año 2008 y que busca acercar el patrimonio bibliográfico chileno a los niños y niñas de nuestro país. Y, por último, Memoria Chilena, un ecosistema de contenidos digitales que articula una red que se construye a partir de documentos digitalizados, contenidos creados por nuestro equipo y las relaciones semánticas que se establecen entre ellos.

Memoria Chilena fue el primer proyecto digital de la Biblioteca Nacional. Fue inaugurado en el mes de octubre del año 2008 y su objetivo central fue el de sacar las colecciones de la Biblioteca Nacional, fuera del edificio para que fueran accesibles para tantas personas como fuera posible. Gallica de la Biblioteca Nacional de Francia y American Memory de la Library of Congress fueron los dos referentes principales para este proyecto. Esta red de contenidos presenta selecciones de objetos digitales a través de unidades de contenidos que hemos llamado minisitios. Un minisitio es un conjunto de contenidos relativos a un personaje, acontecimiento, obra o proceso relevante de la cultura nacional y cada uno de ellos se construye a partir de una presentación o texto introductorio, una selección de imágenes y documentos, una cronología, una bibliografía y una sección de documentos complementarios digitalizados que vinculan a Memoria Chilena con Biblioteca Nacional Digital.

Cada minisitio es, en un nivel más profundo, la concreción de tres estrategias de valorización –y difusión– de las colecciones de la Biblioteca Nacional: Investigación, Digitalización y Difusión en línea de colecciones digitales.

La primera, investigación de colecciones, supone una serie de pasos metodológicos conducentes a la creación y estructuración de un minisitio. Se inicia con una revisión bibliográfica que permite la identificación de los documentos que servirán como fuentes y que serán posiblemente digitalizados. Luego, se realiza una propuesta de investigación que propone la perspectiva a partir de la cual serán trabajadas las fuentes y una primera aproximación de los aspectos esenciales de la investigación. Continúa con un desglose del periodo a investigar que consiste en la construcción secuencial de hitos que permiten el desarrollo del proceso, proyecto artístico, literario, cultural, o vida del personaje que aborda la investigación. A continuación, se construyen los aspectos que serán desarrollados en el minisitio, es decir, se identifican las recurrencias en la secuencia de hitos. En esta etapa, se define cuáles de estos aspectos serán trabajados como cápsulas, es decir, se conformarán como un conjunto de objetos que serán presentados a partir de sus contextos de creación y recepción a lo largo del tiempo y cuáles serán mencionados en la presentación. Estrechamente vinculada con el paso anterior, está la determinación de la estructura de relaciones del minisitio, y se refiere a la identificación de los contenidos ya existentes que se vinculan con los nuevos aspectos definidos en el paso anterior. Este ejercicio supone, muchas veces, la actualización y complementación de una cápsula ya existente para incorporar las nuevas fuentes, en lugar de crear una cápsula nueva. También, la vinculación con minisitios y cápsulas ya existentes para ir tejiendo esta red de contenidos. Por último, se aborda el desarrollo de las cápsulas –esto es, la redacción de los textos que servirá de presentación al conjunto de objetos que contiene– y de la presentación, es decir, el texto que presenta el conjunto de cápsulas que conforman el minisitio.

La segunda estrategia es la digitalización. Para llevarla a cabo, tanto en Memoria Chilena como en Biblioteca Nacional Digital, trabajamos con cinco criterios básicos que guían este trabajo: que los documentos formen parte de las colecciones de la Biblioteca Nacional, que pertenezcan (prioritariamente) al dominio público según la Ley de Propiedad Intelectual, que tengan relevancia documental, histórica o cultural, que su estado de conservación sea delicado y la digitalización sea una forma de dar continuidad a la consulta y permita proteger el original y que responda a las sugerencias de los usuarios.

La decisión de priorizar materiales que formen parte del dominio público y considerar el estado de conservación de los materiales, como criterios de digitalización, se funda en la convicción de que el mayor capital de conocimiento se encuentra en las colecciones fundacionales de la Biblioteca y que, por ser poco conocidas o poco accesibles por su fragilidad, han sido escasamente estudiadas. También, consideramos que parte de la misión de la Biblioteca Nacional, es disponibilizar nuevas fuentes con miras a la generación de nuevos conocimientos

o nuevas perspectivas de estudio en las distintas disciplinas. Ahora bien, para aquellos casos en los que resulta imprescindible contar con obras protegidas se recurre a autorizaciones totales o parciales de parte de los titulares de derechos de autor para su puesta en línea.

Otro asunto importante cuando hablamos de la digitalización, y que como equipo nos ha ocupado desde hace ya varios años, es el lugar desde el cual se selecciona el material que se digitaliza e investiga. Es por eso que, como un primer paso, incorporamos las sugerencias de los usuarios como uno de los criterios de selección de material. Las sugerencias pueden enviarse vía correo, redes sociales o a través de un formulario dispuesto para estos efectos en nuestro sitio. Cada una de ellas, si se trata de documentos, se evalúa mensualmente por nuestros editores y, si se trata de investigaciones, se suma a la propuesta anual de nuestro temario de investigación.

En esta misma línea, resulta interesante para nuestro trabajo la promoción del trabajo colaborativo con académicos, grupos de investigación, y otras instituciones afines a nuestra labor. Así, desde el año 2012, desarrollamos investigaciones colaborativas cuyo resultado es la realización de un minisitio o un conjunto de cápsulas que complementen contenidos existentes. Hasta abril de 2020, Memoria Chilena cuenta con 32 proyectos de este tipo, con instituciones, archivos internos y externos y proyectos Fondecyt y Fondart. Para su desarrollo, la entidad colaboradora se compromete a desarrollar una investigación, siguiendo la metodología de Memoria Chilena, y nuestro equipo se compromete a guiar la investigación; digitalizar los materiales a partir de los que se investiga; catalogarlos para el entorno del portal; editar los contenidos para su publicación y su posterior difusión.

La tercera estrategia es la difusión y, de alguna forma, contiene a las dos anteriores. Cuando hablamos de colecciones digitales, cualquiera sea su naturaleza, existen, a lo menos tres asuntos a considerar para que el gesto de “apertura” y “difusión” de la colección sea realmente efectivo. El primero, como todos muy bien sabemos: Internet promueve el uso descontextualizado de la información. El segundo: libros, imágenes, periódicos y revistas, por mencionar solo algunos objetos documentales, no son documentos fijos, que ocurren una sola vez en el pasado, sino que, por el contrario, se actualizan en cada lectura y en los distintos contextos en los que esas lecturas son realizadas. El tercero: el conjunto de lectores que acceden a las colecciones es diverso y heterogéneo, con todo lo que eso implica.

Desde nuestro punto de vista, la difusión no incluye solamente acciones comunicacionales, ni más o menos creativos posteos en redes sociales. La difusión, desde nuestro punto de vista, se inicia desde la investigación con la conceptualización del tipo de contenido que será difundido, continúa con la digitalización y poste-

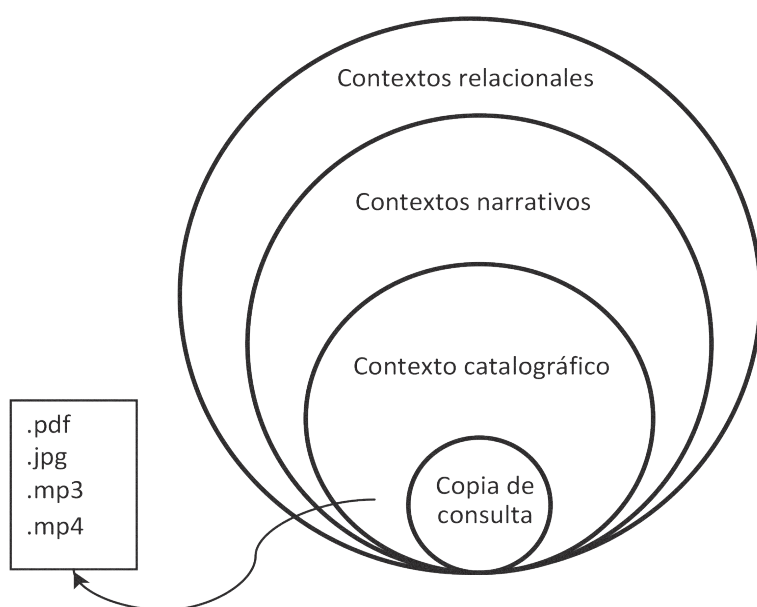
rior disponibilización de colecciones digitales y se complementa con el sitio web mismo y con todos los contenidos e información en él disponibles.

En este sentido, la estructura de contenidos del sitio contiene ciertas operaciones que podrían contribuir a enfrentar los tres asuntos planteados y que, de alguna forma, podrían considerarse como “obstáculos” a la difusión de una colección y que podríamos resumir en la “importancia de la contextualización”. Por una parte, las colecciones de documentos presentan una contextualización narrativa, que se desarrolla en la presentación de un minisitio y también en sus cápsulas de profundización. Por otra parte, los contenidos son contextualizados a través de enlaces que, de alguna forma, se articulan como el vínculo de cada tipo de contenido digital con la trama de relaciones que es Memoria Chilena. Y, por último, y esta vez a nivel del objeto digital, la catalogación del documento aborda aspectos editoriales, bibliográficos y de propiedad intelectual. Cada documento digital cuenta con una ficha catalográfica que incluye información contextual tanto del documento físico a partir del cual ha sido digitalizado como del nuevo objeto digital. Así, por ejemplo, además de los datos de autor, título, lugar de publicación, número identificador dentro de las colecciones físicas y digitales de la Biblioteca Nacional y su status de propiedad intelectual –a fin de propiciar un uso responsable de la información– también se presentan “notas” bibliográficas que aluden directamente al ejemplar físico en caso de que éste presente, por ejemplo, errores de numeración en las páginas, que alguna de ellas falte, ejemplares sin existencias –en el caso de las publicaciones periódicas–, entre otros. También, y en virtud de la red de relaciones que se generan a partir de los contenidos del sitio, cada documento indica mediante un enlace todos los minisitios o investigaciones en las que el documento en cuestión toma parte. Esta singularidad permite interesantes tránsitos de los documentos en términos de contextualización y recontextualización, no solo por los posteriores usos de investigadores y usuarios, sino también, dentro del mismo sitio.

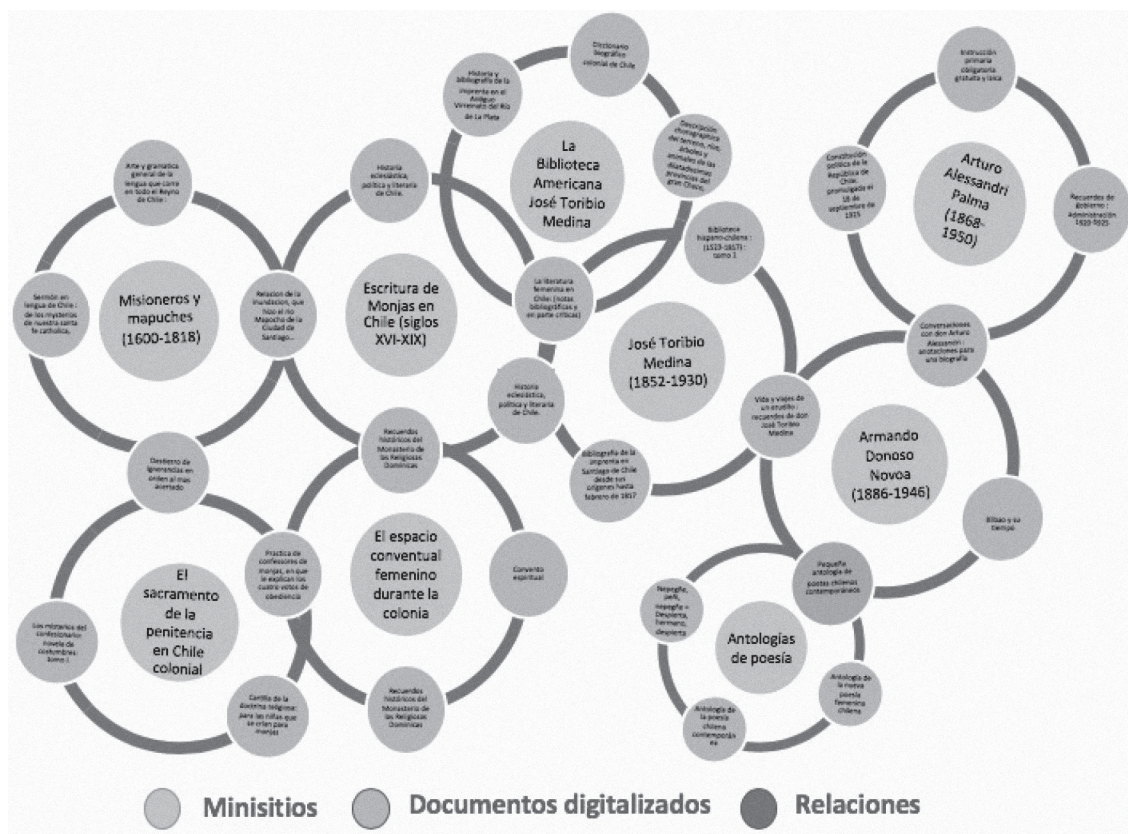
Ahora bien, lo interesante de estas operaciones es que no solo actúan como vínculos explícitos del punto de unión de la unidad de contenidos (sea un documento digitalizado o un contenido creado) con el resto de la red, sino que, al mismo tiempo, y esta vez desde la mirada del usuario, son una oportunidad de encontrarse, muchas veces inesperadamente, con nuevos contenidos. Podríamos decir entonces que son una especie de nodo que mantienen el vínculo, pero que son al mismo tiempo una puerta.

Otro punto crucial es que, a partir de estas operaciones, se han hecho evidentes dos cuestiones que influyen de una forma importante en nuestro trabajo. La primera es que un objeto digital, no es una copia de su original y la segunda, es que en tanto objeto digital, actúa en diferentes contextos en los que crea sentido.

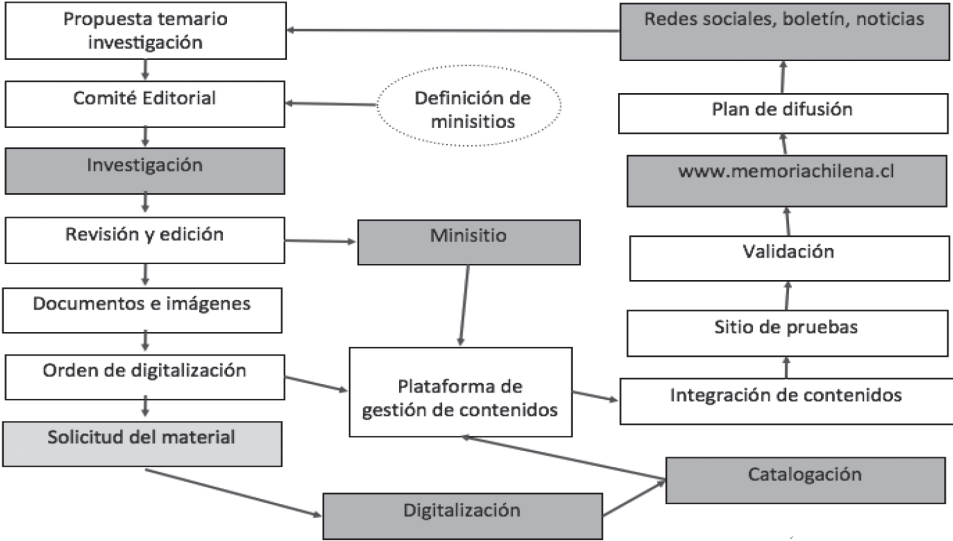
A partir de esto, si intentáramos definir el tipo de objeto digital que disponibilizamos a través de Memoria Chilena, diríamos que es una esfera, en cuyo núcleo está la copia de consulta (pdf, jpg, mp3, mp4), que está recubierta por una capa inicial que corresponde al contexto catalográfico, que a su vez está recubierto por todos los contextos narrativos en los que toma parte, para terminar con una capa de relaciones.



Y es a partir de estas múltiples esferas, con sus distintas capas, como se construye la red o trama de contenidos, que es Memoria Chilena y que, de un modo sintético, puede ser resumida en el siguiente esquema:



Por último, todo el proceso desde el diseño del plan anual de investigación, pasando por su desarrollo, posterior edición de contenidos, digitalización de documentos, catalogación y descripción de éstos, integración en la plataforma de gestión de contenidos, edición, publicación y diseño del plan de difusión, puede ser resumido del siguiente modo:



Ahora bien, es muy probable que se estén preguntando: ¿cuál es la relación de este texto con las Humanidades Digitales?

La académica y especialista en Humanidades Digitales, Padimini Ray Murray, en el congreso *Digital Diversity, Writing, Feminism and Culture*, desarrollado en el año 2015, y citada por Roopika Risam en “Navigating the Global Digital Humanities: Insights from Black Feminism”¹, propone, “Tus Humanidades Digitales no son mis Humanidades Digitales –y eso es algo bueno”².

Son muchos los procedimientos, las metodologías y las formas en que podemos aproximarnos a las humanidades digitales.

Desde una biblioteca nacional –quizás sin saberlo en un principio– hemos trabajado por 17 años en una forma de pensar el trabajo de difusión de las colecciones bibliográficas chilenas que hoy nos acerca a las Humanidades Digitales. En primer lugar, a través de la red de contenidos que hoy articula más de 34.000 documentos (con sus respectivas descripciones catalográficas), 962 minisitios y el ejercicio de hacer explícitas las relaciones que se establecen entre ellos y que está disponible en el sitio. Y, en segundo lugar, a partir de sets de Repositorios OAI Estáticos³, actualmente disponibles y que son un primer paso, desde una biblioteca nacional, para vislumbrar y comprender que los “activos” de una biblioteca o un archivo no son solamente sus colecciones, sino también sus registros catalográficos y documentales, las investigaciones y el trabajo metodológico que se desarrollan sobre ellos y cuyo capital de conocimiento no solo opera en relación al documento o conjunto de documentos que describen, sino también son fuentes de investigación en sí mismos. Actualmente, estos sets de datos además de aquellos que pertenecen a los 350 mil objetos digitales disponibles en Biblioteca Nacional Digital, están implementados en un servicio OAI que está en etapa de testeo y que son, probablemente, fuera de lo ya mencionado, una forma más explícita de acercarse a lo que entendemos por Humanidades Digitales.

Confiamos en que estos servicios abrirán –en el futuro cercano– aún más posibilidades de colaboración y, ciertamente, suponen desafíos importantes para nuestro equipo en el desarrollo de proyectos de visualización de datos, a partir de lo ya construido.

1 URL: <https://dhdebates.gc.cuny.edu/read/untitled/section/4316ff92-bad0-45e8-8f09-90f493c6f564>

2 URL: <http://archive.artsrn.ualberta.ca/digitaldiversity2015/index.html>

3 URL: <http://www.memoriachilena.gob.cl/oai/634/w3-channel.html>

Por último y, para terminar, es importante señalar, que, detrás de todo el trabajo y la reflexión que contienen estas páginas, está el trabajo de un equipo de profesionales, compuesto por investigadores, digitalizadores, catalogadores, diseñadores, periodistas y editores; entre ellos, Víctor Quezada y María José Cumplido cuyo aporte en el perfeccionamiento de esta metodología de investigación ha sido esencial.

LA RECEPCIÓN ACADÉMICA DE LA NARRATIVA CHILENA CONTEMPORÁNEA: UN ESTUDIO METACRÍTICO EN LA ERA DE LAS HUMANIDADES DIGITALES

*Carolina Ferrer**

- * Doctora en literatura por la Universidad de Chile. Professeure, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, ferrer.carolina@uqam.ca.
El presente estudio fue financiado por el Consejo de investigaciones en humanidades de Canadá (Conseil de recherches en sciences humaines du Canada) y se inscribe en el proyecto CRSH 435-2018-1115, "Les études littéraires et les nouveaux observables de l'ère numérique: le système de la littérature mondiale de l'après-guerre à nos jours".

Frecuentemente, se escucha decir que Chile es un país de poetas. Sin lugar a dudas, las figuras literarias de Pablo Neruda y Gabriela Mistral –ambos galardonados con el premio Nobel de Literatura– así como las de Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Nicanor Parra confirman esta creencia. Sin embargo, nos parece fundamental destacar también la importancia de la narrativa nacional. Por ello, el objetivo de este estudio es analizar la situación de la narrativa chilena contemporánea, desde el punto de vista de la recepción crítica académica. En este sentido, introducimos la criticometría¹, enfoque innovador que, a través de la exploración de las bases de datos bibliográficas, nos permite estudiar la literatura desde una perspectiva metacrítica a diferentes niveles –nacional, regional, continental y mundial– así como las relaciones entre ellos. Evidentemente, esta metodología se inscribe en el área de las humanidades digitales y se relaciona, en particular, con el concepto de datos masivos o *big data*. Esta investigación es una ilustración del potencial que representa esta disponibilidad de información, hasta hace poco inimaginable, y de una de sus posibles formas de contribución al avance del conocimiento del campo literario. En primer lugar, presentamos someramente el enfoque sistémico y las bases de la criticometría, conceptos en los que se basa la presente investigación. Con el propósito de comprender el lugar de la narrativa chilena en el ámbito internacional, presentamos, en segundo lugar, un breve análisis metacrítico del polisistema literario mundial, del subsistema hispanoamericano y del campo literario nacional. Por último, estudiamos la recepción de la obra de un subconjunto de dieciséis narradores chilenos nacidos después de la Segunda Guerra Mundial, equilibradamente distribuidos por género y por década. Ello nos permite observar diversos indicadores relativos tanto a su difusión crítica por idioma y país de publicación, cuanto a su participación en estudios comparados.

El enfoque sistémico

Basándonos, en forma general, en el análisis sistémico introducido en las ciencias sociales por Niklas Luhmann e Immanuel Wallerstein y, más específicamente, en el concepto de campo literario desarrollado por Pierre Bourdieu así como en la

1 Este concepto fue presentado por primera vez en Carolina Ferrer, “El boom hispanoamericano: del texto a la pantalla”, *Nuevas aproximaciones al cine hispánico: Migraciones temporales, textuales y étnicas en el bicentenario de las independencias iberoamericanas (1810-2010)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 2011, p. 79-101.

teoría de polisistemas elaborada por Itamar Even-Zohar, inauguramos un programa de investigación cuyo objeto de estudio es la literatura mundial².

Según Bourdieu “el mundo social moderno se descompone en una multitud de microcosmos, los campos, cada uno caracterizado por encrucijadas, objetos e intereses específicos”³. Más aún, la configuración de los campos se caracteriza por relaciones complejas entre sus diversos componentes.

Asimismo, las interacciones entre las literaturas nacionales también constituyen fenómenos complejos. Con el propósito de comprender estas interacciones, utilizamos los estudios polisistémicos desarrollados por Itamar Even-Zohar, enfoque que le permite elaborar hipótesis sobre las relaciones funcionales entre los componentes de los sistemas y subsistemas estudiados⁴. En nuestro análisis, comparamos algunas de las hipótesis de Even-Zohar con los datos obtenidos, articulando de esta forma determinados conceptos teóricos con la investigación empírica. Para ello, hemos desarrollado el enfoque de la criticometría.

La criticometría

Esta metodología se inspira de la cienciometría. Inicialmente desarrollada por Price, la cienciometría debe su existencia a los instrumentos elaborados por Eugene Garfield, fundador del *Institute for Scientific Information*, conocido durante varias décadas bajo el nombre de *Thomson ISI* y recientemente transformado en *Clarivate*. A grandes rasgos, el propósito de la cienciometría es la medición y el análisis de la actividad en las ciencias y la tecnología. Por analogía, hemos acuñado el término criticometría, por cuanto nuestro propósito es la medición y el análisis de la actividad de la crítica en las artes, y más específicamente en la literatura. La metodología aquí propuesta corresponde a una adecuación de los indicadores cientométricos a la realidad de las bases de datos disponibles para las humanidades y las artes. Es decir, ésta se basa en la explotación de los metadatos de las publicaciones críticas registradas en las bases bibliográficas.

- 2 Los primeros resultados de dicho programa de investigación pueden ser consultados en Carolina Ferrer, “Les études littéraires à l’ère de la mondialisation: traces et trajets au prisme des nouveaux observables numériques”, *Zizanie*, n°2.1, 2018, p. 76-101, URL: <https://www.zizanie.ca/les-etudes-litteraires-a-lere-de-la-mondialisation.html>.
- 3 Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p. 119. En adelante, todas las traducciones al castellano de las referencias en otros idiomas son nuestras.
- 4 Para una descripción completa de dicha teoría, ver Itamar Even-Zohar, *Polysystem Theory. Poetics Today*, n° 11, 1990, p. 1-268.

Esencialmente, existen dos categorías de indicadores cientométricos, los descriptivos y los relacionales. El más sencillo de los indicadores descriptivos es el número de publicaciones. Otro indicador descriptivo es el número de citas⁵. Como su nombre lo indica, éste corresponde al número de veces que un texto es citado en otra publicación. En lo referente a la criticometría, hemos adherido el punto de vista de Kees van Rees, para quien: “Un indicador confiable de la calidad atribuida a una obra de arte es la atención permanente e intensiva que suscita – por parte de los discursos (orales o escritos)”⁶.

Como lo señala Loett Leydesdorff, es muy importante desagregar las diferentes dimensiones que se entrelazan en las citas⁷. En este sentido, continuando con nuestra analogía, en los Cuadros n°1 y n°2, hemos representado los estratos relacionales correspondientes a los estudios literarios. Cabe destacar que, de una u otra manera, el autor, es decir el crítico, desempeña un papel esencial en la identificación de las relaciones tanto entre los escritores, cuanto entre las obras literarias y que se manifiestan bajo la forma de cocitas. Queda así de manifiesto que la criticometría es un enfoque metacrítico, que se fundamenta en el conjunto de las publicaciones de los críticos registradas en las bases de datos bibliográficas y, por ende, es tributaria de los enfoques literarios tradicionales.

En esta investigación, utilizamos las técnicas de las palabras-clave, concepto desarrollado por Michel Callon⁸, y de minería de datos o *data mining*⁹, con el propósito de obtener las referencias que corresponden a las 212 literaturas nacionales que componen la literatura mundial actual. Para ello, interrogamos la base de datos más importante en estudios literarios, la *Modern Language Association In-*

5 En principio, este indicador representa la calidad de una publicación. Sin embargo, este argumento ha sido sumamente debatido y finalmente es preferible considerarlo como un indicador de visibilidad. Susan E. Cozzens, “Using the Archive — _Price, Derek Theory of Differences among the Sciences”, *Scientometrics*, n°7, 1985, p. 431-441.

6 “La consideración permanente y detallada ante una obra de arte –bajo la forma de discursos (hablados o escritos)– constituye un indicador de confianza en lo referido a la calidad”, Kees Van Rees, “Modeling the Literary Field: From System-Theoretical Speculation to Empirical Testing”, *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, marzo 1997, p. 93.

7 Cabe destacar que las teorías de las citas constituyen un aspecto esencial de la ciencia de la ciencia. Un excelente estudio sobre dichas teorías se encuentra en Loett Leydesdorff. *Theories of Citation? Scientometrics*, no 43, 1998, p. 5-25.

8 Para un análisis detallado de los distintos tipos de indicadores cientométricos, ver Michel Callon, Jean-Pierre Courtial y Hervé Penan, *La Scientométrie*. Presses universitaires de France, n° 2727, 1993.

9 Para una información detallada del concepto de minería de datos, ver Jiawei Han, Micheline Kamber y Jian Pei, *Data Mining. Concepts and Techniques*, Waltham, Morgan Kaufmann, 2012.

*ternational Bibliography*¹⁰. Esta base contiene más de 2,8 millones de referencias y cubre más de 150 años de publicaciones realizadas por la comunidad académica internacional¹¹.

Cuadro n°1: Relaciones entre la publicación crítica y la obra literaria

	Autor de la publicación crítica	Publicación crítica
Escritor citado	Objeto de estudio	Reconocimiento o atención
Obra citada	Objeto de estudio	Relación discursiva

Cuadro n°2: Relaciones entre dos obras literarias cocitadas en una publicación crítica

	Escritor citado 2	Obra citada 2
Escritor citado 1	Predecesor, contemporáneo, sucesor	Fuente de inspiración o de influencia
Obra citada 1	Fuente de inspiración o de influencia	Relación inter/transtextual

10 *Modern Language Association International Bibliography*, URL: www.mla.org. De ahora en adelante, al referirnos a la base de datos, usaremos la sigla MLAIB.

11 Para un análisis comparativo de las distintas bases de datos literarias disponibles para Latinoamérica, ver Carolina Ferrer. "Los estudios literarios hispanoamericanos y las bases de datos digitales en la era de la globalización", *América Latina, globalidad e integración*, Madrid, Ediciones del Orto, 2012, p. 635-45.

Literatura mundial

En primer lugar, compilamos las referencias críticas por literatura nacional¹², empleando los términos “literatura francesa”, “literatura española”, “literatura chilena”, etcétera, en el campo específicamente diseñado para dicho efecto en la base MLAIB. La muestra obtenida asciende a 1.612.048 referencias para el mundo entero. El período de cobertura se extiende de 1844 a 2016.

A nivel continental, la literatura europea representa 69% de la muestra y la de las Américas el 24%. Luego se sitúan Asia (4,4%), África (2%) y Oceanía (0,7%). Si observamos el Gráfico n°1, constatamos que 14 literaturas nacionales –Reino Unido, Estados Unidos, Francia, Alemania, España, Italia, Rusia, Irlanda, China, Canadá, Ucrania, Holanda, Argentina y Rumania– acumulan 83% de las publicaciones del polisistema mundial. Las demás literaturas nacionales, individualmente, son el objeto de estudio de menos del 1% de los documentos. Desde el punto de vista lingüístico, Gráfico n°2, 57% de las referencias son en inglés, 10% en francés, 8% en alemán, 8% en castellano, 4% en italiano, 3% en ruso y, cada uno con 1% portugués, chino y ucraniano. Otros 77 idiomas se reparten el 8% restante de las publicaciones.

El Cuadro n°3 contiene los 20 escritores más estudiados según las referencias contenidas en MLAIB. Asimismo, las 20 obras literarias más analizadas se encuentran en el Cuadro n°4. Desde el punto de vista lingüístico, prevalecen los escritores de expresión inglesa que acumula 70% de los escritores (Reino Unido, Estados Unidos e Irlanda). En cuanto a la distribución cronológica, 35% de los escritores nacieron entre los siglos XIII y XVIII, 60% en el siglo XIX y solo 5% en el siglo XX. En esta breve lista aparece un solo nombre de mujer: Virginia Woolf. Ahora bien, en lo que se refiere a las obras, nuevamente observamos una gran concentración de publicaciones sobre la cultura anglófona (75%). En cuanto al país de origen, 95% de las obras son europeas. No hay ninguna obra firmada por una mujer. Tanto a nivel de los escritores como de las obras, a pesar de la globalización, observamos que prevalece un eurocentrismo muy marcado. Cabe destacar, sin embargo, que estas listas contienen un número ínfimo de escritores y de obras, por cuanto hemos compilado miles de referencias cuyo objeto de estudio son los escritores y las obras del mundo entero.

12 En esta investigación, hemos excluido las tesis doctorales, puesto que provienen exclusivamente del registro estadounidense oficial, *Dissertations Abstracts International*, y no incluyen las de ningún otro país. Ver más detalles al respecto en la URL: <http://proquest.com>.

Gráfico n.º1. Literatura mundial: Bibliografía crítica por literatura nacional

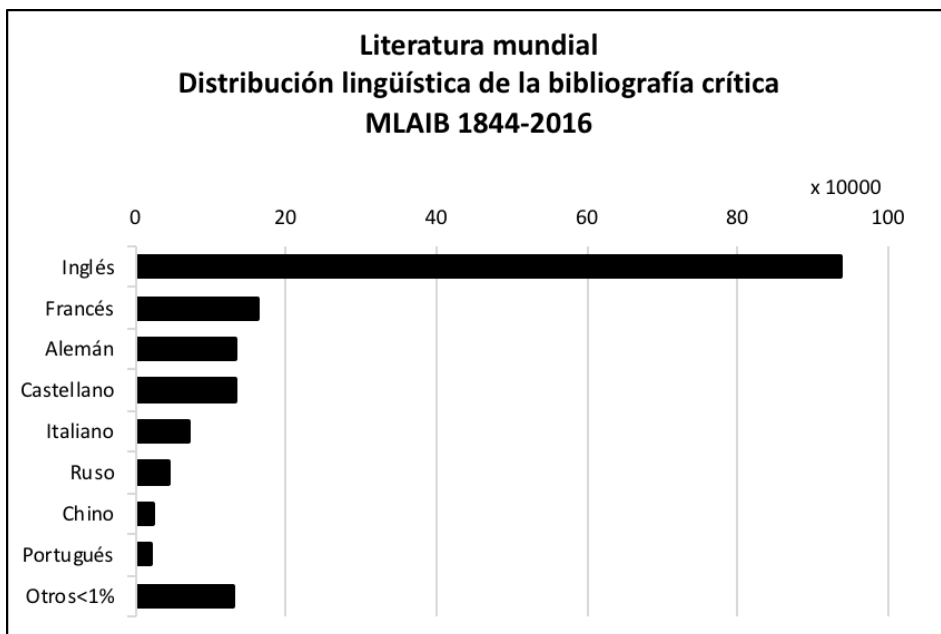
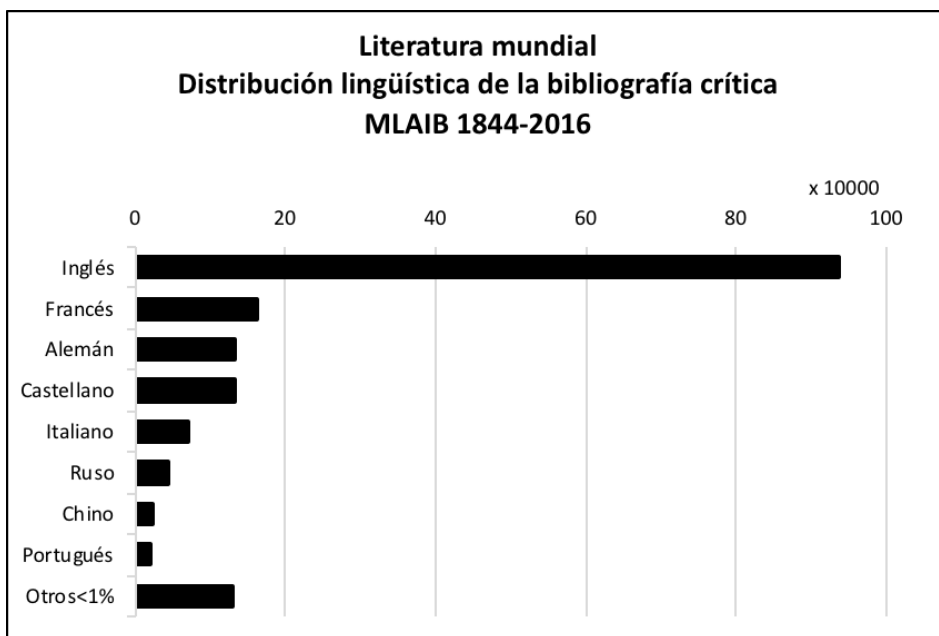


Gráfico n°2. Literatura mundial: Distribución lingüística de la bibliografía crítica



Cuadro n.º 3. Literatura mundial: 20 escritores más estudiados MLAIB 1844-2016

Escritor	País	%
Shakespeare, William (1564-1616)	Reino Unido	2,7
Dante (1265-1321)	Italia	0,7
Joyce, James (1882-1941)	Irlanda	0,7
Goethe, Johann Wolfgang von (1749-1832)	Alemania	0,6
Chaucer, Geoffrey (1340/5-1400)	Reino Unido	0,6
Milton, John (1608-1674)	Reino Unido	0,5
Cervantes Saavedra, Miguel de (1547-1616)	España	0,4
Dickens, Charles (1812-1870)	Reino Unido	0,4
Faulkner, William (1897-1962)	Estados Unidos	0,4
James, Henry, Jr. (1843-1916)	Estados Unidos	0,4
Beckett, Samuel (1906-1989)	Irlanda	0,4
Eliot, T. S. (1888-1965)	Reino Unido	0,4
Melville, Herman (1819-1891)	Estados Unidos	0,3
Woolf, Virginia (1882-1941)	Reino Unido	0,3
Kafka, Franz (1883-1924)	República Checa	0,3
Conrad, Joseph (1857-1924)	Reino Unido	0,3
Wordsworth, William (1770-1850)	Reino Unido	0,3
Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1844-1900)	Alemania	0,3
Dostoevski, Fedor Mikhailovich (1821-1881)	Rusia	0,3
Hemingway, Ernest (1899-1961)	Estados Unidos	0,3

Cuadro n.º 1. Literatura mundial: 20 obras más estudiadas MLAIB 1844-2016

Obra	Escritor	País	%
<i>Hamlet</i> (1600-1601)	Shakespeare, William (1564-1616)	Reino Unido	0,3%
<i>La Divina Commedia</i> (ca. 1320)	Dante (1265-1321)	Italia	0,2%
<i>Quijote</i> (1605, 1615)	Cervantes, Miguel de (1547-1616)	España	0,2%
<i>Ulysses</i> (1922)	Joyce, James (1882-1941)	Irlanda	0,2%
<i>Paradise Lost</i> (1667)	Milton, John (1608-1674)	Reino Unido	0,2%
<i>Beowulf</i>	n.n.	Reino Unido	0,1%
<i>The Canterbury Tales</i>	Chaucer, Geoffrey (1340/5-1400)	Reino Unido	0,1%
<i>King Lear</i> (1605-1606)	Shakespeare, William (1564-1616)	Reino Unido	0,1%
<i>Othello</i> (1604)	Shakespeare, William (1564-1616)	Reino Unido	0,1%
<i>The Faerie Queene</i> (1590-1596)	Spenser, Edmund (1552?-1599)	Reino Unido	0,1%
<i>A la recherche du temps perdu</i> (1913-1929)	Proust, Marcel (1871-1922)	Francia	0,1%
<i>Essais</i> (1580-1588)	Montaigne, Michel de (1533-1592)	Francia	0,1%
<i>Macbeth</i> (1606)	Shakespeare, William (1564-1616)	Reino Unido	0,1%
<i>The Tempest</i> (1611)	Shakespeare, William (1564-1616)	Reino Unido	0,1%
<i>Finnegans Wake</i> (1939)	Joyce, James (1882-1941)	Irlanda	0,1%
<i>Faust</i> (1808, 1832)	Goethe, Johann von (1749-1832)	Alemania	0,1%
<i>The Lord of the Rings trilogy</i>	Tolkien, J. R. R. (1892-1973)	Reino Unido	0,1%
<i>The Merchant of Venice</i> (1596)	Shakespeare, William (1564-1616)	Reino Unido	0,1%
<i>Piers Plowman</i>	Langland, William	Reino Unido	0,1%
<i>Moby-Dick</i> (1851)	Melville, Herman (1819-1891)	Estados Unidos	0,1%

Literatura hispanoamericana

En su conjunto, las publicaciones relativas a Hispanoamérica ascienden a 74.598 referencias acumuladas en MLAIB de 1844 a 2016, lo que corresponde a solo 4,6% del total mundial. En el Gráfico n°3, podemos apreciar claramente la diferencia en el volumen de publicaciones sobre cada literatura nacional. El subsistema está dominado por las literaturas argentina y mexicana, cada una con más de 15.000 referencias críticas. Luego vienen las literaturas nacionales de Cuba, Chile, Perú, Colombia, Puerto Rico y Uruguay que, individualmente, concentran entre 2.000 y 10.000 referencias. Las demás literaturas nacionales acumulan menos del 3% de las publicaciones sobre la literatura hispanoamericana.

