

11

N°69

ISSN: 2735-6825



FACULTAD DE LETRAS
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

150 AÑOS

Taller de Letras, Número 69

Directora

Mía Rubí Carreño Bolívar. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Comité editorial

Danilo Santos. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile. Subdirector.

Macarena Areco. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Pía Gutiérrez. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Comité de producción editorial

Catalina Gallardo. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile

Francisco García Mendoza. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Domingo Navarro. Representante de Bibliotecas UC.

Comité científico

María Nieves Alonso, Universidad de Concepción.

Daniel Balderston, University of Pittsburgh.

Rodrigo Cánovas, Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Luis Cárcamo-Huechante University of Texas at Austin.

Luis Correa-Díaz, The University of Georgia.

Diamela Eltit, Universidad Tecnológica Metropolitana - New York University.

Javier Guerrero, Princeton University.

Yuri Herrera. Tulane University.

Gwen Kirkpatrick, Georgetown University.

Francisca Noguero, Universidad de Salamanca.

Julio Ortega, Brown University.

Grínor Rojo, Universidad de Chile.

Andrés Prieto. Boulder, Colorado University.

Contacto

Taller de Letras

Departamento de Literatura

Facultad de Letras

Pontificia Universidad Católica de Chile Campus San Joaquín

Av. Vicuña Mackenna 4860, Macul Santiago de Chile

Teléfono: (56-2) 2354 7903

<http://tallerdeletras.letras.uc.cl/>

Imagen de portada: Photo by Kelly L from Pexels

Diseño de portada e interior: Catalina Gallardo

Taller de Letras recibe el apoyo del Fondo de Publicaciones Periódicas de la Vicerrectoría de Comunicaciones y Asuntos Públicos de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

ARTÍCULOS

- 6-29 **Amazonas sin sombrero: el ego fálico (pos)colonial y la objetivación de la mujer en relatos de viajeros europeos en el Chile decimonónico**
Amazons without a hat: the phallic (post)colonial ego and the objectification of women in European travelogs in Chile (19th century)
Eduardo Gallegos, Universidad de la Frontera
- 30-46 **Ciudades literarias en el imaginario del norte chileno**
Literary cities in Chilean North imaginary
Patricia Henríquez, Universidad de Concepción
Mauricio Ostria, Universidad de Concepción
- 47-69 **De *El entenado* a *El río sin orillas*: destitución subjetiva y materialidad del significante en la obra de Juan José Saer**
El entenado and *El río sin orillas*: subjective destitution and the materiality of the signifier in the work of Juan José Saer
David Parra Miranda, Pontificia Universidad Católica de Chile
- 70-90 **La experiencia del desamparo en novelas de João Gilberto Noll, Chico Buarque y Michel Laub**
The experience of abandonment in novels by João Gilberto Noll, Chico Buarque and Michel Laub
Natalia López Rico, Universidad de Bonn
Matías Marambio, Universidad Alberto Hurtado
Horst Nitschack, Universidad de Chile
- 91-110 **Women's Political Status: Female Difference and Public Involvement in Diamela Eltit's *Fuerzas especiales***
El estatus político de las mujeres: Diferencia y participación de las mujeres en lo público en *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit
Denisse Lazo-González, University of Reading
Catalina Donoso

DOCUMENTOS

- 112 **Homenaje a Patricio Manns**
Por Mirka Arriagada Vladillo
- 114 **La competencia literaria: aprender a jugar/desmontar [(d )jouer] la maestría**
Por Yves Citton
Traducción de Bryan David Green y Cecilia Katunaric
- 131 **Una llave maestra en el proceso creativo de *Casa de campo***
Fragmentos inéditos de los Diarios íntimos de José Donoso
Por Cecilia García-Huidobro Mc-Auliffe
- 167 **La novela porvenir**
Semblanza en homenaje a Diamela Eltit en el marco del Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances 2021
Por Javier Guerrero

RESE NAS

- 171 *Escribir & tachar. Narrativas escritas por mujeres en Chile (1920-1970)*. Andrea Kottow y Ana Traverso. Santiago: Ediciones Overol, 2020.
Por Lorena Amaro
- 177 *Lenguajes de la memoria y los Derechos Humanos III. Asedios al archivo, la literatura, los territorios, las pedagogías y la creación*. María Manuela Corral, Vanesa Garbero y Mirian Pino (Editoras). Unquillo, Córdoba: Narvaja editor, 2020.
Por Héctor Parejas
- 183 *Interferencias del archivo: Cortes est ticos y políticos en cine y literatura. Argentina y Chile*. Wolfgang Bongers. Frankfurt: Peter Lang Edition, 2016.
Por Beatrice Schuchardt
- 189 *Trama*. Eugenia Brito. Santiago: Editorial MAGO, 2020.
Por Luis Valenzuela

A
R
T
Í
C
U
L
O
S

Amazonas sin sombrero: el ego fálico (pos)colonial y la objetivación de la mujer en relatos de viajeros europeos en el Chile decimonónico¹

Amazons without a hat: the phallic (post)colonial ego and the objectification of women in European travelogs in Chile (19th century)

Eduardo Gallegos
Universidad de la Frontera
eduardo.gallegos@ufrontera.cl

Resumen

El trabajo estudia la forma en que se (re)produce una mirada erótica que se define aquí como una continuidad del ego fálico colonial, pero ahora en la situación poscolonial, a través del análisis de un corpus de catorce relatos de viajeros europeos en el Chile decimonónico. Se arguye que esta mirada erótica es parte de la mirada imperial que se proyecta hacia la mujer, lo que permite dar cuenta de dos grandes dinámicas en tensión como resultado del análisis. En la primera tensión la mujer aparece como objeto de entretenimiento y servicio, objetivada la vez por la emocionalidad y la racionalidad como rasgos arbitrariamente exigidos. En la segunda tensión, la mujer aparece como objeto de intercambio, articulada de manera compleja por las categorías de raza y clase.

Palabras clave: ego fálico, mirada imperial, objetivación, relato de viaje.

Abstract

This paper aims to study how an erotic gaze is produced in the postcolonial situation. Thirteen travel logs are analyzed corresponding all to European travelers in Chile at 19th century. The erotic gaze is understood as continuity of the phallic colonial ego, and it is argued that is part of the imperial gaze that is projected towards women. This analysis enables to identify two dynamics in tension: first, the women appear as an object of entertainment and service and stressed at the same time

1 Proyecto DI19-0036. Financiado por la Vicerrectoría de Investigación y Postgrado de la Universidad de La Frontera. “De los relatos de viajes a los relatos periodísticos: Imaginarios sobre lo mapuche en relatos de viajeros europeos del siglo XIX y su vinculación con la prensa chilena del siglo XIX y principios del siglo XX”.

by emotionality and rationality as arbitrarily demanded features. Second, women appear as an object of exchange and stressed in a complex way by the categories of race and class.

Keywords: phallic ego, imperial gaze, objectification, travelog

Recibido: 01/06/2020

Aceptado: 09/09/2021

El Ego fálico (pos)colonial: exotización, erotismo y género en los relatos de viajeros europeos en Chile

La idea del ego fálico la retomamos desde Dussel (50) a propósito de la actitud de los colonizadores españoles del s. XV y XVI frente a las mujeres indígenas. Según Dussel la relación que se establece entre conquistadores (españoles) y conquistados (indígenas) es una relación de violencia y dominación donde el otro debe ser doblegado. A partir de ahí comienza un proceso ya no de conquista sino que de "colonización del mundo de la vida", donde: "La violencia erótica vino simplemente a mostrar la "colonización" del mundo de la vida indígena." (Dussel 50)

También en un sentido colonial, la idea de "visión pornográfica de los eventos" (Townsend 660) se ha referido a la dinámica política subalterna de la situación colonial en cuanto los indígenas —más allá de las violencias explícitas acometidas contra ellos— fueron considerados entusiastas y pasivos aduladores del proyecto colonial por los propios hombres blancos.

Se considera en este trabajo la continuidad de estas formas de violencia simbólica en la situación poscolonial entendida aquí como la continuidad de las formas coloniales una vez logradas las independencias nacionales: "Obsérvese que el "pos" no indica un momento en el que ya se ha superado el colonialismo sino la toma de conciencia de las continuidades y legados coloniales aun siglos posteriores a las independencias políticas" (Rabasa 218).²

El discurso poscolonial está relacionado con la producción de conocimiento por parte de agentes de las potencias imperiales: escritores viajeros, misioneros, mercaderes, etnógrafos, científicos, etc. (Chrisman 1858). De ahí la importancia

2 Se considera aquí entonces lo poscolonial como el "colonialismo post-colonial". Esta posición en torno a lo poscolonial no desconoce toda la literatura que discute el concepto junto con sus limitaciones y posibilidades de definición. Para el lector interesado en la (re)definición de lo poscolonial: Spivak (1860); Cooper (33); Thompson (xvi). Para fines de este trabajo es particularmente interesante la vinculación que realiza Claire Lindsay (31) entre escritura de viajes y los estudios poscoloniales.

de los relatos de viajes en la configuración de esta mirada poscolonial e imperial, según se definirá más adelante.

Se arguye aquí que la temática parece pertinente de ser abordada a propósito de la vinculación entre los estudios de género y el análisis de los relatos de viajes. Al respecto, parece relevante el hecho de que la entrada “sexo/sexualidad” aparece en el reciente diccionario *Keywords for Travel Writing Studies* a propósito del atractivo que generó —y aún genera— para muchos la posibilidad de viajar, en cuanto oportunidad de evadir las expectativas morales, sexuales y culturales del lugar de origen (Scott 223). Del mismo modo, el diccionario citado recoge también la noción de género arguyendo que en el viaje surge la posibilidad de que las nociones de género se vuelvan móviles y cambiantes, lo que da la posibilidad de tensionar las nociones de masculinidad y feminidad (Bird 99).

El trabajo ya clásico de Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales*, señala que desde fines del s.XVIII y principios del s.XIX se articula una tensión en los relatos de viajes entre la escritura de espectáculo popular, orientada a la entretención, y la enciclopedista culta, orientada a la información, (cfr. Gallegos y Otazo 840). En esta tensión el exotismo y la erotización jugaban un rol importante: “La relación lector-texto se codifica en los mismos términos masculinistas y erotizados que codificaron la relación del viajero europeo con los países exóticos que visitaba” (172). Del mismo modo, la mirada imperial se configura desde el “yo imperial”, descrito en la frase “soy monarca de todo lo que veo” (Pratt 61).

Así, Spurr (267) apunta a la erotización como uno de los tropos retóricos preponderantes referidos a la representación imperial donde aparece una promesa sexual, peligros sexuales, una visión erótica del paisaje, el desvelamiento del cuerpo femenino, entre otras formas de erotización.

Las ideas teóricas hasta aquí expuestas son visualizadas junto a otras a las que se referirá cuando sea pertinente en un total de catorce relatos de viajeros europeos donde se contabilizan cuatro alemanes, cuatro ingleses, tres franceses, un belga, un sueco y un estadounidense. Se trata de observar en estos relatos la forma en que se representa la mujer criolla e indígena desde la mirada imperial-poscolonial. Se podrá encontrar en la mayoría de las obras consultadas referencias bibliográficas que permiten comprender el objetivo de cada uno de los catorce viajeros que conforman el corpus.³ El periodo de los viajes comprende todo el siglo XIX desde la postindependencia (de 1825 es el texto más antiguo del que disponemos) hasta

3 Otras referencias a los viajes y viajeros que aquí se citan pueden encontrarse en “Viajes relativos a Chile” (tomo I y II), Guillermo Feliú Cruz; “Diccionario histórico, biográfico y bibliográfico de Chile”, Virgilio Figueroa y en “A Bibliography of South America”, T.H. O’Halloran; entre otros.

fin de siglo, siendo el viaje del geólogo sueco Otto Nordenskjöld el más reciente realizado en la patagonia chileno-argentina entre 1895-1896, pero publicado en la revista francesa *Le Tour du Monde* en 1902. Si bien la naturaleza de cada uno de estos viajes es disímil y se encuentran viajes relativos a experiencias científicas, comerciales, de prospección minera, o simplemente por el afán de conocer, esto se relaciona con la naturaleza heterogénea e híbrida del relato de viajes. En este sentido y respecto a las salvaguardas metodológicas requeridas para el trabajo con este tipo de textos desde las humanidades se siguen aquí los lineamientos planteados por Junqueira (47) y Scatena (67).

La relevancia del análisis propuesto recae en la posibilidad de rastrear en los textos del corpus no tan solo la representación de la mujer, sino que además de esto, considerar la imposición de prácticas, rituales e instituciones que favorecieron determinadas formas de pensar los roles de la mujer y sus implicancias actuales.

La mujer como objeto de entretenimiento y servicio: entre la emocionalidad y la racionalidad

En el marco de las relaciones subalternas que se producen entre los centros imperiales y las antiguas colonias españolas de las que se trata de obtener sendos réditos económicos, las mujeres aparecen con una doble dimensión de subalternidad. La primera, asociada a que son mujeres y, por lo tanto, inferiores al hombre según el sentir de la época. La segunda, se trata de sujetos que viven en la periferia de las metrópolis y del mundo civilizado. Estas mujeres entonces, deben servir a la entretenimiento e integración de los extranjeros.

Al respecto, Samuel Haigh describe la presencia de una comitiva de oficiales ingleses y señala que: “. . . fueron siempre tratados con gran hospitalidad y atención por las hermosas chilenas, en una serie de fiestas, pues cada vez que se reunía algún grupo se organizaban tertulias (90)”. En otra parte el inglés señala:

Las niñas son muy bonitas con su cutis mucho mejor que todas las que he visto en Sudamérica; algunas tienen ojos azules y pelo oscuro; tienen muy buen humor y son muy amables. Sus entretenimientos no difieren mucho de las de la República de Buenos Aires, pero apenas si se han acercado tanto a las costumbres europeas. Tocan y bailan a la guitarra, muchas al piano, y son muy vivas en su trato y conversación. (36)

La mujer aparece como entretenimiento, como bufón de un corte varonil. El rol social de la mujer queda asociado y restringido entonces al buen genio, al trato cor-

dial y a la conversación sencilla y complaciente, con una emocionalidad al servicio del hombre. La función de la mujer en la narrativa de viajes responde en parte, y en este caso, a una tradición sentimental donde lo político se manifiesta en las esferas de lo doméstico, y como se verá más adelante, también en lo erótico.⁴

Algo similar ocurre en el texto del francés Max Radiguet, un amante de la bohemia de Valparaíso, quien se detendrá en extensos pasajes de su relato a dar cuenta de los salones de baile donde las mujeres están en el centro de la narrativa como fuente/objeto de entretención y espectáculo. Al respecto, y después de una primera descripción de las mujeres al llegar al centro de la ciudad el francés señala: “. . . pero ¿conviene dejarse llevar de esa primera impresión y no vale la pena seguir a las chilenas a sus salones, su verdadero teatro? Esto también equivaldrá a conocer la vida de Valparaíso bajo su aspecto más seductor” (Radiguet 227). La relación sobre las mujeres que Radiguet va construyendo se asocia a las conversaciones con las mujeres en los salones (229) el baile de la zamacueca (234); los viajes a la playa (235-6), entre otros eventos sociales de orden recreativo, donde las mujeres son “actrices de un teatro” según la cita arriba expuesta.

La tensión aparece en cuanto al mismo tiempo que se valoran estas dimensiones del genio, la entretención, y la emocionalidad de la mujer, algunos relatos estudiados apelan también al carácter más racional y menos sentimental que las chilenas supuestamente poseen. Citamos nuevamente a Samuel Haigh al respecto:

No sé como no se encuentran [las chilenas] en un estado mental aún más sano que las niñas de esos países, donde tienen la imaginación siempre agitada por la “última novela” y que por lo tanto, tienen una buena dosis de sentimentalismo del cual carecen las que tienen modos más avanzados de pensar en Chile (36).

Así, Haigh modela y piensa a la mujer desde los espacios que son más convenientes para él. Desde su locus de enunciación imperial-patriarcal tiene la potestad de vetar y esperar ciertos comportamientos, aunque estos sean en ocasiones contradictorios, puesto que la amabilidad, el humor y la candidez en el trato —como forma de valoración positiva—, aparece después en una dimensión contraria al vilipendiar el sentimentalismo y ensalzar los “avanzados modos de pensar. . .” (Haigh 36). Aparece así una suerte de tensión en el relato entre el carácter racional y emocional de la mujer, y estos rasgos son arbitrariamente exigidos.

4 Respecto a esta vinculación entre la tradición sentimental y la vinculación de lo político con lo erótico y doméstico, se sigue aquí lo propuesto por Pratt (198-205).

Se trata de un tópico significacional relevante en torno a la forma positiva en que la mujer domina sus pasiones y hace gala de una suerte de intelectualidad y de raciocinio: "Con todo, he conocido varias niñas en Sudamérica, muy adeptas a la literatura inglesa y francesa y que poseían perfectamente ambos idiomas" (Haigh 36). Otro inglés, señalará con evidente etnocentrismo: "Las señoras, en medio de una ingenuidad infantil, son muy inteligentes y tienen, además, otros grandes merecimientos, que exceptuando a Inglaterra, no los alcanzan en otros países" (Caldcleugh 161).

Esta imbricación compleja entre razón y emoción que describe a la mujer en la mirada condescendiente poscolonial, aparece también al relatar el preámbulo de una de las tantas batallas entre realistas y patriotas durante el período de lucha por la independencia. Ahí, se excusa la ausencia de emocionalidad en la despedida que las mujeres chilenas dan a los hombres que van a la guerra. Frente a esta carencia emotiva el viajero señala: "Pero esta no era dureza de corazón; las amables, gentiles y fascinadoras chilenas sentían realmente ese dolor que expresaban sin afectación alguna" (Haigh 67).

El ejercicio objetivador de Haigh le lleva a conocer el verdadero sentir de la mujer que define como una expresión no afectada; emocionales, pero sin emoción. La tensión entre mujeres sin afectación, pero gentiles —y más aún—, fascinadoras, aparece de inmediato profundizada en el esfuerzo del inglés por desmitificar la supuesta liviandad moral de la mujer: ". . . aprovecharé la ocasión para desmentir la impresión. . . relativa al estado moral de Santiago, y particularmente en cuanto al bello sexo. Es falso que esta ciudad sea un centro desmoralizado" (Haigh 67).

A pesar de este esfuerzo por desmentir la falta de moral de la mujer Haigh señalará una treintena de páginas después una obra de teatro donde una mujer le es infiel a su marido con un cura (97) y otra obra popular donde una mujer casada es cortejada por un indio: "Entonces llega un indio salvaje que procura obtener las simpatías de la dama, y, mientras la corteja en la forma más civilizada que le es posible, entra el marido, mata al galán; en seguida la mujer se va" (Haigh 98). Más adelante el viajero relatará ya no una historia ficticia de infidelidad sino una verídica donde un sujeto ". . . disponía de algunos indicios para sospechar contra la fidelidad de su esposa que tenía cierta intriga con un oficial. . ." (Haigh 104). En este hecho ya no teatral sino verídico el esposo al descubrir la infidelidad de su esposa mata al amante y la mujer es recluida en un convento.

Otra forma de expresión de la tensión a la que se hace referencia aparece cuando Haigh señala la virtud de la mujer chilena y la alegría que han llevado a sus esposos extranjeros:

. . .pienso que el más incontestable argumento a favor de la virtud y carácter femenino de Santiago es que la mayor parte de los extranjeros respetables, franceses e ingleses, después de residir allí algún tiempo, han escogido a la compañera de su vida en el bello sexo de la localidad, sin que en ningún caso se haya oído decir que uno de estos maridos se arrepintiera de esta determinación (68).

La mujer, en esta doble subalternidad (de género y por el hecho de ser criolla), acompaña al hombre; es una especie de guarnición prescindible que solo escolta y realza la contundencia del varón, de ahí que digamos que se trata de una mirada objetivadora donde la mujer aparece como objeto de entretenimiento y servicio. Así, el modelo de mujer servicial aparece en variadas partes del corpus estudiado. Opera en este sentido una forma de lo que Foucault denominó “histerización del cuerpo de la mujer” (127) refiriéndose al proceso mediante el cual el cuerpo femenino es significado exclusivamente como sexualidad, remitiendo así a los deberes conyugales asociados a la crianza de los hijos y el cuidado del hogar.

El citado Caldclough (122), por ejemplo, señala mujeres que sirven la comida y preparan el queso. Pero es el relato del viaje a Chile del francés Camille Jacob de Cordemoy donde afloran los mayores rasgos asociados a lo que aquí llamamos la objetivación servicial de la mujer, aunque en su caso esta objetivación queda casi exclusivamente restringida a la mujer indígena mapuche.

Cordemoy señala refiriéndose a la mujer mapuche: “La mujer casada es un modelo de virtud y de resignación. Nada reprochable sobre su conducta, dice un escritor; es la mujer del evangelio. Ella ama mucho sus hijos, los padres también, por cierto” (190). Aparece la mujer idealizada sin ninguna reprobación de conducta; su valor radica en el servicio que presta a sus hijos y marido; “la mujer del evangelio” no tiene voluntad y su realización está en los otros.

Unos años antes el alemán César Maas dirá a propósito de una estadía en casa de un cacique mapuche: “Al poco rato, oímos la voz de Colipí, lleno de furia, rablando con sus mujeres, por no haber hecho el aseo del patio en debida forma. Acudieron ellas presurosas y dejaron todo como debía quedar” (74). Más adelante el alemán continúa situando a la mujer en posiciones domésticas de servicio como la cocina y el cuidado del huerto, siendo excluidas de las conversaciones y los asuntos considerados varoniles.

Los viajeros europeos lejos de acusar la sumisión de la mujer indígena lo ven como una señal de civilidad y de que estas tribus no eran después de todo tan salvajes. Tanto en Maas como en Cordemoy estas ideas quedan del todo claras, y se trata

de una “visión pornográfica de los eventos” (Townsend) en cuanto (re)produce una subalternidad donde la mujer no cuestiona al hombre, cuestión en la que hay una suerte de placer latente. El único viajero de los revisados que manifiesta algunas aprehensiones —aunque más implícitas que explícitas— en torno a la restricción de la mujer mapuche a las labores domésticas es el estadounidense Edmond Reuel Smith. Este, después de realizar a lo largo de su relato algunas críticas hacia la poligamia y la forma en que la mujer es tratada como sirviente por los *lonkos*, termina señalando hacia el final del texto: “Tengo la seguridad de que, si hubiera querido radicarme entre ellos, habría llegado a ser dueño de extensas tierras y de tantas mujeres como mis medios hubiese permitido adquirir” (Reuel 209)

Sin embargo, las mujeres indígenas aparecen en ocasiones posicionadas ya no tan solo como personajes secundarios que acompañan y sirven al hombre sino como protagonistas de las batallas de antaño. Así, y haciendo una referencia directa a *La Araucana* de Alonso de Ercilla, Cordemoy señala en otra parte de su relato:

Se ha reproducido varias veces el sueño de Lautaro, reposando en los brazos de su querida Guacolda, la noche de su muerte. Sombríos presentimientos lo invaden aquella noche, y su fiel compañera busca consolarle. Las mujeres juegan un gran rol en la época de Ercilla. Aquí aparece la bella Racloma que pasa a nado el río Valdivia, y lleva a los conquistadores las palabras de paz de sus compañeros . . . Las torpederas de la marina chilena llevan los nombres de las heroínas araucanas, poetizadas por el guerrero que combatió contra sus esposos y sus hermanos; Fresia, Guacolda, Jaeneque, Gaule, Quidora, Tegualda, Rucamilla. Todas merecerían aquí un recuerdo. . . (590-1)

Esta descripción tensionada entre la emocionalidad de la mujer mapuche como madre y esposa esmerada y sufriente, y al mismo tiempo asociada a su capacidad de agencia y acción protagónica dirigida a la lucha contra los invasores españoles, configura una descripción compleja de la mujer indígena. Otro viajero, inglés ahora, señala que las mujeres mapuche combatieron junto a sus esposos contra los españoles en tiempos de la colonia y que son por tanto, “Amazonas de Chile” (Schmidtmeier 341), operando una forma mítica donde aflora simultáneamente una promesa sexual y un peligro sexual. De esta forma, la mujer indígena es simultáneamente sujeto de acción y objeto de representación.

Esta complejidad, configura también el imaginario acerca de la mujer criolla, donde se articulan elementos asociados a la raza y a la clase social para posicionar una suerte de escala machista-colonial, cuya cúspide la ocupan las mujeres blancas

ricas y que decae pasando por mestizas trabajadoras, indígenas y negras pobres, y todos los posibles cruces que produce la mirada poscolonial.⁵

La mujer como objeto de deseo e intercambio: exotismo y tensiones entre raza y clase

Indudablemente la mujer aparece en los relatos analizados como objeto de deseo, y es la mujer indígena la que aparece en descripciones más sórdidas y explícitas en cuanto para los viajeros no comparte el mismo grado de civilización –y humanidad– que ellos. Así, los viajeros culparán a las mujeres –indígenas sobretodo– de avivar sus propias pasiones y deseos:

. . . el mate comienza a circular. Losha, una de las hijas del cacique prepara la yerba. Es una bella criatura Losha; tiene los labios un poco gruesos, pero sus ojos son tan dulces, tan lánguidos. Tiene gestos tan encantadores, tan suaves. Un encanto emana de su persona, se siente que es una mujer, una verdadera mujer, y que ella usa todos sus artificios de seducción de los que puede ser capaz una India (de la Vaulx 222).⁶

La mujer es la culpable de la seducción del hombre; seducción que probablemente solo haya sido producto de la imaginación del viajero. Así, cuando además de ser mujer, se es indígena, se dan las condiciones para un trato aún más peyorativo y de ánimo de posesión: el europeo es superior al indígena, superioridad que aumenta cuando el indígena es mujer: “La alteridad del indígena se adjuntará a la de la mujer para estructurar una doble heterosexualidad que articulará el género y la “raza” para avivar mejor el deseo del hombre blanco” (Staszack 139).

La mujer desciende de Eva y es por tanto la culpable de todos los males del hombre, así lo señala el geólogo sueco Otto Nordenskjöld a propósito de su viaje en

5 En este sentido, no se desconocen aquí las diferencias de raza y clase que operan en la mirada objetivadora de género en los relatos de viajeros que se estudian. Al respecto, parece pertinente incluir aquí aquellos elementos que son relativamente comunes (la objetivación servicial y la sexual) tanto de mujeres chilenas criollas, como de mujeres mapuches indígenas. La necesidad de considerar la interseccionalidad es sin duda relevante, aún cuando este concepto ha sido utilizado para el análisis de las representaciones de mujeres negras (Carastathis 1), o en las dinámicas de racismo en la academia norteamericana (Crenshaw et al. 11). Con todo las definiciones en torno a la interseccionalidad ofrece lineamientos teóricos útiles para la articulación de las categorías de raza y clase que se hace necesario considerar como parte de futuras investigaciones.

6 El viaje del Conde Henry de la Vaulx a la Patagonia chileno-argentina se realiza en 1896 y el relato es publicado en la revista francesa *Le Tour du Monde* en 1900.

la Patagonia chilena: "Todas las mujeres portan alrededor del cuello y de los brazos collares. . . Inútil es señalar que en la Tierra del Fuego como en todas partes, los objetos de adorno ejercen el más grande atractivo para las hijas de Eva. . ." (Nordenskjöld 34).⁷ Esta referencia a la coquetería y la vanidad por el uso de joyas aparece referida en otros viajeros: "La dueña de casa [una mapuche], para honrar a sus visitas, o tal vez por una perdonable vanidad femenina, apareció el día siguiente a nuestra llegada, con la cara recién pintada y luciendo todas sus joyas" (Reuel 182).

Por su parte, el alemán Aquinas Reid asocia la moda y la vanidad a la negatividad propia de toda mujer: "Aquí, como en todo el mundo, reina también la moda, y en verdad no hay gran diferencia entre las sartas de chaquiras que envuelve el cuello de una ignorante indígena de Chile, y el collar de oro de alguna farsante imperial" (66).

Aparece así la tensión entre etnicidad y género a la que se ha hecho referencia; en ocasiones son las mujeres indígenas las más denostadas, en otras, la distinción racial no aplica y da igual si la mujer es indígena o una farsante imperial; todas son súbditas de sus deseos y pasiones, en este caso, la moda, coquetería y vanidad.

La tensión en los términos recién expuestos se da también respecto a la categoría de clase, al respecto el inglés Nelson Boyd señala sobre las mujeres criollas, sin importar su condición de clase: ". . . desde la más fina esposa de un "Don" hasta la más baja hija de un peón se deleitan en usar vestidos con cola ridículamente larga. . . el algodón pronto se ensucia con el barro. . . esto agrega mucho a su desarreglada y sucia apariencia" (Boyd 41).