Con relación al idioma de publicación, Gráfico n°4, el castellano acumula 73% de las publicaciones. Luego vienen: el inglés 22% y el francés 2%. Otros 42 idiomas corresponden, individualmente, a menos del 1% de los documentos. En cuanto a la evolución cronológica de las publicaciones, Gráfico n°5, la primera publicación data de 1896. Sin embargo, el número de documentos empieza a crecer de manera sostenida a comienzos de los años cincuenta y mantiene una tendencia ascendente hasta 2004, año en que la serie alcanza el máximo de 2.710 publicaciones. La pendiente negativa de los últimos años puede deberse, por un lado, al rezago en el registro de las referencias en la base de datos¹³ y, por otro lado, al cambio provocado por la globalización, paradigma cultural que se hace cada vez más presente desde el fin de la postmodernidad¹⁴.

En el Cuadro n°5, presentamos los 20 escritores hispanoamericanos más estudiados. Constatamos la presencia de 2 mujeres: Juana Inés de la Cruz y Gabriela Mistral. A su vez, el Cuadro n°6 contiene las 20 obras literarias hispanoamericanas que reúnen el mayor número de referencias. Entre ellas encontramos 4 obras escritas por mujeres: la chilena Isabel Allende; la guatemalteca Rigoberta Menchú, quien fuera galardonada con el premio Nobel de la Paz en 1992; nuevamente,

13 Para una descripción detallada sobre la manera en que la información de la MLAIB es compilada, consultar la descripción presentada por la Modern Language Association, URL: <https://www.mla.org/Publications/MLA-International-Bibliography/About-the-MLA-International-Bibliography>.

14 Carolina Ferrer, "Postmodernité, postcolonialisme et *globalisation* : changement de paradigme, biais disciplinaire et virage idéologique", *Protée "Les concepts aux frontières du savoir contemporain"*, n°38.3, 2010, p. 29-37, URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2010-v38-n3-pr4000/045614ar/>.

Juana Inés de la Cruz y, finalmente, la mexicana Laura Esquivel¹⁵. Con relación a la cronología, 5% de los escritores nacieron en el siglo XVII, 35% en el siglo XIX y 60% en el siglo XX. Desde el punto de vista de la distribución geográfica de los escritores, hay 5 mexicanos, 4 argentinos, 3 peruanos, 3 cubanos, 2 chilenos y, cada uno con 1 representante, observamos la presencia de Colombia, Nicaragua y Uruguay.

En lo que se refiere a las obras que acumulan las más altas frecuencias de referencias críticas, se destacan 4 obras mexicanas, 4 cubanas, 3 argentinas, 3 colombianas, 2 peruanas, 1 chilena, 1 guatemalteca y 1 paraguaya. En cuanto a la fecha de publicación de las 20 obras literarias más estudiadas, 20% data de la época colonial, 5% del siglo XIX y 75% del siglo XX. Tanto la fecha de nacimiento de los escritores, cuanto la fecha de publicación de las obras, develan la juventud de las letras hispanoamericanas.

15 Para un análisis criticométrico de la presencia de las mujeres en los estudios literarios, tanto a nivel mundial como continental, ver Carolina Ferrer, "La place des écrivaines dans la littérature mondiale: cartographie métacritique de la marginalisation des femmes", *Pontos de interrogação: revista de crítica cultural*, n°9.2, 2019, p. 13-33, URL: https://www.researchgate.net/publication/337925476_La_place_des_ecrivaines_dans_la_litterature_mondiale_cartographie_metacritique_de_la_marginalisation_des_femmes.

Gráfico n°3. Literatura hispanoamericana: Bibliografía crítica por literatura nacional

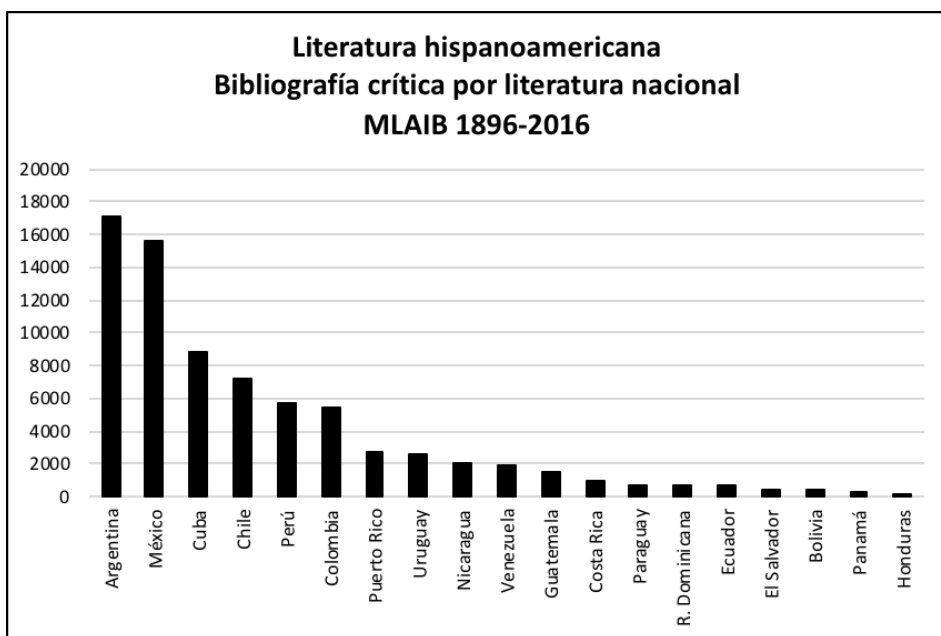


Gráfico n° 4. Literatura hispanoamericana

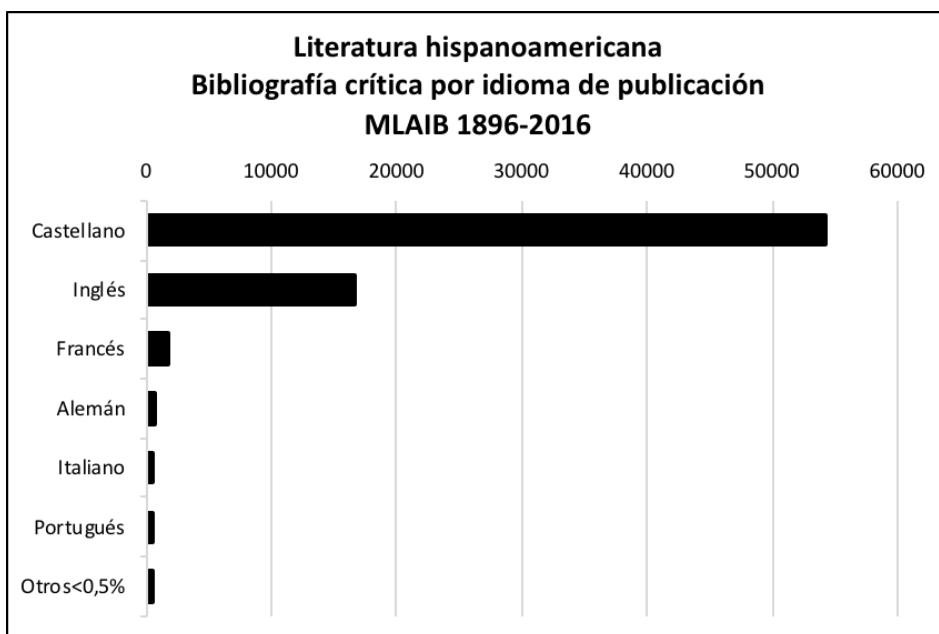
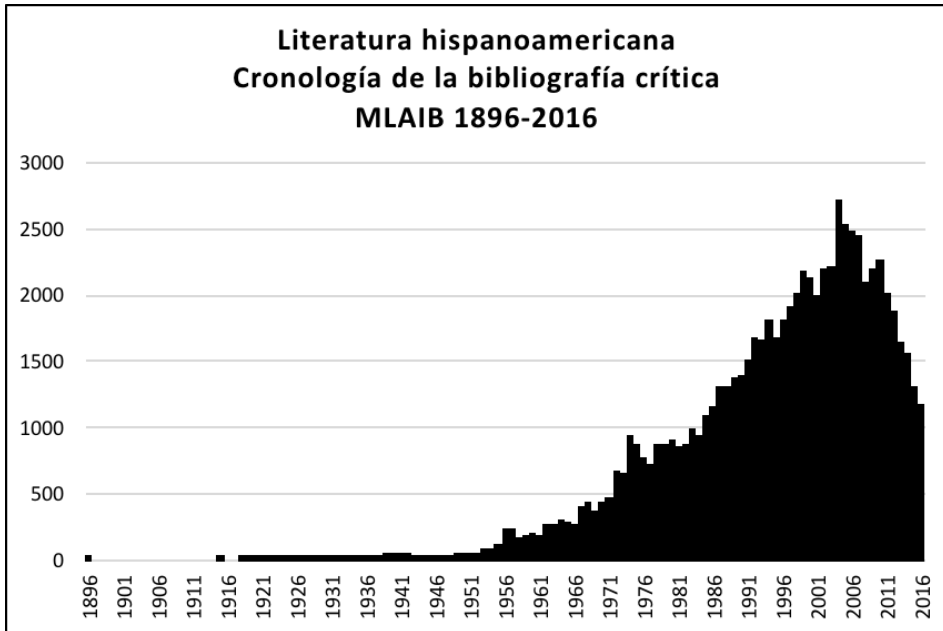


Gráfico n°5. Literatura hispanoamericana: Cronología de la bibliografía crítica



Cuadro n°5. Literatura hispanoamericana: 20 escritores más estudiados MLAIB 1896-2016

Escritor	País	%
Borges, Jorge Luis (1899-1986)	Argentina	5,8
Cortázar, Julio (1914-1984)	Argentina	2,3
García Márquez, Gabriel (1928-2014)	Colombia	2,0
Darío, Rubén (1867-1916)	Nicaragua	1,7
Paz, Octavio (1914-1998)	México	1,6
Vargas Llosa, Mario (1936-)	Perú	1,6
Neruda, Pablo (1904-1973)	Chile	1,6
Fuentes, Carlos (1928-2012)	México	1,5
Martí, José (1853-1895)	Cuba	1,5
Carpentier, Alejo (1904-1980)	Cuba	1,4
Juana Inés de la Cruz (1648-1695)	México	1,3
Rulfo, Juan (1918-1986)	México	1,0
Vallejo, César (1892-1938)	Perú	0,9
Arguedas, José María (1911-1969)	Perú	0,7
Onetti, Juan Carlos (1909-1994)	Uruguay	0,7
Lezama Lima, José (1912-1976)	Cuba	0,7
Puig, Manuel (1932-1990)	Argentina	0,7
Sarmiento, Domingo Faustino (1811-1888)	Argentina	0,7
Mistral, Gabriela (1889-1957)	Chile	0,6
Reyes, Alfonso (1889-1959)	México	0,6

Cuadro n°6. Literatura hispanoamericana: 20 obras más estudiadas MLAIB 1896-2016

Obra	Escritor	País	%
<i>Cien años de soledad</i> (1967)	García Márquez, Gabriel (1928-2014)	Colombia	0,7
<i>Pedro Páramo</i> (1955)	Rulfo, Juan (1918-1986)	México	0,4
<i>Rayuela</i> (1963)	Cortázar, Julio (1914-1984)	Argentina	0,3
<i>Comentarios reales de los incas</i> (1609)	Garcilaso de la Vega, el Inca (1539-1616)	Perú	0,2
<i>Facundo</i> (1845)	Sarmiento, Domingo F. (1811-1888)	Argentina	0,2
<i>El beso de la mujer araña</i> (1976)	Puig, Manuel (1932-1990)	Argentina	0,2
<i>Crónica de una muerte anunciada</i> (1981)	García Márquez, Gabriel (1928-2014)	Colombia	0,2
<i>El primer nueva corónica y buen gobierno</i>	Poma de Ayala, Felipe Huamán (1526?-1615?)	Perú	0,2
La casa de los espíritus (1982)	Allende, Isabel (1942-)	Chile	0,2
<i>Los pasos perdidos</i> (1953)	Carpentier, Alejo (1904-1980)	Cuba	0,2
<i>Yo el Supremo</i> (1974)	Roa Bastos, Augusto (1917-2005)	Paraguay	0,2
<i>El reino de este mundo</i> (1949)	Carpentier, Alejo (1904-1980)	Cuba	0,2
<i>Paradiso</i> (1966)	Lezama Lima, José (1912-1976)	Cuba	0,2
<i>Tres tristes tigres</i> (1967)	Cabrera Infante, Guillermo (1929-2005)	Cuba	0,2
Me llamo Rigoberta Menchú (1985)	Menchú, Rigoberta (1960?-)	Guatemala	0,2
<i>La muerte de Artemio Cruz</i> (1962)	Fuentes, Carlos (1928-2012)	México	0,2
<i>La vorágine</i> (1924)	Rivera, José Eustasio (1888-1928)	Colombia	0,2
<i>Popol Vuh</i>	n.n.		0,2
Primero sueño (1680-81)	Juana Inés de la Cruz (1648-1695)	México	0,1
Como agua para chocolate (1989)	Esquivel, Laura (1950-)	México	0,1

Literatura chilena

En el caso de la literatura chilena, la muestra está constituida por 7.216 referencias críticas, de las cuales 78% corresponden a artículos, 18% a capítulos de libros y 4% a libros. En cuanto a su distribución lingüística, Gráfico n°6, 73% de las publicaciones son en castellano, 23% en inglés, y 2% en francés, mientras que 1% de las publicaciones son, respectivamente, en alemán, italiano y portugués.

Desde el punto de vista cronológico, Gráfico n°7, la primera referencia sobre la literatura chilena inscrita en la base MLAIB es del año 1922. De mediados de los años cincuenta en adelante, se constata un aumento significativo de las publicaciones anuales. Al igual que el subsistema hispanoamericano, el máximo es alcanzado el año 2004, con 260 publicaciones, para luego empezar a descender. Con relación a la participación de la literatura chilena dentro del subsistema hispanoamericano, Gráfico n°8, observamos que, desde mediados de los años cincuenta, esta acumula aproximadamente un 10% de las publicaciones críticas.

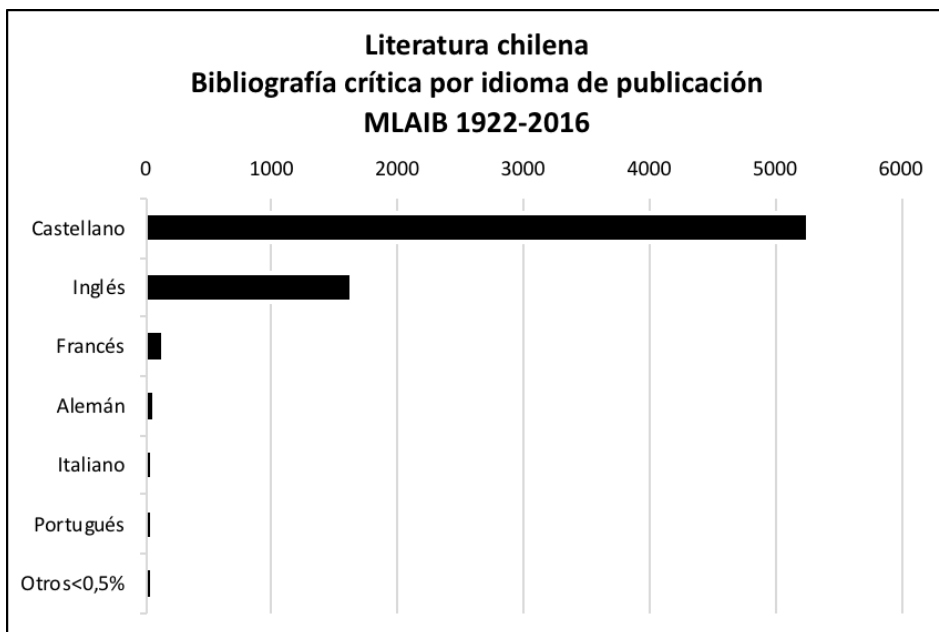
En el Cuadro n°7, encontramos a los 20 escritores chilenos más estudiados según las referencias críticas de la base MLAIB. Si bien hay varios poetas, la mayoría son narradores. En cuanto a la edad de los escritores, 80% son nacidos en el siglo XX y el resto en el siglo XIX. Observamos la presencia de 4 escritoras: Mistral, Allende, Eltit y Bombal.

Las 20 obras literarias chilenas más estudiadas aparecen en el Cuadro n°8. Cabe destacar la presencia de varias obras de un mismo escritor: 4 de Bolaño, 4 de Donoso, 3 de Allende, 3 de Neruda, 2 de Eltit y 2 de Bombal. El 90% de las obras fueron publicadas en el siglo XX y el 10% en el siglo XXI. Si bien ambas listas solo representan la punta del iceberg de los escritores y las obras que configuran la literatura chilena, estas reflejan claramente la juventud de la literatura nacional.

Un último aspecto de la literatura nacional que nos parece importante explorar es el lugar de difusión de la crítica. Para ello, hemos clasificado las principales revistas académicas por país de publicación. El subconjunto analizado corresponde al 73% de los artículos. En el Gráfico n°9, observamos que, si bien 38% de dichos artículos y 16% de las revistas son chilenas, se destaca una fuerte presencia de los Estados Unidos que acumula 40% de los artículos y 47% de las revistas. Luego se sitúan España y México con 9% y 8% de las revistas respectivamente, seguidos por varios países tanto europeos como hispanoamericanos. A nuestro parecer, la presencia de las publicaciones estadounidenses son un claro indicador de la

interferencia, según la terminología de Itamar Even-Zohar; que dicho país ejerce en el subsistema literario chileno. En investigaciones anteriores, ya habíamos constatado la presencia de esta interferencia literaria en toda Hispanoamérica¹⁶.

Gráfico n°6. Literatura chilena: Distribución lingüística de la bibliografía crítica



16 Carolina Ferrer, "Difusión de la bibliografía crítica sobre la literatura hispanoamericana a través de las revistas académicas 1896-2008", Álvaro Baraibar (ed.), *Visibilidad y divulgación de la investigación desde las humanidades digitales. Experiencias y proyectos*. Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014, p. 289-305, URL: <http://dadun.unav.edu/handle/10171/35727>.

Gráfico n°7. Literatura chilena: Cronología de la bibliografía crítica

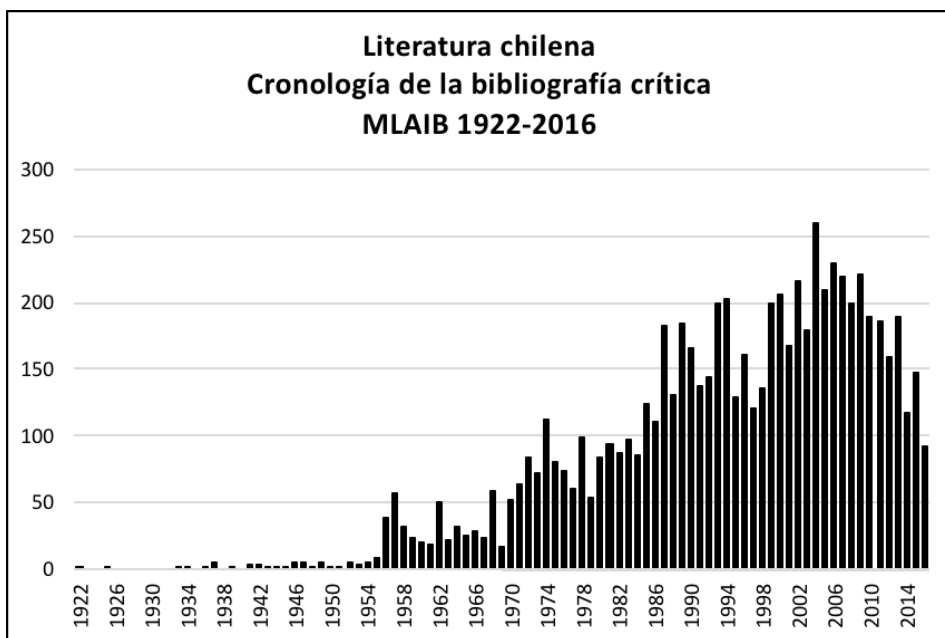
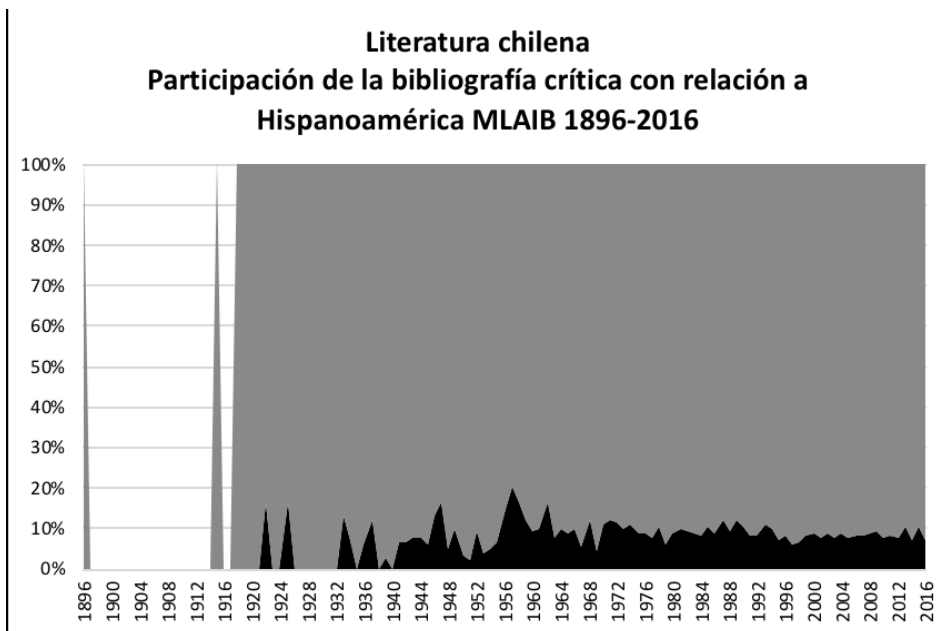


Gráfico n°8. Literatura chilena: Participación de la bibliografía con relación a Hispanoamérica



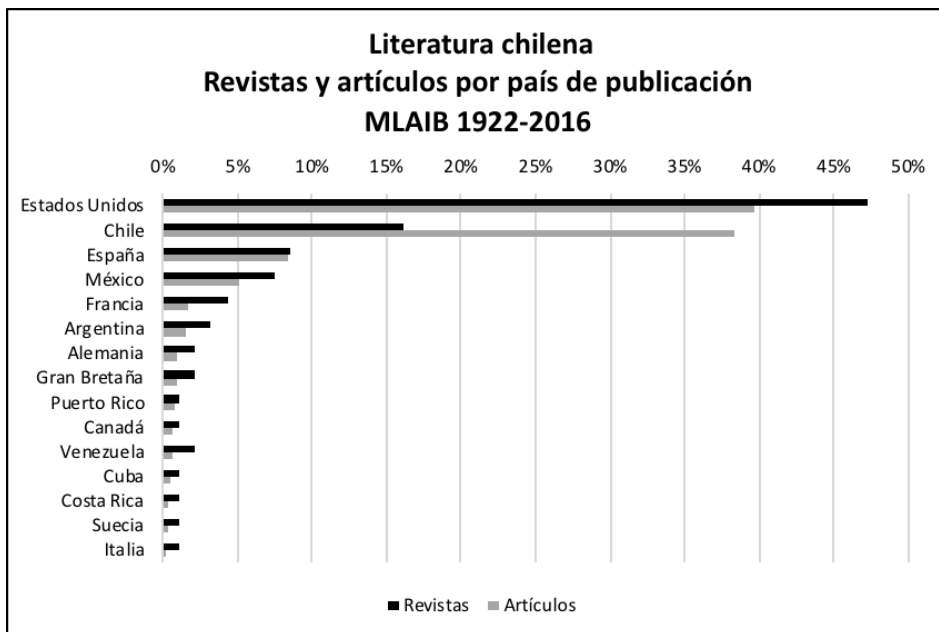
Cuadro n°7. Literatura chilena: 20 escritores más estudiados MLAIB 1922-2016

Escritor	%
Neruda, Pablo (1904-1973)	15,7
Mistral, Gabriela (1889-1957)	6,3
Donoso, José (1924-1996)	5,8
Bolaño, Roberto (1953-2003)	5,8
Allende, Isabel (1942-)	5,3
Huidobro, Vicente (1893-1948)	4,5
Eltit, Diamela (1949-)	3,2
Parra, Nicanor (1914- 2018)	2,5
Bombal, María Luisa (1910-1980)	1,9
Rojas, Gonzalo (1917-2011)	1,5
Dorfman, Ariel (1942-)	1,4
Lihn, Enrique (1929-1988)	1,4
Skármeta, Antonio (1940-)	1,3
Alegría, Fernando (1918-)	1,0
Edwards, Jorge (1931-)	0,9
Lembel, Pedro (1955-2015)	0,8
Barrios, Eduardo (1884-1963)	0,8
Blest Gana, Alberto (1830-1920)	0,8
Zurita, Raúl (1951-)	0,8

Cuadro n°8. Literatura chilena: 20 obras más estudiadas MLAIB 1922-2016

Obra	Escritor	%
La casa de los espíritus (1982)	Allende, Isabel (1942-)	1,8
2666 (2004)	Bolaño, Roberto (1953-2003)	1,1
Canto general (1943)	Neruda, Pablo (1904-1973)	1,1
El obsceno pájaro de la noche (1970)	Donoso, José (1924-1996)	1,0
Altazor (1931)	Huidobro, Vicente (1893-1948)	0,9
Los detectives salvajes (1998)	Bolaño, Roberto (1953-2003)	0,8
La muerte y la doncella (1990)	Dorfman, Ariel (1942-)	0,7
Casa de campo (1979)	Donoso, José (1924-1996)	0,7
La última niebla (1935)	Bombal, María Luisa (1910-1980)	0,6
Residencia en la tierra (1933)	Neruda, Pablo (1904-1973)	0,6
El lugar sin límites (1966)	Donoso, José (1924-1996)	0,6
Estrella distante (1996)	Bolaño, Roberto (1953-2003)	0,6
El jardín de al lado (1981)	Donoso, José (1924-1996)	0,5
Nocturno de Chile (2000)	Bolaño, Roberto (1953-2003)	0,5
De amor y de sombra (1984)	Allende, Isabel (1942-)	0,5
Lumpérica (1983)	Eltit, Diamela (1949-)	0,5
Veinte poemas de amor y una canción desesperada (1924)	Neruda, Pablo (1904-1973)	0,5
Eva Luna (1987)	Allende, Isabel (1942-)	0,4
La amortajada (1938)	Bombal, María Luisa (1910-1980)	0,4
Mano de obra (2002)	Eltit, Diamela (1949-)	0,4

Gráfico n°9. Literatura chilena: Revistas y artículos por país de publicación



Narradores chilenos contemporáneos

Con el propósito de analizar la recepción crítica de los narradores chilenos contemporáneos, hemos seleccionado un subconjunto compuesto de 8 hombres y 8 mujeres nacidos después de la Segunda Guerra Mundial, repartidos lo más equilibradamente posible según las décadas de su nacimiento. Para efectos comparativos, agregamos los dos escritores chilenos más estudiados, Neruda y Mistral, y los dos narradores chilenos más estudiados, Donoso y Bombal, siempre respetando la paridad genérica.

En el Cuadro n°9, hemos resumido los indicadores metacríticos básicos asociados a los escritores seleccionados. Desde luego, la recepción crítica de la obra de dichos escritores difiere de manera significativa, por cuanto hay escritores consagrados y otros que iniciaron recientemente su quehacer literario. Sin embargo, cabe destacar que tanto la obra de Roberto Bolaño como la de Diamela Eltit han logrado acumular un volumen significativo de publicaciones críticas, permitiéndoles en pocos años situarse entre los 10 escritores chilenos más estudiados.

El Gráfico n°10 representa la distribución lingüística de la bibliografía crítica. Salvo los textos sobre Marjorie Agosín, el castellano es el principal idioma de publicación, seguido por el inglés. En algunos casos puntuales, observamos textos en francés, alemán e italiano.

Desde el punto de vista de las cocitaciones por género, Gráfico n°11, constatamos que los hombres son rara vez cocitados con mujeres, mientras que las mujeres son cocitadas principalmente con otras mujeres.

Ahora bien, con relación a la distribución de las cocitaciones por país y/o región, Gráfico n°12, observamos que, salvo en los casos de Neruda, Donoso, Bolaño, Mistral y Bombal, la mayoría de los escritores cocitados son chilenos. Es decir, estos 5 escritores han sido el objeto de un mayor número de estudios comparados que incluyen escritores extranjeros, que el resto de la muestra. Ello deja de manifiesto que los escritores más jóvenes gozan de una menor exposición internacional, con la excepción de Roberto Bolaño cuya obra ya muestra una amplia recepción crítica a nivel mundial. Asimismo, si consideramos las cocitaciones internacionales por género, observamos que, en el caso de las mujeres, estas son mucho más reducidas. Esencialmente, las cocitaciones relativas a las narradoras chilenas contemporáneas se refieren a escritores chilenos e hispanoamericanos, incluyendo en muy pocos casos a escritores españoles y del resto del mundo.

Por último, analizamos las revistas donde son publicados los artículos sobre cada escritor seleccionado. En el Gráfico n°13, representamos su distribución por país

de publicación. Nuevamente, constatamos el importante volumen de artículos publicados en revistas estadounidenses. Puesto que el número de escritores estadounidenses cocitados no es significativo, Gráfico n°12, ello viene a corroborar que la presencia de los Estados Unidos no es con fines comparativos, sino que corresponde efectivamente a una interferencia literaria como la define Itamar Even-Zohar en la teoría de polisistemas¹⁷.

Cuadro n°9. Escritores chilenos seleccionados: Indicadores metacríticos

Escritor	Vida	la referen- cia MLAIB	Referencias	Idiomas>1%	Escritores cocitados>1%
Neruda, Pablo	1904-1973	1936	1.203	5	7
Donoso, José	1924-1996	1968	437	4	3
Sepúlveda, Luis	1949-	1993	24	4	19
Bolaño, Roberto	1953-2003	1998	516	5	3
Lemebel, Pedro	1955-2015	1997	86	4	20
Díaz Eterović, Ramón	1956-	1995	25	2	13
Franz, Carlos	1959-	1994	15	2	5
Fuguet, Alberto	1964-	1998	44	3	23
Bisama, Alvaro	1975-	2010	9	2	12
Zambra, Alejandro	1975-	2007	19	3	17
Mistral, Gabriela	1889-1957	1937	486	4	5
Bombal, María Luisa	1910-1980	1941	142	2	6
Río, Ana María del	1948-	1988	12	2	3
Eltit, Diamela	1949-	1989	256	3	7
Serrano, Marcela	1951-	1994	29	3	8
Agosín, Marjorie	1955-	1985	30	2	20
Barros, Pía	1956-	1988	17	3	5
Maturana, Andrea	1969-	1995	11	2	6
Meruane, Lina	1970-	2006	18	2	15
Fernández, Nona	1971-	2004	15	2	13

17 Itamar Even-Zohar, *op. cit.*

Gráfico n°10. Escritores chilenos seleccionados: Distribución lingüística de la bibliografía crítica

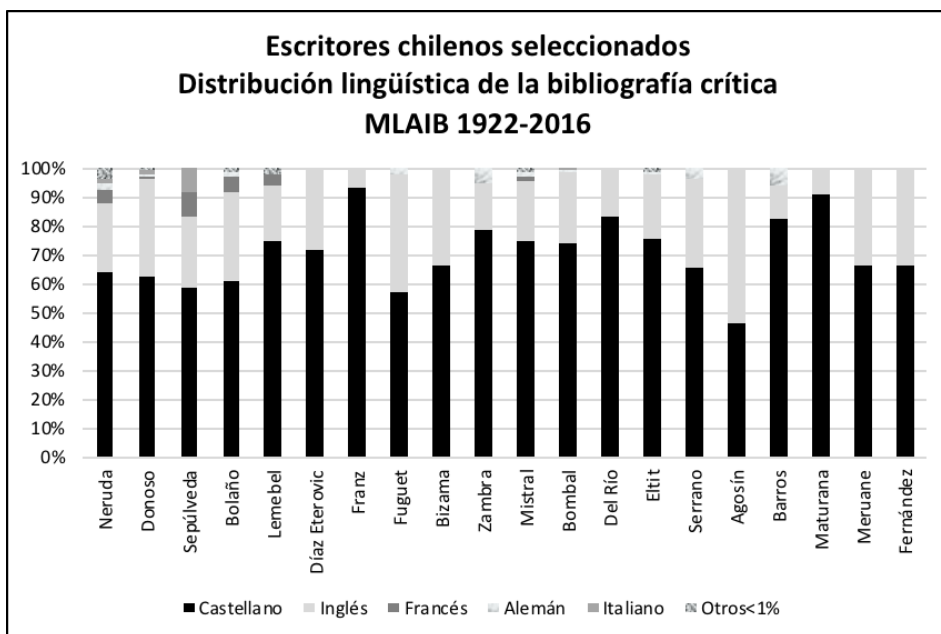


Gráfico n°II. Escritores chilenos seleccionados: Distribución de las cocitaciones por género

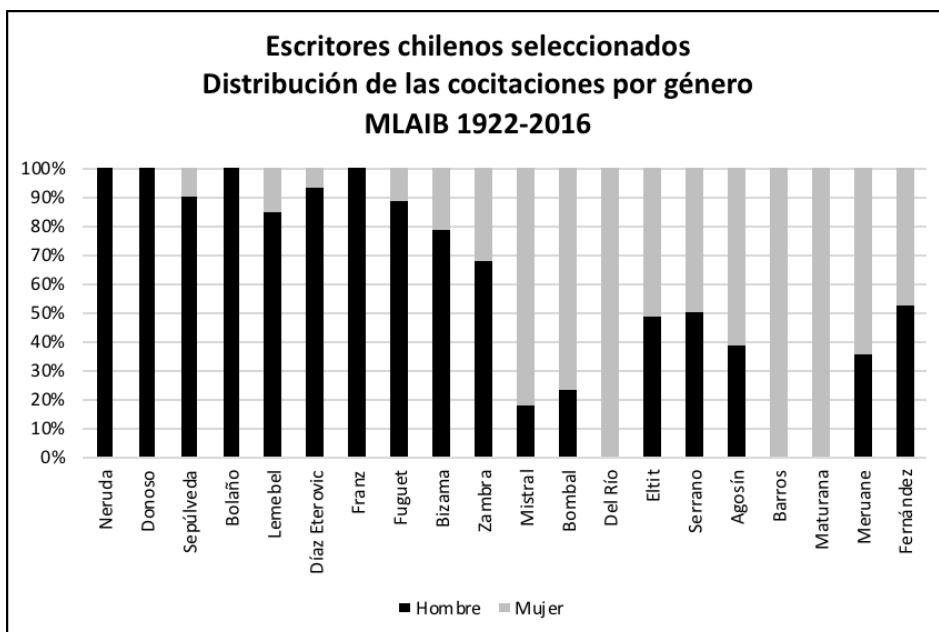


Gráfico n°12. Escritores chilenos seleccionados: Distribución de las cocitaciones por región

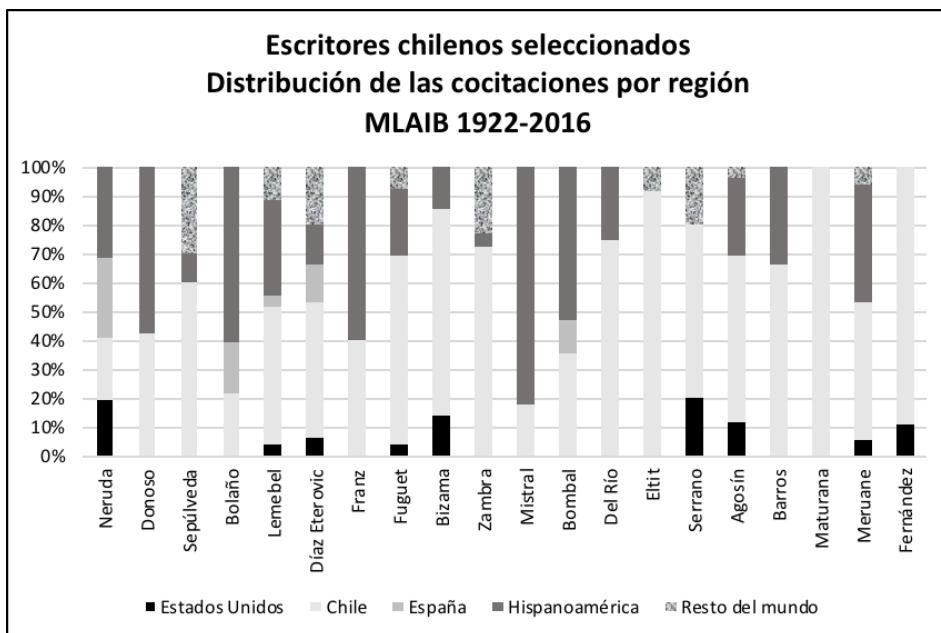
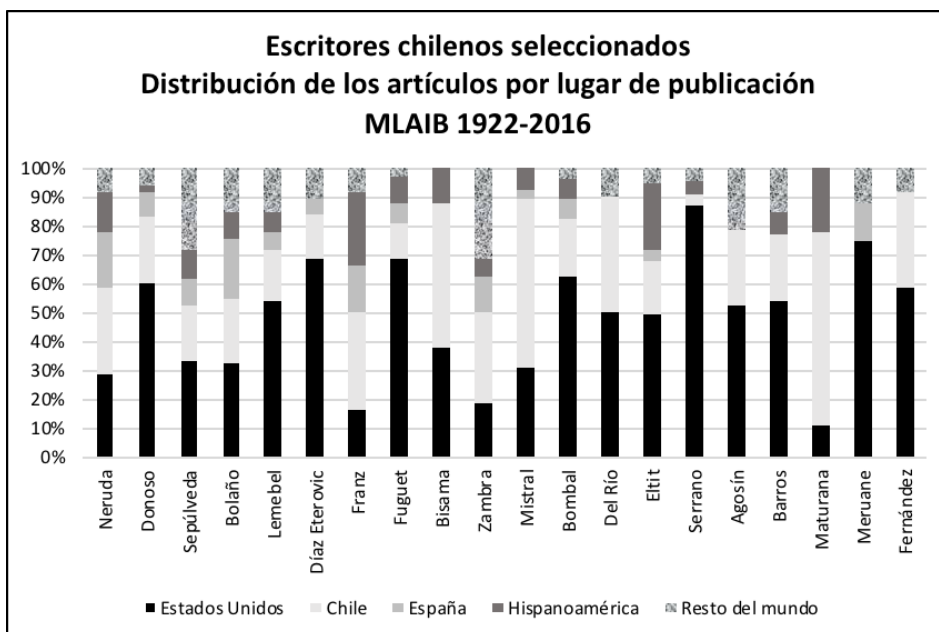


Gráfico n°13. Escritores chilenos seleccionados: Distribución de los artículos por lugar de publicación



Conclusiones

A través del análisis de los metadatos de las publicaciones críticas registradas en la base MLAIB, hemos podido observar que, a nivel mundial, los estudios literarios se concentran en un número restringido de literaturas nacionales situadas en el hemisferio norte. Es decir, a pesar de la globalización, los estudios literarios continúan siendo esencialmente eurocéntricos. Asimismo, constatamos que hay un marcado sesgo hacia los escritores de género masculino y de expresión inglesa.

Con relación a Hispanoamérica, podemos afirmar que existe un desequilibrio significativo entre unas pocas literaturas nacionales que concentran volúmenes importantes de publicaciones, mientras que otras se encuentran en un estado prácticamente embrionario. Desde un punto de vista cronológico, comprobamos que, evidentemente, el campo literario hispanoamericano es muchísimo más joven que el polisistema mundial.

Dentro del contexto hispanoamericano, la literatura chilena ha logrado establecer una importancia relativamente estable desde mediados de los años cincuenta. Entre los escritores chilenos más estudiados, se encuentran algunos poetas y una mayoría de narradores. Se observa también una presencia femenina mucho más significativa que a nivel mundial. Otra característica importante es la juventud del campo literario nacional. Asimismo, a pesar de una gran concentración de publicaciones en castellano, el análisis de la difusión de la crítica nos ha permitido establecer que la literatura de los Estados Unidos ejerce una interferencia sustancial, especialmente a través de las revistas universitarias que publican muchísimos textos críticos sobre la literatura chilena. Por lo demás, esta interferencia estadounidense se encuentra presente en todas las literaturas de Hispanoamérica.

En cuanto a los narradores chilenos contemporáneos, observamos que su recepción crítica se efectúa principalmente en castellano y que los indicadores de citas muestran la presencia de una clara segregación genérica. Con relación a la distribución geográfica de los estudios comparados, constatamos que, salvo en el caso de Bolaño, las principales citas se refieren a otros escritores chilenos y/o hispanoamericanos. Cabe destacar que esta exigua exposición internacional es aún más marcada en el caso de las escritoras. Por último, nuevamente, comprobamos la interferencia literaria ejercida por los Estados Unidos, que acapara una proporción significativa de las revistas académicas que difunden la crítica sobre la narrativa chilena actual.

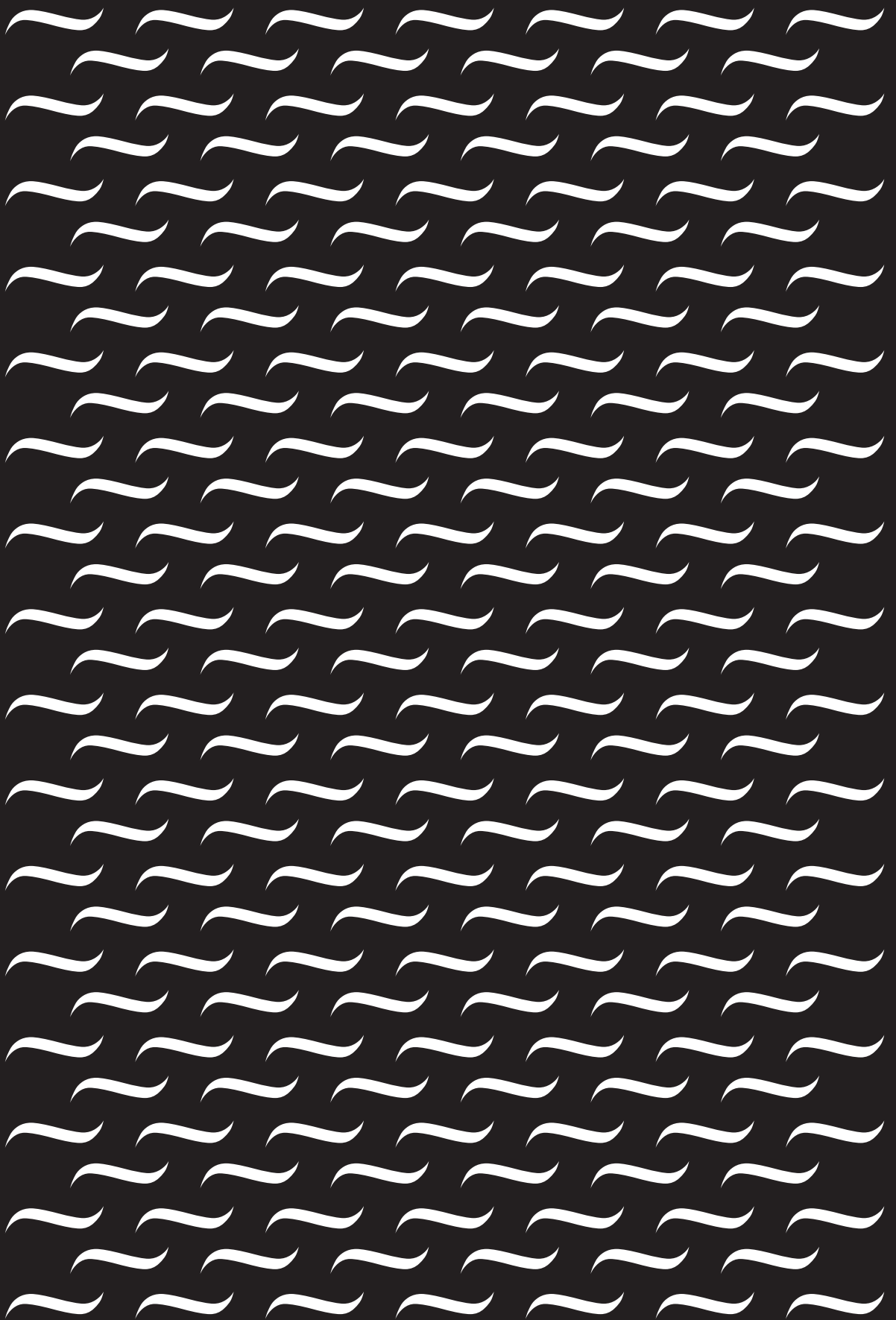
Finalmente, consideramos que el presente estudio es una ilustración de la riqueza que representan los nuevos observables de la era digital, por cuanto nos permi-

ten profundizar nuestro conocimiento relativo a la configuración del polisistema literario mundial y los sistemas y subsistemas que lo componen.

Bibliografía

- About the MLA International Bibliography*, URL:<https://www.mla.org/Publications/MLA-International-Bibliography/About-the-MLA-International-Bibliography>.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil, 1992.
- _____, *Méditations pascalienues*, Paris, Seuil, 1997.
- Boyd, Danah and Kate Crawford. "Critical Questions for Big Data. Provocations for a cultural, technological, and scholarly phenomenon", *Information Communication and Society* 15.5, 2012, p. 662-679.
- Callon, Michel, Jean-Pierre Courtial et Hervé Penan, *La Scientométrie*. Paris, Presses Universitaires de France, n° 2727, 1993.
- Cozzens, Susan E. "Using the Archive — _Price, Derek Theory of Differences among the Sciences", *Scientometrics*, n° 7, 1985, p. 431-441.
- Dissertation Abstracts International*, URL:<http://proquest.com>.
- Even-Zohar, Itamar. *Polysystem Theory. Poetics Today*, n° 11, 1990, p. 1-268.
- Ferrer, Carolina, "Difusión de la bibliografía crítica sobre la literatura hispanoamericana a través de las revistas académicas 1896-2008", Álvaro Baraibar (ed.), *Visibilidad y divulgación de la investigación desde las humanidades digitales. Experiencias y proyectos*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014, p. 289-305, URL; <http://dadun.unav.edu/handle/10171/35727>.
- _____, "El boom hispanoamericano: del texto a la pantalla", *Nuevas aproximaciones al cine hispánico: Migraciones temporales, textuales y étnicas en el bicentenario de las independencias iberoamericanas (1810-2010)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 2011, p. 79-101.
- _____, "La place des écrivaines dans la littérature mondiale: cartographie méta-critique de la marginalisation des femmes", *Pontos de interrogação: revista de crítica cultural* n° 9.2, 2019, p. 13-33, URL : https://www.researchgate.net/publication/337925176_La_place_des_ecrivaines_dans_la_litterature_mondiale_cartographie_metacritique_de_la_marginalisation_des_femmes.
- _____, "Les études littéraires à l'ère de la mondialisation: traces et trajets au prisme des nouveaux observables numériques", *Zizanie* n° 2.1, 2018, p. 76-101, URL:<https://www.zizanie.ca/les-etudes-litteraires-a-lere-de-la-mondialisation.html>.

- _____, “Los estudios literarios hispanoamericanos y las bases de datos digitales en la era de la globalización”, *América Latina, globalidad e integración*, Madrid, Ediciones del Orto, 2012, p. 635-645.
- _____, “Postmodernité, postcolonialisme et globalisation : changement de paradigme, biais disciplinaire et virage idéologique”, *Protée «Les concepts aux frontières du savoir contemporain»* n° 38.3, 2010, p. 29-37, URL:<https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2010-v38-n3-pr1000/045614ar/>.
- Garfield, Eugene, “Identifying Core Literature through Citation Analysis and Visualization”, *ALA Meeting*, Chicago, Committee on Research and Statistics, 2005, URL:<http://garfield.library.upenn.edu/papers/alachicago2005.pdf>.
- Han, Jiawei, Micheline Kamber and Jian Pei, *Data Mining. Concepts and Techniques*, Waltham, Morgan Kaufmann, 2012.
- Leydesdorff, Loett. *Theories of Citation? Scientometrics*, n° 43, 1998, p. 5-25.
- Luhmann, Niklas. *Art as a Social System*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Mayer-Schönberger, Viktor and Kenneth Cukier. *Big Data. A Revolution That Will Transform How We Live, Work, and Think*. Boston/New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2013.
- Modern Language Association International Bibliography*. URL: www.mla.org.
- Price, Derek de Solla, *Little Science, Big Science*, New York, Columbia University Press, 1963.
- United Nations*, URL: <http://data.un.org/Default.aspx>.
- Van Rees, Kees, “Modelling the Literary Field: From System-Theoretical Speculation to Empirical Testing”, *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, marzo 1997, p. 91-101.
- Wallerstein, Immanuel, *World Systems Analysis: An Introduction*, Durham, Duke University Press, 2004.
- Web of Science*, URL:<https://clarivate.com/products/web-of-science/>.



ANACRONISMOS

FORMAS MENORES DE NARRAR EN LEONARDO SANHUEZA

*Carlos Walker**

* Investigador asistente del CONICET, Argentina. Trabaja en el Instituto de Literatura Hispánica de la Universidad de Buenos Aires.

Uno

Hacia el final de *La edad del perro* (2014) aparecen dos elementos que modifican y reformulan los sentidos de las páginas precedentes. Ninguno de ellos viene a resolver un enigma previo. Ambos, en cambio, establecen relaciones que transforman lo narrado previamente y, por lo mismo, instan a volver atrás. Dos elementos entonces: un metal o sus aleaciones: el zinc; y un tiempo verbal: el futuro.

La novela está dividida en dos partes: “1983” y “1984”, noveno y décimo año de vida del narrador. La alegría y el desconcierto del relato de una infancia en dictadura dan lugar a un nutrido anecdótico que, a pesar de irse permanentemente por las ramas, está siempre volviendo a un mismo presente: fines de agosto en Temuco, ha pasado la parte más cruda del invierno y, por lo mismo, es el momento ideal para hacerle una mantención al techo de zinc de la casa: abuelo y nieto cubren hoyos con masilla, amoldan las juntas de las planchas, y reponen clavos.

Detalles aparte, a poco de terminar el libro llega la noticia de la muerte de aquél que hasta ese momento había aparecido como el padre ausente del niño que narra. El aviso fúnebre es recibido durante una noche de tormenta, mientras afuera “una plancha de zinc vuela a lo lejos”¹. A continuación, un detalle transforma todo lo narrado hasta aquí: el padre muerto aparece en un ataúd de “latón gris”, o sea, en un cajón hecho a base de zinc.

En síntesis, el abuelo y el nieto trabajan sobre el mismo material que luego sirve para la entrada en escena del cadáver del padre. El entramado temporal de la novela evidencia así su reversibilidad: el padre enlatado convierte al zinc en la superficie que articula todo el relato.

Me acuerdo, instigado por este discreto protagonismo del zinc, de una expresión que Enrique Lihn utiliza con frecuencia en sus cartas. Corto la lata, repite Lihn, antes de despedirse. Tal y como el padre muerto en *La edad del perro* corta, con la lata que lo cobija, todo el relato que lo precede.

En cuanto al segundo elemento, este aparece con el objetivo declarado de sortear un lugar común: “La literatura –dice el narrador– está tan llena de funerales paternos que sería ocioso agregar uno más”². Para evitarlo entonces, las últimas páginas omiten deliberadamente el funeral y eligen contar, en futuro, el posterior

1 Leonardo Sanhueza, *La edad del perro*, Santiago, Random House, 2014, p. 186.

2 *Ibid.*, p. 198.

encuentro del narrador con sus abuelos paternos (conoceré, estará, despertaré, llegará, tendré una visión, etcétera). Los detalles que va entregando el relato llevan a suponer que el futuro narrado ya sucedió.

En continuidad con lo anterior, en estas pocas páginas finales hay un contraste entre el tiempo verbal utilizado y el protagonismo del abuelo Nolberto, un hombre de noventa años, en buen estado físico, pero que “ha perdido todos sus contactos con el tiempo presente y con gran parte de su pasado”³. De hecho, cuando le presenten a su nieto “se mostrará confundido y luego dirá que Ibáñez es el futuro de la patria”⁴.

Así las cosas, *el tiempo futuro convoca pasados lejanos*, desde la época de los gobiernos de Ibáñez hasta llegar incluso a los noventa años que hay entre el 1984 desde el que se narra, y el nacimiento de Nolberto, tan luego en el siglo XIX. En resumen, el futuro es ese abuelo venido de otro siglo y anclado en otro tiempo.

“Si los muertos habitan, habitan en el porvenir”, dice un verso del mismo Sanhueza en su libro *Tres bóvedas* (2003)⁵.

Por otra parte, unas páginas antes, el otro abuelo del narrador –protagonista de la novela, aquél con el que repara el techo de zinc a lo largo del relato– también había sido presentado mediante un fuerte lazo con el siglo XIX: acostumbraba contar las historias de su propio abuelo (el tatarabuelo del narrador) como si fuesen “recuerdos propios”⁶. El abuelo del abuelo del narrador había sido, entre otras cosas, veterano de la Guerra del Pacífico y combatiente anticlerical en el Temuco de fines del diecinueve. De nuevo, una genealogía anclada en el último cuarto del siglo XIX; de nuevo, un pasado lejano que está confundido con un *presente impropio*, ahora, mediante una usurpación de recuerdos ajenos.

De este modo, las dos ramas genealógicas del narrador desembocan en un mismo período de tiempo, y comparten modalidades anacrónicas de estar en el presente: alguien vive en otro tiempo; alguien cuenta los recuerdos de un antepasado como propios.

Ahora bien, estos pocos elementos de *La edad del perro* anuncian lo que sigue, sobre todo en cuanto a la entremezcla de tiempos y a la importancia de esa últi-

3 *Ibíd.*

4 *Ibíd.*, p. 200.

5 Leonardo Sanhueza, *Tres bóvedas*, Madrid, Visor, 2003, p. 29.

6 Leonardo Sanhueza, *La edad del perro*, *op. cit.*, p. 89.

ma parte del XIX en la escritura de Sanhueza. Dicho sea de paso, en el panorama chileno actual son escasas las imaginaciones narrativas que se interesan por el siglo diecinueve.

En síntesis, se trata de prestar atención a las modalidades con que Sanhueza hace presente ese pasado, pues desde allí se traman ciertas formas menores de narrar.

Dos

Una breve digresión me ayudará a precisar el asunto.

El 16 de mayo de 1895 se publica en *La Nación* de Buenos Aires la segunda entrega de la crónica de Rubén Darío sobre el lazareto de la isla Martín García, lugar de aislamiento, investigación, cuidado y prevención de epidemias. El artículo se titula “En cuarentena. Un cementerio en el armario”. Allí, Darío entrega detalles de una cremación a la que asiste y de algunas circunstancias aledañas –la autopsia, las firmas del acta de cremación, y el almacenamiento de las cenizas. Como se advierte desde el título de la crónica, el acopio de las cenizas llama la atención del poeta. Dice al respecto: “Al día siguiente, ya el horno frío, procédese a recoger las cenizas. Se trituran y se colocan en una pequeña caja de zinc”⁷. Y un poco más adelante: “He visto el «cementerio de las cenizas»: en la oficina de la intendencia, en una estantería especial, vense colocadas como hasta unas doscientas cajas. Diríase el despacho de un vendedor de semillas, o de yerba mate. Cada caja tiene un marbete en que está escrito el nombre, procedencia, enfermedad, nombre del médico que practicó la necropsia y la fecha de cremación”⁸.

Por cierto, fue en esa misma isla que Darío escribió su célebre *Marcha triunfal*. A contramano de la épica guerrera de la marcha, esos mismos días su atención había sido reclamada por un conjunto de pequeñas cajas de zinc que hacían las veces de un “cementerio en el armario”.

Sí, otra vez el zinc como refugio póstumo. Sin embargo, y más allá de esta feliz coincidencia, me interesa sobre todo subrayar dos operaciones que se entrelazan en esas pequeñas cajas de cenizas. Por un lado, el proceso de reducción al que son librados los cuerpos; por otro, el hecho de que la catalogación y el almacenamiento de las cajas organiza un nuevo conjunto: una colección de cadáveres

7 Rubén Darío, *Viajes de un cosmopolita extremo*, Selección y prólogo de Graciela Montaldo, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 65.

8 *Ibid.*, p. 66.

reducidos, un inventario de epidemias en miniatura, una antología de nombres y clasificaciones.

En definitiva, la reducción produce una colección, una lista, una serie. Si aludo a este tipo de procedimiento, es porque así opera Sanhueza con la parte del siglo XIX que le interesa: la reduce para armar nuevas series. La estrategia se puede constatar tanto en *El hijo del presidente* (2014) como en *Colonos* (2011). En el primero, se reduce *A. de Gilbert*, un libro que Rubén Darío escribiera ante la temprana muerte de su amigo Pedro Balmaceda Toro (A. de Gilbert era su seudónimo), quien fuera hijo del presidente Manuel Balmaceda y compinche de Darío en su paso por Chile.

Decía, se reduce el libro (de 218 páginas a 68) y se arma una serie que incluye a Pedro Balmaceda, a su padre, a Irineo Funes, y al porvenir laureado de Darío, entre otros. Por su parte, en *Colonos* la operación incluye otras variables: se reduce el libro *Diez años en la Araucanía (1889-1899)*, del ingeniero belga Gustave Verniory, quien fuese contratado por el gobierno de Chile para trabajar en la extensión de la red ferroviaria. Más aún, las crónicas del belga dan pie a una antología de colonos escrita en verso. De este modo, se reelaboran escenas, más o menos funestas, de la vida finisecular en Lautaro y sus alrededores.

En suma, esta recuperación de textos del diecinueve va tramando a su vez una modalidad de hacer presente un pasado específico. El gesto se completa si se considera que ese pasado llega mediante dos libros menores, escritos por dos extranjeros que vivieron un tiempo en Chile (ambos balmacedistas). En este punto, cabe recordar una delimitación hecha al pasar por Sanhueza en *La partida fantasma*, un ensayo que publicó el 2018. Allí, define a la literatura contemporánea como “todo lo que se ha escrito desde el romanticismo hasta nuestros días. Son dos siglos de libros”⁹. Rescato esta idea de una contemporaneidad de larga duración, pues ante los imaginarios literarios actuales, donde predomina un apego al presente y al pasado reciente, esta apuesta por la larga duración bien podría ser otra manera de reivindicar lo menor.

9 Leonardo Sanhueza, *La partida fantasma. Apuntes sobre la vocación literaria*, Córdoba, Ediciones DocumentA / Escénicas, 2018, p. 43.

Decía: reducción, inventario, formas menores. Veamos otra entrada posible. En *El circo en llamas* –no en el libro de Lihn, sino en un libro colectivo homónimo de 2017– se incluye una intervención de Sanhueza titulada “El desencanto y las formas menores de la crítica”. De ahí, claro, el título del presente artículo.

En este breve texto sobre la crítica literaria, Leonardo Sanhueza alude a una sección de la *Revista de Libros* del diario *El Mercurio* de fines de los años noventa, la de “Libros Recibidos”. Esta sección entregaba una lista que incluía los datos de los libros llegados a las oficinas del suplemento cultural durante la última semana. “La aparición de un libro en esa lista –dice Sanhueza– constituía, de hecho, una forma de crítica literaria, acaso la más básica que pueda concebirse”¹⁰. De este modo, la idea de la forma menor apunta a un tipo de lectura que apenas deja un rastro: una notación que se juega en un terreno de “ínfimas perturbaciones”¹¹.

Entre paréntesis, y ya que estamos en lo ínfimo, Maurice Blanchot llegó a sugerir que la crítica sería como la vibración que produce la nieve al caer sobre una campana¹².

Para Sanhueza las formas menores de la crítica, en las que incluye las listas de libros, además de la “reseña enana” y la “columna literaria”, le resultan provechosas para “camuflar una conversación”, y por esa vía traficar gustos de lecturas en las páginas de un periódico.

Por supuesto, la idea no es nueva y también ha tenido sus detractores. El mismísimo Emir Rodríguez Monegal supo decir de un libro de Ángel Rama lo siguiente: “Es la guía de teléfonos del Uruguay. Es un libro brillante para leer, pero usted se encuentra con 780 escritores en Uruguay, y nadie se va a tomar en serio un libro crítico que hable de 780 escritores en dos o tres frases”¹³. Así que ojo, no es seguro que perdure esta idea de la crítica, sobre todo si se considera la extinción premortuaria de las guías telefónicas.

10 Leonardo Sanhueza, “El desencanto y las formas menores de la crítica”, AA.VV., *El circo en llamas. Ponencias Seminario de Crítica Literaria. Valparaíso 2015*, Santiago, A Cielo Abierto y Libros del Pez Espiral, 2017, p. 116.

11 *Ibíd.*

12 Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, 1963, p. 10.

13 Roger Mirza, “[entrevista] Emir sobre Rama y otros”, *El País Cultural*, Montevideo, 1993. En línea: http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/entrevistas/entrev_12.htm

Cuatro

A continuación, repaso algunas características de *Colonos* que continúan por otras vías lo ya dicho. Se publica el 2011 en una colección de poesía de la editorial Cuneta. El libro se divide en dos partes. La primera, “Los peces voladores”, está compuesta de veintiocho pequeños fragmentos en prosa, donde se entregan algunos pormenores de la vida del joven ingeniero belga Gustave Verniory, desde las circunstancias de su partida de Bruselas hasta el momento en que avista el puerto de Valparaíso. La segunda parte, “Colonos”, incluye cuarenta y nueve poemas, entre los que se va armando una serie de breves biografías de colonos europeos en el sur de Chile, junto a otros tantos episodios de los años chilenos de Verniory, más unas cuantas composiciones de lugar sobre estas circunstancias.

De esta forma, la organización general del libro establece de entrada un tránsito que se replica en la escritura. Para Europa y la travesía oceánica, pequeños fragmentos en prosa. Para Chile y las vicisitudes de la vida en la Frontera, un muestrario de vidas de colonos escrito en verso. Una narración omnisciente, en indirecto libre, cubre la travesía oceánica, mientras que una amplia gama de voces en primera persona consigna en versos las inclemencias de la vida sureña. Así, se verifica otro desplazamiento: del foco en un personaje, de la primera parte, se pasa a una galería de voces, en la segunda, cuya heterogeneidad va difuminando el centro del relato.

Resumo y avanzo. *Colonos* está atravesado por al menos tres series que conviven a lo largo de sus páginas. La serie de las biografías, donde predomina la de Verniory, aunque ella no sea más que la excepción a la regla. Esto, porque el resto de las semblanzas se conforma con un compendio vital hecho de una o dos situaciones. La serie de la violencia, hecha de notas al pie de la historia del país, y de relatos de aventura. Y la serie temporal, donde predomina una orientación póstuma: un tiempo donde aquello que se narra ya ha sucedido; un tiempo desde el que se ensayan modulaciones sobre el ocaso de las vidas de los colonos.

Doy algunos ejemplos sobre esto último. En el comienzo de esta segunda parte, un colono español hace una declaración que bien podría servir de preámbulo a muchas de estas biografías: “Como no hay espacio para contarles mi vida / al menos déjenme contarles mi muerte”¹⁴. Más adelante, la posición de *contar un final ya sucedido* insiste en la voz de un alemán que describe a los transeúntes mientras las hormigas terminan de cubrir su rostro, o bien en la voz anónima de otro

14 Leonardo Sanhueza, *Colonos*, Santiago, Cuneta, 2011, p. 32.

colono que de entrada declara lo siguiente: “Perdónenme la imprudencia, pero no pude resistir / la tentación de repetir aquí mis últimas palabras”¹⁵.

Hablan los muertos, pero no solo eso, los muertos proveen el tono general de una temporalidad póstuma de la enunciación. Todo parece haber sucedido. El mismo Verniory, que esquivo con gracia el destino fúnebre de las otras vidas retratadas, lo declara en su última intervención:

Pero ya tengo treinta y tres años, ya todo lo he visto,
el valor de la vida, el valor de la muerte
he visto cantar al chucaco entre las ramas
y las vías han llegado al corazón de la Frontera¹⁶.

Por otro lado, esta insistencia de lo póstumo a lo largo de “Colonos” va construyendo un *espacio de simultaneidad*: las vidas de los colonos coexisten dentro de un margen de variación donde la partida ya está jugada. Es más, esa suerte de disposición en simultáneo se consolida en una escena donde la antología de colonos que leemos se pone en abismo: la mención de un libro invita a imaginar otra lista de nombres, una lista que a su vez incluiría buena parte de los personajes del libro de Sanhuesa: “No hace falta sacar la cuenta: / el libro de las defunciones ya se está acabando / y el de los nacimientos va todavía en la mitad” (66).

Ahora bien, para terminar, vuelvo sobre el procedimiento que lleva a cabo Sanhuesa con las memorias del ingeniero belga: la reescritura y la reducción ya mencionadas.

A grandes rasgos, *Colonos* sigue la sucesión de los diez años que Verniory narra en su libro. Si se quiere, el escrito del belga podría pensarse como un *borrador* del libro de Sanhuesa, aunque para darle consistencia a esa imagen habría que sumergirse en las repeticiones y variaciones que hay entre uno y otro. Por lo pronto, voy a repasar algunos elementos de este procedimiento que dialogan con lo ya dicho.

Primero, un modo de la reducción. Las páginas que Verniory le dedica a 1891 son profusas en cuanto a las descripciones del conflicto político que deriva en una breve pero sangrienta guerra civil, donde sobresalen la Batalla de Placilla y el suicidio del presidente Manuel Balmaceda en dependencias de la embajada argen-

15 *Ibid.*, pp. 71 y 72, respectivamente.

16 *Ibid.*, p. 79.

tina. Ni una sola palabra de esos sucesos en el libro de Sanhueza, apenas algunas alusiones en el único poema fechado ese año. El poema empieza así: “Ahora que quizá ha llegado la calma”, y a continuación reproduce, casi literalmente, la descripción que Verniory entrega de las paredes de su dormitorio en Lautaro. (Fue en esa ciudad que el ingeniero pasó varios de sus años chilenos, en “una vulgar casita con techo de zinc y construida de tablas”¹⁷). Allí, tal como lo reescribe Sanhueza en el poema “Verniory: Navidad de 1891”, las paredes de su habitación están cubiertas de revólveres, carabinas y cuchillos. Tiene todo un arsenal, y su descripción ofrece un inventario de los diez tipos de armas que arrojaban al belga por las noches. Los ejemplares y la cantidad de armas son iguales en ambos libros. Reacio a los aspavientos más célebres de la violencia histórica, para Sanhueza la guerra civil se reduce, y se narra, a través de una colección de armas colgadas en una pared.

Por otro lado, en la primera parte de *Colonos* se reescriben algunas anécdotas sin importancia del cruce del océano, las que de a poco van revelando el sesgo más bien alusivo con que Sanhueza reescribe el texto de Verniory. Cito un ejemplo que me gusta. En la entrada del domingo 3 de febrero de 1889, el joven ingeniero belga anota lo siguiente: “Una vez a la semana bajamos a la sala de equipajes para sacar de las maletas lo que necesitamos. He constatado que De Vriendt ha traído sus patines. ¿Qué idea se ha formado de Chile?”¹⁸ (33). Mientras que la versión de Sanhueza dice: “Un día de esos, los ingenieros belgas bajaron por algunos efectos a la sala de equipajes, Verniory descubrió, mirando por el rabillo, que De Vriendt había traído sus patines”¹⁹.

Por último, y para cerrar este breve comentario de *Colonos*, me detengo en el comienzo del libro. Antes de decidir su viaje a Chile, Verniory tenía todo dispuesto para dejar Bélgica con destino a Santa Fe, Argentina, pero a último momento se ve forzado a suspender ese viaje por la repentina muerte de su padre. Entonces, ya decidido a partir de su país, la primera acción concreta con que *Colonos* nos muestra a Verniory es, precisamente, escribiendo. Más aún, escribiendo una lista:

De inmediato escribió una lista de preparativos para el viaje. Organizar la ropa, hacerse un chequeo médico, cortarse el pelo, comprar una gramática española, estudiar la geografía política y económica de Argentina, etcétera: las veinte o treinta cosas que por ningún motivo debía olvidar²⁰.

17 Gustave Verniory, *Diez años en Araucanía. 1889-1899*, prólogo de Jorge Teillier y traducción de Eduardo Humeres, Santiago, Pehuén, 2001, p. 214.

18 *Ibíd.*, p. 33.

19 Leonardo Sanhueza, *Colonos, op. cit.*, p. 21.

20 *Ibíd.*, p. 9.

Por supuesto, esta escena no está en el libro de Verniory, y por lo mismo, tiene la virtud de señalarnos uno de los registros con que la reescritura de Sanhueza imagina al belga más allá de sus memorias; aquí, mediante un tipo de notación, la lista, que aproxima espacialmente un grupo de tareas dispersas, aquellas que no deben olvidarse, aquellas que han de realizarse pronto.

Cinco

Colección, galería, muestrario, lista, clasificación, álbum, diccionario, antología, catálogo, inventario. Arrimo estos términos en vistas de consignar una última digresión que redundará sobre lo ya dicho. Le hago caso así, a una consigna que se me fue imponiendo mientras preparaba este texto. La consigna: presentar una lista hecha en casa. Antes, un brevísimo preámbulo para este corolario que es a la vez un salto.