Así, y volviendo a la mujer como objeto de deseo, no son solo las mujeres indígenas quienes son reducidas en este sentido. De hecho, la mirada imperial hacia las mujeres criollas opera también a través de una forma de exotización donde se mira lo criollo como una suerte de semi-civilización, no tan bárbaro como lo indígena, pero sí una suerte de copia forzada e incompleta de los parámetros europeos. Es por eso que los territorios criollos son parte de los territorios del confín imperial (Sandoval 91):

La regularidad y dulzura de la fisonomía son cosas comunes entre las chilenas, pero la elegancia en el andar, la gracia del movimiento, la delicadeza de las formas, nos parecen el privilegio de una minoría muy reducida hoy día, minoría a la cual una sangre libre de toda mezcla conserva sin duda su perfección

7 Viaje realizado en 1895-1896 a la Patagonia chileno-argentina y publicado en la revista de viajes francesa *Le Tour du Monde* en 1902.

original: nos referimos a la raza de los conquistadores, de las hijas de la vieja España (Radiguet 226).

En otra parte de su relato las criollas-mestizas adquieren en el imaginario del francés Radiguet la figura mítica de las Amazonas. De esta forma se exotiza y erotiza a las mujeres criollas, poniéndolas en un rango similar a la de las indígenas que vimos en los textos anteriores, y a las que el viajero describe absorto por las festividades veraniegas del centro de Chile: “Alegres cabalgatas atraviesan las calles, amazonas sin sombrero, tules y cabelleras al viento, destellos en todos los ojos, sonrisa en todos los labios; . . . durante las semanas consagradas por entero a la fiesta y a las distracciones elegantes, se comprende el atractivo que siempre Valparaíso ha tenido para los viajeros y para los marinos de todas las naciones” (Radiguet 235).

Así, este viajero pone en entredicho la escala racial que sugiere que mujeres indígenas son inferiores a las mujeres criollas. Para Radiguet la mujer es objeto de deseo independiente de su condición racial y las criollas quedan también reducidas a “amazonas sin sombrero”; lo semi-civilizado (el mundo criollo) queda unido a lo incivilizado o bárbaro (el mundo indígena de las amazonas, en este caso imaginario). Sin embargo, esta dimensión es compleja puesto que, como se ha visto, en otras partes de su relato Radiguet posiciona claramente una distinción valorativa entre la “sangre libre de toda mezcla” (226) y los mestizajes entre criollos e indígenas.

Quizás la complejidad en la diferencia propuesta se relaciona con que la distinción señalada por Radiguet no es tan solo una distinción racial, sino también una distinción de clase. Radiguet se refiere además no a amazonas, sino a otro referente mítico-imaginario que reduce a la mujer a una condición semi-humana, con una mezcla de animalidad peligrosa para el hombre, la sirena:

Respecto a los marineros, ¿será necesario decir lo que los atrae en las quebradas? Por donde quiera que haya una puerta o ventana, puede notarse, sentadas sobre el umbral de las unas o inclinadas sobre las otras, algunas niñas de cara fresca y sonriente. . . Un guiño (sic) de la muchacha y un saludo de la vieja, acompañado de esta expresión hospitalaria: “*La casa a disposición de usted*”, atraen al marinero a un antro más peligroso que el de las sirenas; los roles de tripulación constatan este hecho, agregando al nombre de la víctima por todo comentario estas tres palabras: desertado en Valparaíso (Radiguet 219).

Es en las quebradas, espacio privilegiado de las clases bajas de la época —y para Radiguet, el lugar donde viven las sirenas—, donde se articula una dimensión

de clase asociada a la feminidad, pues en otra oportunidad, y a propósito de una visita a la casa de uno de los “notables” donde fue recibido para comer y bailar, el francés señala: “Cuando entramos al salón, el dueño de la casa, . . .pronunció con gravedad castellana, la fórmula corriente: La casa está a disposición de ustedes, caballeros, fórmula que en esta ocasión tenía una acepción enteramente diferente a la que tiene en las quebradas. . .” (Radiguet 228).

Se marca entonces una diferencia de clase; mientras en las casas de las quebradas la fórmula se asocia a la prostitución, en las casas de los notables la frase funciona como parte de las normas de hospitalidad. Sin embargo, también en estos espacios de nobleza la mujer actúa también erotizada al igual que las “sirenas”: en los salones nobles: “. . .las chilenas son dos veces mujeres cuando se trata de penetrar un misterio de amor” (Radiguet 230). Aparece entonces la dimensión del ego fálico a la que nos hemos referido y el viajero al igual que su compatriota De la Vault, ve coquetería y seducción en todo lo que rodea las festividades a las que asiste, incluso cuando toman mate: “. . .le presenta el vaso del mate a medio llenar, con la bombilla aun húmeda por el contacto de sus rosados labios” (Radiguet 231).

La tensión de clase y género parece bascular cuando el viajero relata con lujo de detalle, en extensas dos páginas, el baile de la zamacueca que ve en uno de los salones nobles y que, al parecer, estaría en la época en desuso por considerarse reñido con las buenas costumbres:⁸ “. . .se comienza a repudiar esos dramas coreográficos en que el juego de la fisonomía y la movilidad del gesto suplen tan maravillosamente a la palabra. Así la zamacueca, danza graciosa y coqueta, se ha visto relegada a las clases bajas de la sociedad. . .” (Radiguet 233).

Sin embargo, el mismo viajero dirá más adelante que frente a este síntoma de repudio de la zamacueca, las fiestas de verano donde las mujeres santiaguinas van a Valparaíso hacen resurgir este baile, y nuevamente la categoría social de clase entra en tensión: “. . .el atractivo del placer prevalece sobre los prejuicios absurdos, y la zamacueca desterrada, reaparece tímidamente, por último triunfante con la corona en la frente y saludada por numerosos *bravos*” (Radiguet 234).

Así, la diferencia de clase es puesta en cuestionamiento y aparece, en la mirada imperial del viajero, el latente deseo de baile coqueto en la nobleza chilena:

La niña tiene a menudo cierta afectación de desdén, mientras el caballero continúa sus pasos hasta encontrarse de frente con la bella desdeñadora, mos-

8 Lo mismo es señalado por Reuel Smith: “La zamacueca ha sido muy difamada por los extranjeros que la han visto solo en los puertos y en las localidades de carácter cuestionable. . . En la mejor sociedad de la capital y de los puertos se ha desterrado la zamacueca, por el hecho de ser plebeya. . .” (138).

trando durante ese juego una constancia heroica con la cual concluye por agradarla, pues ella, poco a poco, se humaniza y se acerca a él; pero, llamando luego en su ayuda toda la fuerza de su voluntad, se aleja nuevamente, hace aún otras piruetas y trata de evadirse del encanto que la desvanece.

¡Vanos esfuerzos! La pasión la arrastra; un último esfuerzo la conduce a su compañero, como el fierro al imán, y deja caer su pañuelo. Cuando baila la zamacueca, la mujer del pueblo lo hace con un ardor sin igual (Radiguet 234).

En este baile, como se ve en la cita expuesta, el seductor es el hombre y ya no la “sirena” de las quebradas o la indígena “hija de Eva”, tampoco la criolla “amazona”. Al contrario, la mujer se resiste —pero con desdén—, con muestras de deshumanización por ausencia de pasión. Finalmente, la mujer se humaniza por la constancia heroica del hombre que la rescata de su frialdad otorgándole la emoción de la que carece: la capacidad de sentir. Se aprecia cómo la mirada erótica desplegada por el viajero —o el ego fálico, si se prefiere— tensiona las dinámicas de clase al posicionar este baile, cuestionado moralmente por las clases acomodadas, precisamente en el centro de los salones nobles. Sin embargo, la distinción de clase se hace también presente cuando el viajero señala: “Cuando baila la zamacueca, la mujer del pueblo lo hace con un ardor sin igual”. La mujer de clase baja aparece ligada a un componente erótico sobre exaltado desde la mirada del viajero.

Por otra parte, se aprecia en términos de la objetivación sexual que aquí se refiere, que lo que interesa a viajeros como Radiguet en su descripción de las mujeres es la juventud, la pasión y la alegría; no interesan las mujeres viejas. Cuales mercancías-objetos las mujeres que tienen valor son las jóvenes saludables y bellas. Así, en torno a una excursión a los conventos de Santiago Samuel Haigh se pregunta respecto a “. . . la utilidad de estos institutos, mezcladas con cierta tristeza por tanta juventud, inocencia y amor, condenados a “perderse en la sombría soledad de un convento”, en vez de permanecer en el mundo para ser la gracia y adorno de la sociedad” (Haigh 98).

Nuevamente, la importancia de la mujer no está dada por el valor que en sí misma posee, sino en cuanto objeto que “adorna” y da “gracia” a los ojos del varón. Esto se aprecia claramente cuando Haigh llega al convento y señala:

Mientras tales cosas hilvanaba yo en la mente, entré a la iglesia y me aproximé al enrejado, donde mi imaginación vióse de súbito contenida y gradualmente menoscabada mi piedad por el destino de esas mujeres; había allí unas cuarenta fisonomías, ¡pero qué fisonomías! ¡Parecían piñas disecadas! La mayoría eran viejas y entre todas no vi una sola por la cual yo me hubiera resuelto a escalar una muralla o quebrar un cerrojo (99).

Las “piñas disecadas” no tienen la frescura, adorno, ni la gracia de las jóvenes, y por lo tanto, todas las expresiones compasivas respecto a la inoperancia de recintos como los conventos quedan de lado porque las mujeres que están ahí no responden al gusto del viajero; son viejas y sin lindas fisonomías. La enfermedad y la vejez le quitan belleza a la mujer. De manera similar Caldcleugh señala al llegar a una posada: “. . . la mujer de la casa y una de sus hijas sufrían un tumor o coto en la garganta; la otra era muy bonita” (Caldcleugh 122).

Como se ve, incluso un viajero más bien naturalista —geólogo, en rigor— como Alexander Caldcleugh, que no deja de mirar el suelo en búsqueda de piedras y minerales, reproduce también el ethos poscolonial asociado a la estetización y erotización de las mujeres subalternas que encuentra en el viaje. La idea de histerización de la mujer (Foucault 127) es otra vez relevante para entender el cuerpo femenino saturado de sexualidad, tal como se revisó en la objetivación servicial de la mujer:

Las niñas de Santiago poseen gran encanto personal, además de un natural muy dulce, y son un poderoso incentivo para volver al país, pero ciertamente su carácter queda por encima de toda duda. El apuntar que hay un poquito de coquetería y el notar que con frecuencia, al componerse el chalón, con el cual cubren los otros atavíos, pueda uno recrearse, contemplando siluetas muy atrayentes, no significa, ni con mucho, echar sombras sobre la delicadeza de su carácter, punto del cual se enorgullecen (Caldcleugh 161).

El “chalón” o manto que cita Caldcleugh, y en torno al que construye esta mirada colonial que exotiza y pone de manifiesto las “siluetas atrayentes” y la “coquetería”, funciona para el viajero como una prenda que muestra ocultando, y que en este sentido opera de la misma forma que el velo oriental en las fantasías eróticas también (pos)coloniales de los parajes africanos y asiáticos. Al respecto, el teórico francés Jean Francois Staszack señala, a propósito de la fijación de los europeos con los velos presentes en las danzas orientales:

En occidente y en particular desde el siglo de las luces (apelación reveladora en la materia), el saber es concebido como una observación capaz de ver la verdad escondida detrás de las apariencias . . . El proyecto científico moderno se inscribe dentro de una epistemología de quitar el velo y de voyerismo, mezclando los deseos de ver, de saber y de poder. Desde esta perspectiva se comprende porque el velo juega un rol importante dentro de los fantasmas orientalistas, y como el striptease, particularmente si es exótico, se inscribe dentro de una empresa de objetivación y dominación del cuerpo del otro. . . (Staszack 140)

Sin embargo, el manto o chalón no solo sirve como elemento exotizador desde la mirada colonial-fálica europea, sino que también como un elemento homogenizador que, desde la perspectiva tanto de la mujer como del hombre, elimina las distinciones de raza al dejar solamente al descubierto parte de los ojos. Al respecto, el propio Caldcleugh cuenta en tono de jocosa anécdota que durante su estadía en Lima conoció un inglés que, al sentirse atraído por el físico de una mujer, la siguió para saber dónde vivía: “La siguió por varias calles, y cuando ella entró a su casa, se bajó el manto con gran asombro del inglés que vio a una negra” (Caldcleugh 199). El manto funciona como eliminador de las distinciones de clase y raza, pero una vez que la mirada imperial se percata de la diferencia no duda en ponerla a la vista y hacer mofa de ella. Opera en este sentido una suerte de dislocación de clase donde el viaje permite poner en relieve estos elementos y da lugar a “disfrazar” las clases sociales y ponerlas en contacto (Walchester 41).

A partir de lo revisado se considera que en los viajeros decimonónicos se encuentran atisbos de lo que hoy se conoce como turismo sexual. Parte de la práctica del viaje responde a esta dimensión picaresca y con tintes eróticos que queda re-frendada en los relatos del viaje realizado.

Los viajeros al parecer conversaban estos asuntos entre sí y seguramente alardeaban de sus conquistas amorosas durante el viaje y su estadía en los territorios del confín. Al respecto, tenemos el caso del alemán Carl Alexander Simon que viajó a Valdivia y al sur de Chile, teniendo una estadía en Chiloé.⁹ El diario de Simon no ha sido traducido al español y, al parecer, la única copia se envió a su esposa en Alemania —quien se hacía cargo de nueve hijos— posterior a la muerte de Simon.

9 La historia de Simon, particularmente su estadía en Chiloé ha sido detalladamente documentada por Van Meurs (49), con acento en la producción iconográfica del alemán en la mentada isla.

Rodolfo Phillipi —otro alemán— señala en una carta a Luis Montt respecto al diario de Simon:¹⁰

En este diario de vida él le reprochaba a mi hermano no tener corazón, porque no le contaba sus amores. Es que mi hermano tenía en este tema simplemente opiniones muy distintas a las del reformador del mundo Simon, quien cuenta [en el diario] con gran holgura cómo sedujo a una joven chilota, para decirlo brevemente, y cómo ella, la tarde misma antes de su matrimonio con un chilote le habría concedido, ante su insistencia, un encuentro cerca de un pozo y le habría “permitido todo”. Era este el mismo hombre que en 1830 veneraba la imagen de su amada Amelie? Me he reservado esta parte de su diario de vida, de manera que no llegara a manos de su viuda. (R.A. Philippi, citado por Van Meurs 50).

Los viajeros, según se aprecia en el texto, cubrían sus infidelidades unos a otros en el marco de la permisividad que se daba en los territorios que visitaban. Otros tantos, al ser solteros, hacían gala en sus diarios de sus conquistas amorosas, o simplemente de sus intentos por hacerse de una esposa. Ejemplo de esto es el del belga Gustave Verniory quien intentó sin éxito cambiar un cuchillo que era deseado por un mapuche por alguna joven mujer mapuche:

Está loco por el puñal, me ofrece en cambio un cordero, después dos, enseguida tres, a los cuales agrega todavía una vaca. Rehúso noblemente. No cedería mi puñal sino por una “vita piri” (joven) que no haya visto más de quince cosechas. Esto turba fuertemente a mi indio. El no tiene “ñaña” (hermana), pero buscará. . . dejaremos para más tarde la conclusión del negocio (Verniory 429-30).

También Henry de la Vaulx —el mismo que antes acusó a las indígenas de seductoras— se acercó a una mujer anciana para tratar de desposar a su hija:¹¹

10 Se considera relevante este ejemplo, sin ser un relato de viaje sino una carta, referida a su vez a un diario de vida, porque da cuenta de cómo el ego fálico va más allá del relato de viajes mismo y opera de manera selectiva en torno a lo que se puede y no decir en el texto: “Al poner la aventura por impreso, los escritores viajeros consideran detenidamente a los lectores que podrían verse impactados por anécdotas riesgosas y a aquellos que las disfrutarían” (Aldrich 520). Por otra parte, las cartas mismas escritas en el viaje constituyen parte del viaje y su relato. Sobre las formas que toma el relato de viajes ya sea como crónica, diario, carta, etc. Ver Kinsley (408).

11 Desde la lectura propuesta, hay aquí una forma de explotación sexual poscolonial sin existir, lo que Pratt denomina “una versión sentimental de la anticonquista” (188), ya que no hay romanticismo en los casos de Verniory y Cordemoy o historias de amor transracial como las expuestas por Pratt (179-98).

Le pregunto entonces a la vieja si quiere darme a su hija María como mujer. Y agregó: “Te daré dos yeguas a cambio”. Pero la india dice que no. “Te daré tres yeguas”. No, responde la vieja. “Te daré cuatro”. Entonces ella piensa. En sus ojos hay un brillo codicioso, después, de repente me toma el brazo. “Cuatro yeguas dices tú, eso es caro, muy caro. ¿Por qué no me desposas a mí? Soy más barata que María y aún soy muchacha” (que quiere decir mujer joven y ardiente). Intenta la vieja decir en un mal español. Yo me río a carcajadas. . . nos vamos de la carpa, ante una gran desilusión de la India, que cree que ha perdido un buen negocio por sus proposiciones extrañas (de la Vaulx 242).

El intercambio de la mujer como objeto material aparece avalado por el hecho de que los europeos veían su presencia en el territorio como justificada para obtener riquezas y que, en última instancia, todo les pertenecía. Se trata de lo que se ha denominado “discurso de la anti-conquista” (Pratt 35), en cuanto se trata de afirmar de manera simultánea la inocencia y la superioridad europea. Un ejemplo de esto aparece más claramente en la escena que relata el Alemán Paul Treuttler al hospedarse en casa del mapuche Railef:

Como la casa no era grande, mi anfitrión había mandado preparar mi lecho —como demostración de especial confianza— en el mismo apartamento en que dormía con su mujer y sus hijas, y como ese recinto era muy estrecho, tuve que acostarme inmediatamente al lado de las hermosas muchachas. Pero ruego al lector no vea algo inmoral en ello, pues es conocida la absoluta inocencia de esta raza, que castiga con la pena capital el adulterio y la seducción (Treuttler 387).

Se da en el caso de Treuttler el “discurso de la anti-conquista” en cuanto el alemán se preocupa de quitarle la potencialidad erótica a la escena que relata y se nos presenta en una suerte de androginia e impotencia. Aunque, claro está, el viajero toma en consideración lo exótico que resultará para sus lectores europeos el compartir lecho como cuestión inocente, y despertará quizás la duda respecto al comportamiento de Treuttler. Así, y contradictoriamente, Treuttler erotiza la escena al pretender deserotizarla, y se pone de manifiesto el discurso de la anticonquista: “. . . encontrar una manera de tomar posesión sin dominación y sin violencia” (Pratt 117). Así, el viajero hace gala de una interesante tensión entre lo público y lo privado, puesto que en su privilegio de viajero al acceder a lo que las pautas de su cultura señalan como espacio privado —el lecho donde duermen mujeres que no son la propia esposa—, Treuttler tiene la oportunidad de hacer público y compartir estas

pautas culturales tan disímiles a las propias, configurando así el discurso exotista que ya se ha referido.

Tanto el territorio, la tierra, como sus habitantes aparecen exotizadas y caracterizadas con epítetos que aluden a la conquista no tan solo material del espacio sino a la conquista simbólica visualizada en la erotización y objetivación sexual que aquí se ha expuesto. Al respecto, Verniory escribe acerca de sus sentimientos al entrar la selva: "Es la primera vez que yo penetro en una selva enteramente virgen. ¡Qué esplendor!" (113). La conquista del territorio aparece en términos que no son directamente coloniales sino como la conquista de lo antes exótico y natural en lógica poscolonial por la materialidad del mundo social civilizado donde los viajeros europeos son la supuesta 'luz del progreso'. El ingeniero Verniory penetra la selva virgen en pos de la construcción de las líneas férreas del sur de Chile, de la misma forma en que pensó desposar a una joven mapuche a la que quiso cambiar por un cuchillo. La estetización que aplica el belga para referirse al paisaje de la selva, se acerca mucho a la idea de erotización a través de la seducción. La retórica propuesta reduce todo el territorio y sus habitantes al cuerpo femenino que debe ser penetrado. Al respecto Spurr señala sobre el discurso poscolonial: "El gesto retórico en el que se alegoriza un pueblo entero mediante el cuerpo femenino tiene sus orígenes en las fantasías de seducción, es decir, en las escenas imaginarias que representan la realización del deseo sexual" (272).

A modo de conclusión: límites y posibilidades de la vinculación entre relato de viajes y los estudios de género

El principal límite en el análisis propuesto se refiere a que se reproduce aquí el discurso preponderante del s.XIX que posiciona a la mujer como objeto de violencia y exclusión en lugar de dar visibilidad a las escrituras femeninas. En este sentido, queda pendiente un ejercicio de "contra-tradición", según lo propuesto por Alvarado, donde se pueda analizar a la mujer como sujeto de deseo en su propia narrativa de viajes con su propia voz y tensiones, lo que permitiría salir del "falocentrismo" (42) decimonónico donde los hombres ejercen el oficio de las letras.

En este sentido los textos deben ser leídos como parte del ánimo objetivador y la expresión de los deseos de los viajeros más que como la realidad misma. Opera en este sentido una forma de mimesis que es quizás uno de los aspectos más críticos del relato de viajes. Así, y si decimos que el viajero da cuenta más de su imaginario y el de su partida que el de su destino, y que hay una relación estrecha entre esto y los proyectos de las élites locales en el s. XIX (Pinto 168), entonces es preciso poner un manto de duda sobre las descripciones vertidas en torno a lo

cotidiano, porque es precisamente ese cotidiano siempre disperso, heterogéneo y fragmentado el que las élites locales pretendían unificar y homogenizar en pos de los modos de vida europeos, supuestamente civilizados.

De este modo, hay que cuestionar sobretodo los espacios discursivos en que los viajeros ponen acento en las desviaciones y vicios del cotidiano de los sujetos sobre los que escriben —en este caso las mujeres—, puesto que hay en esto un esfuerzo normalizador por imponer sus visiones de mundo civilizadas y el orden socio-económico de una serie de dispositivos de control como lo son: empresas productivo-extractivas, escuelas, cárceles, obras arquitectónicas, conventos, etc. que se constituían en una doble dinámica. La primera dinámica responde a un fin significacional y representacional, donde estos dispositivos venían a reemplazar la barbarie por la civilización. La otra dinámica es más bien material y de las prácticas, donde la implementación de estos dispositivos suponía sendos réditos económicos para las empresas de bienes y servicios, arquitectónicas, la contratación de personal calificado que era casi exclusivamente europeo, etc.

De manera que si bien los relatos de viaje representan un aporte para la (re) construcción de las dinámicas sociales en general, y de género en particular, con el consiguiente hincapié que hacen en las tradiciones, lo cotidiano y lo costumbrista, no deja de ser cierto que esas descripciones pueden estar mediadas por la necesidad de implementación de dispositivos de control. Intentar una interpretación desde los sujetos subalternizados aparece entonces como una necesidad imperiosa. Es decir, pensar las dinámicas descritas por los viajeros no desde su locus paternalista-civilizadorio-patriarcal, sino avizorar otros espacios de significación, donde lo que para los viajeros era algo negativo y vicioso para los sujetos descritos puede haber sido parte de un virtuosismo que les permitía desenvolverse socialmente.

En línea con lo anterior, las posibilidades para abordar la dimensión de género con una mirada que considere la voz de las mujeres como sujeto del viaje aflora como una de las extensiones a abordar por parte de la investigación aquí propuesta. De hecho, en el marco de la pesquisa de fuentes que se ha realizado en el proyecto que da lugar a esta investigación, se han encontrado dos relatos de viaje poco referenciados y donde se escribe sobre Chile; el de la austriaca Ida Pfeiffer (*A woman's Journey Round the World*) y el de la inglesa May Crommelin (*Over the Andes*).¹² Si se considerara estos textos junto a otros más conocidos en Chile (María Graham y Florence Dixie, por ejemplo) se daría lugar a posibilidades comparativas más que interesantes. De todas formas, los relatos de viajeras son menos numerosos

12 Se tiene referencia de edición en español del primero (editorial Barrabés, Huesca, 2006), mas no del segundo.

que aquellos escritos por hombres en cuanto en todos los viajes decimonónicos y de principios del siglo XX prima la idea de la aventura y la exploración, donde en aquel tiempo los hombres tenían una mayor posibilidad de desenvolvimiento en el espacio público mediante este “mito del explorador heroico” (Basnet 225).

De todas formas, y a pesar de las limitaciones señaladas, se considera relevante el análisis propuesto, porque se relaciona con la posibilidad de entender y complejizar la forma en que se expresaron las masculinidades europeas en América Latina en tiempos del colonialismo poscolonial, donde se encuentran ya trabajos como el de Peluffo & Sánchez (9-11). Es preciso entonces evitar el riesgo esencialista que llevaría a pensar a todos los hombres como igualmente caracterizados por el ego fálico que hasta aquí hemos descrito.

Así, resulta evidente en el análisis propuesto que la mirada del ego fálico no es idéntica en viajeros como Alejandro Caldclough, cuyo viaje en Chile está más asociado a la prospección minera que a otra cosa, que en un viajero con el perfil de Max Radiguet, cuyo relato se centra en la bohemia porteña de Valparaíso y que, como se ha visto, ve coquetería y pasión en todos lados.

Del mismo modo, no pueden ser considerados de igual forma los encuentros de Henry de La Vaulx y de Gustave Verniory con mujeres mapuche y sus intentos por desposarlas. Mientras que en estos el ánimo machista se hace más evidente al mezclarse con el prejuicio étnico-racial y llega al punto de intentar la compra de mujeres, en otros viajeros como César Mass o Paul Treuttler no se observa tal nivel de descaro. En este sentido se optó en este trabajo por considerar la representación en los relatos tanto de la mujer criolla (chilena) como de la mujer mapuche aludiendo de manera muy clara a si los europeos se acercaban a la una o a la otra a fin de no caer en homogenizaciones impertinentes. Al respecto, el campo de estudio de los relatos de viaje y los estudios de género se ha visto complejizado en años recientes por la incorporación de las nociones de raza, clase y teorías del espacio (Bird 101), cuestión que aparece también como posibilidad de explorar en detalle a futuro.

Obras citadas

- Aldrich, Robert. "Gender and Travel Writing". *The Cambridge History of Travel Writing*. Eds. Nandini Dans, Tim Youngs. Cambridge: Cambridge University Press, 2019: 520-534.
- Alvarado, Marina. "Contra-tradición: prácticas críticas y desestabilizadoras de escritoras chilenas de principios del siglo XX". *Ogigia* 5 (2008): 41-51.
- Basnet, Susan. "Travel writing and gender". *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Eds. Peter Hulme, Tim Youngs, Cambridge: Cambridge University Press. 2002. 225-241.
- Bird, Dúnlaith. "Gender". *Keywords for travel writing studies*. Eds. Charles Forsdick, Zoë Kinsley, Kathryn Walchester. London: Anthem, 2019: 99-101.
- Boyd, Nelson. *Chili: sketches of Chili and the chilians during the war 1879-1880*. Londres: Woodfall and Kinder, 1881. [Trad. Prop.]
- Caldcleugh, Alexander. "Viaje a Chile en 1819, 20, 21". *Viajeros en Chile. 1817-1847*. s.e. Santiago de Chile: Ed. Del Pacífico, 1955.
- Carastathis Anna. *Intersectionality: origins, contestations, horizons*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2016.
- Chrisman, Laura. "Postcolonial Studies". *New dictionary of the history of ideas*. 2005.
- Cooper, Frederick. *Colonialism in Question: Theory, Knowledge, History*. Los Angeles: University of California Press, 2005.
- Cordemoy, Camille Jacob. "Au Chili [I]". *Le Tour du Monde, nouveau journal des voyages* [Paris, Francia]. Nouvelle série, 2e année : 577-624, 1896. [Trad. Prop.]
- Cordemoy, Camille Jacob. "Au Chili [II] ". *Le Tour du Monde, nouveau journal des voyages* [Paris, Francia]. Nouvelle série, 4e année : 181-216, 1898. [Trad. Prop.]
- Creensahw, Kimberlé; Harris, Luke; HoSang, Daniel; Lipsitz, George, eds. *Seeing race again: countering colorblindness across the disciplines*. Oakland: University of California Press, 2019.
- De la Vaulx, Henry. "Voyage en Patagonie". *Le Tour du Monde, nouveau journal des voyages* [Paris, Francia]. Nouvelle série, 6e année : 193-264, 1900. [Trad. Prop.]