La literatura nazi en América constituye un momento fundante y central de la obra de Roberto Bolaño. Este libro, subtítulo “novela” por su autor, se cierra con el que tal vez sea uno de los momentos más espectaculares y decisivos de su obra. Me refiero a la última parte titulada “Epílogo para monstruos”, y que como recordarán está compuesta por tres partes: “Algunos personajes”, “Algunas editoriales, revistas, lugares...”, y “Algunos libros”²¹. Se trata de tres listas en las que se agrupan personajes secundarios, revistas, casas de edición, y títulos de libros. Así, la última parte del epílogo está compuesta por una bibliografía apócrifa. Esta bibliografía le abre el paso a la imaginación espacial de una biblioteca, cuya existencia potencial conformaría una memoria propia y una serie infinita de vínculos entre los títulos que la componen.

Imaginar una biblioteca mediante la invención de una lista. Hay algo de este *minimalismo grotesco* que se prolonga, con distintas inflexiones, en algunos títulos de la literatura chilena reciente²². Me gusta pensarlos como ecos de la obra de Bolaño, como ecos menores, o como reivindicaciones discretas de una literatura, la de Bolaño, que ha venido sufriendo el escarnio de la consagración a manos de la universidad de las buenas costumbres.

En fin, la lista. Unos pocos títulos.

21 Roberto Bolaño, *La literatura nazi en América*, Santiago, Seix Barral, 1999, pp. 201-227.

22 Por extensión y visto que aquí se trata de colecciones, vale la pena señalar que la noción de grotesco, según subraya Benjamin, vendría de las grutas donde los coleccionistas guardaban sus tesoros. Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, p. 228.

Del lado del gesto antológico

- *Caja negra* (2006) de Álvaro Bisama
- *Colonos* (2011) de Leonardo Sanhueza
- *Los multipatópodos* (2017) de Yosa Vidal

Del lado de la lógica del álbum, susceptible de montajes y remontajes infinitos

- *Poste restante* (2001, 2010, 2016, 2018) de Cynthia Rimsky²³
- *EME/A La tristeza de la no historia* (2010) de Claudia Apablaza
- *La filial* (2012) de Matías Celedón

Del lado de la forma del diccionario, la clasificación y sus derivas enumerativas

- *Leñador* (2013) y *Ártico. Una lista* (2017), ambas de Mike Wilson
- *Inventario amoroso* (2004), de Claudia Donoso

Del lado de la Prueba de Aptitud

- *Facsimil* (2014) de Alejandro Zambra

Finalmente, del lado de los precursores

- *Obituario* (1989) de Andrés Gallardo
- *Diez* (1937) de Juan Emar

Y una coda, era que no, del lado de cierta enciclopedia china

- etcétera.

23 Ninguna edición es igual a la otra, de ahí que consigne los distintos años en que se imprimió cada una de las versiones publicadas.

Bibliografía

- Benjamin, Walter, *Paris capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, trad. Jean Laco te, Paris, Cerf, 1989.
- Blanchot, Maurice, *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, 1963.
- Bolaño, Roberto, *La literatura nazi en América. Novela*, Santiago, Seix Barral, 1999.
- Darío, Rubén, *Viajes de un cosmopolita extremo*, Selección y prólogo de Graciela Montaldo, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Darío, Rubén, *A. de Gilbert. Biografía de Pedro Balmaceda. Obras Completas*, ordenadas y prologadas por Ghiraldo, Alberto y González-Blanco, Andrés, vol. VI, Madrid, 1924.
- Mirza, Roger, "Emir sobre Rama y otros", *El País Cultural*, Montevideo, 1993.
URL: http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/entrevistas/entrev_12.htm
- Sanhueza, Leonardo, *La partida fantasma. Apuntes sobre la vocación literaria*, Córdoba, Ediciones DocumentA / Escénicas, 2018.
- _____, "El desencanto y las formas menores de la crítica", AA.VV., *El circo en llamas. Ponencias Seminario de Crítica Literaria. Valparaíso 2015*, Santiago, A Cielo Abierto y Libros del Pez Espiral, 2017, p. 111-119.
- _____, *La edad del perro*, Santiago, Random House, 2014.
- _____, *El hijo del presidente*, Santiago, Pehuén, 2014.
- _____, *Colonos*, Santiago, Cuneta, 2011.
- _____, *Tres bóvedas*, Madrid, Visor, 2003.
- Verniory, Gustave, *Diez años en Araucanía. 1889-1899*, prólogo de Jorge Teillier, trad. de Eduardo Humeres, Santiago, Pehuén, 2001.

TIEMPO Y PAISAJE EN LA NARRATIVA CHILENA PROVINCIAL ACTUAL. EL CASO DE *JEIDI* DE ISABEL M. BUSTOS

*Bieke Willem**

* Profesora de literatura hispanoamericana en la Universidad de Estocolmo. Autora de *El espacio narrativo en la novela chilena postdictatorial. Casas habitadas* (Brill, 2016).

En provincia

En la narrativa latinoamericana actual se observa un interés creciente por los espacios tradicionalmente considerados periféricos. Se trata de lugares alejados de los centros de poder, ya sean los desiertos en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera o en *Camanchaca* y *Racimo* de Diego Zúñiga, ya sean los márgenes de las grandes capitales, donde la ciudad se confunde con la naturaleza de un modo inquietante, como en algunos cuentos de Mariana Enríquez, ya sean los espacios de la provincia, como en *Jeidi* de Isabel M. Bustos. Según Gilda Waldman, la narrativa latinoamericana de hoy incorpora “los espacios marginales del interior desplegando ‘otra’ forma de vivir, en contraposición con las tendencias de expansión planetaria y homogeneizante de la globalización pero en la que también se fractura la relación territorio/cultura/identidad”¹. En la misma línea, y centrándose en las periferias provinciales del Cono Sur, Constanza Ceresa y James Scorer han estudiado cómo la narrativa reciente rompe con las identidades nacionales vinculadas al territorio². Ceresa y Scorer se basan en *Buenos Aires y las provincias. Relatos para desarmar* de Laura Demaría para definir “la escritura en provincia” como “un modo de mirar, leer y escribir que inscribe aperturas en el archivo”³.

En el presente artículo se examinará cómo una novela actual, *Jeidi* de Isabel M. Bustos, abre el archivo literario que se ha construido en torno al pueblo provincial chileno. Se estudiará en particular de qué manera la autora dialoga con la literatura criollista de comienzos del siglo XX y qué posición adopta frente a las dicotomías temporales y espaciales propias de ese archivo.

Jeidi cuenta la historia de una huérfana de once años, Ángela Muñoz, apodada Jeidi, que queda inexplicablemente embarazada. La novela se sitúa en la Región del Maule, más en particular en Villa Prat, un pueblo que es una sola calle larga, paralela al río Mataquito. Bustos retrata la vida de este pueblo en cuarenta y siete capítulos breves que se asemejan a cuadros de costumbres. Hay una galería de personajes típicos del mundo popular, como el idiota del pueblo, el cura excéntrico, la dueña del almacén, las dos hermanas solteras que viven con sus padres,

1 Gilda Waldman, “Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años. Del Boom a la nueva narrativa”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, n° 226, 2016, p. 371-372.

2 Para ello, se centran en *La descomposición* del escritor argentino Hernán Ronsino y en *Niños extremistas* del chileno Gonzalo Ortiz Peña.

3 Constanza Ceresa, y James Scorer, “Delirio y estancamiento: nuevas configuraciones del pueblo provincial en dos novelas chilenas y argentinas contemporáneas”, *Estudios filológicos* 62, 2019, p. 15.

y la joven reina de belleza que se fue a Santiago y regresó con un hijo a cuestas. Siguiendo el ritmo de la misa del domingo, las fiestas patrias y las celebraciones de Navidad, Bustos esboza el retrato de una comunidad estrecha, supersticiosa y aferrada a sus tradiciones.

La autora tuvo la idea de escribir sobre Villa Prat durante el embarazo de su segunda hija, cuando vivía cerca de ahí⁴. Se podría afirmar que la novela se escribió *en* provincia, no necesariamente a causa de esta estancia provisional de la autora (Bustos vive actualmente en Santiago), sino porque su lugar de enunciación se asemeja a la cartografía que Demaría traza en su estudio. La profesora argentina propone pensar el país desde el espacio bisagra “*entre* Buenos Aires y las provincias”, una posición que identifica con el “tercer espacio” de Homi Bhabha⁵. Demaría sitúa su proyecto en esta posición intersticial con el fin de apartarse de una lectura dualista:

Este quedarse en el *y* y en el *entre* supone, paradójicamente, una movilidad, un desplazamiento que funciona como un primer mecanismo de ruptura del clásico binarismo Buenos Aires/Interior, Buenos Aires/provincias, Buenos Aires/país. Y debe ser entendido, a su vez, como un locus enunciativo que desestabiliza la noción de fractura implícita en la dicotomía Buenos Aires/provincias⁶.

En el contexto chileno, las dicotomías que Demaría cuestiona fueron creadas y perpetuadas por el criollismo de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Este movimiento literario, que se caracteriza por una estética y una temática enraizadas en el costumbrismo romántico, el realismo y el naturalismo, busca identificar la identidad nacional a través de un contexto espacial específico. Aunque algunos críticos literarios distinguen entre una corriente de la ciudad y una del campo, la definición más comúnmente aceptada en la crítica literaria chilena es la de Durand, quien define el criollismo del siglo XIX y del inicio del siglo XX como “la creación novelesca que se refiere a las costumbres y a la vida del pueblo en el campo”⁷. Ricardo Latcham explica:

4 María Jesús Blanche, “Desde el Maule para el mundo: Entrevista a Isabel Margarita Bustos, autora de *Jeidi*”, *Fundación La Fuente*, 26/06/2020. URL: <http://www.fundacionlafuente.cl/desde-el-maule-para-el-mundo-entrevista-a-isabel-margarita-bustos-autora-de-jeidi/>

5 Laura Demaría, *Buenos Aires y las provincias. Relatos para desarmar*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2014, p. 21 y 22, énfasis en el original.

6 *Ibíd.*, p. 21, énfasis en el original.

7 Luis Durand, citado en Luis Muñoz González y Dieter Oelker Link, *Diccionario de Movimientos y grupos literarios en Chile*, Concepción, Universidad de Concepción, 1993, p. 87.

la literatura criolla fue, en gran parte del siglo XIX, una literatura de carácter campesino o nativista, en la que predomina el paisaje y el enfoque del ambiente y colorido locales. Se creyó que en el campo se conservaban mejor las costumbres primitivas, sin la contaminación de la ciudad, que era más cosmopolita y con tipos más parecidos a los europeos⁸.

Los rasgos esenciales de la “chilenidad” se encontrarían, entonces, lejos del centro político, económico y cultural de la capital. Como lo formula Mariano Latorre, uno de los autores más representativos de este movimiento, el propósito del criollista es “interpretar la lucha del hombre de la tierra, del mar y de la selva por crear civilización en territorios salvajes, lejos de las ciudades”⁹.

El tiempo estancado

La cita de Latorre deja vislumbrar las dicotomías tradicionales sobre las cuales se construyen las imágenes culturales de identidad nacional en los siglos XIX y XX latinoamericanos: civilización/barbarie, ciudad/campo (mar, selva), centro/periferia. La construcción espacial de *Jeidi* incorpora estas dicotomías de una manera muy clara.

Lo primero que hace Bustos es enfatizar el carácter periférico de Villa Prat. En el año en el que se sitúa la novela, 1986, la gran ciudad, Talca, queda a una distancia casi inabarcable para Jeidi, Vicki y Ariel, los tres niños que figuran como personajes principales. Santiago es una mera abstracción. La autora afirmó en una entrevista que eligió el año 1986 precisamente “para darle credibilidad al alejamiento de la ciudad necesario para la historia y que hoy con el celular o internet ya no es tal”¹⁰. Al igual que en muchos textos criollistas, la distancia entre el centro y la periferia va acompañada de algunas connotaciones estereotipadas, como, por ejemplo, la atracción sexual que los forasteros urbanos y/u occidentales supuestamente generan en las campesinas. Este “tópico geo-erótico”¹¹ se advierte en la blancura de la piel de los intereses amorosos en *Jeidi*. Así, Jeidi tiene sentimientos

8 Ricardo Latcham, “La historia del criollismo”, Ricardo Latcham, Ernesto Montenegro y Mario Vega, *El criollismo*. Santiago, Universitaria, 1956, p. 11.

9 Mariano Latorre, *Autobiografía de una vocación; Algunas preguntas que no me han hecho sobre el criollismo*, Santiago, Anales de la Universidad de Chile, 1953, p. 92.

10 María Jesús Blanche, *op. cit.*

11 Mario Verdugo Arellano, “Geo-erótica: corporizaciones del territorio en el criollismo chileno”, *Acta Literaria*, n° 48, 2014, p. 33-47.

por un joven seminarista irlandés “blanco como una aspirina”¹², y el primer amor de su amiga Vicki es una monja joven de manos maravillosamente blancas, “tan diferentes a todas las manos ajadas que conocía” (165).

Asimismo, la diferencia entre la ciudad y el campo se subraya en el uso del lenguaje. Es llamativo que las autoridades –el cura, las monjas, el médico de la ciudad– hablen de una manera diferente con respecto a la mayoría de los aldeanos. La protagonista también se destaca porque utiliza un lenguaje un poco menos coloquial y evita a toda costa las groserías, lo que contribuye al aura de santidad e inocencia que la rodea. En los innumerables diálogos de los otros campesinos, la asociación entre ruralidad y oralidad, otro rasgo del criollismo, está claramente presente. El uso del voseo chileno (erís, estai, vai, tenís, etc.), expresiones como “más mejor”, palabras como “güeli”, “guagüita” y “huevada”, y las exclamaciones frecuentes corresponden a la estrategia criollista de integrar el sociolecto rural en el texto literario con el fin de crear una imagen auténtica del campo profundo.

La oposición entre el campo y la ciudad se presenta de manera aún más tajante mediante la diferencia temporal entre ambos espacios. En 1986, Talca es “un mundo lleno de gente extraña que camina como corriendo” (90). En Villa Prat, en cambio, el tiempo se estanca o sigue la circularidad y la lentitud de la naturaleza. Una periodista de la televisión regional que visita la localidad la describe como “un lugar detenido en el tiempo, un Humberstone habitado por la originalidad del campo profundo” (102). Observa la falta de carteles de Coca-Cola en el pueblo y concluye que “se podría decir que estamos en 1950” (102). El régimen temporal que rige Villa Prat coincide, entonces, claramente con la idea decimonónica del mundo rural como un lugar de resistencia a la modernidad. Es el tiempo “denso, pegajoso, que se arrastra en el espacio”¹³ el que caracteriza el cronotopo de la pequeña ciudad provinciana, descrito por Bajtín en “Las formas del tiempo y de cronotopo en la novela” de la siguiente manera:

Aquí no existen acontecimientos, sino, tan sólo, una repetición de lo “corriente”. El tiempo carece aquí de curso histórico ascendente; se mueve en ciclos limitados: el ciclo del día, el de la semana, el del mes, el de la vida entera. [...] Día tras día se repiten los mismos hechos corrientes, los mismos temas de conversación, las mismas palabras, etc. En ese tiempo, la gente come, bebe, tienen esposas, amantes (sin amor), intrigan mezquinamente, permanecen en sus tiendecitas y

12 Isabel M. Bustos, *Jeidi*, Santiago, Alianza, 2017, p. 109. En adelante, solo para las citas de este libro se consignará la paginación entre paréntesis en el cuerpo del texto.

13 Mijaíl Bajtín, “Las formas del tiempo y de cronotopo en la novela”, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, p. 398.

despachos, juegan a las cartas, chismorrean. Es el tiempo banal de la cíclica vida cotidiana. [...] Los rasgos de ese tiempo son simples, materiales y están fuertemente unidos a lugares corrientes: a casitas y cuartitos de pequeña ciudad, a calles somnolientas, al polvo y a las moscas, a los clubs, al billar, etc.¹⁴

De acuerdo con esta descripción, el ritmo particularmente lento del campo afecta a la gente de Villa Prat, que “la mayoría de las tardes [...] saca sillas al antejardín o al frente de sus casas de fachada continua y se dedica a mirar pasar la vida” (17). Esta frase alude a la pasividad del sujeto periférico, un estereotipo que también se encuentra, por ejemplo, en el cuento “En provincia” de Augusto D’Halmar. De la misma manera, Jeidi adopta una actitud pasiva y resignada frente a su embarazo.

Contra el trasfondo de este tiempo pegajoso, el embarazo de la protagonista sacude a la comunidad entera y acelera el ritmo de la historia. La fecha del parto es incierta, pero la transformación del cuerpo de Jeidi y las especulaciones de cuánto lleva –cuatro, seis, siete meses– crean la sensación de que el tiempo sí cambia. Además, el pueblo tampoco es tan inmune a lo que sucede fuera. A través de la radio, la televisión y los videos y casetes clandestinos, otros ritmos, más rápidos, se filtran en las vidas de los habitantes de Villa Prat. Son los ritmos del “Jappening con Ja”, “El chavo del 8” y “Sábados gigantes”, *Terminator*, *Cazafantasmas*, Madonna y el Pollo Fuentes. A través de un narrador omnisciente –otra característica del criollismo y de la literatura decimonónica– el lector se entera de la existencia de Pinochet, idolatrado por la antigua partera del pueblo que se volvió loca.

Gracias a este narrador y a las diferentes generaciones que viven en el pueblo, el lector aprende que, contrario al cronotopo delineado por Bajtín, sí tiene lugar una suerte de “curso histórico ascendente”. Antes no había una escuela o una micro que conectara el pueblo con Talca. La visita regular de la asistente social parece confirmar la inclusión definitiva de Villa Prat en la sociedad disciplinaria moderna: “que si desayunaba o no, y a qué hora, y qué comía; si tenía sus vacunas, el certificado de nacimiento, la cédula de identidad, piojos” (105). La gente reacciona de manera astuta a sus visitas anuales: “se visten las mejores prendas. Se ofrece una rica once [...] hay que estar serio cuando ella pregunta y reírse cuando ella se ríe” (105), pero no por ello cambian sus creencias y costumbres.

En el espacio de Villa Prat compiten dos regímenes temporales. Por un lado, el tiempo estancado y circular del campo profundo y, por otro, la velocidad de la ciudad moderna. Paulatinamente, el segundo invade al primero. A pesar de ello,

14 *Ibid.*, p. 398-399.

la estructura de la novela es circular: se abre y se cierra con la imagen de la protagonista (no embarazada) que contempla el pueblo desde arriba. Esta estructura circular parece confirmar que, al menos en el año 1986, sigue triunfando la temporalidad típica de la narrativa del lugar periférico, que se resiste a la idea de progreso. En palabras de uno de los personajes: “La vida es circular, siembra y cosecha” (124).

Un embarazo fantasma

El campo se presenta como un espacio definido no solamente por otro régimen temporal, sino también por otro grado de realidad. Por un lado, Villa Prat, y sobre todo la casa donde vive Jeidi, se presenta más real y auténtico, lo que se corresponde con ese fundamento incontaminado buscado por los criollistas, lejos de la corrupción y los artificios de la ciudad. La realidad del campo es casi tangible en los muros de un adobe grueso y pajoso y en el suelo de tierra. A Jeidi “le agrada pensar que vive directamente sobre el planeta” (10).

Por otro lado, el campo es un espacio más propicio para los misterios sobrenaturales, como, por ejemplo, el embarazo virginal de Jeidi. La niña experimenta todas las perturbaciones del embarazo, pero la ecografía no muestra nada y, en el momento de dar a luz, cuando una vecina intenta averiguar dónde se encuentra precisamente el bebé, resulta que su vientre está vacío. A un personaje de un cuento de Augusto D’Halmar, Mama Dotea, le pasa algo similar. La medicina puede aclarar este embarazo falso de Jeidi: la pseudociesis, o embarazo fantasma, es un estado psicósomático que se caracteriza por un cambio hormonal parecido a lo que ocurre en el cuerpo de una mujer encinta. Los aldeanos, la propia Jeidi, y una multitud de fieles que peregrinan hacia su casa en el cerro, siguen creyendo, sin embargo, en la concepción inmaculada. El abuelo de Jeidi resume la creencia religiosa popular de la siguiente manera: “[Los médicos] son muy idiotos [sic]. No son católicos de verdad, no creen en nada que no pueden tocar, como el santo malo de la Biblia. ¿Quién más que el Señor podría tener un hijo que no se ve en las máquinas humanas?” (141). Su explicación vuelve a incorporar las dicotomías típicas que oponen la modernidad (la medicina, las máquinas humanas) a la realidad alternativa del campo.

La santidad de Jeidi ocurre en una época de la historia de Chile en la que aparentemente abundaban los santos. En el libro también se hace referencia al santo de Villa Alemana, Miguel Ángel Poblete, quien habló con la virgen de Peña Santa. Álvaro Bisama escribió una novela sobre este caso, *Ruido*. En *Camanchaca* de Diego Zúñiga, el espacio del desierto también está presente, pero más sutilmente atravesado de religiosidad heterodoxa y de fenómenos fantásticos, sobre todo de

fantasmas. Las apariciones fantasmagóricas en estas novelas hacen pensar en los desaparecidos durante la dictadura y metaforizan de manera sutil la forma que adoptó el régimen dictatorial en provincia.

A primera vista, el aspecto espiritual-fantástico que parece emanar de los espacios periféricos contradice los propósitos realistas del criollismo. No obstante, como lo formulan los editores de la antología *Cuentos chilenos de terror, misterio y fantasía* (2015), los primeros cuentos fantásticos chilenos son precisamente un producto del criollismo:

La fuerte presencia de la vertiente criollista da pie a las primeras manifestaciones literarias de carácter fantástico en Chile. Esto, ya que el criollismo buscó exaltar el mundo campesino como un locus cultural representativo de la identidad nacional, oponiéndose al incipiente centralismo industrial y económico del país. [...] Para retratar con rigurosidad el escenario campesino, los autores ahondan en la humanidad de sus personajes y en sus costumbres, exaltando, en muchas ocasiones, el imaginario folklórico que constituye su visión de mundo. En este contexto, surge el primer cuento de terror chileno: “Un siglo en una noche”, 1899, de Joaquín Díaz Garcés, marcando así la senda para el desarrollo de lo fantástico¹⁵.

Queda claro que Bustos recrea el ambiente del campo profundo echando mano a todos los tópicos y estrategias del criollismo chileno. En vez de romper con las dicotomías tradicionales que estructuran los relatos de provincia, la autora las subraya en el uso de la lengua, las estructuras amorosas, el tiempo y el nivel de realidad. Las oposiciones binarias entre ciudad y campo, centro y periferia, escritura y oralidad, velocidad y lentitud, modernidad y retraso no se borran, se acentúan. Esta exageración tiene un fin claramente irónico. Las referencias a una figura de la infancia tan icónica como la Heidi de la autora suiza Johanna Spyri tienen el mismo efecto. Al mismo tiempo, la intertextualidad con el libro para niños, además de la ternura con la cual Bustos retrata el pueblo, contribuyen a la nostalgia que atraviesa la novela entera. El concepto de “nostalgia ironizada”, acuñado por Linda Hutcheon, aclara esta convivencia a primera vista paradójica entre una búsqueda nostálgica de autenticidad, por un lado, y una crítica irónica a esa búsqueda, por otro¹⁶.

15 Diamantino Valdés, Jesús, “Lo fantástico y el horror en el confín del mundo”, Heiremans Pérez Carolina, Barros, Verónica y Diamantino, Jesús, *Cuentos chilenos de terror, misterio y fantasía*, Santiago, Cuarto Propio, 2015.

16 Linda Hutcheon, y Mario Valdés, “Irony, Nostalgia and the Postmodern: A Dialogue”, *Poligrafías*, 1998-2000, p. 23.

Un puntito insignificante en el territorio

La nostalgia –de *nostos*, volver a casa, y *algia*, anhelo– implica aferrarse a un lugar particular que ya no existe. Al ritmo acelerado de la televisión y la música popular, Villa Prat va perdiendo su particularidad local y empieza a formar parte del ordenamiento global. Esta última dicotomía, la de lo local frente a lo global, resulta ser la única que se desarma explícitamente en la novela. Las diferencias entre los dos polos se borran precisamente en la frase final:

[Jeidi] solo ve el cielo y al mismo tiempo cómo se va haciendo cada vez más y más pequeña allá abajo, ella, y también el pesebre, el pueblo, los árboles, los cerros, hasta que son un puntito insignificante en el territorio, luego en el mundo y, finalmente, en el universo, donde desaparecen como si nada y para siempre (172).

Esta frase, que se asemeja a un *zooming out* cinematográfico, representa de manera irónica “la expansión planetaria y homogeneizante de la globalización”¹⁷, contra la cual escriben los autores que sitúan sus novelas en espacios periféricos. Recuperar hoy el espacio periférico de la zona central en los ochenta significa también, sin embargo, ubicarse a contracorriente del imaginario cultural propio del criollismo del inicio del siglo XX, que gira en torno a los conceptos de territorio y Estado-Nación. Es el imaginario de las carreras de caballos, de las banderas flameantes, del himno nacional y de la cueca, que se reactivó durante la dictadura. Aunque los aldeanos recrean con mucho entusiasmo este imaginario, basado en estereotipos rurales, en sus fiestas patrias (116), la cita mencionada aquí arriba muestra que la novela en su totalidad se aleja de ese tipo de representación de lo chileno.

El tratamiento particular del paisaje rural en *Jeidi* cabe dentro de esta tendencia por distanciarse de las manifestaciones de la identidad nacional ancladas supuestamente en el campo. Al igual que la frase final, citada aquí arriba, la escena con la que se abre la novela muestra que el paisaje rural solo existe bajo la forma de una ausencia. En ambos casos, Jeidi contempla el pueblo desde arriba y adopta de esta manera la perspectiva típica de la pintura paisajista del siglo XIX, que representa el dominio del hombre sobre la naturaleza. El arte paisajístico realista borra a menudo al sujeto que mira para dar la impresión de “naturalidad” de lo representado. Bustos, en cambio, no borra al observador, sino el propio paisaje. Lo único que el lector consigue entrever del panorama inicial es que “se prenden luces en las pocas casas de abajo [y Jeidi] imagina el olor a pan tostado y a las madres peinando a sus hijos” (9). En el camino de Villa Prat a Talca, “Jeidi se traga el paisaje en silencio y, aunque no es muy novedoso, lo mira con una voracidad y

17 Gilda Waldman, *op. cit.*, p. 371.

una emoción que le hacen olvidar por qué van a Talca” (89). De este modo, Bustos se concentra en el acto de contemplar el paisaje, pero se niega a describirlo. Al final de la novela, el pueblo, los cerros y los árboles que constituyen el paisaje de la zona central desaparecen definitivamente.

Se podría asociar la desaparición del paisaje en la novela con el “despaisamiento”, descrito por Jens Andermann en su libro *Tierras en trance* (2018). El término alude al agotamiento del paisaje como forma predilecta para representar la naturaleza. Fue acuñado por el escritor y sociólogo argentino Bernardo Canal Feijóo en 1934 para criticar la destrucción del paisaje de su provincia nativa, Santiago del Estero en el Noreste de Argentina. Canal se refirió sobre todo a la tala de bosques, la erosión, las plagas zoológicas, y las consecuencias de estos desastres ecológicos para los seres humanos que trabajaban en la industria extractiva. Más tarde, Jean-François Lyotard y Jean-Luc Nancy dieron un significado más abstracto al concepto de *dépaysement*. De acuerdo a su definición, se trata de un proceso según el cual el contenido local ya no existe solamente como una “representación” fácilmente comunicable mediante imágenes genéricas¹⁸. Andermann presenta el “despaisamiento” como un estadio previo al arte postnatural, en el que se explora una estética de la naturaleza que va más allá de la mirada paisajista. Utiliza el término “posnatural” no para referirse a la desaparición de la naturaleza, sino a un estado no dualista en el que la naturaleza es omnipresente y ya no se distingue de lo que se considera tradicionalmente su reverso (el ser humano, la cultura, la técnica).

En *Jeidi*, sin embargo, no tiene lugar esa comunión cósmica a la que parece referirse Andermann, sino que la naturaleza –en el sentido tradicional de fauna y flora– se mantiene casi fuera del campo visual. En ningún momento el esbozo de la naturaleza va más allá de las imágenes genéricas de vacas, ovejas y flores amarillas, que constituyen juntos un cuadro estereotipado del campo. Su presencia marginal en la novela contrasta con el papel central que desempeñaban las descripciones de la naturaleza en las obras del inicio del siglo XX ubicadas en la zona central. En las obras de Fernando Santiván, por ejemplo (*La hechizada*, *En la montaña*), la naturaleza siempre dinámica, siempre en crecimiento representaba “una moral nueva, un arte nuevo” que tenía que llevar al hombre a la liberación¹⁹.

El dinamismo liberacionista de la naturaleza ha desaparecido por completo en el único momento en el que la autora se detiene brevemente en el paisaje que

18 Jens Andermann, Lisa Blackmore y Dayron Carrillo Morell (eds), *Natura: Environmental Aesthetics After Landscape*, Diaphanes, 2018, p.14.

19 Leonidas Morales Toro, “La ciudad y el paisaje en la obra de Santiván”, *De muertos y sobrevivientes. Narración chilena moderna*, Santiago, Cuarto Propio, 2008, p. 133, 125.

rodea el pueblo. En el viaje en carreta de Villa Prat a Penciahue, Jeidi y su abuelo “[v]an carreteando cada uno sumido en sus pensamientos, admirando las vacas gordas de los otros campos, las ovejas peludas que duermen bajo los espinos y a los hombres que aran la tierra con sus yuntas de bueyes” (58). De nuevo, Bustos reproduce aquí una imagen estereotipada del campo. Además, en vez de ofrecernos una imagen utópica de liberación social, la autora solo subraya el potencial productivo de la naturaleza.

Este énfasis en el valor económico del campo tampoco corresponde con la búsqueda de belleza y refinamiento estilístico a la que escritores como Mariano Latorre se dedicaban. El mismo Latorre explica en su ensayo “Algunas preguntas que no me han hecho sobre el criollismo”, que “el paisaje” funciona “como elemento estético en la novela rural chilena”²⁰. A modo de ilustración, vale la pena citar un fragmento de *Zurzulita*, que se sitúa en la misma región que *Jeidi*:

La clara mañana de agosto era de una limpieza áurea, una de esas mañanas de sol primaveral en un paisaje de invierno. Los álamos del camino, apenas salió del pueblo erguíanse como rígidos plumeros grises en cuyo varillaje temblaban aún hojuelas amarillas con aletas de pajarillos; en el esqueleto de un acacio rojeaban las bayas abiertas, sin semilla, como un hociquito que se asfixia; la limpia y profunda quietud azul del cielo de agosto, abrazaba en su claridad la mancha morena del paisaje²¹.

La pomposidad y el lenguaje artificial de Latorre son el polo opuesto del estilo depurado y sencillo de la novela de Bustos. La autora parece incluso referirse de manera irónica a la estética paisajista del criollismo en las (pocas) metáforas que utiliza para describir el campo: “La primavera viste de flores amarillas los espinos del valle y Jeidi piensa que se ven como una mujer ahomburada cuando se pone aros” (116).

Finalmente, la imagen del paisaje rural como ícono de la identidad nacional se presenta como estereotipada, infantilizada y ridiculizada cuando Jeidi contempla “las nieves eternas de la cordillera de los Andes”, que “están rosadas con la luz del atardecer” y “como siempre, le recuerdan un helado de agua” (87).

En vez de desarmar las dicotomías en las que se apoya tradicionalmente la literatura chilena provincial, Bustos las exagera en su retrato nostálgico-irónico de un pueblo chico ubicado en la zona central. A pesar de la cercanía con el archivo

20 Mariano Latorre, *op. cit.*, p. 79.

21 Mariano Latorre, *Zurzulita (sencillo relato de los cerros)*, Santiago, Chilena, 1920, p. 14-15.

criollista, la autora se desvía claramente de los propósitos criollistas en su tratamiento particular del paisaje rural. Sus paisajes desaparecidos no solo deconstruyen la oposición entre lo local y lo global, sino que rompen además con las descripciones rebuscadas de la naturaleza y las imágenes culturales de identidad nacional arraigadas en la provincia.

Bibliografía

- Andermann, Jens, Blackmore, Lisa, y Dayron Carillo Morell (eds.), *Natura: Environmental Aesthetics After Landscape*, Zürich, Diaphanes, 2018.
- Andermann, Jens, *Tierras en trance: arte y naturaleza después del paisaje*, Santiago, Metales Pesados, 2018.
- Blanche, María Jesús, “Desde el Maule para el mundo: Entrevista a Isabel Margarita Bustos, autora de *Jeidi*”, *Fundación La Fuente*. URL:<http://www.fundacionlafuente.cl/desde-el-maule-para-el-mundo-entrevista-a-isabel-margarita-bustos-autora-de-jeidi/>.
- Bajtín, Mijaíl, “Las formas del tiempo y de cronotopo en la novela”, *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, p. 237-409.
- Bustos, Isabel M., *Jeidi*. Santiago: Alianza, 2017.
- Ceresa, Constanza y Scorer, James, “Delirio y estancamiento: nuevas configuraciones del pueblo provincial en dos novelas chilenas y argentinas contemporáneas”, *Estudios filológicos*, n° 62, 2019, p. 13-29.
- Demaría, Laura, *Buenos Aires y las provincias. Relatos para desarmar*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2014.
- Diamantino Valdés, Jesús, “Lo fantástico y el horror en el confín del mundo”, Heiremans Pérez Carolina, Barros, Verónica y Diamantino, Jesús, *Cuentos chilenos de terror, misterio y fantasía*. Santiago, Cuarto Propio, 2015.
- Hutcheon, Linda y Valdés, Mario, “Irony, Nostalgia and the Postmodern: A Dialogue”, *Poligrafías*, 1998-2000, p. 18-41.
- Latcham, Ricardo, “La historia del criollismo” Latcham, Ricardo, Montenegro, Ernesto y Vega, Mario, *El criollismo*, Santiago, Universitaria, 1956, p. 7-56.
- Latorre, Mariano. *Zurzulita (sencillo relato de los cerros)*. Santiago: Chilena, 1920.
- Latorre, Mariano, *Autobiografía de una vocación; Algunas preguntas que no me han hecho sobre el criollismo*, Santiago, Anales de la Universidad de Chile, 1953.
- Morales Toro, Leonidas, “La ciudad y el paisaje en la obra de Santiván”, *De muertos y sobrevivientes. Narración chilena moderna*, Santiago, Cuarto Propio, 2008, p. 125-143.
- Muñoz González, Luis y Oelker Link, Dieter, *Diccionario de Movimientos y grupos literarios en Chile*, Concepción, Universidad de Concepción, 1993.
- Verdugo Arellano, Mario, “Geo-erótica: corporizaciones del territorio en el criollismo chileno”, *Acta Literaria*, n° 48, 2014.
- Waldman, Gilda, “Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años. Del Boom a la nueva narrativa”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, n° 226, 2016, p. 355-378.

ZONA INTERMEDIA: ROBERTO MERINO A PARTIR DE *POR LAS RAMAS*

*Sebastián Astorga**

* Estudiante del doctorado en Literatura, Universidad Católica de Chile, becario CONICYT.

Por las ramas (2018), el reciente conjunto de ensayos y crónicas publicado por Roberto Merino, acentúa un problema central en su literatura: la experiencia del estar, en cuanto a la percepción del tiempo presente, donde se conjugan los innumerables estímulos del entorno, junto a los procesos subjetivos que atraviesan dicha percepción. Merino trabaja ese espacio liminar entre la realidad percibida y la pátina emotiva y de la memoria, muchas veces de ensueño, con la que se tiñe la experiencia. Una especie de ir y volver –en su escritura– de lo objetivo a lo subjetivo, de lo racional a lo irracional, de la vigilia al sueño, de lo doméstico a lo salvaje, de lo que se muestra a lo que se oculta.

La figura de *irse por las ramas* le sirve al autor para congeniar estos polos. En el prólogo de este libro anota que es el propio pensamiento, “y su espejismo, la escritura”, el que parece estructurarse bajo esa figura, como una continua digresión que podría develar “mapas inminentes”¹. Estas ramas pueden cumplir la doble función de exploración y guarida; de avance ante un posible descubrimiento, y al mismo tiempo el de un espacio de observación y refugio privilegiado donde ralentizar el tiempo y poner entre paréntesis la individualidad. Escribe Merino:

Uno no es nadie cuando gasta las horas sumergido en las abovedadas alturas de los árboles. Juega simplemente a estar ahí, como un maestro zen de patio santiaguino. Su propio nombre, su propia cara no son aún motivos de cuestionamiento. Uno es casi un animal a quien a cierta hora llaman a comer o a ducharse (8).

Unas líneas más adelante, y como parte de un vaivén entre un potencial horizonte de encuentro o fusión con la naturaleza y la experiencia de un sujeto acentuadamente pedestre y urbano, Merino insiste en que los textos que se presentan son los de un hombre de la ciudad, que vive el paisaje o la naturaleza de una manera particular: como si se tratase de “una dimensión de la memoria, de lo segmentado, de lo fronterizo, de lo distante” (8). De este modo, se desmarca de una posible filiación en la tradición de naturalistas o apologistas de la naturaleza, en la línea de Humboldt o Thoreau, y más bien se propone (modesto, ya que este autor sería más bien un naturalista de la conciencia) como un diletante, un naturalista amateur, aclarando que “muchas veces no hay ni siquiera proximidad real con los paisajes o los animales de los que se habla sino que se los ha tomado de documentales de la televisión” (9-10). Y, para rematar este juego de posicionamiento refractario, dedica el libro al puma Santiago, el cual huyó de sus captores y remontó el río Mapocho para regresar a la cordillera.

1 Roberto Merino, *Por las ramas*. Santiago, Hueders, 2018. p.7. En adelante, solo para las citas de este libro se consignará la paginación entre paréntesis en el cuerpo del texto.

En su poética, como en la imagen de este puma, se trabaja la posibilidad –o sutil provocación– de remontar o detener el curso del tiempo y la lógica de las prácticas cotidianas: subir al árbol, refugiarse y observar como un niño o un animal el paso de los humanos y sus tareas; o bien, por el lado peligroso y terrible de este mapa inminente, revivir los temores arcaicos de muerte y disolución que nuestro acercamiento a lo animal puede provocar. En esta segunda veta de asociación, el autor cita como ejemplo la costumbre de entender a los pájaros como agoreros (como el tuetué de los mapuches) y la posibilidad de que estos animales sean “emisarios del infierno” (15). En la estela de esta tradición ubica, por ejemplo, a *Los pájaros* de Hitchcock, donde, según anota, el director inglés “le dio forma a un miedo inoculado en la retina humana desde la noche de los tiempos” (15). Merino actualiza estos temores sin perderse en los hermetismos del símbolo o de la fantasía, sino más bien situándonos en la realidad y haciendo operar en ella la carga simbólica más concreta y prosaica, antipoética, podríamos decir. En esta línea, analiza la miseria de las palomas que, como los humanos, son sobrevivientes de las urbes; o de los gorriones que pueblan el Paseo Ahumada, entre los que se disputan “al vuelo las migajas de barquillos que se desprenden de la boca de la gente” (16). Ominosa imagen de familiaridad entre animales y humanos. La elección de estas aves urbanas sirve de plataforma para observar cómo lo irracional y salvaje convive en el cotidiano de nuestras prácticas.

Otra imagen que al autor le seduce, y que refiere a la tensión ya nombrada entre los polos humano-animal, racional-irracional, salvaje y doméstico, es la de las canchas. La cancha es un espacio abierto dentro de la ciudad. Ellas “introducen” –dice el autor– “en los recintos o en el paisaje la idea de libertad y a la vez las misteriosas huellas de un rito geométrico” (21). En ellas se juegan las pichangas, de dinámica naturalmente azarosa, pero también, como todo juego, construidas sobre reglas precisas.

Tanto las canchas como los animales urbanos nos sitúan en espacios intersticiales, las llamadas “zonas intermedias”, como las definió Levi-Strauss para comprender ese espacio al que llega el arte de Max Ernst a través de la pasividad, donde se concilian realidad e imaginación o visión². Merino trabaja con insistencia en la comprensión de estas zonas. En la crónica “De café en café” desliza una poética existencial que dice corresponderle, que no es la del misántropo ni la del *socialité*, “sino más bien”, cito, “esa zona intermedia donde uno puede sentirse en contacto con los seres humanos y a la vez sumergirse en sus propios, expansivos

2 Aquí sigo a Victoria Cirlot en *La visión abierta. Del Santo Grial al surrealismo*, Barcelona, Siruela, 2013, p.40.

y resbalosos estados de conciencia” (10). Quiero acentuar esta poética como posible herencia de la tradición surrealista, y con ella de la tradición romántica. En la postura de Merino se percibe una disposición a la observación pasiva, que permitiría la porosidad entre la imaginación interior, inconsciente, y la percepción de la realidad. En esa articulación se juega, a mi entender, mucho de la riqueza de su escritura.

El sueño y el ensueño son, para todos, la experiencia común de esta zona en la vida diaria, donde lo acuoso invade a lo concreto, y la bruma a la claridad. Ejemplos de esta fusión, y del procedimiento para representarla, hay muchos en los escritos de Merino. El ya citado texto de las canchas termina con la voz del cronista rememorando el placer que le produce largarse de Santiago en “un bus interurbano en una tarde nublada[e] ir mirando desde la ventana cómo la ciudad se va disgregando en bloques de edificios, campos vacíos, arboledas lejanas”, o canchas de fútbol donde se alcanzan a percibir “apenas una o dos jugadas, un *foul*, un tiro libre o un cabezazo intrascendente” (24). Esta secuencia de disgregación de la imagen de la ciudad es similar a la invasión del sueño en la vigilia. Así lo describe, por ejemplo, en “Sueños y pájaros”:

Ahora ni siquiera alcanzo a retener las palabras de Matías del Río en el noticiero de la medianoche: a los dos minutos la realidad televisiva se me transforma en una majamama de sentidos cruzados, sobre cuya superficie empiezan a aflorar como borbotones las imágenes de la memoria remota, y eso es ya, de por sí, el benéfico, anhelado y profundo sueño (26).

Desde *Transmigración*, su primer libro de poesía, de 1987, insiste en atender a esta porosidad de la percepción y la conciencia, a cómo las cosas, y uno mismo como cosa, se transforman, mutan, pudiendo perder incluso su supuesta solidez. En el prólogo de la segunda edición de este poemario (2017) relata cómo nació su escritura, lo copio aquí:

durante una clase de gramática sincrónica en la universidad, escribí el texto *Transmigración*. En un momento puse la palabra “transmigración” en el cuaderno en el que tomaba apuntes y de ahí en adelante me cambié de plano: fui abducido por un vértigo mental equivalente a una despersonalización. Estuve después toda la tarde –que fue de lluvia– encerrado en mi escritorio pasando a máquina lo que había escrito³.

3 Roberto Merino, *Transmigración*, Santiago, Lecturas Ediciones, 2017, p.9-10

No son casuales aquí algunos elementos: el espacio cerrado de la clase y sus estructurantes materias; la escapada imaginaria de ese espacio por vía de las palabras; la idea de despersonalización, concepto de tintes místicos (así como ya se anotó: la figura del zen urbano sobre las ramas de los árboles), donde el sujeto que somos pierde su forma, se deshace; y por último, la imagen de la lluvia que acompaña el paso a máquina del manuscrito. El agua, sabemos, es el elemento disolvente por excelencia, y esa es la experiencia central de *Transmigración*.

El proyecto de este primer libro se replica, a mi entender, en el resto de su obra. Se trata, como él mismo lo propone, de desarrollar “una escritura en la cual la estructura de la prosa fuera el soporte del vuelo de la poesía (vuelo en el sentido de volada) [...]. La escritura como un proceso de indagación de la conciencia”⁴. Luego anota algunas referencias literarias en las cuales reconoce esa dinámica: Juan Emar, Jean Ferry, Arlt, Leonora Carrington, Michaux y Spencer Holst. Cuatro de estas tienen una explícita filiación surrealista; este movimiento, recordemos, se propuso a través del automatismo psíquico intentar expresar el funcionamiento del pensamiento, ese ojo salvaje que buscaba André Breton. El primer Merino, cuando escribe *Transmigración*, se encuentra en la estela de las vanguardias y se puede leer como parte de la neovanguardia chilena: fue publicado en Ediciones Archivo, la editorial de Juan Luis Martínez, y el mismo autor, en el prólogo de esta segunda edición que se revisa aquí, propone que sea leído en el “eje conceptual” (12) de *París, situación irregular* de Enrique Lihn (1977), y de *Exit* (1981) de Gonzalo Muñoz. Luego de *Transmigración*, en poesía Merino solo ha publicado un segundo libro: *Melancolía artificial* en 1997, donde los procedimientos poéticos de tinte surrealista se repiten. Sin más, el libro comienza con el poema “Primera hora”, que es un adentrarse en las aguas de lo onírico: “Sumergido en el Ganges de mi cama/ buceando me despidió de *esta vida*/ (sobre mi carne el sueño hace su fuego)”⁵. Asimismo, en el epílogo de este libro, anota:

Estos poemas nacen de la emoción de alguien que –confinado por la lluvia inminente a una módica intimidad– suspende toda acción y deja a la conciencia vagar por los paisajes de su arbitrio, lejanos en el espacio o en el tiempo. El ayer y el ahora, lo distante y lo inmediato, como también el sueño y la vigilia, parece que se confundieran en un mismo afluente⁶.

Nuevamente, como hemos insistido, la lluvia y los espacios intersticiales se presentan como ejes y motivos de su escritura.

4 *Ibid.*,p.10

5 Roberto Merino, *Melancolía artificial*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2014. p.13

6 *Ibid.*,p.33

Volviendo a *Por las ramas*, el libro que aquí nos ocupa, en el ensayo “Evaporaciones” el autor piensa el devenir de la conciencia como una discontinua seguidilla de condensaciones, “el pasado adopta la forma del caleidoscopio” (37), dice, para luego desplegar una cadena de eventos y observaciones que ejemplifican esta aseveración:

Dos personas se condensan en una. El pasillo de mi casa de infancia lleva al dormitorio de mi vida de casado con hijos, me doy vuelta y todo se ha convertido en la buhardilla de un soltero a quien el sonido del teléfono le imprime un vacío en la zona del plexo solar. El sol del poniente se revela en las partículas ingravidas, de lentos trayectos sinuosos (37-38).

Este procedimiento poético de la secuencia de imágenes funciona como un ejercicio mántrico: la total entrega a los hechos, a los objetos y fenómenos organizados en un continuo sin relieves el cual induciría a la despersonalización y al sueño, como la estrategia de contar ovejas para dormir. La simple entrega a los hechos que pasan suelta y diluye las capas vigilantes de la conciencia y permite la emergencia del material inconsciente que va tiñendo los fenómenos. “Nace así una realidad compleja”, dice Victoria Cirlot al reflexionar sobre este tipo de operaciones, “en la que tiene lugar la abolición entre lo subjetivo y lo objetivo”⁷, que no es lo real ni lo irreal sino la síntesis de ambos. “Una disposición estrictamente fenomenológica” (41), anota Merino en “Una de estas mañanas”, cuyo designio le permitiría hacer andar la máquina creativa: ante la falta de inspiración entregarse a la descripción de lo que ve. Esta deriva fenoménica, intervenida por la comunicación “abstracta o conceptual” (41), tal y como él mismo acota, es una de las ecuaciones fundamentales de su escritura. Ambos procesos, como hemos sostenido hasta aquí, se complementan, del mismo modo que los binomios sueño y vigilia, animal y humano, sujeto y objeto.

Un tercer binomio que puede resultar útil para adentrarnos en su poética, y en especial desde este libro *Por las ramas*, es el de campo/ciudad. En la obra meriniana, son pocas las instancias donde el campo propiamente tal aparece. En *Por las ramas* se recoge un texto notable, titulado “Adagio de campo”, donde el autor expone un primer rechazo a la sola idea de ir hacia allá y encontrarse con las alimañas, los paseos innecesarios, el aburrimiento y la incomodidad; para luego emprender el viaje y experimentar el alivio y la felicidad de desprenderse de las fijaciones neuróticas del hombre de la ciudad, nuevamente el recurso de la enumeración es el preferido por el autor para la descripción de la metamorfosis (nótese el tiente lárlico que de pronto adopta su pluma):

7 Victoria Cirlot, *op.cit.*, p.45.

Estuvo muy bien viajar, irse por un conducto sin destino, mirando esos caminos arbolados que de repente aparecen perpendiculares a la carretera y que no se sabe adónde van, esas ramadas de venta de frutas en las que nunca pararemos, esos restaurantes grandes y solitarios en medio de los pastizales resecos de febrero. Fueron buenos los túneles, los puentes, los cruces ferroviarios y el extrañamiento del tiempo que opera en todo desplazamiento medianamente largo (18).

En la experiencia del viaje y del desplazamiento puede producirse un desasimiento del yo, una dilatación de las fronteras perceptivas del tiempo y el espacio, un “extrañamiento del tiempo”, como dice el autor, y un goce estético que parece siempre nuevo y prístino.

Como anotaba más arriba, la literatura de Merino se vincula a la tradición romántica y con esta al surrealismo y a las neovanguardias del siglo XX. La exaltación del viaje y la atención al ensueño, forman parte de esa tradición. Aunque, como decía al principio, esta tendencia en Merino viene temperada por la anti-poesía y su lente lúcido e irónico, ironía, por donde, en decir de Octavio Paz, “se desangra la analogía”⁸, y con ello se ponen paños fríos a una posible aspiración mística o reconciliatoria. En esta línea, esta pequeña crónica del campo, termina con el narrador prácticamente en éxtasis poniendo en sus audífonos una sinfonía de Mahler mientras se encuentra arrobado en la contemplación del paisaje, en ello toma conciencia de la vida urbana, con su barullo de bocinazos, eslóganes y “canutos de las nuevas ideologías” (50), y, como un energúmeno, le declara “atropelladamente” al primero que se ha levantado después de él: “me doy cuenta de que llevamos una vida de mierda” (50). El autor no se puede permitir las licencias de un romanticismo ingenuo o trasnochado, y la ironía, la parodia, el chiste, lo vulgar, vienen al rescate.

Para cerrar, otra tensión que se pone en relieve en este libro es la de naturaleza y cultura o, más bien, como en la crónica del campo, naturaleza y neurosis. En “Viento, lluvia y mar”, el autor reflexiona sobre la inducción del sueño y lo necesario que es para ello la existencia de un “correlato exterior” a la conciencia (“el ruido del viento en el follaje, de la lluvia en el pavimento y los tejados, el estruendo del mar en las rompientes” (63)), como esos sonidos que permiten salir de la cadena de asociaciones internas y dejar que la conciencia se diluya. Ante el recuerdo del quejido de los goznes de un letrado movido por el viento Merino

8 “La ironía es la herida por la que se desangra la analogía; es la excepción, el accidente fatal, en el doble sentido del término: lo necesario y lo infausto. La ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico”. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1998, p.111.

rememora: “Ah, esa música que me permitió despojarme del yo e ingresar al inconsciente por el declive de unas brumosas orillas oníricas” (63).

Siguiendo a Gaston Bachelard⁹, la naturaleza, la materia, en los términos arquetípicos antiguos (el agua, la tierra, el aire y el fuego), se hacen presentes a través del sueño, el ensueño y la imaginación creadora. Cada materia operaría inconscientemente en la imaginación. Merino es heredero de esta fenomenología, y, como hemos desarrollado, es el agua su principal elemento movilizador. En “Siempre la lluvia” anota:

La lluvia es fronteriza del sueño. La frecuencia de su ruido persistente se infiltra en la mente al momento de ingresar a ese pequeño más allá de la sustracción onírica. Los sueños de noches de lluvia son, precisamente, diluidos, extensos, dinámicos. Vamos a ciudades donde jamás hemos estado y descubrimos en ellas un exceso de realidad (65).

De nuevo el concepto de “transmigración” atraviesa la trama de pensamiento del autor. El agua es el elemento principal para la transmigración de la materia y la imaginación. La lluvia y la estimulación onírica, el movimiento de las olas y el operar de la memoria, “el sonido de las olas [que] se repite todo el tiempo, como la respiración” (69). Estos sonidos, “ausentes de expectativas” (69), como escribe el autor, le sirven para la escritura, hasta el punto de relatar su decisión de usar audífonos y colocar sonidos de olas para acallar en los cafés las voces altisonantes de personas demasiado seguras de sí. El ritmo de la naturaleza, de la naturaleza que refiere Merino, no invade, sino que permite al cuerpo conectar con su propio ritmo, una especie de euritmia que se expresaría a través de la escritura, en claves que se diluyen también entre la poesía, la crónica y el ensayo.

Nuevamente habitar la zona intermedia: el sonido de las olas en los audífonos tomando un café en Providencia. La lluvia que sirve de correlato al rumiar de la conciencia y que permite el descanso. El cobijarse entre las ramas como un felino para ver pasar a la gente. Los gorriones comiendo al vuelo nuestros restos de palmera. Las palomas miserables intentando sobrevivir, como nosotros, en Santiago. El puma Santiago huyendo del zoológico remontando el río Mapocho hacia la cordillera.

9 Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Cirlot, Victoria, *La visión abierta. Del Santo Grial al surrealismo*, Barcelona, Siruela, 2013.
- Merino, Roberto, *Melancolía artificial*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.
- _____, *Transmigración*. Santiago, Lecturas Ediciones, 2017.
- _____, *Por las ramas*, Santiago, Hueders, 2018.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1998.

**DESEO DE PASADO, DESEO DE
ESCRITURA EN TRES NARRADORES
DE LA POSTDICTADURA CHILENA.
GERMAN MARÍN, ALEJANDRO
ZAMBRA Y ÁLVARO BISAMA**

*Catalina Olea**

* Estudiante del doctorado en Estudios latinoamericanos, Universidad de Chile.

Mientras preparaba un artículo sobre *Historia de una absolución familiar*, la trilogía autobiográfica que Germán Marín (1934-2019) publicara originalmente entre 1994 y 2005, me llamó la atención que narradores como Alejandro Zambra (1975), Álvaro Bisama (1975), Rafael Gumucio (1970) y Patricio Fernández (1969) se mostraran tan atraídos por la obra o por la figura de este escritor, hasta el punto de incorporarlo como personaje en sus novelas o erigirlo como autor de culto. No es que falten buenas razones para interesarse por el proyecto narrativo de Marín –complejo, original, disruptivo en el contexto de la transición y de la larga postdictadura neoliberal. Tampoco faltan importantes afinidades literarias, teóricas e ideológicas entre él y las generaciones de escritores y lectores varias décadas más jóvenes: auto ficción; hibridez genérica; cierto escepticismo “post boom”, “posmoderno” o postdictatorial respecto de los ideales de los sesenta; admiración por Lihn, desprecio o indiferencia por Neruda, etc. Sin ir más lejos, en ocasión de su reciente deceso, Gumucio lo describió como “el escritor joven más viejo del mundo”¹.

Sin embargo, tanto la narrativa de Marín como su propio personaje hacen gala de cierto aire demodé, incluido un tono conservador o patriarcal que, al menos a primera vista, lo sitúa en las antípodas de estos otros escritores, todos ellos nacidos en las inmediaciones del golpe, con poéticas mucho más minimalistas, bizarras o humorísticas, y con experiencias, valores, y referentes culturales tan distintos a los de aquel. ¿Qué era pues lo que atraía tanto a estos narradores en esta larga trilogía, suerte de saga familiar y pastiche de novela realista, en su inventario de productos, personajes y lugares desaparecidos, en su prosa de “frases largas como pasillos”?²

Aunque entonces no era mi objetivo profundizar en estas cuestiones, ya en ese artículo aventuré que, de todas las propiedades de Marín, era precisamente su retórica (y su erótica) de anticuario, historiador o arqueólogo (¿sumado a su dejo patriarcal?) lo que más seducía a este grupo de escritores. En otras palabras, el deseo de pasado –deseo ambivalente y nunca plenamente satisfecho– es lo más contemporáneo de este autor. Para los narradores que comenzaban a publicar en la postdictadura, especialmente aquellos identificados con la etiqueta de “los hijos”, la obra y el personaje de Marín, apelaba tanto a su anhelo de hacer memoria, de reafirmarse en la historia nacional o en la tradición literaria, de participar en esquemas temporales amplios, como a su búsqueda de alguna figura paterna capaz de ordenar la historia³.

1 Rafael Gumucio, “El escritor joven más viejo del mundo”, *La Tercera*, 29/12/2019. URL: www.latercera.com/culto/2019/12/30/gumucio-german-marin/

2 Germán Marín, *La ola muerta*, Santiago, Alfaquara, 2015, p. 294.

3 Catalina Olea, “El escritor venido del pasado. *Historia de una absolución familiar* de Germán Marín”. *Revista Chilena de Literatura*, 2018, n° 98, p. 303-326.

Tiempo después, leí el artículo “Fin de los tiempos, comienzos de la literatura”, donde Julio Premat examina algunas de las respuestas ensayadas por la literatura contemporánea frente a lo que describe como la doble crisis del tiempo y del valor de la palabra literaria. En un momento histórico en que se multiplican los discursos apocalípticos sobre el fin de la historia, el fin de la literatura y el fin de los tiempos, los escritores del segundo milenio, argumenta Premat, resisten “con un uso repetido del anacronismo, una restauración de la tradición, una reinención del escritor como aquel que lee, prologa y propone variantes sobre su biblioteca [...].El anacronismo en términos de tradición y la filiación como temática recurrente es, así, una característica fuerte” de la narrativa reciente⁴.

A partir de estas propuestas, me ha parecido interesante retomar aquí la idea de establecer un diálogo entre German Marín y algunos de los escritores chilenos nacidos después del golpe, particularmente Alejandro Zambra y Álvaro Bisama. No para probar una posible influencia, pues sin duda hay otros artistas chilenos que influyen en ellos de manera más decidida, sino para explorar las distintas formas que adopta este deseo de pasado que, como veíamos recién, es también deseo de escritura literaria. A semejanza del autor de *Historia de una absolución familiar* estos narradores del siglo XXI desarrollan sus proyectos narrativos a contrapelo de lo que se considera lo “actual”. Mientras Zambra apela a la tradición canónica (europea y latinoamericana), Bisama evoca el experimentalismo y el gesto provocador de las vanguardias. Por supuesto, con algunas vueltas de tuerca importantes: en la narrativa del primero se retoma la “gran literatura” aunque “convertida en miniatura”⁵; en la del segundo asistimos a una reedición “freak” de las vanguardias⁶. En cualquier caso, y nuevamente en sintonía con Marín, se trata de narradores que basan su autoridad en el conocimiento acabado de ciertas tradiciones literarias o estéticas. Asimismo, todos estos escritores de postdictadura asumen una voz narrativa más o menos melancólica, ya sea respecto a sus posibilidades de intervenir en la historia, reencontrarse con el pasado o de producir la obra de arte ideal.

Ahora bien, tanto la melancolía como la nostalgia y el pasadismo literario tienen larga tradición en la literatura moderna, como nos lo recuerdan el mismo Premat

4 Julio Premat, “Fin de los tiempos, comienzos de la literatura”, *Eidos*, n° 24, 2016, p. 106.

5 Julio Premat, “Yo tendré mis árboles. Los comienzos en Zambra”, *Taller de Letras*, 2017, N° 60, p. 97

6 Grínor Rojo, *Las novelas de la dictadura chilena*, vol. I, Santiago, LOM, 2016, p. 143.

o, desde otro ángulo, Grinor Rojo⁷. ¿Cómo se reactualizan pues en el segundo milenio?, ¿y por dónde pasarían las diferencias entre el deseo de pasado de Marín y el deseo de pasado de Bisama, Zambra u otros escritores recientes? Una respuesta posible a estas preguntas es la que formulan Logie y Willem en el terreno de los estudios de la postmemoria y desde una lectura generacional. Según advierten, la melancolía de los narradores chilenos y argentinos de la dictadura y de la temprana postdictadura parece haber cedido lugar, en los últimos años, a la nostalgia de “los hijos” o “generación 1.5”. Nostalgia que ellas interpretan como una “tímida apertura utópica”, un deseo de parte de éstos por recuperar un “hogar habitable”, “previo a la herida dictatorial”⁸. Otra respuesta posible es la que delinea Premat en su ya citado ensayo: la narrativa reciente ensayaría una relación con el pasado que se distancia tanto del modernismo, con su voluntad de ruptura con la tradición, como de la estética posmoderna, donde el pasado regresa principalmente como repetición, parodia, kitsch, pastiche, moda *nostalgic*, etc. De lo que se trataría ahora es de producir la novedad a partir de la relectura de la tradición, de “transformar el pasado en proyección rupturista hacia el futuro”⁹.

Volviendo a nuestros autores, creo que desde ambas perspectivas sería posible aducir el tránsito desde una posición preponderantemente melancólica respecto de la gran literatura, la casa-país y la historia nacional, en el caso de Marín, hacia posiciones que, sin dejar de estar permeadas por cierto grado de melancolía, prueban sacudirse el peso de la historia dando un rodeo por el pasado personal, o bien, ensayan producir lo nuevo reinventando la tradición, releyendo y reescribiendo el canon.

Germán Marín: “Yo no venía del extranjero, sino del pasado”

Historia de una absolución familiar (2015) puede pensarse como una trilogía sobre el exilio, una indagación en torno a los posibles orígenes de la catástrofe dictatorial, una reflexión oblicua sobre las turbias componendas de la transición

7 De acuerdo con el primero, “los escritores nunca son de su tiempo, siempre trabajan en la brecha entre dos tiempos, entre dos plenitudes, una perdida, la otra inalcanzable”. En Julio Premat, “Fin de los tiempos...”, *op. cit.*, p. 120. Según el segundo, lo que Lukács describiera en su tiempo como “romanticismo de la decepción” es una actitud vital que reflota en la cultura “cada vez que después de haber atajado en la historia grande una nueva tentativa emancipadora, la máquina del capitalismo se reinventa recurriendo a todas las artimañas que le resulten convenientes para el reforzamiento de los valores de cambio por sobre los valores de uso”. En Grinor Rojo, *op. cit.*, 49.

8 Ilse Logie y Bieke Willem, “Narrativas de la postmemoria en Chile y Argentina: la casa revisitada”, *Alternativas*, 2015, pp. 5-6.

9 Julio Premat, “Fin de los tiempos...”, *op. cit.*, p., 119.

chilena¹⁰. Pero, a la vez, puede leerse como una obra sobre la entrada o la reentrada a la escritura después de muchos años de silencio y exilio. Para escenificar esa entrada Marín articula tres niveles narrativos y tres tiempos: el de la novela realista, ambientada entre 1920 y 1950 aproximadamente; el del diario del escritor exiliado, fechado en la década del ochenta; y los centenares de notas elaboradas por un editor de ficción (Venzano Torres, suerte de alter ego de Marín), próximo al momento de publicación de la trilogía. En la parte novelada se nos narra el origen familiar del escritor, su concepción, su nacimiento, su infancia y, más detenidamente, su primera juventud. En los diarios y en las notas, en tanto, se nos informa exhaustivamente sobre sus gustos y disgustos literarios, sus mañanas de escritura (por ejemplo, la de escribir siempre a mano), sus dilemas respecto a la novela que leemos, sus proyectos literarios en agenda y hasta se nos sugieren posibles líneas interpretativas para su obra.

Dos personajes de escritor se perfilan aquí. En primer lugar, el escritor exiliado que emprende el proyecto melancólico de escribir una saga familiar realista para distraerse de “la vida idiota” que sobrelleva en Barcelona¹¹. Un escritor, tal como se nos pinta en los diarios y notas, “a lo Flaubert”: obsesionado con la palabra justa, asqueado del tiempo en que le ha tocado vivir y del filisteísmo burgués. En segundo lugar, el joven Marín que protagoniza las partes noveladas del segundo y el tercer volumen de la trilogía (*Las cien águilas* y *La ola muerta*). En este caso se trata de una oveja negra en todos los corrales (familia, escuela militar, facultad de izquierdas), asiduo a los bajos fondos, lector y delator de la policía. Si se quiere, un aprendiz de Baudelaire. El asunto del exilio y de su prolongación en el nuevo Chile de la postdictadura contribuye, no obstante, a dar un giro de tuerca al tópico moderno del artista maldito. El bicho raro de la familia, el estudiante de letras involucrado en actos reñidos con la ley y la moral, pero “limpio” de pasiones políticas, es postulado como el antecedente necesario del escritor melancólico de la postdictadura, ese que “viene de vuelta” de todos los trasiegos de la historia. O como antecedente de lo que el poeta José Ángel Cuevas considera un “intelectual negativo”, cuya única función posible en el Chile neoliberal sería la de erigirse en “comentarista de la catástrofe”¹².

10 En el año 2015 la editorial Alfaguara publicó la trilogía en tres tomos, cada uno de ellos prologado por Raúl Zurita, Ignacio Echevarría y Alan Pauls. Cito de esta edición.

11 Germán Marín, *Círculo vicioso*, Santiago, Alfaguara, 2015, p. 63.

12 José Ángel Cuevas. “Ídola, novela escrita por Germán Marín”, *La Calabaza del Diablo*, n° 9, 2001, s/p. URL: www.letras.mysite.com/marin310403.htm.

Alejandro Zambra: “Yo iba a ser un recuerdo cuando grande”

Las tres primeras novelas de Alejandro Zambra, pero especialmente *Bonsái* (2006) y *La vida privada de los árboles* (2007) son como el reverso de esta larga (y por momentos farragosa) trilogía de Germán Marín. Ciertos elementos se repiten: los orígenes biográficos y familiares del escritor, el deseo por recuperar o reconstruir alguna porción del pasado, la puesta en escena de la escritura y de las lecturas. Pero todo ello en pequeña escala. Como señala Premat en su ensayo sobre los comienzos de Zambra, su entrada en literatura se despliega con “tono menor”, la posición es la de un escritor que llega demasiado tarde al escenario de la historia y de la literatura, aquel que recupera “un pasado convertido en miniatura, citándolo en diminutos rasgos narrativos”¹³.

En efecto, no encontramos en Zambra la proliferación de notas bibliográficas, digresiones teóricas y pastiches literarios que engrosan los tres volúmenes de *Historia de una absolucón familiar*, sino la alusión, el comentario al pasar, la reescritura “modesta” de la gran obra de arte, donde Proust y Flaubert ocupan un lugar central. No encontraremos la biografía del escritor, sino bocetos de esa biografía. No un azaroso y virtualmente infinito inventario del siglo XX chileno, sino un puñado de objetos y recuerdos de los ochenta. No la exploración de una genealogía maldita, sino la obsesión con la falta de genealogía, apellido y herencia: “Ya no hay cofres o solo hay cofres vacíos, vaciados, sin anillos, sin cartas redobladas a punto de romperse, sin fotos en sepia. La vida es un enorme álbum donde ir construyendo un pasado instantáneo, de colores ruidosos y definitivos”¹⁴. Esta idea se repetirá y reformulará en *Formas de volver a casa*, cuando el narrador describa a su familia como “una familia sin historia”, que vive en una villa de fantasía, que pertenece a una clase media “sin ritos, sin arraigo”¹⁵.

La distancia entre el escritor que “viene del pasado” (pero que ocupa una posición de poder en el campo cultural del presente) y el aspirante a escritor “que llega después”¹⁶, es representada por Zambra en aquel episodio de *Bonsái*, bien conocido, donde el joven protagonista, Julio, se encuentra (y desencuentra) con un novelista bastante parecido a Germán Marín: Gazmuri, quien “ha publicado seis o siete novelas que en conjunto forman una serie sobre la historia chilena reciente. Casi nadie las ha comprendido, salvo quizá Julio, que las ha leído y releído varias

13 Julio Premat, “Yo tendré...”, *op. cit.*, p. 97

14 Alejandro Zambra, *La vida privada de los árboles*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 69-70

15 Alejandro Zambra, *Formas de volver a casa*, Barcelona, Anagrama, 2018, p.157

16 Julio Premat, “Yo tendré...”, *loc. cit.*

veces”¹⁷. Un escritor ya viejo que (como Marín) estuvo exiliado en Barcelona, tiene una actitud un tanto agresiva, escribe a mano y necesita alguien que le pase a máquina sus extensos manuscritos. En ese encuentro, nos dice el narrador, “Julio habla, pero no se escucha lo que habla. Alguien debería subirle el volumen. La voz carraspeada e intensa de Gazmuri, en cambio, retumba, funciona”¹⁸.

En *Formas de volver a casa* (2011), donde alguien ya se ha encargado de subirle el volumen a la voz del protagonista escritor, la distancia entre ambas posiciones (la del escritor central y la del escritor novato, la del escritor que viene del pasado y la del escritor sin pasado) parece acortarse. La estructura de esta novela es bastante similar a *Historia de una absolución familiar*. En ella un escritor emprende el proyecto de escribir, si no una saga familiar realista, al menos sí una obra “no-velesca” sobre la infancia y la familia, ese “relato largo sobre aquellos días de 1984” que el protagonista de *La vida privada* ya había acariciado como posibilidad¹⁹. Al mismo tiempo, lleva un diario donde registra sus problemas sentimentales, los avances y retrocesos en la escritura, sus vacilaciones, sus lecturas y relecturas, sus conversaciones con otros escritores, o sugiere líneas de interpretación para su propia obra. Todo ello cruzado por el tono crepuscular, el afán retrospectivo, del que empieza a envejecer y a notar el polvo del tiempo en todo: “Ha llegado el tiempo en que no importan las películas ni las novelas sino el momento en que las vimos, las leímos: dónde estábamos, qué hacíamos, quiénes éramos entonces”²⁰. Y todo ello, finalmente, ambientado en un contexto político que, si no es espantoso como en *Historia...*, al menos sí resulta bastante decepcionante: el inminente triunfo electoral de Sebastián Piñera que llevará a la derecha de regreso a La Moneda en 2010.

Como bien destacan María Belén Contreras y Rodrigo Zamorano, *Formas...* es también una interrogación acerca de “cómo es posible que la derecha regrese al poder”, así como *Historia...* era en buena medida una interrogación acerca de cómo había sido posible la dictadura y, tangencialmente, cómo estaban siendo posible las turbias componendas de la transición²¹. La respuesta que sugiere Marín en su novela es que la historia de Chile es, como reza el título del primer volumen de su trilogía, un círculo vicioso, “un país –como afirma uno de los per-

17 Alejandro Zambra, *Bonsái*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 63

18 *Ibid.*, p. 64

19 Alejandro Zambra, *La vida...*, *op. cit.*, p., 68

20 Alejandro Zambra, *Formas...*, *op. cit.*, p. 103

21 María Belén Contreras y Rodrigo Zamorano, “Autor, autoridad y policía en *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra”, *Mester*, XLIV, 2016, p. 56

sonajes– condenado a vivir en el orden”,²² donde la derecha siempre se saldrá con la suya, donde la oligarquía no desaparece ni se destruye, solo se transforma, donde una clase media ansiosa de medrar (encarnada especialmente por el inescrupuloso personaje del padre) se acomoda a lo que venga, y donde los enemigos políticos de ayer están dispuestos a olvidar sus desacuerdos para compartir el poder. La respuesta de Zambra no parece ser muy diferente, pues buena parte de la culpa recae otra vez en esa dócil clase media (aquí más miedosa de perder lo que tiene que ambiciosa de ganar algo más) y en la mala memoria de un “nosotros” ambiguo que apunta a la generalidad de los chilenos: “Voto con un sentimiento de pesadumbre, con muy poca fe. Sé que Sebastián Piñera ganará la primera vuelta y seguro que también ganará la segunda. Me parece horrible. Ya se ve que perdimos la memoria. Entregamos plácida, cándidamente el país a Piñera, al Opus Dei y a los Legionarios de Cristo”²³. Incluso hay cierto fatalismo histórico, según el cual determinadas posiciones y desenlaces se repiten de un período histórico a otro, como en un “círculo vicioso”. Cito nuevamente a Contreras y Zamorano: “La narración termina como comienza: con un terremoto, con los padres siendo responsables –por pensamiento, palabra, obra u omisión– de la debacle política nacional, y con los hijos (niños o adultos) siendo desconcertados testigos de lo que acontece”²⁴.

Sin embargo, no parece prolongarse aquí ese adiós crepuscular a la literatura que Marín formulara en su trilogía. Aunque el origen de la escritura es en ambos casos el mismo (la pérdida, la carencia, la derrota), el destino es diferente. El personaje del escritor en *Historia de una absolución familiar* escribía su novela realista para demostrar que ya no es posible escribir una novela realista, como tampoco es posible regresar al país del que fue exiliado, aun cuando ese exilio esté, en los hechos, cercano a terminar. El personaje de *Formas de volver a casa*, en cambio, efectivamente escribe esa novela sobre el pasado que, en un comienzo, cuando “esperaba una voz antigua, firme, novelesca”²⁵, parecía imposible de escribir. Recupera, asimismo, esos recuerdos de infancia que, citando a George Perec, creía no tener: “Siempre pensé que no tenía verdaderos recuerdos de infancia. Que mi historia cabía en pocas líneas. En una página, tal vez. Y en letra grande. Ya no pienso eso”²⁶. Encuentra, en definitiva, las palabras, el tono, para narrar ese pasado supuestamente inenarrable o insignificante.