- Dussel, Enrique. 1492. *El encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. La Paz: Plural editores, 1994.
- Feliú, Guillermo. *Viajes relativos a Chile (tomo I y II)*. Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1962.
- Figueroa, Virgilio. *Diccionario histórico, biográfico y bibliográfico de Chile*. Santiago: Ed. Balcells, 1928.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de Saber*. 31 ed. México: Siglo XXI, 2007.
- Gallegos, Eduardo; Otazo, Jaime. "Los relatos de viajes y la conformación de los medios de comunicación modernos en torno las categorías de información y espectáculo". *Revista Latina de Comunicación Social*. N°74 (2019): 840-856.
- Haigh, Samuel. "Viaje a Chile en la época de la independencia". *Viajeros en Chile. 1817-1847*. s.e. Santiago de Chile: Ed. Del Pacífico, 1955.
- Junqueira, Mary Anne. "Elementos para uma discussão metodológica dos relatos de viagem como fonte para o historiador". *Cadernos de Seminários de Pesquisa (vol. II)*. Eds. Mary Anne Junqueira & Stella Maris Scatena Franco. Sao Paulo: USP-FFLCJ-Editora Humanitas, 2011: 44-61.
- Kinsley, Zöe. "Travelogues, Diaries, Letters". *The Cambridge History of Travel Writing*. Eds. Nandini Dans, Tim Youngs. Cambridge: Cambridge University Press, 2019: 408-422.
- Lindsay, Claire. "Travel Writing and Postcolonial Studies". *The Routledge Companion to Travel Writing*. Ed. Carl Thompson. New York: Routledge, 2016: 25-34.
- Mass, César. "Viaje a través de las provincias australes de la República de Chile desde enero hasta junio de 1847". *Travesías por la Araucanía: Relatos de viajeros de mediados del siglo XIX*. Comp. Italo Salgado. Temuco: Ed. Universidad Católica de Temuco, 2016: 29-94.
- Nordenskjöld, Otto. "La terre du feu". *Le Tour du Monde, nouveau journal des voyages* [Paris, Francia]. Nouvelle série, 8e année: 13-60, 1902. [Trad. Prop.]
- O'Halloran T.P. *A Bibliography of South America*. Buenos Aires: Librerías MacKern, 1912.
- Peluffo, Anna; Sánchez, Ignacio, eds. *Entre hombres: Masculinidades del siglo XIX en América Latina*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2010.

- Pinto, Jorge. "Proyectos de la elite chilena del siglo XIX (I)". *Revista Alpha*, Nº 26 (Julio 2008): 167-189.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales: Literatura de Viajes y Transculturación*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Rabasa, José. "Poscolonialismo". *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. 2009.
- Radiguet, Max. "Valparaíso y la sociedad chilena en 1847". *Viajeros en Chile. 1817-1847*. s.e. Santiago de Chile: Ed. Del Pacífico, 1955.
- Reid, Aquinas. *De Valparaíso al Lago Llanquibue. Diario del viaje efectuado por el Doctor Aquinas Reid en 1847*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1920.
- Reuel, Edmond. "Losaraucanos. Notas sobre una gira efectuada entre las tribus indígenas de Chile Meridional". *Travesías por la Araucanía: Relatos de viajeros de mediados del siglo XIX*. Comp. Italo Salgado. Temuco: Ed. Universidad Católica de Temuco, 2016: 123-242.
- Sandoval, Oriette. "La mirada imperial y su desplazamiento hacia los espacios de confin: el caso de la narrativa de viaje de Florence Dixie a Patagonia". *Taller de Letras* Nº 63 (2018): 91-105.
- Scatena, Stella. "Relatos de viagem: reflexões sobre seu uso como fonte documental". *Cadernos de Seminários de Pesquisa* (vol. II). Eds. Mary Anne Junqueira & Stella Maris Scatena Franco. Sao Paulo: USP-FFLCJ-Editora Humanitas, 2011: 62-86.
- Schmidtmeier, Peter. *Travels into Chile over the Andes, in the years 1820 and 1821*. Londres: McDoall, 1824.
- Scott, David. "Sex/sexuality". *Keywords for travel writing studies*. Eds. Charles Forsdick, Zoë Kinsley, Kathryn Walchester. London: Anthem, 2019: 223-225.
- Spivak, Gayatri. "Postcolonial Theory and Literature". *New dictionary of the history of ideas*, 2005.
- Spurr, David. *La retórica del imperio: El discurso colonial en periodismo, escritura de viajes y administración imperial*. Santiago: Ed. Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- Staszak, Jean François. "Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (XVIIIe-XIXe siècles)". *Annales de Géographie* Nº660- 661, Año 117 (Marzo-Junio 2008): 129-158.

- Thompson, Carl. Ed. *The Routledge Companion to Travel Writing*. New York: Routledge, 2016.
- Townsend, Camilla. "Burying the White Gods: New Perspectives on the Conquest of Mexico". *American Historical Review* 108:3 (June 2003): 659-687.
- Treutler, Paul. *Andanzas de un alemán en Chile 1851-1863*. Santiago de Chile: Ed. Del Pacífico, 1958.
- Van Meurs, Marijke. *Carl Alexander Simón en Chiloé, 1852*. Ancud: Ediciones Museo Regional de Ancud, 2016.
- Verniory, Gustave. *Diez años en la Araucanía 1889-1899*. 2a edición. Santiago: Ed. Pehuén, 2001.
- Walchester, Kathryn. "Class". *Keywords for travel writing studies*. Eds. Charles Forsdick, Zoë Kinsley, Kathryn Walchester. London: Anthem, 2019: 40-42.

Ciudades literarias en el imaginario del norte chileno

Literary cities in Chilean North imaginary

Patricia Henríquez
Universidad de Concepción
pathenriquez@udec.cl

Mauricio Ostria
Universidad de Concepción
mostria@udec.cl

Resumen

La literatura ficcionaliza el espacio o lo convierte en escena: entran en juego los correlatos espaciales; los terrenos ‘propios’ y ‘ajenos’, cotidianos y sagrados, fantasmagóricos, oníricos. Se trata de espacios ficticios y sitios evocados capaces de simbolizar un conjunto de “lugares posibles” para el despliegue de un prodigioso imaginario geográfico. Así, en la narrativa nortina: las alturas andinas y sus pueblos de indios; los inmensos desiertos poblados de oficinas salitreras y faenas mineras; los veloces procesos de modernización urbana en puertos cuyos horizontes se tornan internacionales y transfronterizos. Estos lugares se hacen palabra y asumen el carácter de espacio nortino imaginario. De esa forma, el Norte Grande chileno ha sido asumido y transformado en sucesivos paisajes literarios en los que se reconocen el hombre y la mujer de esas tierras, como sucede concretamente aquí, en Pisagua y Pampa Unión.

Palabras clave: literatura chilena, novela nortina.

Abstract

Literature fictionalized space and turns it into scenes: spatial discourses come into play; owns and foreign lands, quotidian and sacred, phantasmagoric and oneiric fields. It is about fictional and recalled spaces capable to symbolize “possible places” combinations in order to unfold a prodigious geographic imaginary: Andeans altitudes and their Indian towns; huge deserts populated by salt mine office locations, the fast urban modernization process in ports whose horizons became internationals and cross-borders. These places turn into words and assume an imaginary northern character. With this, Chilean Big North has been assumed and transform into successive literary landscapes, in which men and women from this territory are recognized, specifically in this paper, from Pisagua and Pampa Unión.

Keywords: Chilean Literature, northern novel.

Recibido: 16/08/2021

Aceptado: 02/11/2021

1

La literatura ficcionaliza el espacio o lo convierte en escena, como el teatro. Asimismo, la fábula, el mundo de los personajes, la construcción del tiempo, la situación comunicacional y la ideología de la obra literaria son susceptibles de analizar como derivados respecto de la categoría fundamental de espacio, entendida esta como uno de los principios de organización de los diversos planos de la realidad presentada en los textos (Slawinski). Aquí, como en el teatro, entran en juego, por ejemplo, los correlatos espaciales de la práctica social; los terrenos ‘propios’ y ‘ajenos’, cotidianos y sagrados y hasta fantasmagóricos; los espacios de defensa y los espacios de conquista; las valoraciones y visiones de mundo representadas o simbolizadas en lugares, zonas, direcciones, puntos cardinales, regiones y fronteras, que se explican sobre la base de la mitología, la religión, las ideologías sociales, etc. (Bachelard, Foucault). Pero el espacio literario no solo se despliega en los estratos correspondientes a las objetividades representadas, sino también en la perspectiva de los sujetos y en la semántica y sintaxis de sus construcciones: en la literatura el espacio elemental y virtual es la página en blanco. La letra, la página, el libro pueden cobrar significaciones inusitadas en relación con el espacio: los casos del letrismo y los caligramas, de los libros ilustrados (dibujos, gráficos, fotografías, etc.) y de los libros-objeto (recuérdese el caso de *Último round*, de Julio Cortázar, estructurado físicamente en dos plantas, que pueden leerse separadas o complementariamente). Por último, no debe olvidarse el formato electrónico que permite un despliegue espacial a través de links, ventanas, hipertextos y otros recursos digitales virtuales.

Por otra parte, el espacio debe entenderse como móvil, cambiante, con puntos de vista múltiples (Cullen). En la literatura, el espacio que se crea entre el texto y el lector también se moviliza en la medida en que es condicionado por las diferentes perspectivas que puede asumir el acto de leer y la influencia de los contextos (históricos, sociales, culturales, etarios, de género, etc.). En estos devenires, los lugares y las estructuras que los sostienen, acotan y orientan su funcionalidad; son susceptibles de ser entendidos como textos o architextos culturales. Textos que como las culturas en que se integran, casi siempre son heterogéneos. En ellos es frecuente la contradicción, la inconsecuencia, la conjunción de estructuras diversas, de procedencias varias y cuyos sentidos cambian según las funciones que se les atribuyen. Esto origina la no uniformidad interna de los espacios semióticos. Es normal que en una cultura interactúen elementos heterogéneos y hasta disfuncionales. La combinación de tipos esencialmente diferentes de semiosis y, en consecuencia, el surgimiento de complejos problemas de recodificación, equivalencia, cambios en los puntos de vista y combinación de diferentes voces en un todo textual o en un conjunto de textualidades es particularmente notorio en los procesos de reciclaje,

en las escenificaciones performáticas y en la novela. En esta última, la apariencia de un lenguaje natural, oculta una controversia compleja y contradictoria de diferentes mundos semióticos. (Lotman, Cornejo Polar) y propone, al mismo tiempo, negociaciones entre numerosos emisores y destinatarios (Bourriaud).

Aquí entendemos los diversos espacios como textos, en tanto todos ellos presentan una codificación o sistema que regula sus estructuras (funciones sintácticas, reglas de orden, disposición, función) y semánticas (designaciones, significados, sentidos, valores). En esa misma medida, son susceptibles de ser leídos. Son heterogéneas las relaciones entre diversas actividades simbólicas, en la medida en que se organizan según codificaciones, formas, materias, reglas y comportamientos disímiles; pero también en cuanto son el resultado de superposiciones y mezclas culturales. Asimismo, son heterogéneas las relaciones que se establecen internamente en cada uno de los campos: reunión, en un solo sitio, de varias versiones utópicas que son, a la vez, incompatibles entre sí (heterotopías). Es en ese aparente “desorden”, donde los fragmentos de testimonios de diversas culturas adquieren múltiples sentidos.

2

Toda narración (épica, mítica, satírica, novelesca, legendaria, cuentística, etc.), en tanto relato imaginario, ficcionaliza un lugar: en ese proceso entran en juego, por ejemplo, los correlatos espaciales; los terrenos ‘propios’, ‘ajenos’ y fronterizos; cotidianos y sagrados, fantasmagóricos, oníricos; los espacios de defensa y conquista; las valoraciones y visiones de mundo representadas o simbolizadas en territorios, zonas, direcciones, puntos cardinales, regiones y fronteras, centros y periferias que se explican sobre la base de la mitología, la religión, las tradiciones y, claro, los procesos históricos y sociales. Se trata de espacios ficticios (creados por la palabra) y sitios evocados capaces de simbolizar “lugares posibles” propicios al despliegue de un prodigioso imaginario geográfico, utópico o heterotópico, siempre, hondamente humanizado.

La novela es un género esencialmente moderno, nace con el Renacimiento, y, en este sentido, está muy vinculada a las ciudades. Aunque estas aparecen tempranamente en la literatura. Así, por citar algunas famosas: Sodoma y Gomorra, en la Biblia; Troya, Ítaca, en los poemas homéricos; la Roma de la *Eneida*, Camelot (leyenda del rey Arturo), Pandemonium (*El paraíso perdido*, de Milton), Amaurota (*Utopía*, de T. Moro). Y entre nosotros: Aztlán (el mítico lugar previo de Tenochitlán), El Dorado (mítica ciudad que se creía ubicada en Nueva Granada), las siete ciudades de Cibola, (cuyas varias leyendas parecen tener su origen en la España musulmana

y su concreción más famosa en relatos sobre la conquista española de América del Norte; La ciudad de los Césares, (que se suponía ubicada en un valle de los Andes), Trapalanda (la mítica ciudad de los naufragos españoles, en América). En la novela hay ciudades ficticias, como la ínsula Barataria (*Don Quijote*), Arkham (en las novelas de Lovecraft), *Las ciudades invisibles* (Ítalo Calvino), Minas Tirith (*El señor de los anillos*, de Tolkien). Y en la literatura infantil, Nunca Jamás (*Peter Pan*), el país de las maravillas (de Alicia), Ciudad Esmeralda (*El mago de Oz*), pero también algunas muy ‘reales’ como la isla de Robinson Crusoe. Un autor muy influyente en nuestra narrativa es, sin duda, William Faulkner, que situó muchas de sus novelas en el poblado imaginario de Yoknapatawpha County.

Entre nosotros, hay que mencionar, por lo menos, a Espelunco (*Don Guillermo*, de José V. Lastarria), Santa Mónica de los Venados (*Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier), Comala, (*Pedro Páramo*, de Juan Rulfo), Santa María de Neiva (*El astillero*, *Juntacadáveres* y *La Vida Breve*, de Juan Carlos Onetti), Macondo (*Cien años de soledad*, de García Márquez), El Olivo (*El lugar sin límites*, de José Donoso), sin olvidar, aunque se trate de relatos breves, la Ciudad de los Inmortales en los cuentos de Borges: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “El Inmortal”. Y, por supuesto el Aleph (ese lugar, reducido a un punto, síntesis de todos los espacios y todos los tiempos). También hay ciudades reales, obviamente, ficcionalizadas, en todas las novelas, como la Ciudad de México (*La región más transparente*, de Carlos Fuentes), Zapotlán (*La feria*, de Juan José Arreola), Lima (*Conversación en la catedral*, de Vargas Llosa), La Habana (*Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante), o los sertoes de Guimaraes Rosa; Santa Teresa (Ciudad Juárez), en *Los detectives salvajes* y *2666*, de R. Bolaño, sin olvidar a San Agustín de Tango (Santiago, en *Ayer* de Juan Emar) y a la misma capital de Chile, en las novelas de Blest Gana, Orrego Luco, Nicomedes Guzmán, González Vera, José Donoso, Diamela Eltit, Lina Meruane, Pedro Lemebel y tantas y tantas otras.

3

En la novela del Norte Grande, como en todo universo novelesco, se advierten diversas formas de yuxtaposición y fragmentación espacial, así como la existencia de espacios heterogéneos (zonas urbanas y rurales, fronterizas; paisajes montañosos, desérticos, marinos; espacios públicos y privados, centrales y marginales, interiores e íntimos, abiertos y cerrados, purificadores y ominosos, reales o simbólicos, míticos o fantásticos). También son observables en los diversos territorios, los procesos de modernización y desarrollo, así como los de deterioro y derruición, y, sobre todo, la ineludible interacción entre espacio y tiempo y entre ambos y los sujetos que se movilizan en sus coordenadas.

Estos espacios abarcan tanto las alturas andinas y sus pueblos de indios, cuyas raíces culturales los vinculan sin interrupción a comunidades del sur peruano y boliviano y el nordeste argentino; los inmensos desiertos poblados de oficinas salitreras y faenas mineras; los veloces procesos de modernización urbana en puertos cuyos horizontes se tornan internacionales y transfronterizos. Tales lugares se hacen palabra (signo, símbolo) y en ese proceso se perspectivizan y asumen el carácter de espacio nortino imaginario.

En los años 30, *Carnalavaca* (1932), de A. Garafulic, ficcionaliza el mineral de cobre de Chuquicamata en sus inicios y en sus efectos no solo sobre el mundo andino, sino sobre toda la vida política y social del país. En tanto, en años recientes, Doris Araya, en *Desde el abierto límite de la tierra de los chucos* (1998) alude con nostalgia a los últimos días del mineral. Por su parte, Hugo Silva, en *Pacha Pulai* (1945) reconstruye fantásticamente, el viaje de un aviador perdido, el teniente Bello, hacia una ciudad del pasado colonial, oculta en la precordillera andina, nada menos que la Ciudad de los Césares. Los paisajes, leyendas y poblados precordilleranos son reconstruidos vivencialmente por el profesor, narrador y cronista Domingo Gómez Parra y el narrador calameño Héctor Pumarino Soto, en varios de sus relatos.

Los espacios pampinos, el desierto, las oficinas, las faenas mineras y sus efectos: explotación, conflictos, tragedias, sed, espejismos, extravíos, son narrativizados lo largo de la historia salitrera, entre 1830 y 1930 y hasta nuestros días. Desde Pisagua hasta Taltal fueron surgiendo gran cantidad de campamentos, oficinas y pequeños poblados que albergaban a los trabajadores y sus familias. Esos poblados perviven en novelas de entonces como de ahora. Y es precisamente en nuestro tiempo que han alcanzado dimensiones históricas y hasta legendarias. *Tarapacá* (1903), de Juanito Zolá, Eduardo Barrios, Baldomero Lillo, Carlos Pezoa Véliz, Víctor Domingo Silva, Luis González Zenteno, Mario Bahamonde, Andrés Sabella, Volodia Teitelboim, Nicolás Ferraro, Hernán Rivera Letelier, Carlos Franz, Francisco Mouat, Patricio Jara, etc.

La primera novela del Norte Grande parece ser *Tarapacá* (1903),¹ de Juanito Zolá (seudónimo de Osvaldo López y Nicanor Polo), que narra el ambiente de pobreza en que viven los obreros, y la miseria moral de los acaudalados dueños de las salitreras, en la pampa y en Iquique, dos espacios estrechamente ligados por el boom del nitrato y, sin embargo, separados por el abismo de la opulencia y la

1 Cuya recuperación la debemos a las incesantes y fructíferas investigaciones del profesor y sociólogo de la Universidad Arturo Prat, Bernardo Guerrero Zamora.

pobreza. Esa misma relación espacial y social se retoma en novelas como *Rebelión en la pampa* (1937), del alemán Theodor Plievier, *Palomilla Brava* (1943), de Víctor Domingo Silva; *Norte Grande* (1944), de Andrés Sabella; *Hijo del salitre* (1952) y *La semilla en la arena* (1956), de Volodia Teitelboim; *Caliche* (1954); y *Los pampinos* (1956), de Luis González Zenteno; *La luz viene del mar* (1963), de Nicomedes Guzmán y ya en nuestro días en las novelas de Hernán Rivera Letelier (*La reina Isabel cantaba rancheras*).

Por último, el surgimiento, apogeo y decadencia de ciudades costeras también es evocado en novelas y cuentos (Víctor D. Silva, Nicomedes Guzmán, Salvador Reyes, Andrés Sabella, Mario Bahamonde, Sady Zañartu y últimamente, Patricio Jara (*Geología de un planeta desierto*), Rodrigo Ramos (*Ciudad berraca*, etc.).

4

Al pie de este sol: semillería de piedras, colores que envenenan, muerte. ¡He aquí la fotografía de la Pampa chilena! Y, Sin embargo, allí ha sido —y es—, la vida, el acento dominador. Vida que fue menester traer con el agua y al coraje, venciendo a la puna y a la sed, al acaso y al desengaño.

Andrés Sabella

El “infamado despoblado de Atacama” se fue poblando paulatinamente de gentes venidas de todas partes del mundo. Así, en la efímera vida salitrera fueron apareciendo pequeños pueblos o ciudades que dieron fisonomía humana al desierto. Aquí, nos referiremos a dos de ellos que, por diversas razones, adquirieron prestigios positivos y/o negativos, heroicos o divertidos, ominosos o trágicos (a veces todo junto) y que fueron exitosamente ficcionalizados: Pisagua y Pampa Unión: ambos siguen hablándonos desde la recreación literaria y se constituyen en un rico legado cultural del Norte, a pesar de su miserable o ruinoso condición actual.

4.1

Diálogo de Chile
Verás un mar de piedras
Verás margaritas en el mar
Verás un Dios de hambre
Verás el hambre
Verás figuras como flores
Verás un desierto
Verás el mar en el desierto
Verás tu odio
Verás un país de sed
Verás acantilados de agua
Verás nombres en fuga
Verás la sed
...
Y llorarás
Raúl Zurita

Pisagua es una pequeña localidad chilena, ubicada en la costa, entre Iquique y Arica. En el caserío, semiabandonado, viven hoy en día unos 300 habitantes. Hasta la Guerra del Pacífico, Pisagua perteneció al Perú. Durante la primera mitad del siglo XIX, sus pobladores explotaron las guaneras allí existentes. Esto permitió que la ciudad se transformase en una importante localidad del sur peruano, a pesar del terremoto del 13 de agosto de 1868, que arrasó la población. En 1870, fue declarada puerto mayor por el Gobierno del Perú. Entonces, su principal actividad económica era la minería, especialmente el nitrato y el yodo. Al iniciarse la Guerra del Pacífico, las tropas chilenas desembarcan en Pisagua (2 de noviembre de 1879), tomando posesión de ella. Así, se da comienzo a la campaña terrestre de la guerra en territorio peruano. La operación culminó con la ocupación de Pisagua, pese a la decidida defensa de los aliados (Perú y Bolivia), en la que murieron unos 350 bolivianos, peruanos y chilenos. Ya en el siglo XX, Pisagua fue un importante puerto para el embarque y la exportación de nitrato durante el auge salitrero industrial que se vivió en el norte de Chile hasta los años treinta del siglo pasado. Hacia 1900 contaba con modernos muelles con grúas mecánicas, un activo movimiento portuario, aduana, oficina del Registro Civil, algunos bancos, diversas casas comerciales chilenas y extranjeras, un teatro (donde llegaron a cantar destacadas figuras del canto lírico), algunos hoteles y consulados foráneos, una parroquia, una escuela fiscal, un cuartel de bomberos, un hospital y todos los servicios urbanos propios de una ciudad de la época, incluidos un servicio de tranvías urbanos, teléfonos y energía eléctrica, así como cable submarino y telégrafo. Con cerca de 10.000 habitantes,

Pisagua se convirtió en una de las ciudades más bellas de la árida costa nortina y uno de sus puertos más importantes. Tras el fin del auge salitrero, Pisagua mantuvo cierta importancia debido a la explotación pesquera; pero, a fines de los años cincuenta del pasado siglo, la zona urbana decayó ostensiblemente hasta convertirse en el caserío que es hoy.

Pero Pisagua carga, asimismo, con una lastimosa fama, convertida en escritura: ha servido de escenario a tristes y lamentables sucesos, constituyéndose en un espacio ominoso, signado por el sufrimiento y la muerte. A esto hay que añadir su ubicación geográfica a orillas del desierto, lo cual, por decirlo así, multiplica su triste fama. En efecto, horribles episodios históricos han venido a cargar al desierto con un oscuro prestigio en tanto espacio destinado a convertirse en campo de prisioneros políticos. Esta visión negativa refluye sobre Pisagua y la convierte en símbolo de lo ominoso y de la muerte: “cementerio” la llama Alcides Arguedas; “pueblo fallecido”, Volodia Teitelboim.

El desembarque de las tropas chilenas en la Guerra del Pacífico y los horrores vividos en el campo de prisioneros establecido por el gobierno de González Videla impulsan a dos destacados escritores, uno boliviano, Alcides Arguedas, y otro, chileno, Volodia Teitelboim, a escribir sendas novelas con el título de Pisagua. Arguedas es conocido, sobre todo, por su novela *Raza de bronce* (1919), pionera del indigenismo literario andino y por *Pueblo enfermo* (1904), un ensayo en que caracteriza el proceso histórico y social de Bolivia con las tintas más oscuras. Teitelboim, por su parte, es coautor de la polémica *Antología de la poesía chilena nueva* (1935) y de dos novelas ambientadas en el Norte Grande: *Hijo del salitre* (1952) y *La semilla en la arena* (1957). Mientras Arguedas halla en Pisagua el escenario propicio para la inmolación de su protagonista, justo el día del desembarque de las tropas chilenas, Teitelboim rememora sus propios sufrimientos y los de sus compañeros en la Pisagua convertida en campo de prisioneros.

Alcides Arguedas nace en La Paz, justamente, el año de inicio de la Guerra del Pacífico y la inclusión del episodio del desembarque chileno en *Pisagua* no parece gratuito. Arguedas pertenece a la llamada generación mundonovista, es decir, la del grupo de escritores que reacciona en contra del modernismo dariano y procura construir una literatura más cercana a la tierra, provisto de las herramientas del naturalismo literario y al positivismo filosófico. Su visión, en general, pesimista, está marcada por las ideas básicas del determinismo comptiano: herencia, geografía y condiciones históricas. Armado con tales conceptos, Arguedas, que es también uno de los grandes historiadores de Bolivia, interpreta la realidad de su país, marcada desde la conquista por el mestizaje y la violencia social, rasgos negativos

y fatalistas. Su novela *Pisagua*, la primera que escribe, publicada en 1903, a los 24 años de edad, busca relacionar dos hechos históricos: la revolución que derroca al tirano Melgarejo, en 1871 (que abre el relato) y el desembarque chileno en Pisagua, con que se inicia la Guerra del Pacífico, en 1879, que lo cierra. El gran gozne que une ambos episodios es la historia del protagonista, Alejandro Villarino, un intelectual, idealista y romántico, con tendencia al suicidio, signado por la fatalidad, que participa heroicamente en ellos y que acaba sus días inmolado en el combate de Pisagua. “*Pisagua* —escribe Arguedas— quiso ser un canto épico. En torno a una descolorida aventura sentimental intenté describir dos episodios ya justamente legendarios: el valor y la abnegación de la raza puestos a prueba de muerte en un trance desesperado” (*La Danza de las sombras* 632). Arguedas no conocía Pisagua ni tampoco el mar al escribir su novela; solo un tiempo después, de paso en Antofagasta y rumbo a España, el escritor boliviano dejaría, como al pasar, esta breve imagen del mar recién descubierto por sus ojos asombrados y su visión siempre pesimista: “el espectáculo del mar me hizo concebir pasajera y pasajeramente la idea de la pequeñez de los hombres” (*La Danza de las sombras* 633).

La literatura no se nutre necesariamente de la experiencia vivida. Así, una de las más convincentes descripciones de la pampa argentina es la de Sarmiento, en su *Facundo*, hecha con la imaginación y los libros. Del mismo modo, la imagen del puerto de Pisagua que nos entrega Arguedas, sin conocerlo es notable:

Figuraos un formidable exabrupto desgarramiento de la costa avanzando hacia el mar en forma de herraje lleno de arrugas, ondulaciones y asperosidades y en medio una ciudad pequeña y cuyas calles, trazadas a cordel, van a chocar, unas contra la escarpada pendiente de la costa, cual si quisieran escalarla, y otras a perderse en la inclinación del terreno que se precipita por medio de gradientes y sinuosidades a la playa defendida en unos puntos por peñascos cortados a pico, y en otros por grupos de rocas esparcidas acá y allá y que semejan los restos de un edificio monstruo destruido quién sabe por qué cataclismos. . . ciudad triste como un cementerio y en la que, si algo se oye, es el rugido del océano que se retuerce con furor de fiera enjaulada, y de vez en cuando el silbido de la locomotora cuyos rieles suben ceteando el cerro hasta llegar a la cima donde se extiende la pampa de horizontes vastos y sin más miraje que un cielo casi constantemente azul, de una monotonía cargada de nostalgias, un mar verdoso que golpea sus muros de granito y una naturaleza desnuda y árida como el vientre de una momia (*Pisagua* 76).

El episodio de Pisagua ocupa solo el último libro (capítulo) de los seis que componen la novela, unas 10 páginas. Lo más significativo, desde el punto de vista simbólico, es el valor negativo y funesto que se asigna al mar, el que parece, en todo momento, estar en contra de los defensores de Pisagua y a favor de los invasores: “El mar, tranquilo hasta entonces, comenzaba a irritarse, dando golpes sobre las rocas donde estaban encubiertos los bolivianos” (*Pisagua* 81). Del mismo modo, es muy significativo —en toda la novela— el valor de anticipación funesta que se asigna al crepúsculo. Precisamente, el sacrificio inútil de Villarino, su trágico héroe, se consume “en las refracciones que el sol poniente levantaba de las olas” (*Pisagua* 85).