22 Germán Marín, *Círculo...*, op. cit., 216

23 Alejandro Zambra, *Formas...*, op. cit., 156

24 María Belén Contreras y Rodrigo Zamorano, op. cit., p. 64

25 Alejandro Zambra, *Formas...*, op. cit., p. 55

26 Alejandro Zambra, *Formas...*, op. cit., p. 83

Álvaro Bisama: “No puedo pensar en otro mundo que no sea el pasado”

Pese a la distancia que media entre los referentes culturales que pueblan el universo narrativo de Germán Marín y los que podemos encontrar (a manos llenas) en las novelas de Álvaro Bisama (por citar un par de ejemplos: de los boleros al post punk, de la novela semanal a los fanzines, del realismo decimonónico al cine gore), siempre me ha parecido que este último es el más *mariniano* de los narradores de su generación. Quizá porque sus narradores y personajes nos hablan desde una posición buscadamente excéntrica: el pasado y la “provincia gore”. Posiciones que, en el imaginario de Bisama, parecen además tocarse: el pasado es “un lugar donde no llega la luz”; la provincia, “el país del pasado”, un “agujero negro que se traga el tiempo y el espacio”, un lugar donde “pasan cosas raras”²⁷. Quizá porque ambos escritores comparten un estilo, o un método creativo, dominado por lo que Marín llamaría “la cháchara” y Bisama “el ruido”. Es decir, una narración que se deja llevar, o simula dejarse llevar, por la digresión, la proliferación de historias, la enumeración caótica y, muy especialmente, por la emulación del discurso enciclopédico.

Las más de 280 notas del editor ficticio de *Historia...* constituyen un material heterogéneo que incorpora fuentes bibliográficas, material inédito, comentarios sobre la obra que leemos y, en fin, una serie de datos—reales y ficticios, interesantes y nimios, serios y frívolos—sobre el Santiago anterior al golpe, la cultura de masas de la primera mitad del siglo XX chileno, modas y mercancías desaparecidas, literatura universal y local, el significado de ciertos chilenismos y, por supuesto, sobre la trayectoria vital y los proyectos literarios del propio Marín. Un juego literario que escenifica la trastienda de la escritura, una estrategia para contarse a sí mismo, para perfilarse como el escritor que “viene del pasado”, original y subversivo a fuerza de ser extemporáneo, contracanonico y patriarca de las letras a la vez. En palabras del crítico español Ignacio Echevarría, que prologa *Las cien águilas*, dichas notas constituyen también una suerte de “enciclopedia chilensis” a través de la cual el autor parece querer exorcizar el exilio remitiendo una y otra

27 Siguiendo el orden de presentación de las citas, todas del mismo autor: Álvaro Bisama, *El brujo*, Santiago, Alfaguara, 2016, p. 122; *Ruido*, Santiago, Alfaguara, 2012, p. 11; *Caja negra*, Santiago, Bruguera, 2006, p. 44.

vez a la historia, la lengua, la literatura nacional²⁸. Por supuesto, se trata de un país en gran medida imaginario, de un invento de la memoria²⁹.

Algo similar hace Bisama en sus primeras novelas, *Caja negra* (2006) y *Música marciana* (2008), aunque con un material muy distinto y, como bien destaca Lorena Amaro, sin ninguna pretensión de verosimilitud³⁰. La enciclopedia apócrifa de cine gótico chileno que figura en la ópera prima de este autor no solo está repleta de obras y personajes demasiado bizarros para resultar verosímiles, sino que tiene una clara intención paródica respecto del género biográfico y de “la figura mítica del artista genial o maldito”³¹. Otro tanto vale para el resto del campo cultural: los críticos de arte de la prensa, con sus declaraciones hiperbólicas y su predilección por adjetivos como “emergente” y “nuevo”; “los hábitos del cine de culto, los cinéfilos con acné y los estudiantes de cine”³²; y la crítica académica con sus lugares comunes de turno. Así, por ejemplo, al comentar la recepción de una película de títeres asesinos, una versión local de los *Gremlins*, el narrador cita a un par de críticos europeos que no parecen sino repetir aquí tópicos muchas veces formulados y reformulados sobre el arte chileno y latinoamericano reciente, independiente de las propiedades de la obra en cuestión:

Lograron exhibirla en un par de festivales de poca monta y un crítico belga, al verla junto con las obras de Justiniano, Caiozzi y Maldonado, la consideró ‘el costado más alucinógeno del emergente cine chileno’. Otro, francés, sugirió que era ‘una explicitación de los traumas recientes de la memoria ciudadana latinoamericana, un inconsciente marcado por años de dictaduras, terrorismo, tortura y genocidios’³³.

28 Ignacio Echevarría, “Prólogo. El extranjero”. Marín, Germán, *Las cien águilas*. Santiago: Alfaguara, 2015.

29 Como ejemplo puedo citar el comienzo de la nota número 12 de la tercera parte de *Círculo vicioso* (p. 259-260): “En el artículo “Santiago imaginario”, *Revista Cosmópolis*, núm. 3, Madrid, 1981, el autor desarrolló la hipótesis de un Santiago inventado por la memoria a partir de diversos antecedentes tanto literarios como documentales, tras acotar el plano ilusorio de la ciudad exclusivamente a sus arterias céntricas [...]. Siguiendo los avatares de esa ciudad de cera, situaría, gracias a la ficción en que a veces parece convertirse la memoria, diversos escenarios reales de aquel pasado”. Lo que sigue entonces es una extensa lista de lugares (tiendas, restaurantes, teatros, cines, etc.), con sus locaciones precisas y uno que otro dato curioso, que abarca cinco páginas.

30 Lorena Amaro, “De la ‘vida de artista’ a la ‘fábula biográfica’: autores quiméricos en las obras de Bolaño, Bisama, Guebel y Pron”, *Literatura y Lingüística*, n° 36, p. 165.

31 *Ibid.*, p. 162.

32 Álvaro Bisama, *Caja negra*, *op. cit.*, p. 63.

33 *Ibid.*, p. 78.

Pero, pese a su carácter irónico, antimimético, disparatado y muchas veces monstruoso, creo que es posible leer en el dilatado repertorio de artistas y obras ficticias de estas primeras obras de Bisama, el gesto de vincularse disléxicamente con una vertiente contra canónica o estéticamente rupturista del arte chileno. El poeta Juan Luis Martínez, el narrador Roberto Bolaño y los cineastas Raúl Ruíz y Alejandro Jodorowsky aparecen explícita o disléxicamente en *Caja negra*. Ciertos personajes ficticios pueden, a su vez, constituir antecedentes y/o posibles modelos para el escritor de la postdictadura. Probablemente no el cineasta *amateur* cuyas películas exhiben “algunos de los toques ciberpunk más estúpidos jamás vistos”³⁴. Pero quizá sí Pedreros (cuya historia está precedida, precisamente, por un epígrafe de Juan Luis Martínez): un escritor que durante la Unidad Popular produce exitosas novelas policiales protagonizadas por “un enano comunista que resolvía crímenes ligados al mundo de la farándula, un universo desquiciado que en el fondo encubría la política de esa época”³⁵ y que más tarde, durante la dictadura, comenzará a experimentar con la tachadura de palabras hasta llegar al silencio. Es decir, un escritor que primero “rebasa el perfil puro de la escritura militante”³⁶ echando mano de los géneros populares (¿ensayando así una cultura de masas revolucionaria?), y que luego, abortado el proyecto de la Unidad Popular, extrema los recursos de la vanguardia hasta encarnar ese escritor negativo perfecto que quema su obra y se retira a provincia. En la proliferación de tradiciones culturales inexistentes, relatos biográficos de artistas y écfasis de obras ficticias que despliega Bisama en esta y sus siguientes novelas, podemos leer la misma voluntad de recomenzar una vez más la historia literaria.

De acuerdo con Grinor Rojo, Bisama es el principal representante de lo que podría considerarse una vanguardia chilena contemporánea: “pertrechado de una batería de dispositivos deformantes de última generación” e “insuperable en su habilidad para combinarlos”, este autor vendría a reactualizar el objetivo de toda vanguardia: “desfamiliarizar lo familiar”, “remecer el inmovilismo burgués” que, en este caso, es el “inmovilismo burgués” de la dictadura y la postdictadura chilena³⁷. Como sus antecesores del siglo XX, agrega Rojo, esta nueva vanguardia chilena y latinoamericana del siglo XXI estaría fascinada con “los recursos de la tecnología visual, medial y popular de masas”, lo que le lleva a preguntarse si la saturación de referencias y procedimientos tomados prestados del cine, los cómics, la televisión, el internet, etc., que podemos encontrar en sus páginas, no es para estos autores “nada más que un gusto *trendy*”, tal “como terminó siendo

34 *Ibíd.*, p.48.

35 *Ibíd.*, p. 115.

36 *Ibíd.*

37 Grinor Rojo, *op. cit.*, p.138-140.

para los futuristas italianos” que salpicaron sus obras con “automóviles tranvías, cables eléctricos, aeroplanos, máquinas, motores y hélices”³⁸.

Por mi parte, y sin negar la existencia de este “gusto *trendy*” entre muchos narradores (y algunos críticos) contemporáneos, veo en la obsesión de Bisama con las tecnologías y los medios audiovisuales un dejo más bien melancólico. Estos no suelen figurar en sus obras como “un ícono de lo actual”, sino sobre todo como chatarra: tecnologías obsoletas (el Atari, el VHS); mercancías de una industria nacional desaparecida (el televisor Antú); descoloridos juguetes de lata que representan “la épica de la carrera espacial”³⁹; “desechos de la ciencia” con los que se alimentan los ufólogos, los paranoicos de toda laya y los creyentes de lo paranormal (*Ruido*); soportes audiovisuales que se deterioran progresivamente destruyendo los recuerdos familiares (*Taxidermia*); fotocopias de afiches de tocatas de los noventa que se descascaran en algún diario mural de provincia (*Ruido*). Elementos heterogéneos que parecen constituir las ruinas del imaginario moderno sobre el progreso tecnológico; el resultado del acelerado proceso de descarte tecnológico que no va acompañado de progreso social; un comentario irónico al nuevo folclor que brota de internet a través de las teorías conspirativas. Metáforas también de una memoria amenazada, del tiempo que todo lo destruye, incluso los juguetes, o bien, del mismo vaciamiento del tiempo debido al imperio de lo tecnológico:

En el paso del blanco y negro al sepia, en el envejecimiento natural del papel y de las imágenes hay una teoría sobre el tiempo [...]. En esa teoría, el tiempo viaja de modo distinto para las imágenes que para los seres humanos. Cada foto es la puerta a un universo paralelo. En él, los objetos no están congelados sino que envejecen a otra velocidad, cambian hasta destruirse de otro modo. Viven otra vida, no la percibimos. En esa teoría, filmar vídeos o dibujar comics es algo equivalente a la destrucción del mundo, a la erosión de lo real por efecto de la multiplicación de las imágenes, a la soledad incontestable de un mundo que parece quedarse vacío⁴⁰.

38 *Ibíd.*, p. 143.

39 Álvaro Bisama, *Caja negra*, *op. cit.*, p. 201.

40 Álvaro Bisama, *Taxidermia*, Santiago, Alquimia, 2014, p. 35.

El último testigo de un país desaparecido, el hijo sin herencia, el líder de una subcultura imaginaria son personajes que encarnan, cada uno a su manera, la experiencia de la desorientación histórica originada por el Golpe de 1973. Se trata de figuras de autor, personajes y narradores que buscan en el pasado lo que el presente no parece ofrecer: arraigo, respuestas, un objeto del deseo, un ideal literario, modelos de originalidad, novedad. Pero el pasado es también “un lugar donde no llega la luz”⁴¹ (Bisama), una novela protagonizada por otros (Zambra), “un montón de ropa sucia” (Marín)⁴². Ya sea porque cierta oscuridad le es consustancial (pues lo cierto es que jamás podemos acceder a él directamente); ya sea porque se trata de un período (el de la dictadura y el de los años de ascenso revolucionario que la precedieron) particularmente traumático, que además ha sido silenciado y tergiversado sistemáticamente; ya sea porque a los contemporáneos nos faltan los criterios colectivos o los modelos explicativos fuertes para seleccionar, ordenar, interpretar la historia y, sobre todo, proyectos para orientarla en alguna dirección, el pasado se nos escapa. Estas narrativas expresan o tematizan, pues, ese deseo insatisfecho de pasado, de esquemas temporales amplios, de pertenencia y sentido histórico, que late en el presente de la postdictadura y del capitalismo globalizado.

Siguiendo a Premat, podemos afirmar que sus autores restauran el “deseo inactual de escritura literaria” en una cultura que se autopercebe como postliteraria. En los casos de Zambra y Marín, apelando al canon, al gran estilo o al realismo literario; en el de Bisama, retomando “la mala escritura” y el pasado transgresor de las vanguardias⁴³. Porque son autores que, parafraseando a Marshall Berman, “no pueden darse el lujo” modernista de “aniquilar el pasado y el presente a fin de crear un mundo nuevo, *ex nihilo*”⁴⁴, deben dar un rodeo por el pasado (literario, personal o familiar) para producir lo nuevo.

Finalmente, son narrativas que debido a su afán por reelaborar el pasado dictatorial pueden, eventualmente, abrir camino al futuro, recuperar esa “casa habitable” (la de la nación, o algún otro tipo de comunidad, o la de la literatura) de las que nos hablan Logie y Willem. Pero donde de momento persiste (con distintos grados de intensidad) la convicción de que la historia está regida por Saturno:

41 Álvaro Bisama, *Estrellas muertas*, Santiago, Alfaguara, 2010, p. 19.

42 Germán Marín, *Las cien águilas*, Santiago, Lom, 2015, p. 400.

43 Julio Premat, “Fin de los tiempos...”, 118.

44 Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el Aire: la experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 2011, p. 349.

Hijos de mi padre también son hijos del siglo pasado. De algún modo, cuando pienso en ellos, cuando pienso en mí, no puedo olvidar aquel cuadro de Goya donde un dios aparece comiéndose a uno de sus retoños [...]. Vivimos todos dentro de la boca de ese dios que puede ser Saturno, pero también puede carecer de nombre, ser solo una sombra falsa, una imagen artificial sobre la tela. En la boca abierta de ese dios oscuro está la historia de mi familia⁴⁵.

45 Álvaro Bisama, *Música marciana*, Santiago, Planeta, 2008, p.18.

Bibliografía

- Amaro, Lorena, “De la ‘vida de artista’ a la ‘fábula biográfica’: autores quiméricos en las obras de Bolaño, Bisama, Guebel y Pron”, *Literatura y Lingüística*, n° 36, 2017, p. 149-175.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el Aire: la experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 2011.
- Bisama, Álvaro, *Caja negra*, Santiago, Bruguera, 2006.
- _____, *Música marciana*. Santiago, Planeta, 2008.
- _____, *Estrellas muertas*, Santiago, Alfaguara, 2010.
- _____, *Ruido*. Santiago, Alfaguara, 2012.
- _____, *Taxidermia*. Santiago, Alquimia, 2014.
- _____, *El brujo*. Santiago, Alfaguara, 2016.
- Contreras, María Belén y Zamorano, Rodrigo, “Autor, autoridad y policía en Formas de volver a casa de Alejandro Zambra”, *Mester*, vol. XLIV, 2016, p. 51-72
- Cuevas, José Ángel, “Ídola, novela escrita por Germán Marín”, *La Calabaza del Diablo*, n° 9, s/p. URL: www.letras.mysite.com/marin310403.htm.
- Echevarría, Ignacio, “Prólogo: El extranjero”, Marín, Germán, *Las cien águilas*, Santiago, Alfaguara, 2015.
- Logie, Ilse y Bieke Willem, “Narrativas de la postmemoria en Chile y Argentina: la casa revisitada”, *Alternativas*, n° 5, 2015, p.1-25.
- Marín, Germán. *Círculo vicioso*, Santiago, Alfaguara, 2015.
- _____, *Las cien águilas*, Santiago, Alfaguara, 2015.
- _____, *La ola muerta*, Santiago, Alfaguara, 2015.
- Olea, Catalina, “El escritor venido del pasado. *Historia de una absolución familiar* de Germán Marín”, *Revista Chilena de Literatura*, n° 98, 2018, p. 303-326.
- Premat, Julio, “Fin de los tiempos, comienzos de la literatura”, *Eidos*, n° 24, 2016, p.104-123.
- _____, “Yo tendré mis árboles. Los comienzos en Zambra”, *Taller de Letras*, n° 60, 2017, p. 87-105.
- Rojo, Grínor, *Las novelas de la dictadura chilena*, vol. I, Santiago, LOM, 2016.
- Zambra, Alejandro, *Bonsái*, Barcelona, Anagrama, 2006
- _____, *La vida privada de los árboles*. Barcelona, Anagrama, 2006
- _____, *Formas de volver a casa*, Barcelona, Anagrama, 2018.

DESENCUENTROS DE LA MEMORIA EN CYNTHIA RIMSKY

*Christian Anwandter**

* Doctor en Historia y semiología del texto y de la imagen de la Universidad París VII. Profesor del Departamento de Literatura, Facultad de Artes Liberales, de la Universidad Adolfo Ibáñez.

Cynthia Rimsky (Santiago, 1962) ha sido considerada por Lorena Amaro como parte de la “tradicción narrativa marginal en Chile”¹. ¿En qué consiste esta marginalidad? Elizabeth Collingwood-Selby señala que en la escritura de Rimsky se reactiva “el recuerdo precisamente ahí donde la capacidad de recordar ha sido devastada”². Esto la distanciaría de miradas narrativas que no problematizan la posibilidad de restablecer la experiencia pasada o un momento histórico en el contexto nacional chileno. Este escepticismo frente a la posibilidad de restablecer el pasado determina una escritura a la vez oblicua, móvil y rigurosa, atenta a detalles mínimos pocas veces rescatados, donde la tensión de la búsqueda formal revela una conciencia temporal marcada por el extrañamiento. En *Poste restante*³, la narradora relata un viaje por Europa del Este en búsqueda de una identidad ligada a su origen familiar y en el que la escritura emerge como único “lugar de amparo”⁴. En *Ramal*⁵, el paisaje provinciano y rural de Chile se constituye como un lugar que la modernidad y la lógica del turismo pretende rescatar de su olvido y abandono. En tanto, en su más reciente novela *El futuro es un lugar extraño*⁶, Caldini, personaje central, intenta reconstruir un relato sobre su pasado en tiempos de la dictadura que pudiera explicar su comportamiento en el presente, en el contexto de un juicio por divorcio en que se le acusa de abandonar el hogar. De distintas maneras, en la obra de Rimsky el pasado persiste en el presente y es la escritura la que permite destrenzar los modos de comprensión de cómo se relacionan los distintos tiempos.

En este texto, proponemos tres ejes de interpretación para comprender los desencuentros de la memoria, sobre todo en *Poste restante*, pero abriendo la reflexión también hacia *Ramal* y *El futuro es un lugar extraño*. La reaparición del pasado en sus distintas formas no implica su recuperación en el presente, sino un modo de interrogación de éste en que los presupuestos de la experiencia subjetiva y colectiva son socavados, como si la única memoria posible fuera aquella en que la escritura, siguiendo la analogía de un viajero, recolectara fragmentos del pasado para disponer de ellos de tal forma que tensionen los modos de pensar e imaginar nuestro presente y, por lo tanto, nuestro futuro (de ahí también la importancia

1 Lorena Amaro, “Revolver la tradición”, *Revista Santiago*, septiembre 2016.

2 Elizabeth Collingwood-Selby, “Lo que queda del pasado en *El futuro es un lugar extraño* de Cynthia Rimsky”, *Revista Letras en Línea*, octubre 2016.

3 Cynthia Rimsky, *Poste restante*, Santiago, Sangría, 2011. En adelante, solo para las citas de esta novela se consignará la paginación entre paréntesis en el cuerpo del texto.

4 Rodrigo Cánovas y Jorge Scherman, “Voces femeninas en Chile: miradas sobre el ser mosaico”, *Estudios filológicos*, n° 43, septiembre 2008, p. 19.

5 Cynthia Rimsky, *Ramal*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 2011.

6 Cynthia Rimsky, *El futuro es un lugar extraño*, Santiago, Random House Mondadori, 2016.

de la fotografía, documentos, registros, mapas, etc., que aparecen con frecuencia en la obra de Rimsky). Lejos de los relatos del progreso económico y de modernización del Chile de la post-dictadura, marcados por los gobiernos de la Concertación y la continuidad con una serie de políticas neoliberales impuestas en dictadura, la narrativa de Rimsky erosiona identidades y marcos narrativos reconocibles en ese contexto. Se trata de una escritura que, más que fijar momentos, produce desencuentros entre representaciones temporales en pugna.

La memoria como territorio: el desencuentro como disociación

En *Poste restante*, el trasfondo del viaje es familiar. No solo por el álbum que remite al apellido, sino que también el desplazamiento hacia Ulanov, el pueblo del que salió el abuelo, es objeto de una carta al padre en que se hace un intento de restablecer una memoria compartida. Ante una hilera de guindos que bordea un río como el del Cajón del Maipo, la hija le escribe al padre: “Cuántos recuerdos debía despertar en tu padre cada vez que atravesaba el río Mapocho. Por eso cuando compró la casa de Maruri plantó un guindo” (221). Pero hay otros momentos en que el viaje produce olvido. La viajera “ha comenzado a olvidar que es una periodista chilena que vino a escribir un reportaje” (99). El viaje desplaza la lógica del trabajo. En la rutina, la memoria permanece apegada a un espacio manteniendo la consistencia de una identidad a través de prácticas y desplazamientos repetitivos. En el viaje, la memoria se despegua del carácter práctico de la vida y se convierte en un territorio independiente que puede recorrerse en sí mismo. El viaje entendido como mero olvido del pasado –del territorio de la memoria práctica–, como un presente constantemente sacudido por la novedad y el monumento turístico, es en cambio en Rimsky la ocasión de un doble viaje: recorrido de la memoria y recorrido del territorio, en que los desplazamientos por ambos espacios se iluminan y oscurecen mutuamente.

Resulta interesante el contraste entre el viaje de la madre y el de la hija. El de la madre se realiza en el marco de un crucero de lujo. En él se encuentra con varias compañeras de curso del liceo 5 y el viaje se convierte en “pura chacota” (172). En este caso el pasado de la memoria no se despegua y no permite abrirse a los nuevos territorios. No se produce ese diálogo entre ambos espacios y podríamos decir que se reitera la idea lihneana de no poder salir nunca del horroroso Chile. El viaje de la hija, en cambio, de la “hija linda” como la llama la madre en su carta, muestra un quiebre con el contexto de origen. Mientras la madre se siente en su viaje como una “princesa”, la hija “espera en la disco del Mehmet a que la policía turca y los funcionarios del barco revisen las fotocopias negruzcas de las prostitutas y contrabandistas ucranianas que regresan a Odessa desde Estambul” (174).

La pregunta por la memoria y el origen está cruzada en *Poste restante* con la de los modos de vida. Por una parte, la religiosidad entendida como fidelidad a la ley, el apego a una memoria común que opera como mesianismo⁷. Por otra, el viaje como errancia en búsqueda de un origen, donde la memoria es un “modelo para armar, donde las operaciones de conciencia de la viajera establecen puentes entre pasado y presente”⁸. Si bien la descripción de quienes están apegados a una memoria común es crítica y apunta a la ingenuidad de la creencia, no deja de haber cierta fascinación por el ideal. Se observa la misma ambivalencia frente a la posibilidad de encontrar un origen: escepticismo y tentación. Otro modo de vida que reaparece constantemente en la novela, a modo de cuestionamiento vital de la viajera, es la dimensión procreativa. La maternidad aparece no ya como un retorno al origen sino como la posibilidad de prolongar la vida hacia el futuro. La procreación como latencia de futuro en el cuerpo de la viajera –que emerge al toparse con mujeres con hijos o cuando otros le preguntan sobre ello– remite a un modo de vida que parece sustraerla de la errancia y retrotraerla a la ley.

La memoria como materialidad: el desencuentro como montaje de lo diverso

Una de las citas que sirve de epígrafe a la novela, remite a un texto de Benjamin donde desarrolla la idea de que la memoria es “el medio de lo vivido” (118). Si en *Poste restante* hay un acercarse a un pasado propio, se hace bajo la premisa de que es necesaria una aproximación arqueológica a los recuerdos, donde es tan relevante el hallazgo como el proceso de búsqueda y ubicación de lo encontrado. El paradigma arqueológico y dinámico del recuerdo explica el interés que la novela muestra por la dimensión material de la memoria. Ya desde las primeras páginas,

7 Rodrigo Cánovas, al estudiar la proliferación de relatos sobre voces inmigrantes de mujeres judías en Chile, observa que en *Poste Restante* de Rimsky el origen aparece por esencia alterado: “como una pérdida, un espacio en blanco, algo al cual incluso hay que renunciar o, mejor, transgredirlo” (219). Se trataría así de un “Sujeto itinerante que se articula en una red de puntos que solo señalan su orfandad; origen situado en un mapa que está fuera del sujeto, hogares de visita, los cuales solo cobran sentido en el rito de una escritura semejante al ready-made. En realidad, el viaje es una mera excusa para la realización de un proyecto de escritura que escenifique la imposibilidad de hacer coincidir el olvido con el recuerdo. Aun la travesía significa la recreación de nuevos encuentros, nuevos circuitos de comunicación y, de paso, la redacción de un libro escrito a contrapelo de los libros de la ley” (219).

8 María Paz Oliver asocia peregrinación y memoria familiar, retomando la distinción que Bauman hace entre el peregrino (figura moderna) y el paseante, el vagabundo y el turista (figuras posmodernas). Según Oliver, Rimsky construye una voz narrativa a medio camino entre las figuras de la peregrina y la turista. En la medida en que la protagonista viaja en búsqueda de un origen, puede decirse que “deambula por las ruinas de la memoria del espacio familiar, por paisajes destruidos que evocan un tiempo donde se mezcla lo sagrado y lo profano” (416).

encontramos en marcha el dispositivo mediante el cual la materialidad muestra su importancia en la configuración productora de una memoria, como un lugar en que confluyen objetos y palabras. En efecto, es el hallazgo de un álbum de fotografías en un mercado persa de Santiago lo que inicia la narración en el libro y motiva a la viajera a emprender la búsqueda de sus orígenes. En las páginas 40-41, en la página situada a la izquierda, encontramos no solo una descripción rigurosa de las características materiales del “pequeño álbum de fotografías de 11,5 por 9 centímetros, forrado en un tapiz de evidente origen extranjero”, sino que también una reflexión sobre cómo la materialidad de los objetos de un mercado persa remiten a la pertenencia de ciertas familias a un territorio, mientras que “Para los emigrantes, la historia es una línea trunca y el recorrido por dicho mercado tiene más relación con la imaginación que con la memoria” (40). Es lo material en su consistencia objetiva lo que se vuelve indisociable de la puesta en palabras de la experiencia de memoria, lo que se ve reflejado en la fotografía del álbum hallado, en la página derecha, donde se perciben su textura y volumen, desde una distancia cercana que no permite ver la totalidad del objeto (41).

El objeto libro en *Poste restante* es un soporte utilizado para montar una memoria posible a partir de discursos, recortes, registros. Las constantes inscripciones materiales o verbales que remiten a fotografías configuran una cronología que puede converger o divergir de los discursos que relatan el viaje. La visión productora de la memoria presente en la novela no reside en ningún tipo de registro en sí mismo, sino en las relaciones posibles que pueden establecerse entre ellos. La memoria sería el resultado de un contagio entre materiales diversos, más que una representación plena. Es de hecho la opacidad genealógica de la materialidad dispuesta lo que abre la imaginación hacia formas de memoria no basadas en la pertenencia, sino en la capacidad de imaginar un pasado a partir de múltiples fragmentos.

Por eso, si bien uno de los discursos de la novela propone la experiencia en primera persona singular de una viajera hacia distintos lugares vinculados con sus orígenes (Tel Aviv, Ucrania, Polonia, entre otros), sería un error identificar este plano discursivo como aquel que conduce a la representación de la memoria. Así, el álbum de fotos presentado al inicio como motor del viaje, así como las descripciones de las fotografías, que conforman imágenes suspendidas en el blanco de la página, tienen el potencial de descarrilar la perspectiva de una comunión con el lugar de origen. Rimsky, consciente del efecto de tensión y roce entre ambas secuencias, juega con ellas, dándole a las fotografías un doble rol: promesa y sombra. Promesa de encontrar una respuesta a la pregunta por la identidad y el origen. Sombra que se oculta y reaparece, cuestionando la posibilidad de una continuidad entre ese pasado y el presente de la viajera.

Si la novela se estructurara como una búsqueda que finalmente logra establecer una continuidad entre el álbum de fotos y la memoria familiar, la novela podría pensarse como una forma de restitución de los orígenes, como la construcción de una memoria plena basada en la ascendencia. Sin embargo, la materialidad portadora de esa promesa –el álbum con el apellido de la viajera– se transforma en una instancia de desengaño cuando una eslovena reconoce el territorio fotografiado y traduce las palabras del álbum como una indicación de la presencia de baños termales: “Seis meses hace que viaja con un álbum sin relación con su biografía. En las montañas de Capadocia el lazo aparece tan frágil” (170). En vez de ahondar en la desilusión del desengaño la viajera abraza la causa del desencuentro, prosiguiendo la búsqueda de ese pasado que ya sabe que no le pertenece. Este desencuentro finaliza con el regalo de una de las fotografías a los descendientes de los constructores de la casa que aparece en el álbum. Así, la biografía de otro –europeo– se completa, mientras que la de la viajera –latinoamericana, descendiente de europeos– permanece abierta⁹.

La memoria como imposible: el desencuentro como lo común

La novela remite a cartas que fueron enviadas al poste restante para ser retiradas y, al no serlo, fueron devueltas a su remitente en Chile. La novela expone como evidencia imágenes de los sobres y también el contenido de estas cartas dirigidas a la viajera. A pesar de que la viajera no leyó estas cartas durante el viaje, el montaje narrativo las restituye y permite articularlas con los otros registros narrativos de la novela. Se trata de otro ejemplo de cómo el montaje permite al lector reconstruir una memoria que, solo desde un registro discursivo o visual, queda incompleta. O más bien, podría decirse que la memoria es incompleta constitutivamente, pero que mediante el montaje esta memoria se enriquece al hacer visibles esos vacíos, esos huecos, esos desencuentros. Podemos pensar, en un primer momento, que los desencuentros de la memoria a los que apunta la novela constituyen una crítica a cierto estado de cosas. En un segundo momento, comprendemos que es en la búsqueda de los desencuentros, en las posibilidades de comparación, anticipación e imaginación, donde reside al menos la posibilidad de una memoria consciente de su carácter incompleto y aun así ampliada gracias al montaje y a la ficción.

9 Al respecto, Gilda Waldman afirma que en *Poste restante* “la memoria se construye en el cruce permanente entre los detalles minúsculos de la biografía, los trazos de vida de los ‘otros’ y el peso de la historia colectiva y familiar, recogiendo en todos los casos fragmentos del pasado para armar el rompecabezas de una memoria sin recuerdos”.

En *Poste restante*, las imágenes del álbum de fotos son descritas de manera minimalista mediante texto en cursiva y centrado que parece verso más que prosa. De esta forma, no son ofrecidas al lector como parte de las evidencias materiales del viaje. Su estatuto es diferente. Son también imágenes verbales, que remiten a imágenes visuales, pero que establecen un modo de narración diferente. Narración mediante secuencias de imágenes, más que mediante secuencias de acciones. Al mismo tiempo, la reincidencia de estas imágenes configura una estructura narrativa trenzada que organiza temporalmente el relato, amarrando un pasado ajeno –pero en el cual late la posibilidad de un origen– con un presente propio –pero acechado por la incertidumbre de la identidad. Cuando en la página 128, leemos: “un bote a la deriva. En la parte posterior, sobre una tabla que sirve de asiento, una joven en traje de baño”, vemos una insistencia rítmica en esta exterioridad material que interrumpe la narración y recuerda esta otra hebra narrativa. En este caso, por ejemplo, la figura del bote a la deriva remite a la situación de la viajera, que progresivamente olvida la razón por la que supuestamente fue a ese lugar. En la página 133, la imagen en que aparentemente veíamos una joven a la deriva en un bote es descrita en dos oportunidades más mediante un alejamiento progresivo que revela nuevos detalles que cambian su connotación. En un primer momento, la joven en traje de baño se muestra ahora acompañada de su melliza y, más abajo en la misma página, aparece un “niño que empuña los remos”. La imagen de la mujer a la deriva es reemplazada por la de jóvenes siendo guiadas por un niño. Al mismo tiempo, en el plano de la viajera, esta decide abandonar Chipre debido a que un militar inglés le guiña el ojo ante el descuido de su esposa. Aquí, es la mujer la que evita convertirse en la melliza de esa esposa a manos del militar.

Las imágenes, en su suspensión y aparente autonomía, toman un momento y lo eternizan. La libertad y el relajo de las imágenes en que se ve a un grupo de personas jugando a la pelota y bañándose en el lago contrastan con el relato sobre la severidad genealógica de la ley judía. El ortodoxo que concluye que la viajera es una “impostora o (...) una judía que traicionó la Ley” (205) muestra, a través del desencuentro, el peso de una tradición. Por otro lado, la imagen tiene una latencia de futuro o promesa de libertad, que no encuentra solución en ninguno de los dos planos. Es en su coexistencia en que podemos escapar de la severidad de la ley. Las imágenes contienen una carga de posibilidades, una latencia temporal que hace que la memoria se despegue y se active la imaginación: “Viajar es una forma de mirarse, no al espejo, sino en el charco” (207). Concebir la memoria como desencuentro, y darla a ver así, implica también entenderla como incommensurable e irrepresentable.

Sobre la economía neoliberal y la posibilidad de una memoria común

En las tres novelas, la economía neoliberal y la globalización son el telón de fondo narrativo. En *Poste restante*, se alude al “progreso” y su “atmósfera miserable que parece invadir la vida cotidiana en Chile” (90), de la cual la viajera se evade. Pero también vemos esta lógica en el funcionamiento del turismo internacional. La restauración de las ciudades europeas se entiende como una operación de inversionistas que “saben que los turistas quieren ver reflejada en la ciudad eterna la vida eterna” (228). En *Ramal* observamos, en cambio, el abandono de un territorio que no se beneficia de este progreso. Vemos cómo la llegada de la planta de celulosa a Constitución genera expectativas no cumplidas¹⁰. Por último, en *El futuro es un lugar extraño*, se nos presenta una sociedad alejada de las utopías de izquierda de los 70 y de la resistencia a la dictadura, presentándonos una economía neoliberal naturalizada. En los tres casos, se observa cierta correlación entre una economía global neoliberal y cierta ruptura entre presente y pasado. En las tres novelas el progreso aparece como un productor de olvido más que de memoria.

En *Ramal*, el proyecto del Servicio Nacional de Turismo que lidera “el que viene de afuera” simboliza el tipo de intervención que el poder central utiliza para reactivar la economía a través del turismo. El proyecto en sí mismo, sin embargo, no implica ningún vínculo con los habitantes ni con el espacio. El proyecto no es un lugar de montaje de diversas memorias en que pueda darse un desencuentro revelador. Al contrario, es un lugar de uniformización de lo real que acalla las tensiones y vacíos existentes. Tal vez por este motivo, la figura de “el que viene de afuera” no logra ofrecerle al hijo, que vive en la ciudad de provincia una vida desconectada del territorio, una forma de rearticular la memoria familiar. Esta imposibilidad se cristaliza con la muerte del hijo. Los proyectos de salvación del padre no alcanzan así a ser suficientes para evitar esta muerte que simboliza la imposibilidad de proyectar la historia familiar hacia el futuro. En *Ramal* la familia se quiebra –por el divorcio, por la muerte del hijo– de forma que la memoria

10 Antonia Viu recurre a la distinción de Kaplan entre exilio y turismo como imágenes privilegiadas del desplazamiento entre modernismo y posmodernismo para comprender la tarea de realizar un proyecto turístico de rescate del Ramal que se le encomendó “al que viene de afuera”. Viu demuestra que en las fotos se expresa una imposibilidad de “entrar en un mundo que lo mira con desconfianza, pero también como víctima en la medida en que su mirada en estas fotos es la de un eventual depredador que no se ubica en una posición fija y que observa la vulnerabilidad de estas personas de espaldas y muchas veces junto a los rieles” (118).

queda confinada y no puede articularse con el territorio de origen ni operar como una herramienta de subsistencia o como forma de socialización que se proyecte¹¹.

El abandono descrito en *Ramal* es sintomático de una memoria empobrecida. La memoria pierde la conexión con el territorio: “De camino a la escuela los niños ven los patos blancos con manchas negras, pero los dibujan amarillos. Le creen al libro”¹². Es clave para generar este contraste tomar en cuenta la vitalidad de la niña pecosa, que conoce y recorre todos los caminos del sector: “siempre sé de dónde vengo y adónde voy, y nunca desde que salí me he perdido”¹³. Sin embargo, esta actividad que relaciona los distintos caminos, personas, propósitos, es interpretada por la familia significativamente –y justamente en el personaje que encarna la vitalidad de una memoria implicada en el territorio– como un “mal de memoria”¹⁴. La aparición de esta niña contrasta con la actitud del hijo del que “viene de afuera”, atrapado entre la voz de la madre, que lo hace partícipe de la desconexión con el territorio y de la economía neoliberal, y la voz del padre, abocado a proyectos de salvación que, sin embargo, en la medida en que operan como proyectos, no tienen poder transformador de la realidad.

La idea de un divorcio entre pasado y presente se reitera en *El futuro es un lugar extraño*. La Caldini olvida su participación política durante la resistencia a la dictadura. Al mismo tiempo, es acusada de abandono de hogar por su ex pareja, intelectual en decadencia que ha escrito sobre grietas. Que la pertenencia a una familia política sea olvidada completamente en un presente ajeno a las utopías de izquierda es señal de que la transición política en el Chile de la postdictadura es en sí misma una grieta temporal. Las grietas, los temblores, los agujeros que acechan lo real expresan el quiebre entre ese pasado comprometido con ideales ya vaciados de contenido, como los anarcos que recuperan el nombre del Movimiento Rebelde Juvenil. Si al final de la novela un socavón de límites difusos deja a los habitantes literalmente mirando y esperando frente al vacío, es porque las grietas de la memoria vuelven de forma concreta, geológica, al presente de los habitantes de la ciudad y de la Caldini.

11 La imposibilidad de “el que viene de afuera” de efectuar el retorno al origen es interpretado por Antonia Viu como una figuración oblicua de la memoria. Es en la filiación que se puede “sentir el retorno y el encuentro entre dos o más generaciones como ya realizado” (119). La muerte del hijo nos muestra que “la pérdida no está solo en el deterioro o en la ruina del ramal, sino más bien en un desfase en la mirada que ha hecho anacrónicos todos los esfuerzos de ‘el que viene de afuera’ por formar parte de algo” (119).

12 Cynthia Rimsky, *Ramal*, *op. cit.*, p. 57.

13 *Ibid.*, p. 59.

14 *Ibid.*, p. 60.

En *El futuro es un lugar extraño* se recuerda un tiempo volcado hacia el futuro. La actividad política se realizaba para alcanzar la revolución, y en el resultado de esa revolución se depositaba el sentido de las acciones del presente. La revolución también articulaba una mirada del pasado como justificación o inminencia del cambio social, político y cultural. Al mismo tiempo, la revolución apuntaba a una sociedad que trascendiera la historia, donde se acabaría la injusticia, la explotación y la desigualdad¹⁵. Si el futuro es un lugar extraño es, en primer lugar, por la distancia existente entre el ideal futuro y el presente de la transición, pero también, me parece, por cómo ante la consolidación de una historia agujereada aparece la memoria de la web como una nueva utopía de un tiempo contenido en sí mismo.

Hay una progresiva aparición de Internet en estas novelas. Si en *Poste restante* vemos aparecer los primeros correos electrónicos entre los participantes, y en *Ramal* “el que viene de afuera” utiliza las redes sociales para hacer listas de “cosas y lugares perdidos” por salvar, en *El futuro es un lugar extraño* es la “memoria de la web” la que permite el montaje y representación del pasado, como una forma de romper el olvido. La web emerge como otra forma de producción de memoria:

El buscador se busca a sí mismo y descubre que cuando preguntó por grietas en el muro lo que hizo –el buscador– fue predecir lo que tal vez ella estaba buscando o entregarle un significado similar en función de su región geográfica, su historial de búsqueda y otros factores que omite nombrar. Desde que comenzó a buscar su pasado, el sistema evolucionó tanto que si comenzara hoy, aparecería otro pasado. No solo eso. Su búsqueda afectó a millones de búsquedas paralelas y simultáneas que cambiaron el giro de la historia no sabe en cuántos grados¹⁶.

La memoria de la web se caracteriza por su actualización y derivación constante, de forma que el pasado buscado no será nunca igual a sí mismo. A diferencia del montaje material de *Poste restante*, de estas cartas y objetos que iban y volvían configurando en su tránsito una memoria que se completaba entre presencias y ausencias, el montaje web se caracteriza por la aparente transparencia de los resultados y de su combinación. Sin embargo, en este proceso lo que hay en realidad es la conformación de una memoria a partir de recuerdos ajenos, y media-

15 Hannah Arendt, en *Sobre la revolución*, señalaba que para comprender el fenómeno revolucionario en la modernidad “la idea de libertad debe coincidir con la experiencia de un nuevo origen” (43). En este sentido, la revolución apuesta a un futuro hasta cierto punto desconectado del pasado. El nuevo origen es, al mismo tiempo, el punto de partida para la configuración de otra memoria. En este deseo utópico de refundar la memoria también el pasado sería “un lugar extraño”.

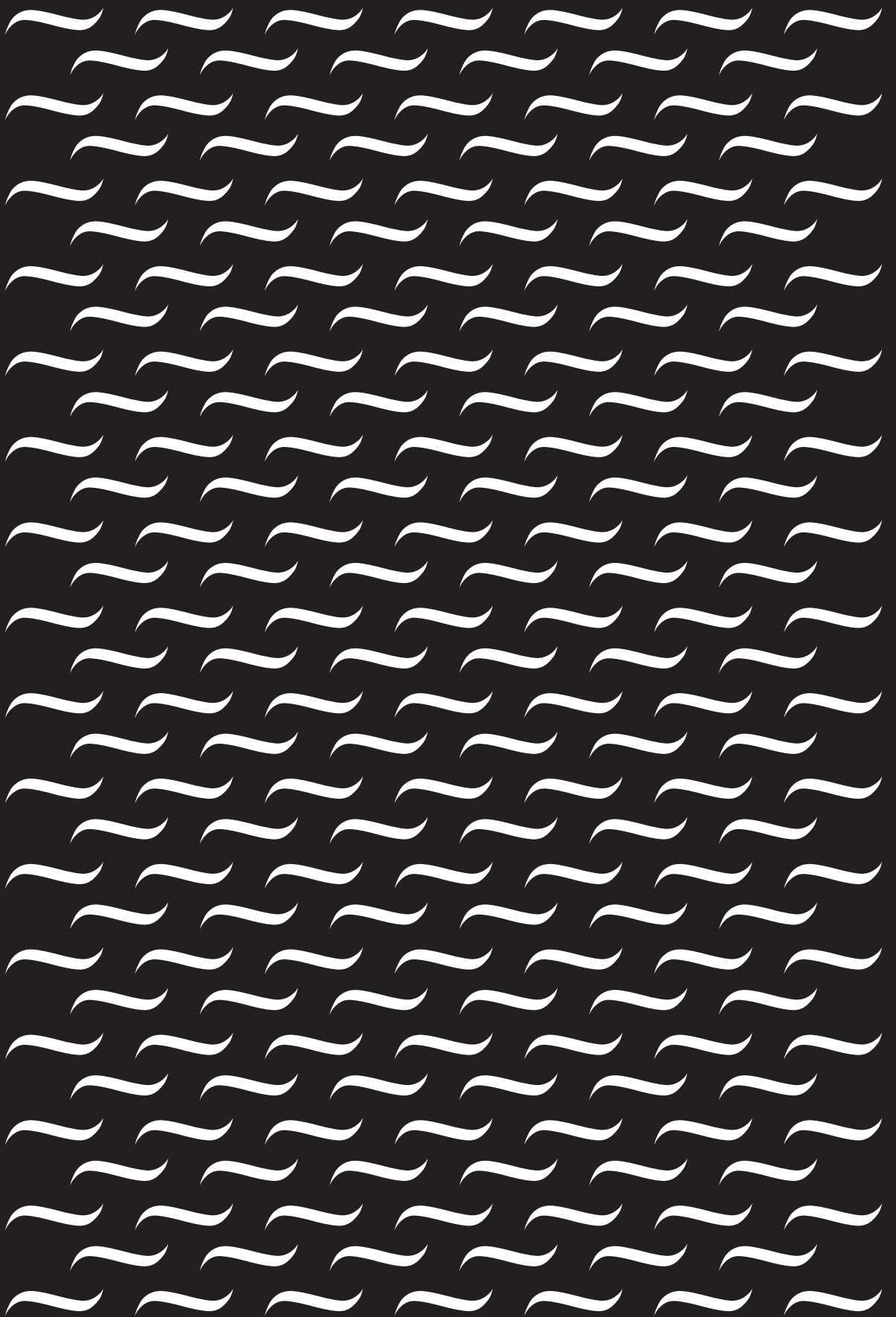
16 Cynthia Rimsky, *El futuro es un lugar extraño*, op. cit., p. 176.

dos por transacciones de datos, por lo que el sujeto que busca finaliza también desprovisto de un vínculo –aunque sea fragmentario– entre su propio pasado y su presente.

Es en la exposición de los desencuentros de la memoria y cómo estos se vinculan con estructuras globales y políticas, donde emerge una interesante reflexión sobre cómo las formas de temporalidad que coexisten en un territorio logran o no conformar memorias conscientes de su carácter incompleto.

Bibliografía

- Amaro, Lorena, “Revolver la tradición”, *Revista Santiago*, septiembre 2016. URL: <http://revistasantiago.cl/criticas/revolver-la-tradicion/>
- Arendt, Hannah, *Sobre la revolución*, Madrid, Alianza, 2016.
- Cánovas, Rodrigo, “Voces inmigrantes en el relato chileno: mujeres judías”, *Revista chilena de literatura*, n° 68, abril 2006, p. 217-226.
- Cánovas, Rodrigo y Scherman, Jorge, “Voces femeninas en Chile: miradas sobre el ser mosaico”, *Estudios filológicos*, n° 43, septiembre 2008, p. 19-37.
- Collingwood-Selby, Elizabeth, “Lo que queda del pasado en *El futuro es un lugar extraño* de Cynthia Rimsky”, *Revista Letras en Línea*, octubre 2016. URL: <http://letrasenlinea.merca.cl/lo-que-queda-del-pasado-en-el-futuro-es-un-lugar-extrano-de-cynthia-rimsky/>
- Rimsky, Cynthia, *El futuro es un lugar extraño*, Santiago, Random House Mondadori, 2016.
- _____, *Poste restante*, Santiago, Sangría, 2011.
- _____, *Ramal*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Oliver, María Paz, “Paseos sagrados: caminata y peregrinaje en *Poste restante* de Cynthia Rimsky”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXIV, n° 263, junio 2018, p. 407-422.
- Viu, Antonia, “Desplazamientos, visualidad y pertenencia en *Ramal* de Cynthia Rimsky”, *Taller de letras*, n° 54, 2014, p. 109-120.
- Waldman, Gilda. “*Poste restante* y la literatura de viajes”, *Escritural*, n° 7, 2013. URL: http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL7/ESCRITURAL_7_SITIO/PAGES/R03_Waldman.html



**ESTRATIGRAFÍAS
DEL PRESENTE**

FRAGMENTOS Y MATERIALES

*Matías Celedón**

* Escritor.

Resulta que lejos de una línea recta hacia el futuro, el tiempo es un eje vertical. Más que avanzar, retroceder o desplazarnos hacia algo, nos vamos enterrando, entre capas de escombros y sedimento de distintas resistencias que nos van sumiendo lentamente en la inmovilidad. Podríamos pensar que los planos de los más antiguos horizontes atraviesan nuestros cuerpos arraigando y dando forma a la conciencia de la superficie. El eco de un pasado remoto, nos remueve y se transforma de manera repentina en algo presente y actual. En 1961, a partir de una fotografía tomada en un vuelo de reconocimiento geológico sobre el área del Desierto de Atacama, en el norte de Chile, el ingeniero Emile de Bruyne determinó que valía la pena hacer un esfuerzo por encontrar un grupo de ruinas abandonadas que divisó al interior de la Pampa. En *Informe sobre el descubrimiento de un área arqueológica*, escribe: “No había ninguna indicación acerca de la ubicación de este antiguo pueblo, semisepultado bajo arena; no pude obtener ninguna información específica relativa a su existencia previa, ninguna leyenda, ni tampoco indicación de caminos, que pudiera ayudar; era sencillamente desconocido en el presente”.

Con esa fotografía como única prueba, junto al geólogo jefe de la Chile Exploration Company, investigaron mapas aéreos y consultaron otros de la Pampa para identificar el rincón de un asentamiento y parte de una quebrada en cuyo borde estaban las ruinas. “En medio del desierto más estéril y desolado que he conocido”, y luego de 1 hora 20 de vuelo, identificaron el sitio arqueológico al noroeste de Chuquicamata. Desde el aire, no había rastros de excavaciones. Sus características resultaron únicas. Lejos de cualquier huella o camino, De Bruyne pudo apreciar “una gran plaza central, de forma ovalada, con un monolito en el centro y un muro que la delimitaba”. Apegadas a esta plaza, observó los restos de 110 muros circulares que en apariencia parecían antiguas habitaciones. Todo casi sepultado por el desierto, en un terreno de finísima arena.

“No hay ave, insecto u otra forma de vida –escribe–, con excepción de un pequeño árbol en el fondo de las quebradas secas, cuyas hojas verdes contrastan extrañamente con la extrema sequedad de la Pampa”.

De Bruyne vivió en la zona desempeñándose como ingeniero en la mina de Chuquicamata. Desafortunadamente, el diario de campo referido a las excavaciones en el lugar se extravió cuando éste fue trasladado del museo de Calama al Museo de Historia Natural, en Santiago, según consta en la correspondencia personal con la entonces jefa de la sección de Arqueología, la doctora Grete Mostny. En su libro *Prehistoria ¿para qué?*, Mostny escribe: “En el momento de excavar, el arqueólogo destruye para siempre las evidencias, no quedando más que lo que ha apuntado en su libreta de campo”.

Por los contextos representados en los objetos, se supone que éstos pertenecen al cementerio “Los Abuelos” de Caspana. Los primeros antecedentes arqueológicos de la localidad pertenecen al controvertido sacerdote belga Gustave Le Paige, párroco de San Pedro de Atacama y arqueólogo aficionado, quien informaba brevemente sobre el hallazgo en 1958: “Este pueblo conserva una serie de tumbas bajo inmensas rocas derrumbadas en la quebrada; son sepulturas colectivas de 2 a 25 cuerpos”.

De Bruyne extrajo de ese mismo sitio todo lo que remitió al museo. Los materiales pertenecen al período agro-alfarero, es decir, entre el 500 a.C. y el 1450, entre los cuales se distinguen tres momentos superpuestos. Lo singular de la “Colección De Bruyne” es que es el único lugar de Chile donde se encuentran, y muy bien representados, los elementos que componen el “complejo alucinógeno”, compuesto generalmente por una tableta y un tubo para el rapé, un pequeño continente circular, una espátula y una tabla rectangular con una serie de agujeros en uno de sus extremos denominada “estuche”. Estos objetos son los que entregan la mejor información arqueológica sobre la zona y han permitido identificar los elementos pertenecientes a 44 sepulturas.

“La sustancia misma que se inhalaba es desconocida”, escribe Mostny. “Es posible que se tratara de miembros de sociedades secretas, que –después de las ceremonias de iniciación, que desconocemos por completo– tenían derecho al uso de esa parafernalia que incluía también las tabletas y tubos para rapé”. El problema de su origen no ha podido ser resuelto con los datos existentes. Sin embargo, el empleo de una tableta y un tubo como parte del equipo usado en la inhalación de polvos alucinógenos, es una característica estrictamente sudamericana, con la excepción de las tabletas *Hohokam* en el sudoeste de Estados Unidos. Lo más alucinante, creo, es que hoy, sin sustancias, los objetos en sí mismos son un puente, una puerta para llegar al conocimiento. A través de ellos, no solo podemos acceder a su cultura material, sino también a la cultura espiritual, permitiéndonos conjeturar sobre el estado social de un grupo humano en un momento y un lugar determinados. Entre los materiales que hoy componen la “Colección De Bruyne”, hay cuchillos y tejidos changos, palos de piedra, cajitas de madera, torteras, sandalias de cuero y una piedra del tamaño de una mano, horadada en su interior y cascada trabajosamente en su contorno, que hasta hoy resulta complicado establecer si se trataba de una herramienta o un objeto religioso. Es en esta piedra donde me quiero detener.

* * *

Hace unos años pasé un verano entre los curadores de las diferentes áreas del Museo de Historia Natural de Chile. Si bien compartían un método, cada cual

a su manera y en sus respectivas disciplinas se enfrentaba inevitablemente a un asunto burocrático paralizante: la acumulación. Gran parte del material guardado en las bodegas de las distintas áreas, por motivos diversos, no estaba en ninguna clase de inventario. Detrás de las colecciones, la lógica de la preservación y conservación –es decir, del acopio– hacía humanamente imposible sostener el ritmo de ingresar y archivar las nuevas adquisiciones, sobre todo por el trabajo pendiente de clasificación y actualización de registros que debieron hacer cuando, por ejemplo, las colecciones de la Sección de Hidrobiología evolucionaron administrativamente hacia el Área de Zoología de invertebrados. Por otro lado, el trabajo de unos pocos funcionarios desarrollado por años no siempre era continuado por su sucesor. Los propios protocolos de conservación y clasificación van cambiando, por lo que necesariamente había que estar siempre empezando de nuevo, postergando asuntos por partes, sin descuidar la llegada de los artículos incautados en el aeropuerto por el SAG, que también llegan al Museo. Lejos de la exhibición, la tierra acumulada en una de esas cerámicas sin mayores referencias podía contener una semilla que hoy, sometida a un análisis molecular (ya no taxonómico), quizás reordenaría toda la filogenia del Dedal de Oro –que llegó a Chile en 1851 en los durmientes importados por William Wheelwright para la construcción del ferrocarril que unía Caldera con Copiapó–, lo que en potencia podría ser un gran hallazgo en términos científicos. Pero para la curadora, en cambio, significa tener que dejar pendiente aquello que estaba haciendo y sentarse a recatologar lo existente, y en este proceso, revisar si aún existe lo incluido en los registros. Es decir, implica tomar una cuesta –o un desvío– con destino incierto.

En su relato, de forma implícita, un museo impone un cuestionamiento a cada una de las expresiones del mundo que ha reunido, abriendo una interrogación sobre qué es lo que los une. En este caso, antes que un archivo histórico inalterable, su acervo era un reflejo natural de la memoria y reconocía sus limitados procedimientos. Se trataba de un trabajo permanente de actualización y preservación, en donde el pasado se hace presente y puede modificarse. Un sustrato sólido que se desvanece en contacto con la luz.

Las resonancias contemporáneas del pasado relativizan las perspectivas de un horizonte remoto. Justamente hace unas semanas, una exposición en el Centro Pompidou –“Prehistoria, un enigma moderno”– exploraba los múltiples intercambios creativos entre la comunidad científica y los artistas a partir de fragmentos fósiles, utensilios, esculturas y arte rupestre de la prehistoria, un concepto originado no hace millones de años, sino en el siglo XIX, según el catálogo descargable de la exposición. Para el antropólogo mexicano Roger Bartra, frente a la evanescencia del presente, las expresiones simbólicas modernas (tanto discursivas como no discursivas) están estrechamente vinculadas con redes neuronales que se apoyan en la existencia de conexiones externas. “Esta pequeña parte del

simbolismo exocerebral –escribe en *Antropología del cerebro*– es la que podemos suponer que estaba presente ya cuando los primeros humanos comenzaron a labrar estatuillas, pintar paredes en las cuevas y, seguramente, cantar, danzar y hablar”. Para ejemplificar el modo en que se aproxima un neurocientífico al mundo del arte, cita un experimento con gaviotas realizado por Nikolaas Tinbergen: “En el transcurso de sus trabajos, Tinbergen presentó un pico artificial, con mancha roja, a los polluelos, quienes reaccionaron exactamente de la misma forma aun cuando detrás del pico, en lugar de madre, estaba la mano del científico. Pero Tinbergen llevó las cosas al límite. Tomó un largo palo amarillo con tres rayas rojas y se lo mostró a los polluelos. Éstos reaccionaron con mucho mayor entusiasmo ante este curioso artefacto, que ni siquiera se parecía a un pico de gaviota: preferían la prótesis a un pico de verdad”. A partir de ese experimento, el doctor indio Vilayanur S. Ramachandran plantea que si las gaviotas argénteas tuvieran una galería, colgarían en la pared un largo palo con tres rayas rojas.

“¿Por qué este neurólogo cree que los coleccionistas de arte contemporáneo actúan exactamente como los polluelos de gaviota?”, se pregunta Bartra del lado de los antropólogos y los etnólogos. Porque está convencido de que existe una gramática perceptual que contiene elementos figurales primitivos universales, uno de los cuales es la atracción por las “metáforas sensoriales”, representaciones en las que ciertos rasgos significativos se han enfatizado hasta tal punto que, como el palo amarillo con tres rayas, se han deformado por completo.

Antiguamente se lavaban las cerámicas, pero ahora solo se limpian suavemente con un pincel; antes, donde había polvo, ahora hay fragmentos de información. A medida que pasa el tiempo, un nuevo estrato es recubierto por otra superficie de materia. “Poco a poco –escribe Mostny–, a medida que en un conchal se separa una capa de la próxima, se notan cambios en las formas de los objetos y en el contexto; entonces, estamos en presencia de las fases de una tradición cultural que anhela perfeccionarse”.

La dimensión vertical de la prehistoria, al igual que la de la historia, representa el cambio a través del tiempo. Nuevos objetos y nuevas formas implican influencias externas, obtenidas por diversos intercambios o impuestas a la fuerza. La estratigrafía puede consistir en un paisaje vertical sencillo, una simple columna o una lista ordenada de estratos temporales o ficticios. Vistos todos al mismo tiempo y en el mismo espacio, estos estratos se pliegan y se curvan, emergen a la superficie y replican la secuencia extendiéndose en un paisaje horizontal. Siguiendo el esquema estratigráfico propuesto por Mostny, quisiera exponer algunas impresiones respecto al contexto y los materiales de algunos fragmentos encontrados entre las capas más profundas de la superficie, donde se extiende la narrativa chilena contemporánea.

En el prólogo de *¡Cavernícolas!*, Ricardo Piglia recuerda que en *Nueva escritura en Latinoamérica*, su obra anterior, Héctor Libertella se refería a los cavernícolas como aquellos escritores que custodian en las cuevas del presente “la remota tradición de lo nuevo”. “En la Edad de Piedra –escribe Piglia–, en la prehistoria de la lengua, habría existido un uso ‘salvaje’ de la palabra al que era preciso estar atento para descubrir lo que vendría”. Tanto para Piglia como para Libertella, la leyenda de ese origen debe ser recuperada y vuelta a narrar: “Se trata, entonces, de buscar en el presente los rastros de una enunciación primitiva, indómita”, dice.

Libertella encuentra en el procedimiento una identidad común entre los que dan forma a esos materiales que reaparecen deformados entre los distintos estratos del tiempo. En *Nueva escritura en Latinoamérica*, cava en la geografía de un continente imaginario, por supuesto, y reconoce en él distintas “napas críticas”. En el último capítulo del libro, identifica un grupo de textos publicados entre 1965 y 1976 que presentan modos de poner en práctica su hipótesis. Sobre *La orquesta de Cristal*, de Enrique Lihn, escribe que “indecisa entre el procedimiento de la crítica y el de la narrativa”, hace explícita la variante de reconvertir los efectos de una novela en los de una monografía literaria (con sus citas, notas, deducciones y referencias bibliográficas), lo que permite y desarrolla, a su vez, una anécdota propia de la ficción (“el recuento de unos hechos casi inverosímiles emprendidos por cierta Fundación de las Artes en un castillo fabuloso cerca de París en las primeras décadas del siglo XX”). “El texto –escribe Libertella– sugiere sucesivas reescrituras de un primitivo folleto, recogido, alterado y expandido hasta la confusión, en la *oscuridad* de un clima de pesquisa (en el que se busca documentación que lleve a una certeza) donde viene a instalarse el escriba, el “investigador”: en las sombras de ajenas escrituras que él lee y recopila, en sus grietas, desde donde parece querer *decir* algo personal (uno de los sentidos del trabajo: cómo fue que él escribió este texto, cómo se escribe este tipo de texto: el oficio como autobiografía) en respuesta a una forma de represión y censura instaurada por los propios códigos que compila”.

A propósito del oficio y la autobiografía, el propio Lihn le escribe en una carta a Libertella años después:

Los únicos vicios que he podido abandonar son el alcohol y el cigarrillo, causales de dos momentos en que he creído escuchar la voz de la calva en un ‘upa chalupa’ (infarto en Barcelona, martes trece, enero del 81). Por lo demás, estoy *bene ma non tanto*. Esto es de una cerrazón de pedrusco (prohibido escribir en las cuevas). Estoy tratando –no sé por qué– de sacar una revista; pero la autorización puede demorar meses. Publicar libros en Chile tampoco puedo y en los

diarios y revistas hay manipuladores atornillados que cierran la entrada a los sin tribuna, a piedra y lodo. La disidencia es una máquina burocrática, a su vez, a la que hay que entrar con carnet en mano. La literatura no existe.

* * *

Las imágenes de los cuerpos momificados en una fosa común de 21 cadáveres en el norte de Chile, lejos de remitirnos a los objetos de “La colección De Bruyne” o a un complejo sagrado incaico, nos recuerdan, antes que todo, el sino catastrófico de nuestra geografía. La primera secuencia del documental *Zurita, verás no ver*, sobre el poeta que inscribió en 1993 un petroglifo de 3 kilómetros de largo y 400 metros de ancho en el desierto de Atacama con los versos “Ni pena ni miedo”, da cuenta del horror y el absurdo sobre el que yacen nuestras ruinas contemporáneas. Antes que a la arqueología, los fragmentos más recientes de la fractura chilena que significó la dictadura, parecen materiales que competen a un antropólogo forense.

En Chile sobrevivimos cavando y excavando nuestras propias tumbas. Por si fuera poco, consecuencia de los maremotos, en los bucólicos cementerios costeros, los huesos bajo la tierra tampoco se condicen con los registros de sus lápidas. Hoy, la descripción desafectada de una fosa común arqueológica, remite de forma atávica a las páginas más siniestras del Informe Valech o a 2666 de Bolaño. Se hace difícil habitar el presente anclado a una actividad esencialmente conmemorativa.

“Nuestra época parece ser diferente de cualquier otra época histórica en al menos un sentido –escribe Boris Groys–: nunca antes la humanidad estuvo tan interesada en su propia contemporaneidad. La Edad Media se preocupaba por la eternidad, el Renacimiento por el pasado y la Modernidad por el futuro. Nuestra época está interesada, fundamentalmente, en sí misma”.

Hace menos de un mes estuve en Medellín con una delegación chilena invitada al Festival del Libro y la Cultura. La mesa en que pude participar se llamaba “Literatura chilena contemporánea”, y en ella estaban la poeta Graciela Huinao y el poeta narrador Leonardo Sanhueza. Sanhueza además es geólogo, y en su esquema, el trabajo literario se puede entender sobre la base de capas subterráneas que se friccionan dando origen a una forma según sus resistencias y materiales. Al micrófono, Sanhueza distinguía tres placas tectónicas: la Historia, la Memoria y la Imaginación.

La Historia eran los datos tomados por otro, las referencias, la información bibliográfica existente; la Memoria, era el trabajo propio, las mediciones, los resultados de la investigación personal. La Memoria se apoyaba en la Historia para esta-

blecer los puntos de apoyo de sus mediciones. La Imaginación, al final, era una elaboración de esas dos capas, incluido el margen de error, por lo que bien podía confundirse con recuerdos falsos.

En su novela *La edad del perro*, hay una escena que alude a una imagen recurrente que me parece una piedra de toque: un maletín con libros de la editorial Quimantú, que el padre, cuando pertenecía a la Fuerza Aérea, había rescatado de las quemaduras ordenadas por sus superiores, es descubierto por un Sanhueza-niño completamente roído por los ratones.

“El enemigo no se hallaba en su madriguera ocasional –escribe–, pero sí su familia, una camada de nueve ratones rosados, pelados y ciegos, que trepaban unos sobre otros, reptando a manotazos y empujones”. De un modo innegablemente triste, habitando ese espacio visual de manera sensible, simbólica y a la vez dramática, Sanhueza parece dar cuenta de que ya no se puede hacer nada: “El túnel además tenía ramas inconducentes. La madre había intentado varias rutas entre los libros. O tal vez se trataba de la arquitectura normal de las madrigueras, con laberintos, habitaciones o cámaras auxiliares, como esas historias llenas de bifurcaciones y cabos sueltos que, a pesar de ser inútiles, pertenecen al conjunto de manera férrea. También cabe la posibilidad de que la caprichosa estructura solo se debiera al impulso natural de los roedores a gastar y corromper todo lo sólido”.

Con ternura y cierta nostalgia, Sanhueza pareciera decirnos que guardamos los restos de algo que ya no existe, irrecuperable. Sin embargo, esos mismos fragmentos, presentes en su Memoria, pertenecen también a la Historia, en donde esos mismos recuerdos pueden renacer de las cenizas en la voz de otro, lejos de la alegoría, evocados también en primera persona, pero de forma implacable. En su poema *Voz de mando (II)*, Bruno Vidal escribe:

En la fotografía tomada frente a las Torres de San Borja
Aparecemos quemando libros en plena vía pública
Somos conscriptos del 73 junto a un suboficial de planta
Reconozco a algunos: a Coronta Ortega, a Chepo Sepúlveda, a Cacho Naranjo,
A Pepe Benavides, a Pandereta Zepeda, a Pericote Fuenzalida
No nos liberamos de esa mala imagen desprestigiándonos en todo el mundo
Pero nadie sabe la anécdota invisible del “acontecimiento funesto”
Con actitud decidida salvé de las llamas un libro muy entretenido
La profesora de Castellano en el Liceo 12 de Avenida Dorsal
Nos lo hizo leer en segundo medio según programa de lectura obligatoria
Me identifiqué con el personaje principal embarcado de polizonte
Al ver un ejemplar de *El último grumete de la Baquedano*
Pudiendo destruirse irremediabilmente me atreví a arrancarlo del fuego
Lo bonito fue contar con la venia de mi capitán Armando de la Maza.

La memoria no es un acto conmemorativo. Lejos de la inocencia, en cuanto imágenes, ambas versiones son incompletas y, aunque distantes, parece ser que todavía se necesitan. Pero mientras los niños de ayer siguen desde afuera lo que sucede dentro de la casa, el mismo poeta sube el volumen y, con la venia y los aplausos de la crítica, grita como un energúmeno:

ALTO PARLANTE 72:
¡EL FASCISMO NO PASARA!

De un modo ambiguo y sedicioso, en *Rompan filas*, su último libro, Vidal cambia la cita de contexto arrebatándole el sentido, y en un llamado amenazante a la acción, al mismo tiempo advierte que el pasado está presente, intacto entre los restos, porque las ideas y los odios no se entierran ni se pudren bajo tierra.

En *Los espantos*, la académica Silvia Schwarzböck propone que éstos, los espantos, por pertenecer al género del terror, piden a la estética para ser leída. Aunque su libro se refiere al proceso político argentino y la estética en la post dictadura, su tesis bien puede aplicarse a la historia reciente chilena. “Lo que en democracia no se puede concebir de la dictadura –dice–, por más que se padezcan sus efectos, es aquello de ella que se vuelve representable, en lugar de irrepresentable, como post dictadura: la victoria de su proyecto económico / la derrota *sin guerra* de las organizaciones revolucionarias / la rehabilitación de la vida de derecha como la única posible”.

Trabajar con los restos supone necesariamente lidiar con las pérdidas. Pienso que la mesa en Medellín en cierto modo era un corte representativo. La presencia de Graciela Huinao, por su parte, rescataba con su testimonio un registro que trasciende la dicotomía dictatorial y extiende en el tiempo el territorio de opresión, de violencia e injusticias perpetradas por un Estado que ha permeado los pactos democráticos de no agresión. En uno de sus poemas, se lee:

SALMO 1492
Nunca fuimos
el pueblo señalado
pero nos matan
en señal de la cruz.

Recién en 2014, Huinao fue la primera poeta mapuche en ingresar a la Academia Chilena de la Lengua. Para efectos de esta stratigrafía simbólica de la literatura chilena contemporánea, siendo mujer, poeta y mapuche, su voz es una suma de fragmentos articulados en torno a un cuerpo, otra lengua y otra escritura, de cara a otra historia y a otra memoria, enterrada en este mismo territorio. Tal como

escribía Diamela Eltit a propósito de los 500 años de la llegada de los españoles a América, lo que todavía está en juego “es el dilema de la fractura en una historia y las modalidades si no de recomposición, al menos, de formas de coexistencia posibles para realidades culturales diversas”.

Lejos de ser una amenaza, la lectura desde un sujeto ajeno al que históricamente ha estado implícito, abre nuevas interpretaciones a la tradición reivindicando y ampliando sus sentidos. Actualmente, el frente de las diferencias y las resistencias culturales, constituido y representado cada vez por más voces, avanza de forma telúrica; las fricciones y antagonismos que suscitan, solo dan cuenta de la oposición intrínseca a los procesos naturales de cambio. Aquella piedra que encontró de Bruyne, también pudo ser un arma. El cruce concreto entre la herramienta y el amuleto religioso prehistórico o ideológico actual, configura esa dimensión intermedia, liminal, como un sistema vaso comunicante entre lo que existe y lo que podría ser.

“Escribo lo que escribo desde la perspectiva de Pueblos Abandonados, un colectivo de escritores que se planteó la destrucción retórica de Chile, es decir, someter al aparato crítico de la escritura los ideogramas (neo)liberales que lo han constituido, desde que se instaló esa manera de hablar, a mediados de los setenta, coincidiendo con la instalación del gobierno facho de los milicos –responde en una entrevista Marcelo Mellado, representando consistentemente a los relegados–. Es el aporte que uno como operador de la palabra escrita hace a la democracia chilensis, porque una de las funciones de este trabajo es dar cuenta de la situación del lenguaje en un periodo histórico, digo yo”.

La acumulación de materiales también evoca la angustia de la búsqueda de sentido. Aunque las fuerzas íntimas y más profundas que han dado origen a estos fragmentos puedan resultar difíciles de establecer, ciertas similitudes contextuales permiten intuir, o al menos conjeturar, determinadas causas externas comunes. En los 70 se fusionaron estéticas y políticas radicales en utopías definidas y unificadas. Esta misma creencia en la posibilidad del progreso, no sobrevivió el shock de la nueva era neoliberal con sus brutales implicancias sistémicas. Una serie particular de condiciones que se han producido, tanto en el tiempo como en el espacio, han sido determinantes para el desarrollo de nuestras actuales relaciones sociales, políticas, económicas y materiales. En el contexto globalizado actual, atrapados en las redes de una economía digital, el alcance de una situación local, por más al margen o periférica que sea, ha evolucionado y trascendido hacia la universalidad de manera irreversible.

Un cambio en el modo de ejecución a menudo crea nuevas formas poéticas. Estos, no implican, pero propician reconocer lo que hay y valorarlo de cara a lo

nuevo. Al excavar en una fosa o un conchal, uno no encuentra una cerámica entera o restos intactos, sino fragmentos. Pero al excavar sistemáticamente, se puede tener una cronología de ese conchal, una imagen temporal de ocupación de acuerdo a las distintas muestras. Un corte estratigráfico permite ver claramente definidos los tipos ocupacionales que hubo y los usos que tuvo. En el norte de Chile, hay sitios en los que coexisten tres períodos culturales en el mismo lugar.

Piglia fue capaz de leer a Borges y a Roberto Arlt sin necesidad de situarlos en veredas excluyentes. Me gusta pensar que en este texto Piglia podría convivir con Aira del mismo modo. Como lo hacen esos dos poetas, Huínao y Vidal, o el mismo Sanhueza, con los que he intentado decir algo sobre narrativa. Como escritor, encuentro inspiración en las imágenes. A fin de cuentas, todos habitamos en un mismo espacio: el eje horizontal de una estratigrafía personal.

19/08/2019

**DESESPERADAS FORMAS EN
LAS QUE UNA ESCRITORA
CONTEMPORÁNEA CHILENA
INTENTA DIALOGAR CON LA
TRADICIÓN NARRATIVA DEL
CAMPO DEJANDO FUERA LA
CONCIENCIA.Y DE LAS
HERRAMIENTAS QUE SE VE
OBLIGADA A UTILIZAR PARA
ESTE PROPÓSITO**

*Cynthia Rimsky**

* Escritora.