Volodia Teitelboim nace en Chillán, en 1916 y pertenece, por lo tanto, a la generación neorrealista o generación de 1938, que se aglutina en torno a los ideales del Frente Popular, y asume una actitud —equivalente a la generación de Arguedas— de rechazo tanto al cosmopolitismo dominante en los escritores vanguardistas, como al localismo criollista y busca un mayor afincamiento en la problemática popular y social; pero, a la vez, con una clara idea de la construcción artística con proyección universal. Su novela *Pisagua*, fue publicada por primera vez en 1957, con el título de *La semilla en la arena*. Allí se narran las desventuras de cientos de chilenos, hombres y mujeres, relegados al puerto nortino, en calidad de prisioneros políticos. La novela narra desde la llegada de los primeros contingentes, sus diversas peripecias, angustias, precariedades, intentos de fuga, aventuras amorosas y picarescas, esfuerzos por organizarse socialmente en procura de una vida digna hasta el esperanzador momento del regreso. A diferencia de Arguedas, Teitelboim sí conoció Pisagua y muy de cerca: él fue uno de los desterrados que vivió en carne propia la condición de prisionero político de modo que, aunque no queda de manifiesto en la estructura narrativa de la novela, la perspectiva autorial es la del testigo. El paisaje de Pisagua en la novela de Teitelboim es el espacio presente desde que se abre el relato hasta su final (incluso, la tercera parte prolonga el territorio hacia los Andes) y se inscribe en la visión nostálgica y defectiva con que el habitante del sur, el relegado, contempla la tierra árida y soleada del Norte:

Margarita tornó a contemplar obsedida el paisaje y las ruinas. Como la mayoría de aquellos involuntarios viajeros. . . ella veía por primera vez el desierto. . . el mundo había perdido aquí su rostro verde, el alma casi humana que ella se había acostumbrado a percibir en su tierra de Lota, rodeada de bosques y brillante de clorofila. Aquí el hombre parecía un extraño, y vivirían doblemente deportados de la libertad y la fertilidad, entre la soledad y los peñascos. Ella era mujer de lluvia, del perfume de las araucarias, de tomar gotas de resina en los dedos, y aquí no había lluvia ni pinares, ni caminos para la libertad (Teitelboim 19).

Esta doble privación (libertad y fertilidad) marcará la vida de los prisioneros durante toda su permanencia en el aciago puerto nortino; es decir, durante todo el relato. Carencia multiplicada por las condiciones de abandono y derruición en que se hallaba la ciudad:

Era una abandonada sombra, un pueblo fallecido hace tiempo, insepulto tal vez por negligencia, error o espíritu de ficción, agazapado en un minúsculo terraplén del macizo costeño. Al pie de esos descoloridos montes, surcados por franjas leonadas, en la lonja estrecha, al fondo del agujero, ella y los suyos iban a pasar no sabía cuántos días, meses o años de su vida. Al comprobarlo como algo inevitable sintió un estremecimiento (18).

Así, mientras para Arguedas, el espectacular espacio pisagüino, sitio entre el océano y el desierto, en cuya garganta flanqueada de rocas se yergue la ciudad, semejante a un cementerio, funciona solo como un escenario eventual, propicio al desenlace trágico y al inútil sacrificio de su héroe; para Teitelboim, en cambio, ese mismo espacio, del que es casi imposible huir, se constituye en cárcel, donde los prisioneros procurarán hacer del pueblo muerto un lugar donde volvería a brotar porfiadamente la vida. Ciertamente, ambas visiones, contrapuestas, están signadas no solo por las experiencias personales de los autores (el conocimiento sobre Pisagua), las condiciones históricas (guerra del Pacífico, campo de prisioneros) que determinan la configuración del lugar y el sentido de los hechos, sino también por el trasfondo ideológico que amplía y proyecta ese sentido a una cosmovisión que determina el sistema de posibilidades de las novelas. Para Arguedas el sacrificio (individual y colectivo) es inútil no solo porque el enemigo logró desembarcar en Pisagua y, finalmente, la guerra se perdió, sino porque, habida cuenta de su formación intelectual, el proceso social de Bolivia, desde su perspectiva, parece estar condenado al fracaso. Para Teitelboim, en cambio, la condición de prisioneros en una cárcel incluso natural —“. . . casi de inmediato pensó en la fuga. Pero si intentaban huir se estrellarían contra el árido peñón de la cordillera de la Costa o se hundirían. . . en la muralla horizontal del mar, a menos que escaparan por el cielo. Mas el cielo ¿acaso no era, aunque pintado de azul, una de las tres puertas cerradas de esa tórrida cárcel natural?” (Teitelboim 19)—; no es signo de verdadera tragedia: su creencia en el poder del pueblo para sobreponerse, está inspirado en el humanismo marxista. Por eso la novela termina con esta imagen, reveladora del estado de espíritu de quienes han sido liberados: “El mar ahora centellea en la luz nocturna. A bordo se hace el silencio del corazón colmado. Aunque la nave parece inmóvil, ellos saben que avanzan, pues ¿acaso los hombres no van en el movimien-

to infinito? La oscuridad ya se ha hecho plena, pero en el barco todo se ve tan claro como si transportara una antorcha” (Teitelboim 477).

Muchos años más tarde, Sergio Missana (1966) construye una novela —*Movi-miento falso* (2000)— que incluye aspectos de relato de viaje y de aprendizaje y, sobre todo, de novela negra, que, no obstante, adquiere su densidad en la relación ambigua de los personajes, siempre huidizos y en la permanente presencia de un espacio inseguro en el que se confabulan el desierto, las ruinas, los lugares tenebrosos y la historia terrible. Véase, por ejemplo:

Lo asaltó la tentación de preguntarle a ese hombre si conocía a Brown. Aquello hubiera significado delatarse, cortar cualquier posibilidad de acercamiento, si no se había marchado ya de ese lugar ominoso. Tarde o temprano terminaría por enterarse de que alguien lo había estado buscando. Eso significaba, pensó, llevar el asunto de golpe hasta sus últimas consecuencias. Después de eso solo quedaría absorber lo que la gente del pueblo quisiera informarle sobre el tío de Irene y largarse de allí sin más demora. En caso de que Brown fuera el verdadero objetivo para haberse dirigido hasta allí, lo que no estaba claro en absoluto (Missana 63).

Para el posmoderno Sergio Missana, la incertidumbre de la historia y hasta de la propia libertad y, claro, el prestigio ominoso de Pisagua, presente en cada esquina, en cada rincón, en cada sujeto del lugar, proyectan en su aproblemado personaje “una Inexplicable sensación de desamparo”.

Así, decididamente, en las tres novelas, Pisagua se yergue como un personaje mudo e inquietante, devastador y devastado, cárcel natural, presencia ambigua de sombras y luces que instalan un cúmulo de incertezas e incertidumbres.

4.2

*Carcomido el silencio, carcomido
hasta el aire de rostro solitario.
Veo correr la sombra de otros niños
con la muerte gloriosa en sus barapos.*

Andrés Sabella

Pampa Unión, sin ser propiamente una oficina salitrera, fue el poblado más importante de la pampa, llegando a contar con más de 5.000 habitantes permanentes. Dada la gran cantidad de heridos y enfermos que se producían en las faenas mineras, se intentó crear, en 1911, un hospital cercano a las oficinas y al ferrocarril. Tras la construcción del sanatorio, Pampa Unión se transformó, rápidamente, en

un centro de entretención y comercio, llegando a ser el único pueblo libre de toda la comarca. Los fines de semana se colmaba de pampinos deseosos de comprar diversas vituallas y, sobre todo, pasarlo bien, gastando sus salarios en comidas, bebidas y, especialmente, en prostíbulos. Varios narradores y poetas nortinos han evocado, con nostalgia y picardía el auge pasado del Pampa Unión de los años 20 del siglo pasado. En esta ocasión, nos referiremos, especialmente, a las visiones e imágenes de Pampa Unión y sus diversas funciones como espacio heterogéneo y multicultural en dos novelas de autores nortinos, *Terral* (1959), de Nicolás Ferraro y *Fatamorgana de amor con banda de música* (1999), de Hernán Rivera Letelier.

Nicolás Ferraro (1921-2012) nació y vivió su infancia en Pampa Unión y la pampa lo marcó para siempre. A través de sus relatos y poemas, Ferraro pone en relación un conjunto de rasgos que permiten vislumbrar, sin grandes estridencias, pero con verdad estética y antropológica, una visión convincente, persuasiva y conmovedora del habitante del norte, especialmente, de la pampa y de la puna. Desde la naturalidad de los gestos cotidianos hasta la evocación mítica y legendaria del indio atacameño, la escritura de Ferraro se construye como un continuo gesto de adhesión a los ancestros en medio de un hábitat desolado y triste, pero cargado de querencias. Mientras sus versos resuman amor raigal y adhesión incondicional por su desierto, al que le atribuye los poderes del agua: “Tierra mía de espanto, triste, inerme; / océano de fuego, mar de arena; / he de volver hasta tu seca vena / para reverdecirme” (21), y por su pueblo: “¡por ahí anduvo mi infancia! / Entre estas piedras rotas, secas / tan espantosamente muertas. / Horriblemente abandonadas. / Casas que son tres muros sueltos, / el ojo abierto de alguna ventana / y una puerta deshecha que ni el viento / golpea cuando pasa. / Por aquí, os lo digo con angustia, / creció mi infancia. . .” (*Tierra Amor*, “El regreso y la furia”).

Sus relatos transmiten imágenes persuasivas de la agonía y muerte de los pueblos salitreros, con los que, sin duda, el narrador se siente involucrado: “cerrando los ojos para evitar la resolana uno puede percibir. . . algunos muros derruidos donde el viejo viento se estrelló llorando. El aire caliente da un aspecto terrible a lo que ya es terrible y solo. Deforma las perspectivas. Brilla todo con furia. Hay espejismos; lagos de agua pura y helada, castillos, embarcaciones y muchachas, ciudades. Enloquecemos bajo el sol amarillo e implacable (*Terral* 12).

La novela *Terral* (“viento de tierra”), premiada por la Sociedad de Escritores de Chile, es apenas conocida. La acción, una historia de soledad y amor frustrado se sitúa, aunque no se dice explícitamente, en Pampa Unión, en ese entonces, un pequeño caserío con alguna tienda de ropa, alguna hospedería, cantinas, tugurios de juego, prostíbulos y modestas viviendas. La historia está contada en primera

persona autobiográfica: es Pedrín, un muchacho, dependiente de la tienda de José Árbol que cuenta sus aventuras y desventuras en el pueblo que termina por abandonar. *Terral* narra soledades y lecturas, afectos y peticiones, amores y amoríos, pero, sobre todo soledades, mientras “la tienda permanece vacía en medio del calor caliginoso de la tarde y afuera el viento corre empujando polvo hacia una lejanía desolada y árida” (10). Todo en un dominante tono elegíaco.

Sin duda, Hernán Rivera Letelier es el novelista más popular, más representativo y prolífero que ha producido el Norte Grande, específicamente, el desierto y la región salitrera. Como tantos sueños devenidos en pampinos, Rivera Letelier nació en Talca, pero creció en tres oficinas salitreras: Algorta, María Elena y Pedro de Valdivia, con un intervalo en Antofagasta. Después de un viaje por algunos países de Sudamérica, vuelve a la pampa y empieza a escribir. En 1994, publica, con gran éxito, su primera novela: *La reina Isabel cantaba rancheras a la que seguirán muchas más hasta la actualidad*.

Fatamorgana de amor con banda de música (1998) es la novela de Pampa Unión: narra el apogeo y repentina destrucción, con caracteres apocalípticos, del ‘único pueblo libre’ de la pampa. Con ocasión de una anunciada visita del presidente de la República al lugar, se prepara una fiesta “en este ignorado pueblo de boliches y burdeles. Para unos será la nueva cita del amor perdido, para otros, la esperanza de cancelar su miseria, para algunos, la oportunidad del tiranicidio”. Pero para todos será un espejismo, un engaño, es decir una fatamorgana: el presidente no se baja del tren en Pampa Unión, y el amor y las esperanzas concluyen en la muerte, en la nada.

La acción de la novela se sitúa en una Pampa Unión progresista y llena de vida. Recuerda un personaje: “Para ese entonces Pampa Unión ya no era ese pequeño caserío de comercio desordenado de cuando él llegó a instalarse con su taller, cuando el alumbrado público todavía funcionaba con faroles de parafina y las calles aún no tenían nombre, y la gente llamaba Calle del Comercio a la calle principal y Calle de las Putas a la calle de atrás, donde funcionaban la mayoría de los prostíbulos que habían dotado al pueblo de su legendaria aura de mala fama” (20). En verdad, Pampa Unión “había llegado a ser el pueblo más combatido y vituperado que jamás haya llegado a existir por estas perdidas comarcas de Dios. Un pueblo blanco de intrigas por parte de los dueños de las salitreras que, entre otros epítetos de ignominia, lo habían catalogado —desde los editoriales de los periódicos comprados por los mismos magnates— de infernal antro del vicio, vil centro de corrupción y pernicioso burdel del desierto. Y que, por lo mismo, pese a sus años de ardua existencia, todavía el Estado no se dignaba a reconocerlo legalmente” (48). Así, en medio de una atmósfera de farsa carnavalesca, “en cada fin de semana, toda la

población salitrera del Cantón Central se trasladaba en masa a divertirse(48)” al único pueblo libre del entorno: “deslumbrante y tembloroso como el espejismo de un ave del paraíso en pleno desierto. . . (48)”. Aunque “el paisaje seguía siendo el mismo peladero de planeta recalentado(XX)”, “Contemplar el amanecer en el desierto era como asomarse el primer día de un planeta recién creado (55)”; mientras “en las tardes más plácidas. . ., arreciaban de pronto remolinos de proporciones gigantescas (los terrales tarderos) que se tomaban al pueblo por asalto, estropeaban los techos, se llevaban las cañas y dejaban todas las cosas del mundo espolvoreadas de la salobre arena del desierto (64). Así y todo, “el pueblo de Pampa Unión seguía igual de vivo y alegre” (70): “se había desatado un gran carnaval de challa. La calle estaba convertida en una verdadera marisma. En medio de una bullanga descomunal, hombres descamisados y mujeres en enaguas se perseguían y revolcaban frenéticamente en el barro o en las bateas llenas de harina y hollín dispuestas frente a los prostíbulos. . . (151-152)”; “el pueblo se mostraba exultante de vida: “Desde tempranas horas del día, como ocurría siempre cada fin de semana, el pueblo de Pampa Unión comenzó a ser invadido por una bullanguera turba de mineros sedientos. Patizorros de hablar descarado, tiznados de gestos crapulosos, empleados de aire libertino y cuadrillas completas de particulares buenos para la parranda, comenzaron a colmar el pueblo por todas sus entradas de calles” (168); “nada detenía el éxodo jubiloso de esos bravos trabajadores de sol a sol hacia el único pueblo libre de la pampa, hacia el único reducto autónomo en medio de los férreos feudos salitreros que constituían cada una de las oficinas (170)”. Es en esa atmósfera que irrumpe el apasionado idilio entre la delicada señorita Golondrina del Rosario, concertista y profesora de piano y aficionada a la lectura de poesía romántica, y el trompetista y crápula, Lindo Sandalio, músico de la banda del litro. . . “Febrero derretía fierros esa noche. . . Cuando comenzó a tocar, sus potentes fraseos de oro iluminaron de pronto la atmósfera y llenaron de sonido todo el volumen del local. . . Hacía tiempo que el trompetista no tocaba con tanta pasión. La noche era como para incendiarla de música y él, lírico de alcohol, inflamado de música, era un gitano de feria lanzando fuego por la boca. El cabaret entero guardaba silencio. . . La señorita Golondrina del Rosario, recostada sobre la cama, se había puesto a leer un libro de poemas con la ventana de su habitación abierta a la noche y a la luna. . . la brisa tibia de la noche le trajo jirones de música. Era una música de trompeta. La melodía llegó a sus oídos como un chorro de oro líquido, quemante, cósmico; como si la misma dimensión de la noche se estuviera derritiendo en pura música, en música de trompeta (112-113)”. Junto al idilio, están los afanes revolucionarios del peluquero, padre de Golondrina, que planea atentar contra el Presidente. Pero todo desemboca en la muerte: la de los protagonistas, la de Pampa Unión y la de las oficinas salitreras en una visión apocalíptica que confirma la historia: “Al compás

de la música de Chopin, cuyo dramatismo crecía a la par con el silencioso clarear del desierto, vio caer los acopios de piedras de las últimas calicheras infames, vio apagarse el humo de las usinas y morir abandonados, uno a uno, los miserables campamentos de calaminas. Junto al desmoronamiento de las casas-barracas, vio apagarse el fuego de las locomotoras, vio caer vencido el fuelle de las herrerías, vio corromperse en orín las bigornias de las maestranzas y oxidarse las terribles bateas de ripios. . . Vio los edificios de las pulperías desaparecer desmantelados, derruirse las suntuosas casas de los administradores y desbaratarse las pequeñas plazas de piedras en donde alegres orfeones de músicos dipsómanos tocaban polkas y pasodobles. . . Vio desmoronarse los techos de las filarmónicas en donde el cauchero. . . llegaba a bailar luciendo immaculados guantes blancos. . . Como si fueran la mortaja de viejos sueños ya olvidados, vio pudrirse y desgarrarse el telón de los biógrafos. . . Vio caer desplomadas, y para siempre, las paredes de los locales de las Confederaciones Obreras en donde los trabajadores y sus mujeres acordaban sus huelgas y sus heroicas marchas de hambre a través del desierto, huelgas y marchas de hambre que al final de cuentas no les habían servido de nada sino para caer ametrallados una y otra vez en las más cruentas matanzas. . . Y por último, como en un bíblico éxodo interminable y triste, vio partir a toda esa muchedumbre que un día llegara arreada en inhumanos enganches desde los distintos territorios del sur lejano. . . Y cuando en esa grandiosa pantalla del amanecer, la pampa entera ya no era sino un inmenso osario de oficinas muertas (301-303)”. Ficción e historia se amalgaman y se funden para contar la historia de un pueblo que vivió sólo 40 años y de una cultura, la salitrera, que no pasó de los cien. Así, Pampa Unión deviene símbolo de la efímera vida de la cultura salitrera.

Pisagua y Pampa Unión: ejemplos de cómo el espacio del Norte chileno fue asumido y transformado en sucesivos paisajes y territorios, susceptibles de simbolizar un conjunto de “lugares posibles” y deconstruir un imaginario geográfico en el que se reconocen el hombre y la mujer del Norte Grande de Chile.

Obras citadas

- Arguedas, Alcides. *Obras Completas*. México: Aguilar, 1959.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires: F.C.E., 2000.
- Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2013.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar. Celacp Latinoamericana Editores, 1994.
- Cullen, Gordon. *El paisaje urbano*. Tratado de estética urbanística, Barcelona, Editorial Blume y Editorial Labor, 1974.
- Ferraro, Nicolás. *Terral*. Santiago: Alerce, 1959.
- . *Tierramor*. Antofagasta: I. de Investigaciones Antropológicas, Facultad de Educación, Universidad de Antofagasta, 1983.
- Foucault, Michel. *El cuerpo utópico: las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010.
- Lotman, Yuri. "Semiótica de la cultura". *Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 2003. Disponible en: <http://www.ugr.es/local/mcaceres/entretextos.htm>
- Missana, Sergio. *Movimiento falso*. Santiago: Editorial LOM, 2000.
- Rivera Letelier, Hernán. *Fatamorgana de amor con banda de música*. Santiago: Editorial Planeta Chilena, 1999.
- Slavinski, Janusz. *El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias. Textos y contextos*. Selección y traducción por Desiderio Navarro, t. II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1987: 265-287.
- Teitelboim, Volodia. *Pisagua. La semilla en la arena*, Santiago, Editorial Quimantú, 1972.

De *El entenado* a *El río sin orillas*: destitución subjetiva y materialidad del significante en la obra de Juan José Saer

El entenado and *El río sin orillas*: subjective destitution and the materiality of the signifier in the work of Juan José Saer

David Parra Miranda
Pontificia Universidad Católica de Chile
diparra@uc.cl

Resumen

La obra de Juan José Saer es conocida por su atención sobre el lenguaje como materialidad productiva y constituyente. Productiva, porque es principalmente desde el lenguaje desde donde habitamos un mundo (*El entenado*). Constituyente, porque es el lenguaje es una autonomía material, sonora y significante, que nos descentra respecto de nuestros imaginarios (*El río sin orillas*). Este artículo plantea los alcances antropológicos, ideológicos y literarios de las reflexiones propuestas por Juan José Saer.

Palabras clave: Juan José Saer, significante, materialidad, lenguaje.

Abstract

The work of Juan José Saer is known for his attention on language as productive and constituent materiality. Productive, because it is mainly from the language from where we inhabit the world (*El entenado*). Constituent, because it is language is a material, sonorous and significant autonomy, that decentrates us from our imaginaries (*El río sin orillas*). This article presents the anthropological, ideological and literary scope of the reflections proposed by Juan José Saer.

Keywords: Juan José Saer, signifier, materiality, language.

Recibido: 10/08/2020

Aceptado: 10/08/2021

Introducción

No sería exagerado afirmar que *El entenado* y *El río sin orillas* son dos versiones de un mismo libro hipotético. Un libro sobre lo real, su propio real. También, un libro imaginario, cuyo proyecto es abrir un claro en “la selva de lo Real” (Saer, *El concepto* 219). De ahí que el río y sus orillas sean el escenario de ambos textos: la

ciénaga quimérica en que chapotearon los primeros conquistadores, el espejismo de los espejismos de la nación argentina.¹ Los dos lados de este libro hipotético son también los dos lados de la escritura. Como en la “figura de paralaje”,² miramos un mismo núcleo problemático desde la prosa ensayística (*El río sin orillas*) y desde la narración novelesca (*El entenado*). La figura se complica, como un quiasmo, porque el ensayo se titula tratado imaginario: prosa que se asume ficticia; y la novela, por su lado, como una crónica antropológica, como una suerte de ensayo sobre los caníbales.³ Propongo, como hipótesis de lectura, que en ambas obras hay un despliegue de una materialidad significativa, tanto en sus formas como en sus contenidos, o, dicho de otro modo, una inscripción de lo imposible —a saber, lo real en sentido lacaniano— en la textura de ambas obras. De acuerdo con esto, ambos textos pueden ser leídos como dos versiones que bordean un mismo impase estructural.

El río sin orillas, extraño libro, es una extraña mezcla de ensayo y algo de autobiografía, un libro que contiene “un poco de todo, como cuando abrimos el cajón de un mueble viejo y encontramos, entremezcladas, reliquias que se asocian al placer o a la desdicha” (17), que no se reduce al formato del “reportaje, ni el del estudio, ni el de la autobiografía” (17). Se trata de un libro hecho de afectos e inclinaciones artísticas: “un híbrido sin género definido, del que existe, me parece, una tradición constante en la literatura argentina —o en mi modo de interpretarla” (17). Por otro lado, *El entenado*, extraña novela en forma de crónica,⁴ que roza en lo ensayístico,

1 Como señala Florencia Abbate, *El entenado* “está inspirado en un fragmento de un texto historiográfico que funciona como hipotexto no explicitado por el relato. Se trata de un párrafo de la *Historia argentina* (1973) de José Busaniche, en el cual el historiador se refiere a la llegada del conquistador español Juan Díaz de Solís al Río de la Plata en 1516. . . Busaniche dedica unos pocos renglones a contar la historia de Francisco del Puerto, quien era el grumete de esa expedición. Este joven se salvó de la muerte, pero fue capturado por la tribu, y habría permanecido cautivo durante diez años, hasta el momento en que llegó la expedición al mando de Sebastián Gaboto, que lo descubrió y lo trasladó de vuelta a España” (12).

2 “La confrontación de dos perspectivas estrechamente vinculadas entre las cuales no es posible ningún campo neutral común” (Žižek. *Visión de paralaje* 11-2).

3 Como ha destacado Beatriz Sarlo, este diagrama intertextual también se evidencia en la relación entre *El río sin orillas* y *Las nubes*, específicamente en la figura de Alfred Ebelot (“Aventuras. . .” 36).

4 Adscribo a la idea de Florencia Abbate acerca del error de catalogar esta novela como “novela histórica”: “la idea de que la narrativa intenta ser la trasgresión de la versión “oficial” de la historia tendió a volverse una interpretación mecánica y difusa, estereotipada y con poco contenido; y en el caso de Saer, obtura la originalidad que presenta *El entenado* en su modo de representar la historia. Un modo que, desde mi perspectiva, no se puede leer a partir de una tradición realista” (14). O, al menos, de la tradición realista que no ha incorporado las críticas a la mimesis representacional, como sí lo han hecho las obras “realistas” (a su modo) de las últimas décadas en Argentina. Sobre esto último véase el trabajo de Sandra Contreras. Por otra parte, respecto a la cuestión del género de esta novela, Sarlo agrega en “De la

nos cuenta un relato de orfandad. “El hijastro” o “nacido antes” que, despojado de toda sustancia simbólica, queda en una zona de indeterminación antropológica que solo se resuelve a través de la escritura.

El entenado: el nacido antes o la destitución subjetiva

Julio Premat, en su extenso estudio *La dicha de Saturno* (2002), afirmaba que la obra de Saer ha sido poco comprendida hasta hace no mucho tiempo y fue relativamente dejada de lado por la crítica de fines de siglo XX, por la presencia de dos conceptos denostados: sujeto y obra (8). Premat proponía releer a Saer bajo una reconsideración de esas dos categorías. Tomo aquí esa consideración de Premat y planteo que esa “sola y única novela”, es decir, su “obra”, supone, a la vez, un texto *imposible*,⁵ o un texto de lo imposible, cuya única legibilidad resulta a través de una trama de repeticiones, figuraciones y detenciones.⁶

voz al recuerdo”: “*El entenado* es una fábula filosófica” (314), y sería un error catalogarla como “novela histórica” (314). Más adelante aclara en qué sentido entiende lo de “fábula filosófica”: “Si se dijera que sus novelas son filosóficas, habría que aclarar que lo son más a la manera de Musil que a la de Thomas Mann. Problemas filosóficos y estéticos, preguntas sobre si es posible una representación de la realidad, antes que planteados en los diálogos aparecen como performance del relato” (315).

5 Utilizo este término en un sentido muy particular y en diálogo con la obra de Premat. Premat propone que en la obra de Saer existe una “dinámica de autorreferencialidad interrogativa, de corte melancólico” (225). La “obra” de Saer, es decir, el corpus de textos que contienen unidad espacial, recurrencias temáticas, etc., poseería un claro sustrato melancólico. Premat intenta mantener cierta ambigüedad en su uso del término para no reducir su análisis a una descripción psicopatológica, considerando que la melancolía es un concepto general del que se sirven distintas tradiciones (96). Para él, lo inexpresable sería una marca definitoria del texto melancólico (110). Sin embargo, me interesa destacar en este artículo un aspecto distinto de la melancolía: su relación con lo *imposible*. En *Estancias* (1995) Agamben sugiere una relectura de la melancolía, de la que extraigo lo siguiente: “la melancolía no sería tanto reacción regresiva ante la pérdida del objeto de amor, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable” (53). La “ambición ambigua” del proyecto melancólico, es decir, su ambigua relación con la imposible apropiación del objeto perdido supone la apertura de un espacio de apropiación “con la que ninguna posesión podría parangonarse”. Dicho de otro modo, “la melancolía logra apropiarse del propio objeto solo en la medida en que afirma su pérdida” (54). De acuerdo con esto, sugiero un paso de lo inexpresable a lo imposible, es decir, leer a Saer como una teoría material de lo Real del lenguaje, de lo imposible en el lenguaje, y no como un lamento melancólico –dichoso o no– de lo inexpresable o inefable. En este sentido, el “texto imposible” es también aquel que virtualmente se inscribiría a lo largo de la obra de Saer, como un objeto que aparece en cuanto inconsistente.

6 Respecto de la escritura de Saer, Kohan ha señalado: “Parece difícil leerlo sin ensayar, de alguna manera, cierto arte de la detención en la lectura, porque hay un arte de la detención en su escritura también. Conviene leerlo despacio: dosificar” (“Testimonios y lecturas” 809). El propio Saer introduce una reflexión acerca de la detención, específicamente de la interrupción, en su cuento “La tardecita”: “Existe siempre durante el acto de leer un momento, intenso y plácido a la vez, en el que la lectura se trasciende a

En el caso de *El entenado*, se trataría de un replanteamiento de la cuestión del sujeto y la trama textual histórica que lo sostiene. De ahí que esta obra tenga una aproximación hacia “lo real” (Garramuño 712). Pero, considero, no a lo real como “realidad”, sino a lo real del lenguaje, a saber, su inscripción material en el sujeto. Por lo mismo, no se trata de leer esta obra como un señalamiento de la inconmensurabilidad de la experiencia de lo real.⁷ Más bien, la leo como el intento de sustraer el vacío que componen los encadenamientos simbólicos culturales, es decir, la experiencia de lo real es, también y principalmente, el conjunto de encadenamientos simbólicos, torcidos y desfigurados, que dan nombre a una falta productiva. En otras palabras, todo *El entenado* es, justamente, la afirmación positiva de la experiencia de la escritura en torno a un núcleo ausente. Lo real es, entonces, la experiencia siempre móvil, deseante e inconsistente de una imposibilidad constitutiva, punto de arranque de toda experiencia (melancólica) del mundo.

Por su parte, Beatriz Sarlo (2017) ha señalado la imposibilidad de seguir leyendo a Saer desde la teoría del personaje, pues corresponde a una lectura fechada. De acuerdo con Sarlo, considero que la obra de Saer no solo se desmarca de una teoría psicopática ingenua del personaje para pasar a una idea de la “muerte del sujeto/personaje”, sino que repiensa la relación entre el sujeto y el lenguaje de un modo que, a mi juicio, estaría más cerca de una teoría lacaniano-materialista que de la tradición signada bajo el nombre de “postestructuralismo”.⁸

sí misma, y en el que, por distintos caminos, el lector, descubriéndose en lo que lee, abandona el libro y se queda absorto en la parte ignorada de su propio ser que la lectura le ha revelado: desde cualquier punto, próximo o remoto, del tiempo o del espacio, lo escrito llega para avivar la llamita oculta de algo que, sin él saberlo tal vez, ardía ya en el lector” (71). El procedimiento de la detención hace que el tiempo sea un objeto relevante en el relato. Sobre esto Sarlo ha señalado: “La trama cuyo ‘tejido verdadero’ desconocemos se extiende en el tiempo que es uno de los prodigios de la representación saeriana. Nadie como él ha puesto el tiempo como materia misma del relato” (“Una poética de la incertidumbre” 307). Sarlo retoma esta idea en *Zona Saer*, donde destaca la “detención y la lentitud descriptiva” (101), elementos que serían el “estilo mismo de Saer” (101).

7 Adscribo a la definición que Lacan entrega de lo Real en su Seminario XX: “Lo real no puede inscribirse sino como un impase de la formalización” (*Seminario XX* 112).

8 Como señala Anna Kornbluh: “This affinity between literature and the Real has not been a proper object of psychoanalytic literary criticism, largely because of Anglo-American habits of lumping together incommensurate French traditions under the rubric of poststructuralism. Prominent outlines of twentieth-century theory routinely beatify the poststructuralist “trinity” of Lacan, Foucault, and Derrida, naming Lacan “properly poststructuralist (...). The general tendency to assimilate Lacan to a rubric of poststructuralism propounds a version of the subject-of-the-signifier that reduces the subject to ideation and ego, omitting Lacan’s crucial concerns for the contingency and materiality of the subject and thus fundamentally losing sight of the Real” (Kornbluh 31). En este sentido, adscribo a este deslinde de la teoría lacaniana respecto de la tradición catalogada como “postestructuralista” (que, además, en sí es

Los primeros versos de “Tabaquería” dicen: “No soy nada/ Nunca seré nada/ No puedo querer ser nada/ Aparte de esto, tengo en mí todos los sueños del mundo” (Pessoa 312). Esta es, quizás, una de las mejores definiciones literarias de la “destitución subjetiva”.⁹ *El entenado* tendría, analógicamente, una matriz de sentido parecida. La obra está narrada en la forma de un largo racconto, ambientada en el siglo XVI, en la que un hombre viejo cuenta su juventud como marino hasta su captura por una tribu de caníbales. Todos sus compañeros mueren por el ataque de la tribu, excepto él, quien es capturado como rehén y obligado a vivir con los caníbales como un prisionero peculiar. Es tratado con respeto, como si se tratase de un hombre sagrado, una materialidad que excede el universo simbólico de los caníbales, pero que complementa como un *testigo*. El lenguaje incomprensible de los caníbales, quienes no paran de repetir, para todo tipo de actividad, la palabra *def-ghi*, comienza a borrar las huellas simbólicas del origen del narrador protagonista. En un gesto impredecible, el hombre es devuelto a su tierra natal, sin embargo, ha perdido la capacidad de comunicarse. Poco a poco comienza a incorporarse al mundo y comienza un viaje junto a una compañía de teatro representando una obra, precisamente, sobre su experiencia con los caníbales. El recuerdo de su estadía con los indios motivará la escritura de sus memorias, que es la novela que leemos *in extrema res*.

Metafóricamente, la novela da cuenta de una muerte (y la vida) en el lenguaje. Ahora, ¿de qué se trata esta muerte en el lenguaje? Habría que comenzar por el estatuto particular que posee este “entenado”. Entenado es nacido antes (literalmente *ante natus*). Se refiere, específicamente, a aquellos que son hijos de otra familia, a los hijastros. Son aquellos a quienes la historia les ha impuesto otro orden simbólico familiar-cultural. Ese desajuste entre órdenes simbólicos distintos, entre el paso de una ley a otra, es la brecha que presenta al sujeto, cual vacío incluido y excluido del lenguaje. Cabe señalar la traducción al inglés de esta novela: *The witness*, el testigo. Pero ¿testigo de qué? De un crimen fundamental: el cosido del sujeto con el lenguaje, la entrada al orden simbólico. *El entenado*, en su errancia y orfandad, logra ver separado lo que parecía naturalmente reunido. Saer nos presenta la fábula del sujeto, de ahí que el narrador personaje ni siquiera tenga nombre.

ya una reducción) y, en este sentido, propongo una lectura de Saer desde esta bifurcación y no desde la “muerte del sujeto” que Sarlo, acertadamente, despacha.

9 Proceso en el que el analizante renuncia “al apoyo de las identificaciones imaginarias y/o simbólicas” para “asumir plenamente el vacío de la subjetividad (\$)”. En este proceso hay una identificación “con el objeto a, el resto no-simbolizable del proceso de simbolización; al reconocer en este “excremento” el soporte único de su ser” (Žižek *Metástasis...* 215).

Tal como en “el banquete totémico, acaso la primera fiesta de la humanidad, sería la repetición y celebración recordatoria de aquella hazaña memorable y criminal con la cual tuvieron comienzo tantas cosas: las organizaciones sociales, las limitaciones éticas y la religión” (Freud, *Totem y tabú* 143-4), la novela de Saer también nos propone un mito fundacional.¹⁰ Se trata de un mito acerca de la muerte de la Cosa por la palabra, muerte inmemorial a la que se llega una y otra vez:

Mi vivir había sido como expelido de mi ser, y por esa razón los dos se me habían vuelto oscuros y superfluos. A veces, me sentía menos que nada —si por sentirse nada entendemos la calma bestial y la resignación; menos que nada, es decir caos lento, viscoso, indefenso, cuya lengua es balbuceo, y que por ser justamente menos que nada y por no poseer ni siquiera la fuerza ajena del deseo, se debate en el limbo espeso y como ciego del desprecio de sí mismo y de los sueños de aniquilación (*El entenado* 150).

Un vivir expelido del ser, es decir, una vida fuera del marco regulativo del lenguaje de la ciudad. Menos que nada, destitución que ni la calma ni la resignación pueden colmar. Esta experiencia de destitución supone un borde en el que se (des) encuentran el narrador y los indios Colastiné. Por ejemplo, respecto de los indios, nos dice el narrador:

El deseo con que los contemplaban asarse era el de una experiencia antigua incrustada más allá de la memoria. . . Sabían, en el fondo, que como lo exterior era aparente, no masticaban nada, pero estaban obligados a repetir, una y otra vez, ese gesto vacío para seguir, a toda costa, gozando de esa existencia exclusiva y precaria que les permitía hacerse la ilusión de ser en la costra de esa tierra desolada, atravesada de ríos salvajes, los hombres verdaderos (183).

Para ellos, “ese mundo que parecía tan sólido, había que actualizarlo a cada momento para que no se desvaneciese como un hilo de humo en el atardecer” (172). Los caníbales no se comen al narrador, pero sí devoran, en cierto modo, su existencia.

Saer escenifica una experiencia de desencuentro radical: una “antropología anti-narcisista”,¹¹ por tomar el concepto de Viveiros de Castro: el narrador se deja con-

10 Esta “escena primordial” es retomada por Saer en *El río sin orillas*.

11 “A fuerza de ver siempre al Mismo en el Otro —de decir que bajo la máscara del otro es “nosotros” lo que nosotros mismos contemplamos—, terminamos por contentarnos con acortar el trayecto que nos conduce directamente al final y no interesarnos más que en lo que “nos interesa”, a saber, nosotros

vertir por esa materialidad (in)significante con la que tropieza. Es transformado radicalmente a través del encuentro con la alteridad absoluta. El narrador es destituido de todo anclaje simbólico, develándose así su insustancial materialidad.¹² Este aparente oxímoron se explica de la siguiente forma: el sujeto es la nada que habita el orden simbólico, cuya consistencia nula estructura nuestra realidad.¹³

Esta sensación de extrañamiento frente al lenguaje es descrita por el narrador en su experiencia con la compañía de teatro:

En el escenario del teatro. . . veía a mis compañeros y a mí mismo repetir gestos y palabras de las que estaba ausente lo verdadero. Pero esa impresión, que todos tenemos alguna vez, es aunque intensa, pasajera. . . Un día cuando menos nos lo esperábamos, nos asalta súbita; durante unos minutos, las cosas conocidas se muestran independientes de nosotros, inertes remotas a pesar de su proximidad. Una palabra cualquiera, la más común, que empleamos muchas veces por día, empieza a sonar extraña, se despega de su sentido, y se vuelve ruido puro. . . cuanto más repetimos la palabra más extraña y desconocida nos suena (150).

Esta vertiginosa inmaterialidad de la realidad, o bien, su profunda materialidad insustancial, es presentada por Saer como un “desastre arcaico” del que los indios se defienden a toda costa. Vivían —no deja de señalarnos el narrador— aferrados a ese pequeño trozo de realidad que aseguraba su existencia. Y es esta inexistencia la que es tan ominosa para el narrador, quien ve a través de todas sus especulaciones nada más que las condiciones de su propio descentramiento. El narrador asume su discurso como inexacto, como una ficción antropológica más, pero en la que se revela una inconsistencia ontológica radical. Es una apertura en el Ser lo

mismos. Por el contrario, una verdadera antropología nos devuelve de nosotros mismos una imagen en la que no nos reconocemos. . . lo que toda experiencia de otra cultura nos ofrece es una oportunidad de realizar una experimentación sobre nuestra propia cultura; mucho más que una variación imaginaria, una puesta en variación de nuestra imaginación” (Viveiros de castro 15).

12 Para aproximarse al tópico de la materialidad desde una perspectiva bachelardiana, véase el excelente ensayo de Rafael Arce “Un realismo de lo irreal: la imaginación material en la obra de Juan José Saer”.

13 Sobre la realidad y la irrealidad, véase el ensayo de Alberto Giordano “El efecto de irreal” acerca de la obra de Juan José Saer. Dice Giordano: “Disimulado por la familiaridad de las palabras, lo que en verdad nos inquieta de la realidad (y es en esa dimensión inquietante en la que quiere captarla la literatura) es su extrañeza, su presencia inhumana, la indiferencia absoluta con que recibe cualquier calificación” (31). Esta extrañeza es categorizada por el autor como lo “irreal”: “Lo irreal, que no presupone otras convenciones, otras certezas diferentes a las que estamos acostumbrados, que no se deja confundir ni con lo “maravilloso” ni con lo “mágico”, no es otra realidad sino, más bien, lo otro de la realidad, lo que, para constituirse, la realidad niega, enmascara: el vacío que es el corazón de nuestras evidencias, el enigma en que nuestras certezas se fundan” (33).

que la novela intenta ilustrar: apertura que el espacio *entre-dos-muertes* posibilita, es decir, ese “paradójico reino entre lo vivo y lo muerto” (Dolar 6, la *traducción es mía*), entre lo simbólico y lo Real. Dicho de otro modo, el proceso de destitución que atraviesa la obra tanto temática (lo narrado) como formalmente (la narración) da cuenta de lo real de la subjetividad, es decir, la relación inconsistente entre el sujeto y sus ficciones, entre el puro vacío de la enunciación y los enunciados.

La relación entre escritura y memoria es también un eje importante en la novela.¹⁴ El ejercicio mismo de la escritura es un elemento presente dentro del propio del texto, “en la noche silenciosa, la mano que escribe se detiene, y en el presente nítido, casi increíble, me resulta difícil saber si esa vida ha tenido realmente lugar, llena de continentes, de mares, de planetas y de hordas humanas o si ha sido, en el instante que acaba de transcurrir, una visión causada menos por la exaltación que por la somnolencia” (212). En otro lugar, el narrador nos dice: “Recuerdos y sueños están hechos de la misma materia. Y, bien mirado, todo es recuerdo” (*El entonado* 211). Esta relación con el pasado que se dibuja, sobre todo hacia el final del texto, supone una reconsideración de la realidad y la ficción. Al extremar dicha relación, el recuerdo, equiparado al sueño, adquiere una materialidad o realidad, mientras que la realidad recupera cierto carácter de artificio.¹⁵ El pasado, parece sugerirnos el narrador, no está conformado de hechos inamovibles, sino de textos con los que hemos significado nuestra historia.¹⁶

Por otra parte, los caníbales de Saer están despojados de todo el imaginario monstruoso. El horror ominoso que suscitan es de otro orden: son unos caníbales neuróticos, si se quiere, empecinados en mantener ritualmente todas las piezas del edificio de la realidad para no desvanecerse: “Querían hacer persistir, por todos los medios, el mundo incierto y cambiante. Malgastar una flecha, por ejemplo, era para ellos como desprenderse de un fragmento de realidad. Arreglaban todo y siempre barrían y limpiaban” (174). A su vez, estos indios neuróticos necesitan alguien que

14 Para una discusión acerca de la escritura, la mimesis y el tema del doble en *El entonado*, véase Díaz-Quinones, Arcadio. “El entonado: Las palabras de la tribu”. *Hispanamérica* 63 (1992): 3-14.

15 Un cuento de Saer que desarrolla esta relación entre artificio, sueño y realidad de manera magistral es “En línea”, parte del libro *Lugar*.

16 Lacan propone una fórmula para esto: “la historia no es el pasado, la historia es el pasado historizado en el presente, historizado en el presente porque ha sido vivido en el pasado” (*Seminario I* 27). Punto que Freud supo dilucidar de su análisis del caso del “hombre de los lobos” respecto a la realidad de la “escena primordial” contada por el paciente: “tengo el propósito de cerrar este examen del valor de realidad de las escenas primordiales mediante un «non liquet»” (“El hombre de los lobos” 57). Esta misma intuición, Borges la formuló así: “El pasado es arcilla que el presente labra a su antojo” (“Todos los ayeres, un sueño” 535).

atestigüe su propia humillación existencial. Dice el narrador: “Amenazados por todo eso que nos rige desde lo oscuro, manteniéndonos en el aire abierto hasta que un buen día, con un gesto súbito y caprichoso, nos devuelve a lo indistinto, querían que de su pasaje por ese espejismo material quedase un testigo y un sobreviviente que fuese, ante el mundo, su narrador”. Esta lógica de cómo lo Uno deviene Dos (por usar un término de Badiou), encuentra su análogo en la relación entre analista y analizante: “The analyst is not there to judge, punish or praise the subject, or insist on right answers or sympathize or even understand, she is there to witness the patient’s humiliation at encountering herself” (Aristodemou 116). Dialéctica de un desencuentro entre dos horizontes simbólicos que solo se tocan en su fracaso. Sin embargo, esta destitución supone también la posibilidad de reconocimiento del Otro ya no desde las identificaciones narcisistas, sino desde la asunción de esta insustancialidad compartida, de lo Real del otro, antes de toda constitución imaginaria y/o simbólica. Es en este puro vacío del sujeto donde quedamos totalmente iguales.

El *def-gbi* de los indios, insistente y meloso, ilustra en una suerte de ironía borgueana, lo aleatorio del significante, pero también su dimensión trágica. *Def-gbi* es el fragmento material con el que pueden sostener y anudar la realidad: “Era una lengua imprevisible, contradictoria, sin forma aparente. Cuando creía haber comprendido el significado de una palabra, un poco más tarde me daba cuenta de que esa misma palabra significaba también lo contrario, y después de haber sabido esos dos significados, otros nuevos se me hacían evidentes, sin que yo comprendiese muy bien por qué razón el mismo vocablo designaba al mismo tiempo cosas tan dispares” (172). En ese idioma de los indios, no hay ninguna palabra que equivalga a ser o estar, la que más se le acerca significa parecer: pues “para los indios –dice el narrador– todo parece y nada es. Y el parecer de las cosas se sitúa, sobre todo, en el campo de la inexistencia” (173). Los indios se avergonzaban de su inexistencia. Y es esta inexistencia la que se le devuelve al narrador, es esa brecha que se abre y que desarticula lo que aparenta estar unido naturalmente, a saber, la relación entre el orden simbólico y el sujeto.

Lo que Saer elabora en su “antropología especulativa”¹⁷ o caníbal, es la presentación de esta dimensión material del significante, el estar muertos en la Letra y

17 “La masa fangosa de lo empírico y de lo imaginario, que otros tienen la ilusión de fraccionar a *piacere* en rebanadas de verdad y falsedad, no le deja, al autor de ficciones, más que una posibilidad: sumergirse en ella” (*El concepto* 12). La obra de ficción sería, entonces, un sistema especulativo de símbolos culturales compuestos en una zona indefinida, no reducible a las categorías de lo verdadero, lo falso o lo verosímil. Para un estudio detallado sobre esta noción de “antropología especulativa” en la obra de Saer, véase

su Ley. Lo que Saer-cánibal haría con el lector es quitarle (comerle) ese precioso tesoro de la vida —es decir, la creencia ingenua de poder sortear las volteretas del texto inconsciente que nos compone— recordándonos aquella dimensión de entenados, desajustados y muertos por el lenguaje y su atolladero pulsional. Se trata de una relación nueva entre la vida y la muerte: “No se sabe cuándo se nace: el parto es una simple convención. Muchos mueren sin haber nacido; otros nacen apenas, otros mal, como abortados. Algunos, por nacimientos sucesivos, van pasando de vida en vida, y si la muerte no viniese a interrumpirlos, serían capaces de agotar el ramillete de mundos posibles a fuerza de nacer una y otra vez, como si poseyesen una reserva inagotable de inocencia y abandono” (45). Tal como la palabra mata la Cosa,¹⁸ nosotros, a través del bautismo mortuorio del lenguaje, estamos *muertos*. Sin embargo, la verdadera pregunta políticamente materialista sería entonces: “¿hay vida después de la muerte?”.

El sujeto sin orillas: toponimia de la subjetividad argentina

El río sin orillas es un texto de clasificación compleja. La crítica ha señalado que se trata de un tema con el que Saer lidia en sus textos narrativos y ensayísticos.¹⁹ Saer se resiste a la clasificación de ensayo y prefiere la denominación “tratado imaginario”, debido a la estrecha relación entre este texto y el resto de su obra narrativa (Torres 88): “Es como si Saer regresara sobre el tema de *El entenado* con un lenguaje distinto y una reflexión de tipo generalizante en torno a esa suerte de escena que considera fundadora del Río de la Plata” (89). Planteo que este retorno a lo que traza en *El entenado*, es al modo de un negativo fotográfico: se trata de un texto estrechamente ligado a la reflexión sobre el vacío constitutivo de la subjetividad, pero ahora con un énfasis en el conjunto de saberes, dichos, enunciados y textos que componen la red simbólica que dicho sujeto sutura.²⁰

Riera, Gabriel. “La ficción de Saer: ¿una “antropología especulativa”? (Una lectura de *El entenado*)”. *The Johns Hopkins University Press. Hispanic Issue* 111 (1996): 368-390.

18 “Así el símbolo se manifiesta en primer lugar como asesinato de la cosa, y esta muerte constituye en el sujeto la eternización de su deseo” (Lacan 306).

19 “A diferencia de esos ensayos ‘propriadamente dichos’, relativamente breves, muchos de los cuales pasan en limpio las ideas de Saer sobre narración, *El río sin orillas* no se sale del cauce narrativo de su obra ni se distingue de un mismo ‘repertorio’ de textos en los que la prosa alberga la reflexión y la iluminación poética” (Lucero 681).

20 Por sutura entiendo lo que Jacques-Alain Miller plantea: “La sutura nombra la relación del sujeto con la cadena de su discurso: ya veremos que él figura en esta como el elemento que falta, bajo la forma de algo que hace sus veces. Pues faltando en ella, no está pura y simplemente ausente. Sutura, por extensión, la relación en general de la falta con la estructura de la que es elemento, en tanto que implica la posición

Ahora bien, ¿cómo elabora Saer este retorno? Lo que *El entenado* parece esbozar como una tesis sobre el lenguaje, el significante y su materialidad, encuentra forma plena en *El río sin orillas*. Bajo la solicitud “de construir un objeto significativo”, Saer busca y examina, en sus afectos e inclinaciones artísticas, residuos sugestivos de lo que constituye una tradición constante de —o en— la literatura argentina. Estos residuos son significantes²¹ históricos y subjetivos que, por su manera de conectar y motivar los eventos, representan un nuevo campo de experiencia, ese “colectivo singular” (Koselleck 45) que es la tradición argentina. A través de un análisis de los discursos, significantes y toponimias, Saer intenta desentrañar la “escena primitiva” colectiva, que funda las coordenadas discursivas que darán forma a distintas prácticas sociales y políticas durante el siglo XX. La mitología del hombre argentino como alguien excepcional desembocará en lo que, en opinión de Saer, es uno de los grandes desastres de la vida social y política argentina: el peronismo.

El río sin orillas propone una interrogación de las capas discursivas que los distintos grupos sociales hegemónicos han impuesto, contribuyendo a la conformación del mito nacional argentino. Para el autor, uno de estos grupos influyentes en el siglo XX es la clase media: “los más irrazonables fantasmas sobre la esencia de la sociedad argentina fueron impuestos a todas las capas sociales por la clase media: que éramos un país rico, una sociedad pacífica, que en nuestro país no hay racismo, que hay libertad de religión, que el que no progresa es porque no quiere trabajar, etc.” (170). El ritmo pulsional de esta clase ha marcado la historia del siglo XX: mitos personales que una clase ha instalado en el fundamento de la nación, pero también discursos colectivos, fantasías de una épica del ser argentino.

¿Cuáles son estos discursos y significantes que han cristalizado en un mito de autorrepresentación nacional? Para responder, el autor examina lo que denomina la “escena primitiva”²² del Río de la Plata: espacio y tiempo donde se sedimentaron

de algo que hace las veces de él” (55). Luego agrega: “El objeto imposible que el discurso de la lógica convoca como lo no-idéntico consigo mismo y rechaza como lo negativo puro, que convoca y rechaza para constituirse como lo que es, que convoca y rechaza *no queriendo saber nada de él*, lo llamamos, en tanto que funciona como el exceso que opera en la serie de los números: el sujeto” (62).

21 Suscribo aquí a la definición elaborada por Gérard Pislor: “El significante, en el sentido psicoanalítico, implica la conjunción de una letra y un movimiento del cuerpo. En el análisis de *El hombre de los lobos*, V solo es significante en la medida en que marca un movimiento libidinal del cuerpo (apertura de los ojos, boca, etc.)” (98, la traducción es mía). Agradezco esta referencia a Roberto Hozven.

22 Sobre la “escena primitiva”, Saer relata: “Es la desproporción de lo que Solís y sus hombres pensaban de sí mismos y la función [ritual] que le atribuyeron los indios al comérselos crudos en la playa misma en que los mataron —la escena primitiva de la historia del Río de la Plata—, caricatura del relativismo cultural, lo que vuelve al hecho impensable en su desmesura y vagamente cómico a causa del malentend-

discursos y fantasías en torno al ser argentino. Escena primitiva que ha quedado reprimida, pero que retorna en nombres, prácticas e imaginarios nacionales. Mitologías discursivas naturalizadas y enraizadas en lo más profundo de la sociabilidad argentina. *El río sin orillas* presenta una enumeración que va desde los nombres de ciudades, pasando por los variados matices de color del Río de la Plata, tipos de árboles en los patios argentinos, tipos de peces del río, descripciones hiperbólicas y desmesuradas acerca de la pampa por los primeros viajeros y cronistas europeos, hasta llegar a las convulsiones políticas y a la violencia de Estado en el siglo XX en los periodos de Perón (1946-52, 1952-55, 1973-74).

El Río de la Plata plantea un problema de entrada para el escritor, debido a la cantidad de discursos que hay sobre él: “hay tantos Ríos de la Plata como discursos se profieren sobre él” (*El río...* 22) y, al igual que en la máxima de Heráclito acerca de la imposibilidad de entrar dos veces en el mismo río, “cada uno trata de entrar, infructuoso, como en un sueño, en su propio río” (23). La primera aproximación de Saer destaca un elemento singular del Río de la Plata: la imposibilidad de observar su otra orilla. La voz narrativa se ve en medio de una quietud silenciosa que imposibilita cualquier descripción: “la experiencia directa no había funcionado: tenía que resignarme a la erudición. Así va el mundo, la cosa parece próxima, inmediata, pero hay que dar un rodeo largo para llegar a rozarla, siquiera fugazmente, con la yema de los dedos. Nada de lo que nos interesa verdaderamente nos es directamente accesible” (32). Entonces, el único modo de tocar ese esquivo objeto es a través del autoexamen de las propias experiencias y textos que conforman su historia subjetiva, desde un dicho popular hasta los lejanos relatos de los primeros cronistas. No hay discurso erudito objetivo posible: Saer se reconoce un objeto más de su propio discurso, permeado de la cultura que desea describir.

El Río de la Plata es una expresión que designa la zona pampeana y, a veces, “sinécdoque para referirse a la Argentina entera” (*El río...* 39). En su origen, fue denominado *Mar Dulce* por Juan Díaz de Solís, quien lo descubrió en 1516, luego llamado “río de Solís” y finalmente “de la Plata”, por las supuestas riquezas que se suponía albergaba (54). El Río de la Plata es “el nombre de una quimera” (111): la fantasía de los conquistadores proyectada sobre ese terreno baldío. Las desventuras de los primeros descubridores y conquistadores dejaron una serie de nombres

dido brutal de dos sistemas de pensamiento” (*El río...* 54). Con esta expresión, Saer está por supuesto refiriendo a las ideas de Freud en *Tótem y Tabú*: “El banquete totémico, acaso la primera fiesta de la humanidad, sería la repetición y celebración recordatoria de aquella hazaña memorable y criminal con la cual tuvieron comienzo tantas cosas: las organizaciones sociales, las limitaciones éticas y la religión” (Freud, *Tótem...* 143-4). Agrega Saer, para hacer más patente la referencia: “el descubrimiento del Río de la Plata acabó en un banquete canibal” (*El río...* 171).

que fueron configurando un espacio de incertidumbre. Saer destaca el hecho de que, desde los primeros años de la conquista, todos estaban “de paso” por el Río de la Plata, “nadie tenía la menor intención de instalarse” (58). Esta situación, nos dice Saer, “persistirá hasta nuestros días en muchos sectores de la población, por causas diversas y asumiendo formas diferentes, y ha influido en la constitución de nuestra sociedad, de nuestra cultura, de nuestras costumbres, de nuestras emociones y de nuestra economía” (58).

Uno de los temas a los que el autor dedicará varias páginas es la toponimia: nombres de los lugares que configuran un mapa, real e imaginario, del Río de la Plata y la pampa argentina:²³ “En el Río de la Plata, y en América en general, la toponimia oscila entre lo simbólico y lo sensorial. Los nombres religiosos de los españoles y los nombres femeninos de los inmigrantes del siglo XIX alternan, en la superficie coloreada de los mapas, con los que evocan la inmediatez de las sensaciones” (106). Así, la toponimia indígena confundirá los planos simbólicos y sensoriales. Por ejemplo: Paraná, “padre de ríos”, describe tanto su corriente poderosa como su curso atormentado. Esta toponimia está relacionada a lo sensorial, es decir, al gesto más inmediato de nombrar de acuerdo con los sentidos:

Vista, oído, gusto, tacto, olfato, sirvieron para clasificar para siempre los cursos acuáticos. . . Pero en la mayoría de los casos, es la pura impresión de los sentidos. . . : El río Negro, el Colorado, el Bermejo, el río Verde, el Blanco, los ríos Grande y Chico, lo mismo que el río Seco o la laguna mar Chiquita perpetúan impresiones visuales; los ríos Dulce, Salado, Saladillo, Amargo, el río Agrio, gustativas (107).