Recién ahora me doy cuenta que llevo años escribiendo, sin proponérmelo, de la tierra. La tierra prometida, la tierra del regreso, la tierra del libro, la tierra devastada, formas de habitar o de plantar una casa en la tierra. Ahora con *Yomurí*, novela en ciernes, pienso en una comunidad que recupera el territorio que le pertenece. O eso creo. Lo extraño es que no tengo una infancia lárca, no soy heredera, ni siquiera empobrecida, de una terrateniente o una campesina. Dicen que un abuelo se vino de Europa del Este a trabajar en un campo de Entre Ríos y como pasó una plaga de langostas tuvo que huir a Temuco donde se hizo comerciante.

Es improbable que ese breve pasaje signado por la mala suerte se haya transmitido generacionalmente. En cambio, un breve pasaje de Steiner corrió mejor suerte. Mientras escribía *La novela de otro*, en una ventosa caleta del norte de Chile, leí y leí una fotocopia de *El texto, tierra de nuestro hogar*. En el intento por atrapar el significado, una página se largó con el viento, dejando para siempre un hueco en mi comprensión de cómo la tierra se puede convertir en un hogar.

Me pregunto si tener una relación textual con la tierra me da autoridad para escribir sobre la recuperación de un territorio ancestral. Mi padre diría: cómo te gusta meterte entre las patas de los caballos. O: Ya le estás buscando la quinta pata al gato. Y sí esa breve experiencia de mi abuelo en Entre Ríos llegó hasta el presente y por eso mi padre sacaba a colación las patas de los caballos. Histéricas, cobardes, en comparación con las patas de un burro, escribe Berger en *Dónde hallar nuestro lugar*. Ahora veo que no solo escribo de la tierra, también sobre el lugar material de la escritura.

*

En una búsqueda por la Memoria Chilena encuentro un libro que tiene dos títulos y tres autores! El primer nombre es: *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*. El otro: *Presentadas en la autobiografía del indígena Pascual Coña*. El indígena es un lonko mapuche; el alemán que escribe, un misionero. El tercero, también alemán, es el corrector. Al libro se lo cataloga de documento etnográfico pero al abrirlo aparece una enciclopedia, un testamento antiguo con infinitas entradas y sentidos. Cómo poner un aparejo, buscar el origen de los relámpagos, recoger de la playa las cosas arrastradas por la corriente, preparar un caldo de yuyos, hacerse machi, construir un telar, recoger frutos, las idas y vueltas de un mensajero entre dos familias cuyos hijos quieren estar juntos. Las incontables entradas le ponen nombre a todas las cosas del mundo.

El lonko y/o el misionero saltan de un acto a otro aleatoriamente, sin decir agua va. Van a disculpar que introduzca dichos y refranes, por cierto equivocados. Mi padre los usaba y *Yomurí* comenzó siendo una novela sobre su muerte (¿podría haber sido una novela de hijas!). No tengo idea cómo mi viejo llegó a una recuperación de tierras. De la misma forma cómo el lonko, el misionero alemán, o ambos, llegaron a presenciar el funeral de una familia de millonarios. Por los actos discontinuos, me sopla Ruiz. Les comparto un fragmento para que me acompañen en el estupor: “Un caballero pronunció un sermón. Un Padre, que era hijo del extinto, cayó al suelo y lloró mucho. Otro caballero lo recogió y lo condujo a volver; pero estaba completamente abatido y tropezaba al andar. En esta ocasión pude presenciar un entierro grande en Santiago. Nosotros volvíamos a nuestro colegio después de habernos servido una opulenta comida en la casa mortuoria”.

En esta breve narración de Coña y/o el alemán abundan los misterios, diría Piglia. ¿Se debe a que el alemán está escribiendo en español? ¿A que es una narración oral traducida? ¿A cuál de las dos cabezas pertenecen la estructura, los saltos, los espacios en blanco, las entradas inagotables al mundo material? ¿O es el resultado de esas tardes, a solas, en las que lonko y misionero discutían cómo el lenguaje hace justicia, que reverberan hasta hoy?

El distanciamiento, la ironía, la extrañeza, la forma fragmentaria, la materialidad, los actos discontinuos. En cualquier otro país esta narración ambigua, mixta, indeterminada, sería un texto fundacional. Qué ganas dan de meterle mano y revolverlo, como se revuelve la tierra, de entrar a las librerías de noche y poner *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX, presentadas en la autobiografía del indígena Pascual Coña*, entre la narrativa chilena contemporánea.

*

Miro videos de comunidades que recuperan su territorio por youtube. Un grupo de mapuches espera lo que aún no ocurre en el portón que delimita el territorio y su apropiación. Hasta allí llegan en procesión la retórica de los carabineros, las dueñas de fundo, las políticas, la ingeniera, el capataz de la forestal pidiendo que las dejen trabajar. Hay veces que apago el sonido, especialmente cuando la policía entra y la cámara corre agitada por entre los extensos manchones de tierra seca, dura, sin vegetación, troncos caídos, neumáticos viejos, basura, pasto seco, arbustos, pocos, muchos pinos, restos de maquinaria, plásticos, un par de perras flacas. No es el territorio narrado en *La Araucana*, *El cautiverio feliz*, *Mariluán*. No es el sur de la *Zurzulita*, *María Nadie*, *Juana Lucero*, *El chiflón del diablo*. Cruzan la pantalla tres, cinco, seis guerreras con ponchos y cintillos en la frente, al parecer, se están replegando, ojalá a buscar refuerzos, no está claro si asustadas, preocupadas; corren, no rápido como uno aconsejaría al ver al otro lado de la imagen a la policía avanzar con el ojo puesto en la mirilla del rifle y el cuerpo protegido por las armaduras que pagamos con nuestros impuestos.

Sorprende la forma cómo el tiempo se estira al pasar por la tierra recuperada, las horas se arrastran como meses, y los minutos como días. Se alarga tanto el tiempo entre un segundo y otro que se hace imposible entender la continuidad de los actos que ocurren en el vídeo. ¿Están huyendo?, ¿no habían ido a buscar leña?, ¿de dónde sacaron las habas secas con las que juegan? ¿No eran piedritas? Por los vacíos de tiempo se licúa la representación a la que nos tienen acostumbrada la realidad, desaparece la lógica, el sentido, la conciencia. No entendemos. Quizás de eso trata la literatura, de llevar a los lectores a un lugar donde no puedan comprender, de vuelta al lonko y al alemán, que traducen por primera vez las cosas a un nombre.

*

El segundo intento ocurre en 1904. Los escritores D'Halmar, Ortiz de Zarate y Santiván se proponen fundar una colonia agraria a semejanza de Tolstói. Como ninguno tiene tierras, se dirigen al sur por si en el camino encuentran a alguien que les regale un pedazo. A la mitad se les acaba la plata y vuelven a Santiago. Magallanes Moure, que posee campos, los invita a instalarse en San Bernardo. Cuando llegan, resulta que la tierra está alquilada. Moure les presta una casa hasta que se desocupe un pedazo. En la casa se dedican a levantar las bases, los principios, los fundamentos, el reglamento...La colonia tolstoyana crece y crece, siempre en palabras. Llegan más escritoras, artistas plásticas, músicas. Los seguidores de Tolstói muestran con orgullo las palabras que han construido, las bases que han levantado, los principios y fundamentos que enterraron. Las visitantes vuelven a Santiago pensando en la belleza de la vida sencilla, en el apostolado que podría ejercerse entre las campesinas, en la necesidad de huir de los viciosos placeres de la vida ciudadana.

El único que parece darse cuenta de que sin tierra no hay colonia es Santiván. En su libro de memorias presiona al terrateniente Moure y este accede prestarles un sitio eriazo en el centro de San Bernardo. Con la primera yunta los estafan. De alguna manera consiguen unos bueyes mansos y aran. Por fin la colonia tolstoyana tiene los pies en la tierra. “Se esparció un saludable olor a tierra removida que llenó nuestro espíritu de contento. Éramos labradores, auténticos hijos de la tierra. Cientos de generaciones elevaban en nuestra sangre la canción del trabajo agrario, bendito y aspergeado por el sudor de los hombres. Trazamos el primer surco. Los bueyes seguían el camino recto, nuestra inexperiencia los torcía un poco; pero juntos abríamos el corazón de la tierra mullida y fragante.”

*

Este año en primavera la tierra se cubre de maleza. Al caminar por el pueblo veo a las mujeres arrancando yuyos. Mini, mi vecina, además, los putea. Acá no es como en Chile. En la Pampa el pasto sale solo. Cuando llegué a vivir al pueblo, el terreno que compramos era pura tierra. Pensé: va a salirme un dineral ponerle pasto, así que jardín que iba, robaba un pancito de dichonda, y de pancito en pancito... La maleza no se come la dichonda, le pasa por encima. Para peor hay tres clases de yuyos y los tres han comenzado a florecer. Cuando me agacho a arrancarlos, disemino las semillas, en vez de menos, hay más. No es suficiente con arrancar la maleza, se necesita hurgar con los dedos en la costra endurecida por la sequía primaveral, encontrar la raíz y jalar con fuerza. La tierra va posándose en los pliegues de mis dedos, en el borde de las uñas, en la cutícula. Alrededor de las articulaciones, la piel se pone oscura, como las franjas que les quedan a los burros cuando se revuelcan en la tierra; una oscuridad que no sale con agua y jabón. Al desplazar mis dedos por las teclas, los grumos caen en las hendiduras de las letras y éstas se van atascando. Interrumpo la escritura, paso por el jardín y arranco maleza. Cuando vuelvo, he olvidado lo que salí a hacer, si cumplí con la tarea o no. Miro la breve línea vertical que titila en el lugar de la página donde interrumpí la escritura para hacer lo que no recuerdo y me encuentro con que olvidé qué estaba escribiendo y para dónde voy, sobre todo eso.

*

El arado del sitio eriazo en el centro de San Bernardo es lo más cerca que Santiván, D’Halmar y Ortiz de Zarate están de la tierra. A partir de ahí se desmoronan las bases, los pilares, los fundamentos. “Comencé a comprender vagamente que el impulso que nos hizo renunciar a los goces materiales y encaminar nuestros pasos hacia una vida ruda y ascética, tenía más de literario, superficial y vanidoso, que de convicción sincera y perseverante”, confiesa Santiván al regresar a Santiago.

Por momentos se me hace difícil creer en la ingenuidad, la inocencia de estos personajes y sus actos. Salvo que en vez de mirarlos a ellos, me de vuelta a observar las condiciones políticas sociales que hicieron verosímil la aventura y los aventureros. El entramado político que llevó a la narrativa chilena desde la materialidad indivisible del lonko y el misionero alemán, hasta lo que Ruiz llama: poner la retórica antes que la materia. En ese sentido, la colonia tolstoyana no fracasa, funda otro lugar para el lenguaje en su relación con lo material en la narrativa chilena. Lo pone fuera, separado de lo material. Ruiz lo dice mejor que yo: “Empiezan una frase y la terminan con puntos suspensivos, se empieza otra y otra... hablan con tres discursos paralelos y pasan de uno a otro como en una fuga de Bach y no dicen nada. Y, entremedio, se contradicen, están constantemente metiendo chistes que lo anulan todo. Esa manera incierta de hablar hace que todos los chilenos hablen como en las obras de Samuel Beckett, es interesante”, se burla o agradece Raúl.

*

Una joven poeta santiaguina cuenta en una entrevista cómo llegó a descubrir su origen mapuche, la experiencia de acercarse a otra identidad de adulta, lo difícil que es buscar en la ciudad y no en el campo donde la pertenencia parece ser más clara. Me hubiese gustado estar en el lugar de la periodista para pedirle a la poeta mapuche que se convirtió en mapuche que relate especialmente los actos discontinuos de su transformación, pero cuando trabajé de periodista solía recibir como respuesta a mis textos discontinuos, un correo de la editora explicando que lo pasó muy bien con mi nota, que no pudo dejar de leerla, pero cuando llegó al final, no pudo decir de qué se trataba, y me pide que le encuentre un significado claro a lo que estoy contando.

Leo *Malón* del historiador Fernando Pairican. Hay varios puntos que me intrigan, especialmente una escena en la pensión universitaria de estudiantes mapuches de Temuco. Han vuelto de la Facultad, están reunidos (nuevamente no hay mujeres), supongo que en la cocina. Pairican no ahonda en detalles, a lo más menciona que al principio no tienen colchonetas ni cocina, solo un saco de lentejas que dura quince días. No cuenta si para ir al baño común deben llevar su papel higiénico y su pasta de dientes, si cuando se quema una ampolleta, la oscuridad se queda a vivir en la pensión; si hay uno que olvida pagar o paga menos y come demás, si se sienten solos, inseguros, confundidos. Como buen historiador va directo a lo importante: “La motivación por estudiar, terminar con la pobreza y fortalecer la identidad ante el racismo, los forzó a adquirir un compromiso con nuestra definición de mapuche, nosotros teníamos que identificarnos como mapuches y seguir trabajando en pos de lo que íbamos descubriendo en ese tiempo como parte de la historia porque tampoco sabíamos mucho de la historia mapuche”.

¿A qué se refiere con que fueron forzadas a adquirir un compromiso?, ¿ocurrió en la cocina?, ¿cómo se resistieron?, ¿qué estaban haciendo en ese momento?, ¿y en el anterior?, ¿vacilaron entre recuperar el territorio o labrarse un porvenir individual?, ¿continuaron yendo a clases con el secreto a cuestras?, ¿le encontraban sentido a la aceleración angular, la aceleración de Coriolis, la caída libre, el choque inelástico que explicaba la académica en el aula? ¿Cuándo levantaban la cabeza de la historia mapuche, veían el cielo falso de durlok de la pensión? ¿Cómo era el camino al baño de noche? ¿Por la ventana, en vez de las luces de la ciudad, veían las cámaras de seguridad? Mientras más leo, más espacios en blanco aparecen.

*

Tercer intento en nuestra narrativa por relacionarse con la tierra. Antes, durante y después del Centenario se conforma uno de los movimientos literarios chilenos más importantes y tiene relación con la tierra. En el criollismo las mujeres no están prohibidas, aunque hay pocas. El programa es clarísimo, al menos en sus comienzos: la literatura es nacional y popular. Como las ciudades están contaminadas con lo extranjerizante, lo más nacional y popular son las mineras, las campesinas, las pobres, humilladas, explotadas, injuriadas, despreciadas, marginadas, sin derecho a la justicia. “Los escritores (hablan siempre en masculino) bajan al fondo de las minas, se internan en los bosques y quebradas, parten hacia las aldeas y fundos, trayendo de regreso “las piezas cobradas”, “el morral repleto de caza”, “las manos llenas de tesoros”, que más tarde reelaborarán “en las páginas emocionadas de sus libros”. No incluyen a las mapuches, aunque en ese momento también existen onas y yaganes. La conformación de la conciencia nacional no admite particularidades. Es una época en la que los y las escritores tienen trabajos remunerados por fuera de la escritura. Encuentro una extensa lista con los oficios que desempeñan. Ganar un salario, con bonos, imposiciones, dinero para el ataúd, les da autoridad para escribir de las trabajadoras.

Al releer los cuentos criollistas que saqué de la biblioteca de mi padre o leí obligada en la escuela, me reencuentro con la rabia y la impotencia ante la injusticia. Y una sensación nueva que no logro identificar. Le mando un audio a mi amiga Pía Díaz Gutiérrez, sé que le gusta pensar arriba de la bicicleta. Me contesta que, habiendo nacido entre campesinas, en la tierra de Putú, no encuentra en las narraciones criollistas los cuerpos reales de esas pobres. Los cuerpos narrados están hechos solo de y para el sufrimiento, no gozan, desean, piensan, disfrutan, filosofan, no observan con la distancia crítica del lonko Coña, no ironizan, no poetizan. La tierra que se echan en la espalda para subir y bajar cerros, metáfora del esfuerzo inútil e incesante por llegar más allá de ellos.

*

Si en un primer momento, con el lonko y el alemán, la literatura chilena aborda la tierra desde una materialidad fragmentada, y en un segundo, los tolstoyanos anteponen a lo material, la retórica; el criollismo interpone entre las palabras y la tierra, un nuevo elemento: la conciencia. La conciencia pasa por encima de las habas, la formación de las machis, los funerales, los aparejos, la ironía, la inteligencia, la agudeza, la poética, el goce, la materialidad, los actos discontinuos, los juegos retóricos, el chiste, las contradicciones, todo queda sepulto bajo tierra. Alrededor de los años 50 –toda fecha es imprecisa– la narrativa chilena consigue fugarse de la conciencia que, envejecida e inútil, se desprende como el papel mural que uniformó las casas chilenas. Federico Gana se hace el sonámbulo, Baldomero Lillo incluye cinco cuentos nuevos en *Subterra* que, según Vicente Undurraga, “aportan luminosidad y cortocircuitos que alejan al libro de la literatura de tesis y le hacen ganar en imprevisibilidad e incluso humor”. Marta Brunet escribe sobre la interioridad de las mujeres, Barrios se dedica a *El Niño que enloqueció de amor*.

La crítica actual los acusará de haber pertenecido a una clase social, de ser propietarios o familiares de propietarios de la tierra, viajeros temporales, capataces de fundo o empleados fiscales. Les atribuyen haber sido mandatados por la Nación para integrar a las comunidades desposeídas al país; los califican de depredadores que ejercen funciones de vigilancia para subsanar las negligencias y deficiencias cognitivas del centro geopolítico. Antes de que la crítica me mate, quiero dejar establecido que soy propietaria de un terreno de 1.156 metros cuadrados en la pampa argentina, de hecho, solo poseo el cincuenta por ciento, y como la ley no permite dividir paños de ese tamaño, lo que poseo es ficticio.

*

Me invitan a conversar con estudiantes de un liceo de excelencia de Curicó. Por mail les pido que escriban una imagen. Mientras les escucho leer, pienso y repienso qué decirles, no deseo que mi crítica las desmoralice, tampoco puedo callar. Les hago ver que en sus textos no hay una sola imagen como les pedí. Únicamente valores. Ponen la prueba de matemáticas porque como personas deben decir siempre la verdad. Al padre en la casa porque la honestidad debe ir acompañada del respeto. Al novio para decir que el amor debe comprender más allá de las palabras y sabe cuando otra necesita algo; al camino de la casa a la escuela para demostrar que en la vida hay muchos motivos de alegría que agradecer. La profesora que vino a presentarme desde Talagante me explica que los y las estudiantes confunden el relato con el análisis del relato. “Yo trabajo en la universidad y las alumnas que llegan a estudiar Pedagogía leen igual; creen que lo que les pasa a los personajes del cuento se debe a su físico, a su psicología, a su entorno social, que se mueven por los conflictos centrales y secundarios, por valores. No saben lo que me cuesta que lean por sí mismas”. Lo increíble es que cuando les cuento a las y los estudiantes del liceo de

excelencia que el álamo, en la parada de la micro, no es la espada que pende sobre sus cabezas cada vez que dudan si estudiar tiene sentido, sino un árbol de ramas flexibles que se adapta a los vientos que pasan cerca del río, quedan asombradas. Me preguntan cómo pueden mirar la vereda, la calle, la cancha de fútbol.

*

Mi única experiencia en una recuperación de tierra fue durante la dictadura, en las tomas Fresno y Silva Henríquez. La amiga con la que íbamos a hacer un diaporama se enamoró de un dirigente de ojos celestes y se fue a vivir a la población. Temerosa de lo que pueda pasar, en los lugares donde escribí mapuche escribo puelche. De las puelche queda el viento cálido que sopla desde la cordillera.

Aun así no cede esta sensación en el pecho de que al escribir *Yomurí* estoy haciendo algo impropio. Temo que si no subsano este vicio de origen, la narración se vendrá abajo, no solo por los actos discontinuos, el hueco en la comprensión, sino por falta de autoridad. El desmoronamiento de 220 páginas puede causar un buen estruendo.

*

Los domingos por la tarde en el club Apolo sacan mesas a la calle principal y me siento a beber un horrible y barato whisky nacional. De fondo queda la estación de tren tomada por una familia y el granero que se llevó el huracán, y por el costado, la panadería. Es la esquina con mayor tráfico del pueblo. Tres niñas juegan al elástico. Parecen aburridas o cansadas. La mayor hace algunas pasadas de aquí para allá y de allá para acá. Les da por discutir y el juego se desarma. Las dos menores continúan cargando el elástico. Una trepa a una manga por la que una vez pasaron vacas y deja caer el elástico por la ladera. A las niñas les hace gracia que la forma rectangular del elástico, dibujada por sus piernas abiertas, caiga en vertical.

*

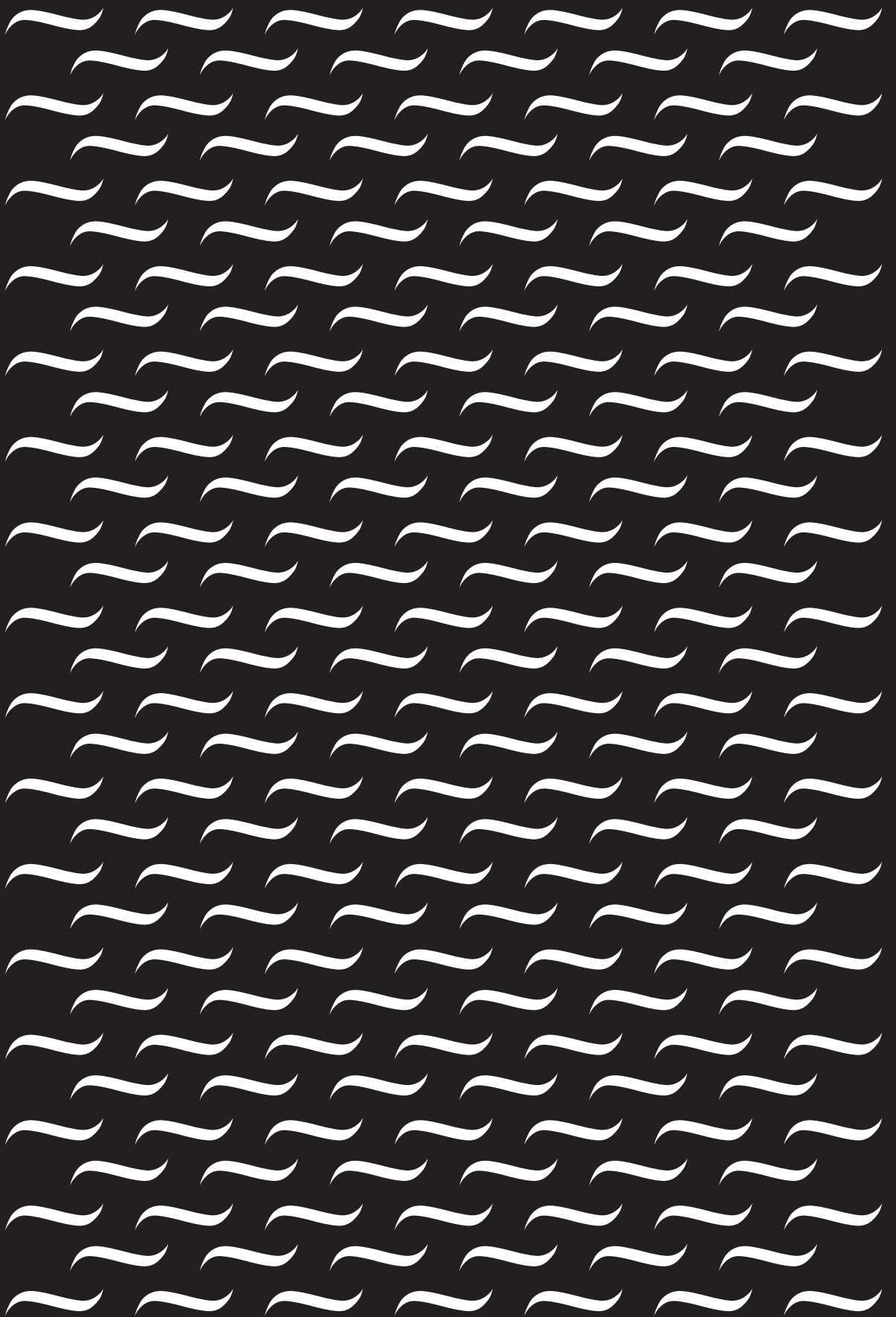
Ante la experiencia desviada, a la narrativa contemporánea de la tierra, abonada por los restos de materialidad, retórica entrecomillada y conciencia, le queda saltar fuera y adentro, cruzar lo material, enrollar con ambas piernas la conciencia hasta hacerla un moño y soltarla de imprevisto, suspender la retórica, afuera y cruzado, con una pierna, con dos, jalar hasta el borde de lo posible, aumentar la altura y el vértigo de la inclinación vertical, sin que el elástico se rompa, levantar un pierna, cruzar la otra y saltar. Las niñas se miran sorprendidas. Han descubierto una nueva forma de jugar.

*

Recibo una invitación para asistir a una clase de huerta en un pueblo vecino. Nos reunimos desde temprano alrededor de una franja de tierra dura, cubierta de maleza y terrones. Esta tierra ha perdido su estructura, nos muestra la guía. No tiene volumen, brillo, no van a encontrar ningún organismo vivo. Volvemos a mirar el bancal, ahora con sus ojos. Le creemos. No porque hayamos visto lo mismo que él. Nos convence su intimidad con la tierra de la que nos habla. Un centímetro demora 500 años en formarse, nosotros vamos a soltar apenas 30 de los más superficiales en un perímetro de 1 metro por 3. Eso será suficiente para que vuelva a pasar el oxígeno, el agua, las raíces, los insectos. La dulzura con la que le habla al pedrusco, la forma cómo se deshace en su lengua, nos convence de que un día alcanza para recuperar la tierra. Nos dejamos llevar por él a conocer las herramientas con las que vamos a trabajar, son las suyas, las encargamos a amigos que viajan al exterior; o las diseña y manda a fabricar a un herrero del pueblo. Ayer por la tarde las limpió, apretó un tornillo flojo, limó, brillan esperanzadas. Nunca creí que hubiera una manera tan clara y precisa de usar una herramienta, el efecto en la tierra es inmediato; nuestros cuerpos no se agotan ni contraen, y las palabras se amoldan como si se pertenecieran. Me pregunto si esta experiencia desviada, chueca, como el surco de la inexperiencia, me da autoridad para escribir del territorio. El ruido demencial del motocultivador me devuelve a la tierra, es un tractorcito de latón con unas varillas de fierro que accionan mecánicamente unas cuchillas en la parte de atrás. El guía le añadió un dispositivo para manejarla desde el costado y no pisar lo que va soltando el rastrillo. Con esa delicadeza la trata. Sobre la tierra revuelta cuidadosamente, esparcimos paja, sobre la paja, la tierra que apilamos a los costados, polvo de hueso, guano seco.

Hay una fotografía de antes que plantemos las semillas. Estamos acuclilladas ante el bancal. Se ven las manos, los dedos abiertos y extendidos, se ve cómo entran a la tierra y salen llenas. Aunque no hay un antes y un después, es notorio que está aireada, suelta y que un organismo vivo compartiría el placer de esas manos al sumergirse. Entre nosotras hay tres niñas, lucen pensativas, serias. Por supuesto, alguien quiere tomarse una selfie pero no se atreve a anteponer su rostro al de la tierra.

Vuelvo a casa por el camino que agrietan las gigantescas cosechadoras, flanqueada por el verde intenso de los campos de soja y el dorado a la hoja de las matas de maíz transgénico. Hace ocho años que comencé esta novela sobre una hija que debe hacerse cargo del padre moribundo y que devino en la lucha de una comunidad por recuperar su territorio. Mis dedos se hunden en las teclas como las herramientas en la tierra, me cuido de no pisar o romper la estructura, aireo, abro, desgrano, quito la maleza, fertilizo. Quizás la historia de la narrativa chilena sea la búsqueda de una autorización para recuperar un territorio que nunca llega y se dilata. Un largo y extenuante ejercicio de desposesión.



**POLÍTICAS Y NORMAS
EDITORIALES**

Política editorial

Mapocho nace en 1963 y es una publicación semestral dependiente de Ediciones Biblioteca Nacional. Acercando la literatura con las artes, la filosofía con las ciencias sociales, la revista publica artículos, reseñas o testimonios que busquen arrojar luces sobre tópicos diversos. *Mapocho* se concibe como un espacio abierto, libre, plural, que permite la convergencia de modalidades discursivas muy distintas, desde artículos más literarios o sensibles a las afecciones del alma hasta otros más impersonales o cercanos a las criticidades o positividads propias de las disciplinas científicas. Es parte permanente de su preocupación destacar actividades asociadas al patrimonio y la creación, tales como presentaciones de libros, epistolarios de escritores nacionales, recuerdos, entrevistas, fuentes bibliográficas sobre autores de distintas nacionalidades, la publicación de textos inéditos o de difícil acceso, entre otros bienes necesarios para el examen o la valorización de la herencia cultural.

Normas editoriales

La revista busca dar libre curso a la creatividad y singularidad de los autores cuidando, con particular atención, el rigor, la calidad y la pertinencia que exigen los diversos “códices” que circulan por sus páginas. El respeto al orden, al estilo o a la lógica que propone el autor es un valor que se desea resguardar, comprometiendo este valor la identidad misma de la revista. Sin embargo, hay ciertas normas o protocolos que se deben seguir con el objetivo de asegurar uniformizaciones básicas que permitan la coherencia estructural de la publicación.

1. Aunque la revista se reserva el derecho, previa autorización, de reeditar textos, los materiales que postulan a la publicación deben ser necesariamente inéditos.
2. Todos los textos serán evaluados por el consejo editorial.
3. Las referencias bibliográficas se deberán incluir a pie de página. Al término del texto, ordenada alfabéticamente, se deberá incluir la lista total de las referencias que ha venido mencionando al pie.

4. Los títulos de libros o de obras en general deben ir con letra cursiva (itálica), mientras que los artículos de revistas o capítulos de libros deben ir entre comillas.

5. Las referencias bibliográficas incluidas a pie página deben contemplar la información siguiente, en este orden y forma: autor, título del libro (artículo o capítulo de libro), lugar, editorial, fecha y página (s). Ejemplo de libro: Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 347. Ejemplo de artículo o capítulo de libro: Michel Foucault, “Nietzsche, la Genealogía, la Historia”, *Microfísica del poder*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta, 1980, p. 20.

6. Cuando las referencias se repitan, el autor deberá emplear la nomenclatura clásica contemplada para distintos casos (Op. cit., Idem., etcétera).

7. Las citas deben ir entre comillas redondas, y la cita dentro de la cita debe ir entre comillas simples. El uso de cursivas se reserva solo para destacados del autor y para citas de textos poéticos. Ni el uso de negritas ni tampoco el de subrayados forman parte del estilo de la revista.

8. El cuerpo del texto es punto 11, interlineado simple, con sangría entre cada párrafo, salvo aquel que comience el texto o sea subcapítulo del mismo. Las citas que se desprenden del texto por su extensión y que se constituyen en un párrafo aparte deben ir con sangría y sin comillas. Las notas a pie de página deben ir en punto 9. El nombre del autor se debe poner inmediatamente bajo el título del texto.

9. El autor debe consignar título, grado académico u otra identificación pertinente, además de su adscripción institucional. Esta información debe ir a pie de página, antes de las notas numeradas, y precedida por un asterisco.

10. Las reseñas de libros deben contemplar la información siguiente, en este orden y forma: título de la obra, nombre del autor, lugar, editorial, fecha y número de páginas. El autor de la reseña debe poner su nombre y apellido al final de la reseña.

11. El autor debe enviar textos en archivos que se puedan intervenir o que sean modificables en su formato.

C O L O F Ó N

El presente Monográfico publica las ponencias presentadas al Coloquio "Literatura chilena contemporánea" realizado en París entre el 17 y 19 de octubre 2019. El texto fue compuesto con la familia tipográfica *Biblioteca*, desarrollada por Roberto Osses junto a Diego Aravena, César Araya y Patricio González, y para los títulos se utilizó *Amster* de Francisco Gálvez. La forma de este colofón está inspirada en el trabajo que Mauricio Amster realizó en la obra *Impresos Chilenos 1776-1818*. Es un homenaje a su contribución al desarrollo del diseño y la producción editorial de nuestro país. Esta edición consta de 500 ejemplares y fue impresa en Salesianos Impresores S.A. Santiago de Chile, diciembre de 2020.

✧ PRESENTACIÓN *Stéphanie Decante* y *Carlos Walker* **MONOGRÁFICO: NARRATIVA CHILENA CONTEMPORÁNEA** **ENVÍOS** **CRÍTICA Y NARRACIÓN** *Pablo Oyarzún* **¿OTROS TIEMPOS, OTRAS FORMAS? ENCRUCIJADAS DE LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA** *Julio Premat* **LEER DE FRENTE Y DE PERFIL, COMO PLATILLOS VOLADORES** *Soledad Bianchi* **RETROACTIVAS** **“CUANDO SOMOS INFELICES”**: PRESENTE, PASADO Y FUTURO EN *EL SISTEMA DEL TACTO* DE ALEJANDRA COSTAMAGNA *Lorena Amaro* **LA FICCIÓN SIN AUTO. EL BRUJO Y LA LITERATURA EN CHILOÉ** *Alejandro Fielbaum* **“AHORA ME DOY CUENTA...”**. ESCRITURAS RETROACTIVAS DE LA INFANCIA EN EL RELATO CHILENO ACTUAL *Macarena Miranda* **EL PRESENTE DEL PASADO EN LAS NOVELAS DE NONA FERNÁNDEZ** *J. Agustín Pastén* **EL DÍA MÁS BLANCO DE RAÚL ZURITA: TENSIÓN ENTRE CRONOLOGÍA Y PROSA POÉTICA** *Nicolás Folch Maass* **CIENCIA FICCIÓN** **ESPACIO, SUJETO-CUERPO Y TECNOLOGÍA EN TRINIDAD** DE JORGE BARADIT *Macarena Areco* **CIENCIA FICCIÓN, TECNOLOGÍA E IMAGINARIOS SOCIALES. EN TORNO A LA CLONACIÓN COMO MOTIVO CENTRAL EN DOS NOVELAS CHILENAS RECIENTES** *Fernando Moreno* **SUPERFICIES** **“FATIGOSA E INFALIBLE NITIDEZ”**: BORRADURAS DEL DOCUMENTO EN *QUEBRADA* DE GUADALUPE SANTA CRUZ *Samuel Espíndola Hernández* **ZONA DE SENTIDO: COSTAMAGNA Y RONSINO, DEL TEXTO AL ARCHIVO** *Laura Gentilezza* **PINTAR FRENTE AL MOTIVO. CONVERGENCIAS POÉTICAS ENTRE LA NARRATIVA DE ADOLFO COUVE Y LAS CRÓNICAS DE ROBERTO MERINO** *Felipe Joannon* **CONSPIRACIÓN CÓSMICA. WARBURG Y PROUST EN EL DIARIO DE RAÚL RUIZ** *Juan Esteban Plaza* **HUMANIDADES DIGITALES** **MEMORIA CHILENA, HACIA UNA METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN PARA HUMANIDADES DIGITALES** *Daniela Schütte* **LA RECEPCIÓN ACADÉMICA DE LA NARRATIVA CHILENA CONTEMPORÁNEA: UN ESTUDIO METACRÍTICO EN LA ERA DE LAS HUMANIDADES DIGITALES** *Carolina Ferrer* **ANACRONISMOS** **FORMAS MENORES DE NARRAR EN LEONARDO SANHUEZA** *Carlos Walker* **TIEMPO Y PAISAJE EN LA NARRATIVA CHILENA PROVINCIAL ACTUAL. EL CASO DE JEIDI DE ISABEL M. BUSTOS** *Bieke Willem* **ZONA INTERMEDIA: ROBERTO MERINO A PARTIR DE POR LAS RAMAS** *Sebastián Astorega* **DESEO DE PASADO, DESEO DE ESCRITURA EN TRES NARRADORES DE LA POSTDICTADURA CHILENA. GERMAN MARÍN, ALEJANDRO ZAMBRA Y ÁLVARO BISAMA** *Catalina Olea* **DESENCUENTROS DE LA MEMORIA EN CYNTHIA RIMSKY** *Christian Anwandter* **ESTRATIGRAFÍAS DEL PRESENTE** **FRAGMENTOS Y MATERIALES** *Matías Celedón* **DESESPERADAS FORMAS EN LAS QUE UNA ESCRITORA CONTEMPORÁNEA CHILENA INTENTA DIALOGAR CON LA TRADICIÓN NARRATIVA DEL CAMPO DEJANDO FUERA LA CONCIENCIA. Y DE LAS HERRAMIENTAS QUE SE VE OBLIGADA A UTILIZAR PARA ESTE PROPÓSITO** *Cynthia Rimsky* ✧