Saer ofrece una larga lista con nombres de este estilo, sugiriendo una proliferación que se extiende hasta lo incontable. En algunos casos, esta toponimia tiene resonancias inesperadas: “En la provincia de Río Negro, por ejemplo, hay un cerro que se llama *Cain*, enfrente de otro que se llama *Dos Hermanos*, y ambos forman un triángulo con un tercero que, como por casualidad, tiene el nombre de *Dos Amigos*. Un hecho misterioso que nos parece adivinar emana de esos nombres” (110). Este ejercicio de nombrar la realidad encuentra su límite en una “denominación genérica extrema” en la zona sur: el cabo *Nombre*.

23 Cabe destacar lo que Piglia ha dicho de Saer: “en ningún otro escritor. . . es tan pertinente la relación entre la ficción y la cartografía como en Saer. La ficción es una cartografía” (Piglia citado en Abreu 161).

Sobre este fenómeno, el autor intenta sensibilizar al lector sobre la relevancia material de los nombres. Para él, la toponimia “representa a decir verdad la primera constelación verbal que se despliega en la superficie atormentada del universo, proyectiles verbales lanzados por el aliento codificado del hombre” (110). En el caso del Río de la Plata mismo, el autor señala:

Ese espejismo en que chapotearon [los primeros conquistadores] sirvió para nombrar al país entero, la Argentina, gracias a un deslizamiento poético, más neoclásico que clásico, consistente en llamar primero al agua turbulenta, valiéndose de un epíteto, el *argentino río*, feminizándolo un poco más tarde, las *argentinas aguas*, y aplicándolo por fin al territorio circundante, la *argentina tierra*” (110).

Se trató de un “abuso verbal flagrante” porque en todo el territorio no hubo ni un gramo de ese metal. Más adelante, el autor ahonda su reflexión acerca de la toponimia y señala:

Los nombres, por lacónicos, y aun impenetrables que sean, son el primer texto que leemos sobre, y la preposición nunca ha sido más literal, un país, y a menudo únicamente los nombres existen para muchas cosas. . . sobre todo con la parte interna de nuestro propio cuerpo, reticulado por una toponimia minuciosa que no deja en el anonimato ni la más oscura terminación nerviosa (111).

Saer acuña la expresión “guerras toponímicas” para dar cuenta cómo en el plano del significante se liberan batallas según los intereses de distintos grupos. En los gobiernos argentinos, señala el autor, se borra con todo lo anterior: “cambian no únicamente los ministros y los legisladores (que a decir verdad desaparecen lisa y llanamente) sino también muchos empleados públicos, cambian los proveedores del Estado. . . los animadores de televisión y las estrellitas de moda, los obispos y los traficantes de droga, los directores de diario e incluso los diarios. . .” (114). El ejemplo más extremo de esto estaría en el gobierno de Perón, quien se dedicó a cambiar nombres de avenidas, hospitales, provincias y monumentos por los de Perón y Evita, en todas sus variantes posibles.

A juicio del autor, las mejores páginas que se han escrito sobre Argentina han sido por extranjeros (102). Esto es especialmente relevante si se considera la incidencia de estos relatos extranjeros en el forjamiento de la identidad argentina. En esta gama de discursos foráneos, quizás el más llamativo y acertado sea el *dictum* de Darwin, 160 años antes de la fecha en que Saer escribe, y que tiene resonancias

sinistras para la historia argentina. Dice Darwin, citado por Saer: “Y el pueblo espera todavía poder establecer una república democrática a pesar de la ausencia de todo principio en los hombres públicos y mientras el país rebalsa de oficiales turbulentos²⁴ y mal pagos” (100). Junto a las acertadas palabras de Darwin, hubo otros discursos menos acertados, más fantasiosos, que contribuyeron al mito de la identidad argentina:

El frenesí geográfico y seudotecnológico que se apoderó de Europa a mediados del siglo XIX, en pleno auge colonialista, y que empezó a decaer hacia 1930, suministró toneladas de páginas abominables. En cualquier librería de viejo de Londres o París los libros sobre *Las pampas*, *El Río de la Plata*, o *La América del sur* pululan, igualmente insípidos, y en muchos casos a la primera ojeada se adivina que sus autores, o bien no han salido de Buenos Aires más que para ir a comer un asado a una estancia vecina, o han hecho una escala de 48 horas en algún crucero (104).

Se trata de construcciones mitológicas que se han petrificado en la nación y que han producido una fuerte alienación en los propios argentinos, quienes han construido un yo desde el espejo europeo.

El clima de la pampa también es otro tópico por el que se han filtrado estas motivaciones ideológicas. Respecto del modo en que los primeros viajeros europeos registraron literariamente el clima, por ejemplo, el autor señala: “El buen tiempo nunca es un banal día agradable, sino ‘el clima más templado y benéfico que la Providencia haya tenido la bondad de otorgar a comarca alguna en la tierra’” (136). Lo mismo con Buenos Aires: “A veces, las confusiones semánticas, una especialidad regional, originan interpretaciones climáticas y temperamentales, verdaderamente inesperadas, como en esa enciclopedia francesa de la primera mitad del siglo XIX en la que su autor, un tal César Famin, persiste en el error de creer que el nombre de Buenos Aires es una consecuencia de su clima agradable” (137). Nombre que en realidad proviene de una virgen andaluza, Santa María del Buen Aire, patrona de los marineros, cuya resonancia católica desajusta el imaginario de la nación laica.

La fauna tampoco queda fuera de estas fantasías extranjeras. Sobre los tigres, Saer nota un hecho curioso en los registros del viajero Chaworth Musters: “En esa descripción, su libro, excelente en casi todo, incurre en un curioso rasgo de oscurantismo: como un tigre se abstiene de atacar y matar a sus perseguidores, lo

²⁴ Cabe destacar cómo el significante “turbulento” utilizado para referirse al Río de la Plata reaparece aquí para señalar a los oficiales.

trata de *degenerado*, en razón, podemos suponer, de que el animal se obstinaba en no amoldarse a la idea preconcebida que tienen los exploradores ingleses de esa rama de los felinos” (139). Esta extraña afirmación encuentra su conclusión ridícula en lo que otro viajero señaló: “después de argumentar sobre la poca afición de los tigres por la carne humana, nos dice que en realidad lo que los atrae por encima de todo es comerse a los negros, en segundo lugar a los indios y por último, y solo en casos de extrema necesidad, al hombre blanco” (140).

Saer atribuye a la pampa y su inmensidad el espacio ideal para las proyecciones de la imaginación, para la construcción superlativa y oportunista del espacio, lo que conformó los cimientos del mito argentino. La historia argentina sería, para el autor, el resultado de una serie de capas discursivas que se han ido sedimentando desde la llegada de los europeos: un país conformado de fantasías propias y extranjeras. Su reflexión apunta al:

hecho más universal de que la mayoría de nuestras supuestas percepciones son meras proyecciones imaginarias. . . Darwin se refiere al ‘aspecto de grandeza que se cree encontrar obligatoriamente en una vasta llanura’, sugiriendo de ese modo la influencia que las ideas preconcebidas tienen en nuestras percepciones. A lo que vemos, sumamos en una misma operación mental lo que recordamos, sabemos o imaginamos (120).

Todo lo anterior supone que se debe “meditar sobre los resortes fantasmáticos de toda escritura, aun aquella que nace de la convicción más firme acerca de los privilegios de lo empírico” (140). Estos resortes fantasmáticos, o motivaciones ideológicas, estuvieron posibilitados por las características reales de la pampa, es decir, un espacio desnudo, chato, con un cielo desproporcionado (155).

El espacio de la pampa supuso un obstáculo importante en el siglo XIX. En el intento de hacer avanzar la civilización hacia la pampa, se crea el proyecto de “la zanja de Alsina”, ideado por Alfred Ebelot²⁵ para la “Conquista del sur”. Este proyecto consistía en un sistema defensivo hecho de fosas de cien leguas, fortificadas, cuya función era impedir el avance de los indios. En medio del antagonismo bélico entre los indios y el gobierno nacional, la figura de Ebelot ocupa un lugar extraño, intermedio:

su fe entusiasta, por no decir su superstición del progreso, dirigían su interés hacia los aspectos humanos, políticos y sociales de la Argentina, en un pe-

25 Personaje real que encuentra su correspondencia literaria en la novela *Las nubes* de Saer.

ríodo de transformaciones violentas y de contrastes vertiginosos: arcaísmo y modernidad, violencia y humanismo, inmigración y pasatismo patriarcal, liberalismo y tiranía, desiertos inconmensurables y salvajes y ciudades que aspiraban a formar parte de la cultura europea (*El concepto* 69).

Esta única construcción posible en el descampado que era la pampa “no fue más que un reguero intermitente de pozos semiderruidos, en los que al poco tiempo nomás empezó a crecer otra vez el pasto” (74). Este foso persiste en la imaginación argentina como una “curiosidad simbólica”: la fe ciega en el progreso desmentida por la ineficacia del foso, representativo de “la verdadera imagen del país por venir” (74). No sin cierta ironía, el autor sostiene que este proyecto fue determinante en dos sentidos: fomentar la literatura fantástica (la idea kafkiana y absurda de construir zanjas de cien leguas para ir encerrando a los indios de la pampa) y constituir el primero de los proyectos inacabados de Argentina: rasca-cielos a medio construir, puertos a medio terminar, carreteras sin pavimentar, etc. (*El río* 149).

En *El río sin orillas*, Saer rescata y analiza algunos significantes que organizan el concepto de experiencia mental del “colectivo singular” argentino, capaces de producir efectos en el entramado simbólico en que habitamos y validamos en nuestras relaciones cotidianas. Propongo entender este ejercicio saeriano desde un marco de comprensión lacaniano. Lacan ha sido uno de los autores que ha pensado el aspecto material del significante, a saber, su indestructibilidad: “todo verdadero significante es, en tanto tal, un significante que no significa nada” (*Seminario III* 264) y “mientras más no significa nada, más indestructible es el significante” (265). Con esto Lacan enfatiza la preponderancia del significante por sobre el significado, es decir, la capacidad del primero de producir efectos de significado independientes de la voluntad de los interlocutores. Un significante puede despertar asociaciones inesperadas precisamente por su materialidad —de ahí su poderosa capacidad de generar equívocos y despertar relaciones imprevistas—, a diferencia del significado, profundamente soportado por los imaginarios e intencionalidades del yo hablante. El significante rompe con los oportunismos del yo del enunciado. Es esta relevancia e independencia del significante, como cadena que preexiste al sujeto hablante, la que, según mi lectura, operaría en lo que Saer describe en *El río sin orillas* con su análisis de la toponimia y los discursos que han conformado el imaginario argentino. Cada argentino habita una *nación relatada* por poderosos imaginarios que se remontan a los orígenes de la nación argentina.

¿Cómo se relaciona esta proliferación de significantes con el mito de la identidad o autorrepresentación del hombre argentino? Para responder, cabe señalar lo que Lacan explica acerca del significante en el *Seminario XI*:

Un significante es lo que representa un sujeto ¿ante quién? No ante otro sujeto, sino ante otro significante. Para ilustrar este axioma supongan que descubren en pleno desierto una piedra cubierta de jeroglíficos. No les cabrá la menor duda de que allí hubo un sujeto que los inscribió. Pero creer que todo significante le está destinado a uno es un error, y prueba de ello es que a lo mejor no los entienden. Sin embargo, uno los define como significantes, porque está seguro de que cada uno de estos significantes está relacionado con los demás. Justamente, de esto se trata en la relación del sujeto con el campo del Otro (206).

En este sentido, “el Río de la Plata”, tal como la piedra con jeroglíficos descrita por Lacan, constituye un sintagma significativo que en sí mismo no significa nada, pero que sí adquiere significación cuando se relaciona con otros significantes. “El río de la plata” configura una cadena de hipérboles: las abundantes riquezas de las tierras argentinas, el exagerado clima benigno de “Buenos Aires”, de la inmensidad de la pampa a la avenida Nueve de Julio, “la más ancha del mundo”. Es la “hiperbolización cardinal”²⁶ que desemboca en la expresión, tan cotidiana como siniestra, con la que los argentinos parecen solucionar imaginariamente sus dificultades económicas y sociales: “el millón de muertos”²⁷ (Saer, *El río...* 187).

En cuanto a “la zanja de Alsina”, aquella estructura de “pozos semiderruidos”, también opera de manera significativa, a la manera de la “V” de *El hombre de los lobos*, ya señalada anteriormente. Estos pozos medievales ideados por Ebelot anteceden todas esas construcciones inacabadas, tan comunes para los argentinos, y que forman una cadena de lo inacabado. En términos políticos, por otro lado, la proliferación de nombres de Perón y Evita en calles, escuelas e instituciones da cuenta de cómo el personalismo o patrimonialismo político inunda la realidad

26 Hiperbolización que remonta a un uso colonial del guarismo, como se lee en *Brevisima relación de la destrucción de Indias* (1552), de Bartolomé de las Casas, para referir las desmesuras y crueldades cometidas por los españoles en la guerra de conquista y colonización posterior.

27 Sintagma mágico que cumple diversas funciones: “Este *millón de muertos* es, para el grueso de la opinión pública, la panacea, el recurso mágico que, cuando ninguna salida es en apariencia posible, resolverá todos los problemas. Ante cualquier contrariedad, el argentino medio, ese ser que se considera pacífico y hospitalario, invoca inmediatamente el *millón de muertos*; si es un chofer de taxi, ese millón de muertos le parecerá la solución más adecuada para terminar con los embotellamientos, si es un jubilado, el único medio para cobrar por fin una justa jubilación” (Saer *El río...* 187).

social, precisamente por medio de la materialidad del significante. También aquí parece resonar la significancia de “el río de la Plata”, cuyas “turbulentas aguas” remiten a los “turbulentos oficiales” caudillistas —mencionados por Darwin— que se transforman en notables políticos. Así Saer muestra la dimensión inconsciente que “sutura”²⁸ todos estos significantes en el sujeto argentino. Sus conciencias —nuestras conciencias— operan con materiales que, sin saberlo, los constituyen. Estamos “zurcidos” de modo inconsciente al discurso del Otro, sin haber procesado de modo cabal las presuposiciones del discurso que enunciamos.

Cuando Saer rastrea los encadenamientos significantes que han conformado el mito territorial argentino, intenta hacer aparecer lo real reprimido desde la escena primitiva, signada por el desconocimiento, para el “ser argentino”: “El primer paso para penetrar en nuestra verdadera identidad consiste justamente en admitir que, a la luz de la reflexión y, por qué no, también de la piedad, ninguna identidad afirmativa ya es posible” (206). *El río sin orillas* es la operación de una desnaturalización de los significantes que, anclados a significados oportunistas, han conformado el mito de la identidad argentina. Lo que Saer intenta desentrañar de esta escena primitiva es la incertidumbre o vacilación constitutiva que acompaña todo esfuerzo de afeerrar una identidad nacional. Esta indeterminación, que para el autor es un rasgo decisivo en la historia de su país, es lo que posibilitó, según Saer, que un discurso tan delirante como el de Perón pudiera encontrar tanto arrastre: “El ‘*justicialismo*’ [de Perón], no era ni comunista ni capitalista, sino que representaba una ‘*tercera opción*’, pero en claro no se trataba más que de un menjunje paternalista y populista” (181). La nación como imaginario y mito, por tanto, es un modo de “suturar” los distintos significantes que conviven en la espesura de lo Real. La dimensión ideológica de este mito nacional está en el hecho de que supone una “*naturalización* del orden simbólico; esto es, como la percepción que reifica los resultados de los procedimientos discursivos en propiedades de la cosa en sí” (Žižek, *Ideología* 18).²⁹ Su desnaturalización, por tanto, es la tarea que Saer parece asignar al ensayista y/o narrador.

28 Es decir, la inserción del sujeto en la cadena signifiante con su simultánea exclusión consciente. El hombre argentino actualizaría esta inserción inconsciente/exclusión consciente.

29 Como señala Žižek, el concepto de ideología debe ser “desvinculado de la problemática “representacionalista”: *la ideología no tiene nada que ver con la “ilusión”, con una representación errónea, distorsionada de su contenido social*” (Žižek 13). En este sentido, no se trata de que los argentinos, por ejemplo, tengan o no efectivamente “la avenida más ancha del mundo”. Lo ideológico estaría en el soporte fantasmático de esta idea.

Conclusión

El río sin orillas viene a completar la intuición que Saer despliega en *El entenado*. Ambos textos dan cuenta de la textura material del significante: en la novela, se trata de la oposición de dos sistemas simbólicos, en el que uno se vacía en el otro, y cuyo punto de juntura es el vacío del sujeto; en el ensayo, se trata de desmontar todas las capas discursivas que constituyen la realidad material del significante, reconocer sus flujos de poder y la suturación imaginaria que las compone. En este sentido, son dos variaciones de un mismo libro imposible: un libro sobre lo Real del lenguaje, sobre su autonomía respecto de nuestras intencionalidades conscientes, pero también como el espacio donde habita el deseo y se despliega la lucha por la transformación de la realidad. Lo Real lacaniano no supone un tipo de incommensurabilidad de la experiencia del mundo, sino, más bien, que la experiencia del mundo está sostenida, en un grado importante, por un cierto ordenamiento que el lenguaje impone. El sujeto es la brecha que aparece, justamente, en las contradicciones, impases e inconsistencias de esta estructura de símbolos. El sujeto de la escritura saeriana es, justamente, esa inconsistencia de las ficciones totalizantes. Su escritura nos devuelve, al final, la posibilidad de salir de la pregnancia absoluta que toda identidad impone.

Obras citadas

- Abbate, Florencia. *El espesor del presente: Tiempo e historia en las novelas de Juan José Saer*. Villa María: Eduvim, 2014.
- Abreu, Carlos. “La paternalidad conciliadora de *El entenado*. Borges, Di Benedetto y la tradición argentina”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 2 (2017): 161-177.
- Aristodemou, Maria. *Law, Psychoanalysis & Society*. London: Routledge, 2014.
- Borges, Jorge Luis. “Todos los ayeres, un sueño”. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
- Freud, Sigmund. “Tótem y tabú”. *Obras completas. Tomo XIII*. 1913. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992.
- . “De la historia de una neurosis infantil (el ‘Hombre de los lobos’)” (1917-1919). *Obras completas XVII*. Trad. José L. Etcheverry. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey. Buenos Aires: Amorrortu Editores, S.A., 1992.
- Garramuño, Florencia. “Las ruinas y el fragmento. Experiencia y narración en *El entenado* y *Glosa*”. Saer Juan José. *Glosa - El entenado*. Poitiers - Córdoba (Argentina):CRLA-Archivos/Alción(Colección Archivos,61)Edición crítica, Julio Premat (coord.), 2010. 710-728 Giordano. Alberto. “El efecto de irreal”. *Discusión, suplemento de crítica literaria de la Revista de Letras* 1(1989): 27-35.
- Kohan, Martín. “Testimonios y lecturas de escritores”. Dossier de la obra. Saer, Juan José. *Glosa - El entenado*. Poitiers - Córdoba (Argentina): CRLA-Archivos/Alción (Colección Archivos, 61), 2010.
- Koselleck, Reinhart. *historia/Historia*. 1975. Traducción e introducción de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Mínima Trotta, 2010.
- Lacan, Jacques. *Seminario XX: Aún*. 1973. Trad. Diana Rabinovich, Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- . “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”. *Escritos I*. 1966. Trad. Tomás Segovia y Armando Suárez. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013.
- . *Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. 1964*. Trad. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós, 2010

- . *Seminario III: La psicosis. 1955-1956*. Trad. Diana Rabinovich & Juan Luis Delmont-Mauri. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- . *Seminario I: Los Escritos Técnicos de Freud (1953-1954)*. Trad. Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual (revisada por Diana Rabinovich). Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Lucero, Nicolás. “El ensayo como forma en *El río sin orillas* de Juan José Saer”. *Revista Iberoamericana* 78 (2012): 681–694.
- Miller, Jacques Alain. “La sutura”. 1986. *Matemas II*. Trad. Carlos A. de Santos. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1994.
- Pislor, Gérard. “Le concept psychanalytique de corps (I). (11 janvier 1967)”. *Cahiers pour l'Analyse* 8 (f/f): 97-101. L'impensé de Jean-Jacques Rousseau. Travaux du Cercle d'épistemologie de l'École Normale Supérieure.
- Premat, Julio. *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2002.
- Saer, Juan José. *El río sin orillas: tratado imaginario*. 1991. Buenos Aires: Seix Barral, 2015.
- . “La tardecita”. 2000. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2018.
- . *El concepto de ficción*. 1996. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.
- . *El entenado*. 1983. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
- Sarlo, Beatriz. “Escribir lo real (conferencia)”. *Coloquio Internacional Juan José Saer*. Santa Fe Cultura. 13 de Mayo, 2017.
- . *Zona Saer*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.
- . “Una poética de la incertidumbre”. *Escritos sobre literatura argentina*. Ed. Sylvia Saïtta. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007
- . “De la voz al recuerdo”. *Escritos sobre literatura argentina*. Ed. Sylvia Saïtta. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007
- . “Aventuras de un médico filósofo. Sobre *Las Nubes* de Juan José Saer”. *Punto de vista* 59 (1997): 35-38.
- Torres Perdigón, Andrea. “El río sin orillas de Juan José Saer y el género literario”. *Revista de teoría y crítica de la literatura hispanoamericana* 5 (2018): 83-102.

Žižek, Slavoj. *Visión de paralaje*. 2006. Trad. Marcos Mayer. Buenos Aires: FCE, 2011.

---. *Ideología: un mapa de la cuestión*. 1994. Trad. Cecilia Beltrame et al. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

---. *Metástasis del goce: seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. 1994. Trad. Patricia Willson. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Trad. Stella Mastrangelo. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.

La experiencia del desamparo en novelas de João Gilberto Noll, Chico Buarque y Michel Laub¹

The experience of abandonment in novels by João Gilberto Noll,
Chico Buarque and Michel Laub

Natalia López Rico
Universidad de Bonn
nlopezrico@gmail.com

Matías Marambio
Universidad Alberto Hurtado
mmarambio@uahurtado.cl

Horst Nitschack
Universidad de Chile
hnitschack@u.uchile.cl

Resumen

El presente artículo desarrolla una lectura de textos literarios desde el campo delimitado por las teorizaciones sobre afectos. A partir del análisis de tres novelas brasileñas contemporáneas, *Bandoleros* (1985), de Joao Gilberto Noll; *Estorvo* (1991), de Chico Buarque y *Longe da água* (2004), de Michel Laub, se explora la dimensión política y performativa del desamparo como afecto. La lectura apunta a las posibilidades y limitaciones sociales del desamparo considerando dos ejes en los que se evidencian su apertura y su incertidumbre: la crisis y la descomposición de los vínculos sociales en *Bandoleros* y en *Longe da água*, y los quiebres de la comunicación y el lenguaje en *Estorvo*. En ambos, la violenta dinámica procesual del desamparo está marcada por la descomposición de las subjetividades de los protagonistas que alcanza un punto de ruptura, el cual puede prefigurar nuevas singularidades y formas de lo común.

Palabras clave: narrativa brasileña contemporánea, afectos, desamparo, Joao Gilberto Noll, Chico Buarque, Michel Laub.

1 Este artículo forma parte del Proyecto Fondecyt n° 1180230 “Urbanidad, subjetividad y afectos en la literatura brasileña contemporánea”.

Abstract

This article presents a reading of literary texts from the perspective of theories of affect. An analysis of three contemporary Brazilian novels —*Bandoleiros* (1985) by Joao Gilberto Noll, *Estorvo* (1991) by Chico Buarque, and *Longe da água* (2004) by Michel Laub— provides the basis of an exploration of the political and performative dimensions of abandonment as an affect. The analysis focuses on the social opportunities and restrictiveness of abandonment in relation to two core themes that illustrate the initiation of the process and the uncertainty involved: crisis and the deterioration of social ties in *Bandoleiros* and *Longe da água*, and the breakdown of language and communication in *Estorvo*. In both cases, the violent procedural dynamic of abandonment is marked by the decomposition of the protagonists' subjectivities, a process which reaches breaking point and leads to a reconfiguration of singularities and the emergence of new forms of the ordinary.

Keywords: contemporary brazilian narrative, affects; abandonment, Joao Gilberto Noll, Chico Buarque, Michel Laub.

Recibido: 05/10/2020

Aceptado: 16/08/2021

Introducción

En este artículo se analizan tres obras de la narrativa brasileña contemporánea a partir de las consideraciones abiertas por el giro afectivo: *Bandoleros* (1985), de Joao Gilberto Noll; *Estorvo* (1991), de Chico Buarque y *Longe da água* (2004), de Michel Laub.² Se trata de tres autores destacados de la renovación narrativa de la literatura brasileña desplegada en torno al final de la dictadura militar (1985), una renovación que, tal como sostiene nuestra lectura, estuvo marcada por la crisis del sujeto y de la subjetividad y que observamos a partir de la teoría de afectos y su énfasis en las dinámicas producidas entre el sujeto y los afectos. En este contexto nos centraremos en las premisas teóricas que Vladimir Safatle abre en su libro *El circuito de los afectos* donde resitúa a los afectos como elementos políticos clave de transformación social, incluyendo la potencialidad de afectos hasta entonces desconsiderados³ o

2 El giro afectivo provocó en el ámbito de las humanidades un (re)descubrimiento de la potencialidad de los afectos revelando su impacto en la vida política, en la regulación o desregulación de la vida social así como su trabajo y presencia en la constitución de subjetividades. Véase Ana Abramowski y Santiago Canevaro. "Introducción" en: *Pensar los afectos, aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades*; el prólogo de Helena López González de Orduña en *La política cultural de las emociones* de Sara Ahmed; y "El giro afectivo" de Ali Lara y Giazú Enciso Domínguez.

3 El análisis de las dinámicas de los afectos llamados "tristes", o los *ugly feelings* según Ngai, también

tomados como tristes (Spinoza), y criticando a su vez el posicionamiento de los “afectos” felices que tanto han servido como máscara para velar aquellos que permiten la sujeción (como el miedo) o crear y ambientar los paisajes extasiados y anestesados del capitalismo (como la felicidad).⁴ Es a partir de esta tradición, con Freud a la cabeza, que Safatle arriesga una defensa del hasta entonces excluido desamparo (contra el miedo y la esperanza como afectos maestros de la Modernidad) como un afecto desde el cual reconstituir un circuito afectivo e instaurar una nueva comunidad política y ética que tendría como punto de partida un dejarse afectar total por el otro desde un suelo antipredicativo de sí mismo. Para el autor:

. . .el desamparo crea vínculos no solo a través de la transformación de toda apertura al otro en demandas de amparo, también crea vínculos por desposesión y por absorción de contingencias. Estar desamparado significa estar abierto a un afecto que me despoja de los predicados que me identifican (23-4).

Una radical apertura hacia el/los otro/s pasaría así por la desposesión de los atributos que comúnmente nos definen y constituyen, una destitución identitaria que para desembocar en el desamparo debería antes atravesar una necesaria ruptura de las composiciones y estructuras tradicionales que han pensado y representado a los sujetos, en suma, un quiebre de circuitos afectivos tradicionales y de formas de representación de la subjetividad socialmente impuesta que, como intentaremos mostrar, sería posible observar en nuestras novelas (45).

Ahora, si bien las dinámicas afectivas a las cuales están expuestas las subjetividades de los protagonistas de las novelas parecen conducirlos a un desamparo radical, este afecto no prefigura una condición irrenunciable para su eventual recomposición emancipadora, un horizonte abierto por Safatle en su lectura del desamparo. De este modo, intentaremos demostrar cómo en las narraciones se revelan dimensiones del desamparo que perfilan otros circuitos afectivos donde los afectos habituales en los que se sedimenta la sumisión al sistema capitalista y liberal aparecen puestos en jaque (afectos vinculados al trabajo, a las instituciones,

está presente en los trabajos de J. Flatley y la melancolía, el optimismo cruel de L. Berlant, o el miedo en Massumi, entre otros.

4 Quizá la misma urgencia marca el lugar diferenciado que en este renovado punto de vista ocupa *El circuito de los afectos*, el cual prescinde de la discusión con los autores y autoras en boga (los autores más renombrados del reciente giro afectivo brillan por su ausencia, así como aquellos autores en quienes se apoyarían, especialmente Deleuze) y retoma una tradición filosófica y psicoanalítica que podríamos adjetivar de clásica.

a la familia, etc.); es decir, revelan apenas el trabajo procesual de subjetividades en transformación marcadas por las violencias del desamparo.

Los protagonistas son figuras de la historia contemporánea cuyas vidas cotidianas se mueven entre Rio de Janeiro (*Estorvo*), São Paulo (*Longe da água*) y Porto Alegre (*Bandoleros*, *Longe da água*), además de un viaje a Estados Unidos realizado por el protagonista de *Bandoleros*. En contraste con la novela de formación tradicional, se observa que la socialización primaria y secundaria de los protagonistas es apenas cuestionada o problematizada en estas narraciones. Sus subjetividades más bien representan la normalidad social de nuestro tiempo, una normalidad marcada por contactos sociales casuales y vidas sin cohesión o participación social profunda o problemática. Solo cuando irrumpen el momento de la crisis —tema de las tres novelas— los personajes principales toman consciencia de la precariedad de su subjetividad y empiezan a experimentarla como farsa y artificio. O mejor, al revés: la subjetividad como resultado de instituciones sociales que han perdido su potencial de crear cohesiones sociales y de filtrar e interpretar la diversidad de afectos a los cuales cada individuo se expone, esta subjetividad se derrumba bajo las experiencias a las cuales los protagonistas son empujados por los afectos, exponiéndolos a un desamparo radical.⁵

Es en este punto donde la lectura de las tres novelas confirman una parte central de las reflexiones teóricas de Safatle:⁶ solo a partir del momento en el cual la subjetividad, y con ello, la identidad asumida —ambas como resultado de una economía afectiva organizada por las fuerzas hegemónicas—, se revela como altamente vulnerable, débil e insuficiente frente a los desafíos afectivos múltiples y colapsa, los protagonistas tendrían alguna oportunidad de reubicarse o de reorientarse en la vida, un horizonte que, no obstante, en las tres narraciones queda por completo

5 La subjetividad a la que hace referencia este artículo asume la crítica de cualquier subjetividad sea trascendental o idealista (del tipo de la subjetividad romántica fichtiana). Partimos de un concepto de subjetividad entendida como el resultado de procesos históricos y sociales, lo que nos lleva a la constatación de la posibilidad de subjetividades múltiples frente a las cuales el individuo tiene que responder, o ante cuyas exigencias se siente confrontado.

6 Estas tienen una deuda obvia, comprobada por las citas, con la Escuela de Frankfurt y en consecuencia varios puntos en común con el pensamiento de Benjamin: por ejemplo, el ‘suspense’ en la ‘dialéctica en suspense’ y la huelga general como ruptura con la continuidad de la historia y condición de la salvación; la ‘mimesis a la muerte’, la renuncia a cualquier predicación propia como condición de la sobrevivencia; el ‘Estado de emergencia’ radical (*Ausnahmezustand*) como condición de una renovación fundamental. Desde esta perspectiva, consideramos que la conceptualización del desamparo que propone Safatle está en una proximidad inmediata con las circunstancias que permiten la intervención de lo mesiánico: solamente el ser completamente desamparado está en condiciones de abrirse y de disponerse a recibir la revelación o la iluminación mesiánica.

abierto. El punto más radical al cual exponen estas narraciones a sus protagonistas es a una inseguridad extrema que involucra una apertura completa hacia un futuro también abierto.

Las tres novelas guardan, de hecho, algunas similitudes con las tradicionales novelas de formación —más evidente, tanto en su estructura como en su contenido, en el caso de *Longe da água*— aunque con una gran diferencia: no se trata en ningún caso, como ya fue señalado, de experiencias de ‘formación’; asistimos, por el contrario, a un proceso de deformación y de desaprendizaje de la subjetividad adquirida desde un deseo difuso de adquirir otra subjetividad que emerge de la singularidad radical, sin la perspectiva de una comunidad o sociedad alternativa que logre integrar esta singularización. En el mundo de contingencias que habitan los protagonistas de las novelas aquí analizadas, un mundo que depende de las casualidades y del azar y cuyas realidades son divergentes y contradictorias, no existe la posibilidad de la conciliación dialéctica de las contradicciones en una consciencia heroica, tal como ocurre en las novelas de formación. Sus múltiples vivencias apenas permiten que emerja una subjetividad problemática permanentemente puesta en desposesión.

Así, en la cohesión narrativa en ocasiones arbitraria de las tres novelas, la subjetividad del narrador aparece como efecto de las técnicas sociales a las cuales está sometido y como consecuencia de lazos familiares o de amistades con los cuales no se identifica o a los cuales se resiste. Estéticamente esto se evidencia en la construcción del narrador, un narrador en primera persona que relata su propia historia en un monólogo extenso y a veces incoherente, narradores sin nombre, sin fuerza para constituirse a sí mismos como sujetos, a pesar de que el propio narrador parece ser el único destinatario de este ajuste de cuentas. De ahí que los narradores no se dirijan al lector y aparentemente tampoco se preocupan por la coherencia de su narración, ni si esta es comprendida por un tercero. Las escrituras se presentan así como una herida, se abren ficciones dentro de las ficciones que dan un aura de irrealidad y de narradores descentrados, de sujetos que no están amparados por lógicas del cuidado ni tampoco las ejercen.⁷

Ahora bien, lo que colapsa en las tres novelas es la dinámica propia de economías afectivas que sustentan a la subjetividad: algo que brota de lo más individual de los protagonistas, de la singularidad de su ‘intimidad’, cuestiona de forma radical dicha economía. De hecho, esta vida íntima parece ofrecerse como instancia

7 Flora Sussekind da cuenta de la aparición, en la narrativa brasileña de fines de los ochenta y principios de los noventa, de narradores que deambulan a veces erráticamente por la ciudad y que en su tránsito ficcionalizan la experiencia urbana de los sin techo y las estrategias de sobrevivencia en la calle (65).

preservadora de una sensibilidad ante las contradicciones y antinomias ocultas y reprimidas por los grandes relatos —a pesar de que la identificación con ellos promete la conciliación, aun si fuera problemática, con una subjetividad socialmente reconocida. O, más precisamente: lo que les afecta, pero no se integra o absorbe por una subjetividad ‘oficial’ o prescrita, es desplazado o reprimido hacia una instancia difusa y anómica en el aparato psíquico de los protagonistas, desde donde emergen las energías que hacen derrumbar su subjetividad.

Proponemos entonces interpretar la subjetividad —en el sentido de ‘sujeción’ (Butler)⁸— como resultado de los circuitos de afectos y de la economía afectiva a la cual se encuentran sometidos los protagonistas narradores. Estos afectos son el resultado de totalidades económicas, sociales e institucionales cuya complejidad queda completamente oculta para los sujetos. “*Sie wissen das nicht, aber sie tun es*” (“No lo saben, pero lo hacen” (Marx 88)). No obstante, al mismo tiempo, en sus contactos sociales los protagonistas de estas novelas están expuestos a afectos que no se dejan subsumir bajo los esquemas de las subjetividades prescritas. Son afectaciones que provienen desde fuera, de experiencias que permanecen ‘inexplicables’ o son ‘innombrables’ dentro de los registros culturalmente aceptados (por ejemplo, en *Longe da água*, la muerte de Jaime) o afectaciones que actúan desde dentro, desde el propio cuerpo o desde el inconsciente (en *Bandoleros* y *Estorvo* los actos inexplicables e irracionales), es decir, desde la singularidad de su intimidad completamente desamparada en su confrontación con la subjetividad prescrita.

En suma, si la subjetividad oficial es el terreno que niega la experiencia del desamparo, asistimos en estas tres novelas a un escenario en el cual el desamparo radical retorna y es vivido y experimentado como descomposición de una subjetividad plegada a los esquemas oficiales. Ella no resiste a las pulsiones aún difusas que reclaman otra subjetividad que corresponde a la multiplicidad de afectaciones igualmente difusas que se manifiestan en un malestar general, en hastío (el spleen), en actos agresivos irracionales o autodestructivos. Así, la exploración de la dimensión política y performativa del desamparo como afecto, apuntando a sus posibilidades y limitaciones sociales, nos permite proyectar dos ejes que oscilan entre su apertura y su incertidumbre: la crisis y la descomposición de los vínculos sociales en *Bandoleros* y en *Longe da água*, y los quiebres de la comunicación y el lenguaje en *Estorvo*.

8 Según Butler, el sujeto se forma en el acto de sujeción. Con ello, la autora retoma un argumento de Foucault: “Deberíamos comprender el sometimiento en su manifestación material como constitución de los sujetos” (Foucault citado en Butler 11).

***Bandoleros* y la crisis del lazo social**

Bandoleros se caracteriza por la cohabitación de lo que se siente inconexo. El narrador-protagonista se desplaza entre Porto Alegre, Rio de Janeiro y Boston en un tiempo fragmentado, confuso y, curiosamente, desinteresado por el suspenso o el dramatismo. Solo hacia el final de la novela comprendemos la conexión entre las acciones narradas y sus señales anticipatorias, por eso la trama se presenta de forma cuidadosa para realzar la confusión fragmentaria de un mundo que carece de seguridad o sentido, un mundo en el cual el narrador cae en un desamparo radical.⁹ Incluso, tras intentar una organización lineal de la narración se hace obvio que la trama de *Bandoleros* se desenvuelve en un mundo signado por afectos que llevan al desamparo del protagonista, en la medida en que las construcciones habituales de la subjetividad se deshacen. La arbitrariedad narrativa se refleja en la ausencia de normas y reglas sean ellas sociales, morales o afectivas en el mundo del narrador. Es el mundo, como Durkheim lo llamaba, de la anomia. Salvo mínimas excepciones, sus personajes construyen conexiones frágiles en las cuales ni siquiera los lazos emocionales garantizan estabilidad.

En línea con lo que hemos planteado, proponemos leer el problema del lazo social en *Bandoleros* a partir de las lógicas de desamparo presentes en el texto, un universo donde las interacciones afectivas de los personajes no son la traducción de un estado de cosas interno hacia una exterioridad (el paso de lo subjetivo de la psicología a lo objetivo de las relaciones sociales). La pregunta por la desposesión y sus manifestaciones en el mundo de los personajes de la novela nos permitirá esclarecer el tipo de vínculo social que el texto figura estéticamente. Pero antes, vale la pena que volvamos a las premisas de Vladimir Safatle con respecto a la articulación entre el desamparo y la corporeidad social que cabría esperar de un circuito de afectos que nos expone a este afecto, un afecto que podría crear “vínculos por desposesión y por absorción de contingencias” (23-4). Creemos que esta intuición es clave para nuestra interpretación de *Bandoleros*, pues el conjunto de interacciones representadas por Noll en su novela está marcado por un desinterés —o más todavía, un rechazo— respecto de la empatía como principio de cohesión social.¹⁰ Antes que ofrecer una contención esperanzadora como resultado de su identifica-

9 Lo que distingue el desamparo de los protagonistas de estas novelas de la ‘indigencia’ o del ‘desamparo transcendental’ que Lukács diagnostica en la ‘Teoría de la novela’, es exactamente que este desamparo no es ‘transcendental’, si no, real: es síquico, social y económico.

10 La revisión crítica de la empatía como mecanismo que activa dinámicas conservadoras de la jerarquía social es una característica de algunos referentes de la teoría de afectos, como Ahmed, para quien “los discursos de compasión caritativos nos muestran de manera amplia que las historias de dolor involucran relaciones complejas de poder” (49).

ción con las subjetividades convencionales, los personajes comparten una apertura a las manifestaciones de su precariedad emocional o a las pulsiones de sus deseos, incluso en lo que tienen de auto-destrucción,¹¹ lo que corresponde a la disolución de su subjetividad. Ello es particularmente notorio en la trayectoria del narrador, que experimenta su desposesión como un desprendimiento y no como un trauma; se acerca más a la renuncia que a la expropiación. De este modo, la trama afectiva de la novela tiene como una de sus lógicas constructivas el desamparo como pivote del desmonte de la sociabilidad tradicional, alienada y alienante.

Un conjunto de episodios que incluyen al narrador y a Steve, personaje que conoce en Boston mientras hace tiempo para tomar un vuelo que lo llevará de vuelta a Brasil, sirven como ventana para esta problemática, pues se desenvuelven a partir de un encuentro azaroso con un extraño que luego deriva en una exploración de las distintas intensidades que puede adoptar el desamparo. La primera mención del personaje de Steve aparece al inicio de la novela, aunque solo logramos percibirla retrospectivamente, y ocurre bajo la forma de un llamado telefónico que el protagonista atiende sin comprender bien sus motivaciones o significado: “En el teléfono, una voz de hombre habla en inglés. Solo que el tipo o está borracho o está loco. No entiendo nada de lo que dice” (15).

Varias interferencias designan la dificultad para establecer un puente comunicativo entre el narrador y Steve, todas ellas referidas a un quiebre en el flujo del lenguaje: un idioma que no es el propio, la alteración narcótica de la conciencia y, por último, la inestabilidad psíquica. Aunque el protagonista logra aislar unidades de sentido —la proveniencia del interlocutor como función de su acento, la información de tiempo y lugar para un posible encuentro (“a la tarde estaré ahí”)—, su reacción insiste en su incapacidad para comprender el discurso del otro.

En propiedad, el primer encuentro con Steve ocurre durante la visita del protagonista a Boston, reseñado recientemente. Al entrar a un bar cerca de la casa donde vivía su esposa, Ada, inicia una interacción con un extraño en el local, acaso por descuido y arrepintiéndose casi inmediatamente: “No sé por qué le di ese margen de conversación. Eso me pasaba a veces: hacer exactamente lo contrario de lo que deseaba” (134). En la tierra-de-nadie de la espera de su viaje y cada vez más distanciado afectivamente de Ada, el protagonista se entrega a la deriva de este acercamiento inesperado a un completo desconocido, con la búsqueda tácita del choque y la violencia. En efecto, el pasaje es claro en mostrar que el protagonista

11 Freud también se refiere en *Más allá del principio de placer* (1920) a la pulsión de la autodestrucción, la ‘pulsión de la muerte’. Es una pulsión de la descomposición que recuerda los afectos de descomposición de Spinoza.

no desea esa intimidad con Steve, se arrepiente de haber cedido al impulso por involucrarse en una situación que no lo satisface. De hecho, la situación evidencia la discrepancia entre afectos y emociones tal como intentamos comprenderla: hay algo, para el propio narrador, que es innombrable, que lo afecta y lo moviliza contra sus propias emociones y sentimientos. Se produce una pulsión por ir hacia lo contrario del deseo que se alza como la razón, el fundamento de los contactos desamparados que se construyen en la novela, pues marca un camino que niega el alineamiento entre el deseo y las acciones que llevan a su realización, incluso si ello lleva a negar, también, un principio de autoconservación.

El contacto con Steve se inicia a partir de señas, lenguaje corporal cómplice de dos hombres que quieren emborracharse empujados por afectos a los cuales no corresponde ni un sentimiento de simpatía ni de amistad. En adelante, no obstante, estos afectos desamparados provocan una solidaridad del narrador con Steve que él mismo no logra entender. Una vez llegan a la casa de Steve en los suburbios de Boston y sin que se nos ofrezcan causas claras o lógicas, Steve entra en una escena maníaca en la que blande unas tijeras de cortar el pasto y entra, luego, en un colapso nervioso que lo deja en un virtual estado de coma: “Pero Steve me mira como si no me comprendiera. Sus ojos parecían realmente tan vacíos que no tenían cómo suponer nada. Si al menos le diera un fulminante motivo de odio... ¿Ni siquiera venir contra mí con esa tijera de jardinería, ni siquiera eso?” (142). Las afectaciones que invaden a Steve ni siquiera se traducen en emociones, lo des-subjetivizan completamente. Lo reducen al puro cuerpo. El propio narrador comenta: “Pero el hecho es que Steve no me llevaría a nada más allá de la pura aflicción. Era un hombre que ya no sabía ser. Cortar pasto o defecar: lo mismo” (146).

¿Qué tipo de circuito de afectos se trama entre Steve y el protagonista en esta situación de vulnerabilidad, narrada en el tono seco y distanciado que predomina en toda la novela? ¿Puede leerse el episodio como la expresión de un *cortocircuito* de afectos, la interrupción del flujo que vincula y compone el lazo social? O bien, la creación de un equilibrio precario e inestable que apenas permite al protagonista percibir a Steve como “un hombre que ya no sabía ser”.¹² Lo que los conecta es, como dice el protagonista, “la pura aflicción”: una afectación, es decir, un ser afectado que no se transforma en empatía o en misericordia, sino en una impresión que produce una difusa inquietud o molestia.

Es en medio de estas labores que se abre otro tipo de vínculo que tiene un carácter complementario, como el ‘otro lado de la moneda’ marcado por la con-

12 En estas escenas el personaje Steve estaría reducido a lo que Agamben nombra como ‘homo sacer’. El narrador se hace cargo de ese cuerpo por afectos que no obedecen a normas o convenciones sociales.

tingencia: un encuentro erótico con Jill, la novia de Steve, quien llega justo cuando el narrador acaba de meter el cuerpo colapsado del anfitrión a una ducha de agua caliente:

Podría empujar a Jill hasta el cuerpo de Steve y exigir que mirara, que ella mirara sí lo que nunca había querido ver, su Steve con nada más que un cuerpo maltratado. Y que mirara pronto y bien porque un muerto es un muerto y nunca se sabe el próximo paso de su desintegración. . . Allí en la cocina, presionando con mi pubis el cuerpo de Jill contra la hornalla, allí en aquella cocina yo solo precisaba eso: una pequeña cena digna. Que Jill y yo nos quedáramos junto al cuerpo de Steve y que lloráramos abrazados. . . Había tenido una erección y sentía a Jill contra el pubis. Me pregunté desde cuándo yo estaba así. Jill volvió a pedirme que fuera rápido. Respondí que no tenía nada para hacer ni lento ni rápido. Que la única cosa para hacer era ir allí, mirar a Steve y hacernos un poco más dignos. Que no tenía otro deseo más que ese (155-6).

A diferencia de la aventura con Steve, que ocurre como consecuencia de su aceptación pasiva de los hechos y sugerencias del otro extraño, la escena erótica con Jill se despliega como la manifestación de una proximidad circunscrita a la inmediatez del momento. Sería la oportunidad para que el protagonista se deshiciera del cuidado que le exige un desconocido catatónico, la entrega a una erotización en la cual ambos participantes se ven involucrados casi como respuesta motora y refleja. Ni Jill ni el protagonista manifiestan las señas de un goce apasionado. La atracción que experimentan por el otro es el resultado del acaso de una afectación recíproca y espontánea. Ambos se entregan a la estimulación sexual en una forma similar a la que despliegan los personajes de David Cronenberg en *Crash*: agresivos en sus gestos, pero sin tener voluntad destructiva real. Señalábamos que la escena es complementaria en comparación al encuentro con Steve en la casi ausencia de emociones y sentimientos. Una afectación recíproca acerca los cuerpos de Jill y del narrador sin que este acercamiento sexual sea perturbado por la presencia de Steve que parece estar muriendo en la ducha al lado o por la necesidad de “mirar a Steve y hacer(se) un poco más digno” (156).

Si los afectos fluyen en circuitos y, a su vez, un circuito puede ser visto como una constelación de conexiones que se ponen en movimiento, entonces las escenas de *Bandoleros* en las que el protagonista interactúa con sujetos desconocidos nos sugieren que más allá del mecanismo predeterminado para componer el lazo social existe algo diferente: un afecto en el narrador lo empuja a “hacerse digno”. En el momento de la anomia radical despierta el deseo y la oportunidad de una subjetividad

radical de actuar con dignidad, la dignidad con la cual el narrador decide confrontar el conflicto de afectos a favor del cuerpo desprotegido de un desconocido.

Una lectura adicional que sugerimos para estos episodios se deriva de la observación que realizamos más arriba: el vínculo entre la trama y el circuito de afectos. Los dos encuentros del protagonista con Steve ocurren en momentos de desconexión entre él y su círculo social inmediato. El primero involucra la pelea con Ada, mientras que el segundo está marcado por la muerte de su amigo João y el quiebre amoroso definitivo. La forma desorganizada en que se presentan los hechos hace difícil tomar conciencia de este vínculo, como si para el propio narrador ello también fuese un hecho opaco. No afirmamos que una cosa sea la causa mecánica de la otra, esto es, que la desorganización afectiva es igual a la desorganización narrativa, sino que ambas se encuentran involucradas en la producción del desamparo.

El propio narrador no muestra ser consciente de este fenómeno, nada lo lleva a explicitar el vínculo causal entre su quiebre amoroso, la pérdida de su amigo y la entrega a la intensidad destructiva que lo orilla a Steve. Creemos que aquí se encuentra uno de los puntos centrales de la novela, pues no se trata de un ocultamiento “detectivesco” o como si el protagonista estuviese escondiendo un secreto del que se avergonzara. Por el contrario, existe en el texto una renuencia a explicitar causas lógicas o mecánicas, y ello se evidencia en el hecho de que los afectos del protagonista son asimismo afectos desamparados en tanto no son narrados bajo el tinte de la decadencia o la descomposición moral. Son afectos que el sujeto no logra significar, cuya lógica permanece oculta y que finalmente llevan al protagonista hacia un desamparo absoluto, un desamparo que siempre consiste en la confrontación con la muerte.

La emergencia de vínculos marcados por el desamparo resulta así posible bajo esta forma desorganizada y confusa, puesto que esos vínculos son, ellos mismos, desorganizados y confusos; no la teleología de lo social, sino el punto de partida para una posible nueva composición, que —siguiendo el argumento de esta narración— sería una nueva subjetividad tanto fundada en la dignidad como fundadora de ella.

***Estorvo* y los quiebres del lenguaje**

Al igual que *Bandoleros*, *Estorvo* nos posiciona frente a una narración desprovista de la traducción de las intensidades de las afectaciones a las cuales está expuesto el narrador ya sea en emociones o sentimientos con los cuales regular sus lazos sociales. Nuevamente, el personaje principal esquiva constante y, en ocasiones,

conscientemente, nudos o tramas emocionales densos y cuando cae en ellos el impulso parece ser apenas el azar.

A partir del recorrido que traza en su errancia el personaje principal de *Estorvo* —recordemos, otro personaje sin nombre—, se establece un circuito zigzagueante que va de la ciudad a la periferia (la antigua casa de campo familiar); una salida de la urbe primero como huida (huida de un visitante que toca la puerta y que el protagonista no reconoce o se niega a reconocer, similar al llamado realizado por Steve en *Bandoleros*), luego como un propósito fijo aunque banal: vender las joyas que ha robado a su hermana, y por último como una trampa (al ser llevado allí por un policía corrupto que está al tanto del robo). El circuito errante del personaje no supone pues un circuito afectivo coherente y que implique un lazo social entre una y otra zona. Antes bien, cada encuentro o cruce interpersonal del recorrido infiere una parada y no un punto de llegada en la que sucede un quiebre y un cortocircuito de los afectos, donde los afectos “estorban” y lo que se abre es un vacío o distancia mayor entre los personajes. Cortocircuitos que descomponen las máscaras de las diversas subjetividades ofrecidas por el proceso de socialización que ha recorrido el personaje (hijo, hermano, esposo, ciudadano responsable) y lo llevan al final a una situación de desamparo radical. El lector asiste pues a esta disolución de las formas de subjetividad coercitiva y socialmente impuesta.

El lazo social, incluso al interior de unidades afectivas que se suponen densas como la familiar, se reduce a relaciones emocionales mínimas vaciadas de lenguaje y performatividad. No existe una comunicación efectiva entre el protagonista y su hermana (a quien el narrador se acerca afectivamente solo en sus recuerdos de infancia y en un deseo con tintes incestuosos en el presente de la narración). De hecho, la única demostración de cercanía emocional en esta configuración se revela en la ayuda financiera que el narrador recibe de su hermana, reduciendo el vínculo a una transacción monetaria. Asimismo, el contacto que se intenta establecer con la madre por medio de llamadas telefónicas es siempre un contacto truncado por la imposibilidad del habla: el protagonista telefona y la madre se queda callada al otro lado de la bocina o este decide colgar el teléfono un segundo antes de que su madre conteste. El narrador también recuerda el proceso que llevó a la total disolución del lenguaje afectuoso con su ex esposa, un lenguaje en el cual las emociones se correspondían con las afectaciones: el paso de la hipérbole emocional “te amo mais que tudo”, enunciado por la mujer mientras estaban juntos, a las transacciones verbales mínimas marcadas por un lenguaje que incluso prescinde de la gestualidad implícita. Estando ya separados, ella se comunica frente a frente con él “praticamente sem mover os lábios” (39).

Así, a diferencia de *Bandoleros*, donde el vínculo se establece con extraños a partir de afectos desamparados sin la posibilidad de transformarse en emociones, en *Estorvo* asistimos a un juego de afectos que corroen los registros emocionales y al extrañamiento de las emociones tradicionales. La tríada que constituye la típica red afectiva masculina: madre, hermana y pareja, opera menos como soporte del individuo que como afirmación de la dilución del yo y de sus estructuras emocionales. Sin embargo, en ambos casos podemos identificar vínculos por desposesión: aquellos que provocados por afectos desamparados, afectos que no consiguen ser significados emocionalmente por una subjetividad intacta y consistente se establecen con un otro cualquiera, y los que se crean de la incapacidad de traducir los afectos familiares y de pareja en lazos emocionales; el primero por proximidad y el segundo por distanciamiento, este último evidenciado y reforzado en las rupturas del lenguaje.

Este fracaso de la comunicación revela otra declinación del desamparo en la que los afectos no encuentran su amparo o lugar en el lenguaje demostrando cómo el circuito de afectos tradicional ya no contribuye a configuraciones emocionales aptas para crear vínculos sociales, sea de reconocimiento y conciliación o de conflicto (odio, rabia, desdén). A este respecto, uno de los momentos clave ocurre en la llegada del narrador al “sitio” familiar, un lugar en la montaña a una “hora e quinze de curvas e aclives” de Rio. Tras cinco años de ausencia, el protagonista se reencuentra con el mayordomo del lugar tropezando con las coordenadas que tradicionalmente guiaban los rituales y los modos de comportamiento de este tipo de encuentros. Piensa en saludarlo y darle un golpe suave en la espalda, pero esa “intimidade soaria falsa”. Si fuera su padre, “entraría soltando uma gargalhada na cara do velho, passaria a mão naquele cabelo gorduroso, talvez chutasse o tamborete e dissesse ‘levanta daí, sacana’” (26). Su padre habría actuado como un fiel representante de los hombres “cordiales” que a través de la familiaridad del contacto y de la indistinción de fronteras entre lo público y lo privado trataba a todos de forma íntima para mejor establecer su propia autoridad y jerarquía.¹³ En contraste, el narrador no tiene palabras ni gestos, solo puede decir “há quantos anos, meu tio”, una expresión que incluso suena ofensiva a oídos del mayordomo, pues como bien señala el narrador: “é outro idioma” (26). En este quiebre y economía del len-

13 El “hombre cordial” es uno de los más decisivos y debatidos aportes que el historiador Sérgio Buarque de Holanda (el padre de Chico Buarque), realizó al pensamiento brasileño en su libro *Raíces del Brasil*. El hombre cordial definía, según el autor, uno de los tipos ideales brasileños donde lo cordial no se refería a un sustrato afectivo sino a la constante imbricación de lo privado en lo público, a la primacía de lo doméstico sobre lo político, donde la proximidad de las relaciones encubría relaciones asimétricas de poder.

guaje es posible identificar la incapacidad de convertir la afectación producida por el reencuentro con el espacio familiar y con el mayordomo en gestos emocionales. La situación solo produce en el narrador afectos desamparados que no disponen de una gramática de emociones o de sentimientos por medio de la cual establecer una comunicación con el mayordomo.

Aquel típico hombre cordial representado en la figura del padre no solo se respaldaba en un lenguaje asimismo “cordial” sino también en una gestualidad en la cual lo afectivo encuentra su expresión emocional. Esta performatividad de las emociones resulta nuevamente trastocada y parece apenas supeditada al espectáculo de la marginalidad —tal como se revela en la entrevista que realizan a la madre de un supuesto asesino que llora ante las cámaras y suprime el llanto cuando las cámaras dejan de grabarla—; o al pasado —en el momento del reencuentro entre el narrador y el mayordomo, quien primero lo confunde con un familiar y bajo esta condición lo abraza y luego, al percatarse de quién es realmente, llora, como alguien (como el padre) en quien las afectaciones todavía producían sentimientos. Sin embargo, en el primer caso se trata de una performatividad que más que demostrar la veracidad o calidad de las emociones da cuenta de su artificialidad: el llanto es solo para los medios. En el segundo caso, el mayordomo percibe de inmediato que su reacción emocional no era apropiada ni se correspondía con los sentimientos hacia el hijo de su antiguo patrón: de hecho, cuando el narrador necesita su ayuda frente a la amenaza de los narcotraficantes que se apropiaron del campo familiar, el mayordomo simplemente desaparece evitando ser afectado por un mundo que no tiene nada que ver con el suyo.

El dislocamiento radical entre los afectos y las emociones y su lenguaje performativo se comprueba de manera fehaciente hacia el final de la novela cuando el narrador, en su última huida del campo de la familia, va hacia la parada del bus y encuentra allí a un hombre que cree reconocer. Quizá sea este el único momento en el que el protagonista anuncia sentirse embargado por un “sentimiento” al ver al hombre allí parado:

... não sei por que, enchemo de um sentimento semelhante a uma gratidão”. Sentimiento que desencadena una performatividad afectiva y un desenlace que podría ser, o no, fatal: “Sigo correndo ao seu encontro, de braços abertos, mas ele me interpreta mal; encolhe os ombros e puxa uma faca de dentro da calça. . . Recebo a lâmina inteira na minha carne, e quase peço ao sujeito para deixá-la onde está. . . (140).

La gramática afectiva común, la de la violencia generalizada, termina por determinar a todos como sujetos ‘a’ y sujetos ‘de’ la violencia (la sujeción). Percibir al otro en su subjetividad como resultado de una vida concreta, y entrar en un acto comunicativo que parta y confirme la subjetivación, parece pues imposible. El lenguaje y las acciones afectivas comunes y la circulación de afectos signados por la violencia no permite percibir el desamparo del otro. La interpretación del evento se traducirá así en cadenas de equívocos que confirman la violencia generalizada. Y la herida, como marca corporal y final del desamparo, suspende su significación y queda abierta. ¿Quién terminará siendo afectado por ella, un transeúnte casual, un funcionario de un puesto de auxilio, un familiar del protagonista herido, o acaso este muere sin ninguna asistencia? El lector no puede saberlo. El resultado más probable, no obstante, es que la herida sea interpretada por la gramática general de los afectos como resultado de un acto de violencia cualquiera, y no como el signo de un desamparo radical.

***Longe da água* y la descomposición de los círculos afectivos sociales**

El momento decisivo de la novela *Longe da água* de Michel Laub es la muerte de Jaime, amigo del narrador. Jaime se ahoga frente a sus ojos sin que este tenga la posibilidad de salvarlo. Ese es, por lo menos, el relato del narrador al inicio de la novela del accidente de surf sufrido por su amigo admirado y modelo inalcanzable: un chico popular en el colegio que debe su éxito con las mujeres gracias a su cuerpo atlético y a su habilidad como surfista.

Las visitas de los compañeros al solitario y desesperado padre del amigo muerto ofrecen al narrador la oportunidad de conocer mejor a Laura, la chica que había sido una aventura de verano de Jaime, a quien finalmente el protagonista se atreve a besar. Una historia que en apariencia no tiene consecuencias. Años más tarde, terminada su formación en letras y siendo colaborador en una editorial, el narrador se reencuentra con Laura de forma casual. Surge un interés recíproco que se convierte en un enamoramiento y deciden vivir juntos. Una vida marcada por la normalidad, por los conflictos y reconciliaciones de la cotidianidad que termina de manera abrupta con el accidente automovilístico —donde no tiene ninguna responsabilidad el narrador— en el cual muere Laura.

Vemos cómo en las tres novelas se repite una historia parecida: casualidades, eventos sin transcendencia, encuentros con personajes desconocidos en las primeras dos novelas y una vida sin acontecimientos extraordinarios en la última, llevan a los narradores-protagonistas a una situación límite, a una situación de desamparo radical que, en cada una de las novelas, implica al mismo tiempo la confrontación

con la muerte. No obstante, el desamparo es el momento en el cual el sujeto se libera de cualquier sujeción y recupera la libertad de convertirse en sujeto, aunque debe transitar por la experiencia de la precariedad radical de su vida.

La crisis psíquica que el narrador sufre hacia el final de la novela y su cuarentena en una clínica psiquiátrica es provocada por el derrumbe de la economía de afectos y por el colapso de la administración de los mismos, cuyo objetivo es la formación de una subjetividad socialmente reconocida. El accidente, la muerte de Laura, y el autoconocimiento que alcanza en su tiempo de cuarentena lo hacen consciente de que toda su vida, su éxito profesional, y particularmente la conquista de Laura —desde el primer beso hasta la vida en común—, serían apenas un artificio para ocupar el lugar de su admirado amigo a quien, además, había traicionado en el momento de su muerte. Debido a los recuerdos que surgen en la clínica psiquiátrica, el narrador revela que habría sido posible salvar a Jaime, que la distancia no era insuperable y que las corrientes no eran demasiado peligrosas. Convertido en un buen nadador gracias al esfuerzo por seguir el modelo de su amigo, rescatar a Jaime no era imposible. Habría sido el miedo a que el amigo se sujetara a él y el temor a ahogarse juntos la causa de su parálisis. La vida del narrador se habría así construido con el propósito de olvidar la última mirada de Jaime: una mirada que no sabemos si era de desesperación —porque el amigo no acudía a su salvación—, o una mirada de desprecio, que confirmaba la cobardía de aquel que no habría tenido el valor de arriesgar su propia vida.

La afectación del narrador ante la última mirada de Jaime en su lucha contra la muerte cuestiona radicalmente todos sus esfuerzos por cumplir con su propia imagen de sujeto. Al final de la novela, a partir de la muerte de Laura, se dará cuenta de que la estrategia de su vida habría sido apenas construir una subjetividad que hiciera desaparecer y reprimir la afectación de esa mirada: su primer beso con Laura, su exitosa vida profesional, su reencuentro con Laura y la decisión de vivir con ella una vida normal de intelectuales profesionales. El choque producido por la muerte de la esposa y los recuerdos de su propio actuar al momento de la muerte de Jaime lo llevan al desamparo radical y a la descomposición de una economía afectiva precaria. Entregarse al desamparo y admitirlo como experiencia es consecuencia del derrumbe (o del rechazo) de la subjetivación ofrecida y exigida por las instituciones culturales, sociales y políticas y las convenciones y costumbres que determinan la subjetivación.

¿Dónde, pues, y cómo, detectamos en estas novelas manifestaciones de una subjetividad que resulta de las afectaciones a las cuales el individuo se expone en su singularidad y no actúa de acuerdo a su sujeción a una ley, un orden, reglamen-

tos, convenciones o costumbres? Sería en los momentos en los cuales se deshacen todos los lazos sociales: los institucionales, los familiares y los lazos de amistad. En suma, momentos marcados por la soledad radical que sobreviene tras la aceptación de la inautenticidad de las relaciones y los afectos que las constituían con la consecuente imposibilidad de reconocerse en esas mismas redes y afectos. Esto se cumple en la trayectoria de los narradores de las tres novelas aquí presentadas. Y la manifestación y expresión de una subjetividad en vías de recuperación, o mejor, de refundación, es su propio acto de narrar, de contarse a sí mismo. Es el narrar como acto de habla, no para sobrevivir como en el caso de Sheherezade (que en ningún momento habla de sí misma, condición de su sobrevivencia), sino para ordenar los elementos de un pasado de manera que se abren fisuras, discontinuidades y contradicciones. El narrador de *Longe da água* tiene que romper con todas las auto-interpretaciones y ofertas convencionales (en las relaciones con amigos, en su mundo profesional y finalmente en su convivencia con Laura), tiene que forzar esta circulación de afectos bien arreglada (un acto al cual es arrojado por el accidente con Laura y su muerte) que reprimió a la afectación existencial surgida de la última mirada de su amigo Jaime. La refundación de la subjetividad la detectamos, repetimos, en el narrar. Es por este motivo que el estilo de las narraciones recuerda en muchos pasajes a la “poesía en prosa” reivindicada por Baudelaire en “El *spleen* de París”. De hecho, la experiencia del *spleen* tiene bastantes similitudes con los afectos desamparados de nuestras novelas.

En la poetización de lo subjetivo por medio del lenguaje, de sus estructuras gramaticales, en el ritmo del lenguaje, en la constelación de motivos e imágenes y en la densidad o la desenvoltura de las formulaciones es donde reside la objetividad más rigurosa que la literatura puede ofrecer a la subjetividad más radical y su singularidad. Los afectos desamparados que llevan en nuestras tres novelas a sus narradores al desamparo y, con ello, a una abertura radical que transgrede las realidades que buscan disciplinar y controlar los afectos, encuentran su respaldo y su legitimación en el propio lenguaje, en la justicia del lenguaje (*Sprachgerechtigkeit*). Su justicia (*Dike*), como nos enseña Hamacher, renuncia a tomar decisiones excluyentes, se libera de actos predicativos y acoge todo lo que se refugia en ella.

Conclusiones

El horizonte marcado por una subjetividad ideal ha sido, sin lugar a duda, una fuente rica y generosa en el delineamiento por contraposición de los personajes que pueblan la literatura moderna plagada de subjetividades problemáticas, contradictorias y a veces, también, desamparadas: locos, revolucionarios, melancólicos y

delincuentes son apenas una muestra de la constante confrontación con las duras exigencias del ideal y de la imposible construcción del yo pleno de la modernidad.¹⁴

Ahora bien, como intentamos mostrar, la crisis de la subjetividad de los protagonistas de nuestras novelas tiene otra razón: se trata de una crisis de la propia subjetividad en la cual no es posible ni siquiera imaginar o desear una subjetividad alternativa, y no es por la distancia que los separa del ideal sino por el agotamiento mismo de los límites y alcances de los modelos de subjetividad tradicionales y por el develamiento de que la subjetividad, así como el poder, parece instalarse en un vacío (Safatle). En este sentido, el tránsito y sumergimiento de los protagonistas en el desamparo sería menos un rasgo nihilista de los personajes que un necesario desmonte de la subjetividad como sujeción, cuyos pilares se revelan agotados y deficientes, quizá por su abierta y arrogante pretensión de consistencia y coherencia. Una coherencia y consistencia ganadas por los sujetos a cambio de su singularidad inestable, a veces herida y siempre frágil.

Las fases que debe atravesar la descomposición de la subjetividad se esclarecen y comparten rasgos comunes en las tres novelas, tanto en el choque frente a las expectativas en el ámbito íntimo y privado como frente a las expectativas públicas. En primer lugar, ninguna aspiración tradicional asociada al mundo de las relaciones marcadas por sentimientos románticos se realiza, menos aún las relaciones familiares e incluso no llegan a cumplirse, o se ven truncadas por la desaparición y la muerte, las relaciones de amistad. Esta última dimensión de circuitos afectivos signados por la afectación de un ser singularizado y su necesidad y deseo de una nueva comunidad estaría, al parecer, libre de imposición. Sin embargo, solo aparece como un reducto de instauración o restauración de la singularidad en *Bandoleros*, donde João, el amigo incondicional, muere a causa de una enfermedad, y en *Estorvo*, en el recuerdo de la antigua amistad perdida con un joven y también singular poeta. En *Longe da água*, por el contrario, son justamente las deficiencias y faltas que acusa el protagonista, quien no habría sabido responder y actuar como un “verdadero” amigo, las desencadenantes del proceso de descomposición subjetivo.

Frente a las expectativas públicas la entrega y potencia del desamparo se revela en una figuración performativa clave: la disolución de los circuitos de afectos que sostenían precariamente a las subjetividades diluye a su paso el miedo, el miedo a la norma y a la ley, sin que esto signifique que nuestros protagonistas se tornen héroes valerosos o que su enfrentamiento a la norma responda a una acción consciente y decidida. Se trata, simplemente, de sujetos que no tienen nada que perder, pues perdieron lo último que tenían: la posesión de sí mismos y sus antiguos

14 En Freud el *Ich-Ideal* (“Das Ich und das Es”).

predicados (Safatle). Sin respuesta alguna a los dispositivos securitarios que se han instalado contra el miedo, las violencias procesuales del desamparo emergen entonces con fuerza bajo diversas manifestaciones performativas, sin que esto se traduzca en agresividad manifiesta o resuelta o, mejor dicho, en la conversión de sujetos seguros en y de su violencia. Antes bien, como ocurre al final de *Estorvo*, se llega al punto de abrazar casi amorosamente la violencia del otro (140).

Ahora, para que estas subjetividades corroídas y en proceso de descomposición superen la mera crítica al ideal tradicional de la subjetividad moderna, más que una confrontación con los ideales sería necesaria una renuncia que prefigura un retorno a un punto cero, el punto cero del desamparo que no es el punto de la pureza ni de la singularidad intocada (no sería el recién nacido desamparado de Freud), sino un punto cero como una aceptación de la singularidad que desemboca en el desamparo con las heridas dejadas por la sujeción, que reconoce su fragilidad y las marcas de la violencia de la propia dinámica procesual del desamparo en su lucha por el desprendimiento, singularidades semejantes a las figuras humanas deformadas de horror y violencia de Francis Bacon.

Así, en la habitación del limbo en la que desembocan estas subjetividades desmontadas, que por momentos oscilan entre la seducción del gozo del propio sufrimiento y la exposición de este en su forma de desamparo, reside la única posibilidad de un desvío radical que no solo alcance y trascienda a la singularidad propia sino que tenga como horizonte la instauración de nuevos sentidos de lo común. ¿Puede entonces crearse a partir de esta destitución un nuevo cuerpo político? Las narraciones revelan, al menos, que no podrá restituirse la normalidad del sujeto que se era antes de la crisis, lo que prefigura una nueva forma de sí. El desamparo se muestra pues aquí, como señala Safatle, en su punto más pleno de ambivalencia, como mera potencia transformadora. El punto a partir del cual un antiguo régimen de circulación de afectos entra en declive o es puesto en cuestión y un nuevo modo de afectación y, quizá, de incorporación de lo común, asoma.

Si bien el poder de la literatura para la necesaria reconfiguración de los circuitos afectivos que reclama nuestro tiempo probablemente parece muy débil, las novelas exponen trayectorias de experiencia donde el desamparo es un camino procesual posible y ahonda en el trabajo de crítica necesario para repensar otros modelos de subjetividad. Tal como señala Safatle, si la sujeción se construye y perpetúa afectivamente, la única vía para superarla es a través de sus propios medios, es decir, a partir de un nuevo régimen de afectividad producido por otro régimen de aisthesis (38).

Obras citadas

- Abramowski, Ana y Santiago Canevaro. “Introducción”. En *Pensar los afectos, aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades*. Buenos Aires: Ediciones UNGS, 2017: 9-26.
- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Berlant, L. “Cruel Optimism”. En Gregg, Melisa; Seighworth, Gregory (eds.). *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press, 2010: 93-117.
- Buarque, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- Buarque de Holanda, Sérgio. *Raíces del Brasil*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2016.
- Butler, Judith. *Los mecanismos psíquicos del poder: teorías de la sujeción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.
- Flatley, Jonathan. *Affective Mapping, Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge, London: Harvard University Press, 2008.
- Freud, Sigmund. “Conferencia 31. La descomposición de la personalidad psíquica”. *Nuevas Conferencias de Introducción al psicoanálisis. Obras completas*. Volumen XXII. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991: 53-73.
- . “Das Ich und das Es”. En *Gesammelte Werke*, tomo XIII. Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1999: 237-289.
- . “Das Unbewusste”. En *Gesammelte Werke*, tomo X, Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1999: 263-303.
- . “La angustia”. *Lecciones introductorias al psicoanálisis. Obras completas*. Volumen XVI. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991: 357-373.
- Hamacher, Werner. “Dike – Sprachgerechtigkeit”. En Hamacher, Werner. *Sprachgerechtigkeit*. Frankfurt: S. Fischer Verlag, 2018: 7-49.
- Lara, Ali y Domínguez Giazú Enciso. “El giro afectivo”. *Athenea Digital* 13, 3 (2013): 101-119
- Laub, Michel. *Longe da agua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- López González de Orduña, Helena. “Prólogo. El giro emocional”. En Sara Ahmed. *La política cultural de las emociones*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015: 9-16.
- Massumi, Brian. *The Politics of Everyday Fear*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1993.
- Marx, Karl - Friedrich Engels - Werke, Band 23, “Das Kapital”. Bd. I, Erster Abschnitt, S. 49 – 98, Dietz Verlag: Berlin/DDR, 1968.
- Ngai, Sianne. *Ugly feelings*. Cambridge, London: Harvard University Press, 2005.
- Noll, João Gilberto, *Bandoleros*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores, 2007.
- Riha, Rado. “Das transzendente Subjekt und sein Dawider”. *Filozofski vestnik*, XXXVI, 2 (2015): 139-154.
- Safatle, Vladimir. *El circuito de los afectos. Cuerpos políticos, desamparo y el fin del individuo*. Cali: Editorial Bonaventuriana, 2019.
- Shouse, Eric. “Feeling, Emotion, Affect”. *M/C Journal* 8, 6 (2005). [<http://journal.media-culture.org.au/0512/03-shouse.php>] Consultado el 02/02/2020.
- Sussekind, Flora. “Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea, a experiência urbana.” *Literatura e sociedade* 8 (2005): 60-81.
- Widmer, Peter. “Affekt und Fantasma”. En: Riss. *Zeitschrift für Psychoanalyse. Freud – Lacan*. Baden, 2015: 41-57.

Women's Political Status: Female Difference and Public Involvement in Diamela Eltit's *Fuerzas especiales*

El estatus político de las mujeres: Diferencia y participación de las mujeres en lo público en *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit

Denisse Lazo-González
University of Reading
d.m.lazo-gonzalez@reading.ac.uk

Abstract

This article analyzes *Fuerzas especiales*' representation of women's political status and public involvement. From a close reading of the protagonist-narrator's role as the breadwinner of her family and drawing insights from feminist political theory, this work conducts a theoretically-informed textual analysis of the novels' view of female public involvement at work in a context of state repression. It aims to unveil the way in which the novel engages critically with the ambiguities of a model of women's political participation based on female difference and the politics of motherhood.

Keywords: Diamela Eltit, *Fuerzas especiales*, women's political status.

Resumen

El presente artículo explora la manera en que la novela *Fuerzas especiales* representa el estatus político de las mujeres y su involucramiento en lo público. A partir de una lectura detallada del rol de sostenedora de la familia de su protagonista-narradora y acercamientos desde la teoría política feminista, se realiza un análisis textual teóricamente informado sobre el planteamiento que la novela hace del involucramiento de las mujeres en lo público a través del trabajo en un contexto de represión estatal. El objetivo de este análisis es desvelar la manera en que *Fuerzas especiales* se involucra de manera crítica con un modelo de participación política de las mujeres basado en la diferencia y la política maternal.

Palabras clave: Diamela Eltit, *Fuerzas especiales*, estatus político de las mujeres.

Recibido: 14/05/2020

Aceptado: 23/05/2021

Introduction

Diamela Eltit (1949-) is one of the most influential contemporary Chilean writers. Among other accolades, in 2018, she was awarded the Chilean National Prize for Literature and her fictional work has attracted the attention of scholars from various approaches internationally. Although diverse, comments about Eltit tend to agree on highlighting the way in which her work places the public space as a central site of intervention and resistance (Brito 111). The *plaza* in *Lumpérica* (1983), the supermarket in *Mano de obra* (2002) and the *población*¹ in *Fuerzas especiales* (2013) are a few examples of such spaces, which are located in what Gareth Williams describes as nameless, geographically and culturally indistinct cities, inhabited by the *lumpen* or people from the margins of the city and society (Williams 125). In this context, Eltit's literary politics has also been discussed by scholars. Various commentators note that her literary politics consists of placing women as the main figure in Chilean literature not only as author, but importantly, as narrator and protagonist. Furthermore, Eltit's literary political project shows a notorious interest in women from the marginal positions of the *lumpen* heroine. This alliance with characters from the margins of society as well as Eltit's rich and intellectually demanding writing style have been praised by critics as a reaction against traditional standpoints in Chilean literature, a challenge to contemporary neoliberal literary canons (Brito 117; Green 17; Llanos 116; Olea 60-80).

Published in 2013, *Fuerzas especiales*² is one of the most recent novels by Eltit. Its themes and narrative techniques provide us with fruitful insights into the above questions already noted by scholars. Accordingly, commentaries on this novel have especially explored the vulnerable and precarious public spaces portrayed by the story, underscoring a relationship between repression and the potential of resistance that these spaces suggest in Eltit's fictional worlds (Barrientos; Espinosa; Navarrete Barría; Scarabelli). This article will examine the way in which Eltit's literary politics, in *Fuerzas especiales*, revolves around the political status of women in a repressive, capitalist and digital context, with a focus, however, on how the novel critically revisits the actual potential of female political emancipation.

The novel has a female first-person narrator, who is also the protagonist. The novel employs a formal language register with only few expressions representative

1 *Población* refers to socially stigmatized lower-class neighbourhoods, which in Chile may have formal or informal origins. They may be state housing projects or informal slum settlements.

2 This article refers to *Fuerzas especiales*'s edition published by Planeta, Seix Barral Biblioteca Breve in Santiago, Chile in June 2013. Subsequent references to the text will be given in brackets by indicating the page number only.

of the Chilean lower-class sociolect despite being set in an unnamed Chilean *población* that is besieged by the police forces. This language register is supported by the fact that the narrator dedicates her spare time to do extensive online reading. She has access to various kinds of information and can be read as an educated person, though not through traditional schooling. The narrator lives with her sister, mother and father, who are confined to their apartment, waiting for the police to come and take them. The absence of los *niños*, who have been already taken away by the police, has left permanent marks on the family and the protagonist takes care of them, as her sister and mother some days are unable to get out of bed (11-3). The protagonist is also the only one who goes out of the apartment to work; she rents a cubicle in a cybercafé administered by her friend El Lucho and prostitutes herself at a very cheap rate, an activity that her friend El Omar also does for a living.

Women's Political Status: The Public and the Private

Feminist political theorists have extensively explored the link between the public and the private with regard to women's political status. Carole Pateman points out that "the public" cannot be comprehended in isolation and needs to be understood in its relationship to "the private". The "individual", so prominent in liberal political theory—a model on which most contemporary democracies are based—is sexually indifferent only if it is disembodied. She notes that only men are born free and equal, and that they constructed sexual difference as a political difference; this is a difference based on men's alleged natural freedom and women's natural subjection (Pateman 3-5). This is the sexual contract upon which the social contract has been historically built. As she puts it, "The story of the sexual contract reveals that the patriarchal construction of the difference between masculinity and femininity is the political difference between freedom and subjection, and that sexual mastery is the major means through which men affirm their manhood" (Pateman 207). Liberal theory accepts that some rights are inviolable for they exist in a private sphere; those are marriage, family, household and childcare, where the state cannot interfere. Thus, identifying politics with "the public" denies the pertinence of gender and defines politics and democracy as male-centred (Phillips 6). Liberal individualism promised equality between women and men as naturally free individuals, but at the same time, due to the "natural" subordination of wives to husbands, women have not enjoyed the opportunity to develop capacities in the public space, which has been traditionally denied to them (Pateman 217). The public and the private need to be viewed as a single side of liberal patriarchalism (121-2).

In Latin America, important changes for women have taken place in the last decades, such as the decline in fertility, rising levels of education and employment, a weakening in patriarchal household arrangements, upward trends in divorce, increase in the number of female-headed households and, to some extent, a crisis in masculine identity (Chant 2-4). However, despite this changing situation, the exclusion of women from politics and the public arena, and the view of women's identity as linked to motherhood are still predominant (Chant 9-10). Therefore, a central concern for theorists of the political status of Latin American women also is the expansion of what it is understood by the term "political". The strict division between the public and the private in understanding the political produces an essentialized account of women's public involvement and stresses the simplistic view of "public man/private woman" (Cubitt and Greensdale 53-5). This is especially significant for a region where motherhood is central to women's identity. Women's political status is intrinsically connected to private matters, such as motherhood, rape, sexual abuse, sexual rights, domestic violence and domestic labour, among others.

In Latin America, the emphasis on motherhood as central to women's identity has resulted in women also focusing on social or domestic issues when they become involved in politics, and parties and regimes of all political tendencies have adhered to the idealization of motherhood as the "destiny" of women (Craske 5-6). This has opened some spaces of political involvement for women, especially in cases of armed and social conflict, when women have been able to make political demands on behalf of others, of human rights and community welfare, but it also means an exclusionary identity for women (Franceschet 208-9). Women's political participation in Latin America and especially in the Southern Cone, has been traditionally framed by the politics of motherhood. The politics of motherhood is closely related to the "militant mothers", which is the idea that women's resistance to military authoritarianism was justified by their traditional responsibilities as mothers (Alvarez; Pieper Mooney 104). Examples of women's movements based on the politics of motherhood in Chile during the second half of the twentieth century include: the cacerolazos or "pots and pans" demonstrations by women who protested against Allende's government and questioned the masculinity of the members of the armed forces, mocking them and demanding that they seize power; human rights groups led by women protesting during and after the dictatorship over the disappearance of their relatives; and organizations of poor urban women who worked together to mitigate the effects of the economic crisis of the late 1970s and early 1980s, such as the *ollas comunes*, *comprando juntos* and the *cooperativas de aborro para la Vivienda* (Montecino 96-108). These women's movements

have in common a political motivation based on their role as mothers and political strategies viewed as an extension of the roles that women have traditionally occupied in the family and as providers of welfare to the community. A similar focus on women's political status and female public involvement is suggested by *Fuerzas especiales* in the representation of its female narrator-protagonist as the breadwinner of her family in a setting of state violence and repression, as the analysis below will show.

Prostitution in the Depiction of a Woman's Work

Fuerzas especiales suggests female agency and public involvement, with the idea of the protagonist being the one who supports her family by prostituting herself; in her own words:

Voy al ciber como mujer a buscar entre las pantallas mi comida. Todos se comen. Me comen a mí también, me bajan los calzones frente a las pantallas. O yo misma me bajo mis calzones en el ciber, me los bajo atravesada por el resplandor magnético de las computadoras. En cambio, el Omar o el Lucho solamente se lo sacan, es más fácil, más limpio, más sano, provistos de la cómoda seguridad de que nada les resulte destructivo o verdaderamente insalvable (11-2).

The protagonist's financial responsibilities and the fact that she is the only one in the family who leaves the home to do paid work may carry, at first sight, a notion of gender equality in terms of participation in the labour market. This is a perverse type of equality though, awful for everyone, as both men and women are forced to put up with abuse in order to survive economically. On the one hand, the narrator tells us *me bajan los calzones*, which stresses female subjugation and sexual exploitation, while on the other, her words *o yo misma me bajo mis calzones* may be ambiguously read as both the acceptance of her vulnerable status and a notion of potential female agency when she presumably authorizes access to her body. But the protagonist's words also underline gender inequalities. Both male and female characters are oppressed and need to prostitute themselves, however, there is still a difference in the abuse suffered by the female protagonist in contrast to that of her male friends. There is a stronger sense of nakedness and greater vulnerability in the idea of the protagonist having to take off all her underwear in order to prostitute herself in contrast to her male friends, who do not need to be left in such a physical exposure. This varying degree of nakedness points to protection in the case of men. They are all subjugated but, in this labour market, there is still an emphasis on men's greater

safety, as the male characters do what they do for a living “provistos de la cómoda seguridad de que nada les resulte destructivo” (12).

The narrator suggests the social magnitude of the abuse that she suffers when she prostitutes herself. She relates, “Llevo diez minutos exactos sentada arriba de un lulo que se clava adentro de mí como si recibiera el impacto de una sucesión de balas de alto calibre, una y otra, una detrás de otra. . . me duele, me molesta, me amenaza el lulo” (100). The word *lulo* in Chilean Spanish is one of the many infantile names commonly used to name the male organ. It is a word with a colloquial and lower-class register but not a swearword, as opposed to the word *pivo* that the protagonist frequently uses to refer to El Omar when she says that he is a “chupapico” (15). The choice of this less vulgar word tempers its sexual connotation and therefore the *lulo* may be said to represent more than simply the male organ. It is a symbol that signals the totality of the abuse suffered, that is, the idea that it is both physical and social as that there is a relationship between sexual abuse, social oppression and state repression. This is evident in words by the narrator such as, “tenía la boca amarga como si hubiera chupado un montón de pistolas oxidadas” (97), which clearly show the relationship between the physical abuse and state violence; “Es la hora del lulo./ El sonido rrrrr del cierre” (105), which reflect a “rrrrr” sound that resembles that of submachine guns; and “En medio de un paisaje nos penetran enjambres de cascos, de armas de servicio y el caos ante la posición amenazante de las lumas” (111), image in which the police helmets that penetrate and the *lumas* (police truncheon) in a threatening position seem to have both sexual and social connotations.

This relationship between prostitution and a woman’s public involvement through work points to the former as an allegory or a symbol for the status of the novel’s contemporary *pobladores* and workers within their socio-economic and labour contexts. The idea of prostitution as a symbol of the degradation of workers in capitalist systems is well-established in Marxist thought. Marx claimed that “Prostitution is only a specific expression of the general prostitution of the labourer” (Marx 295). But this is a complex association, for there is irony in representing “the worker” with the image of a female prostitute, as in political philosophy the worker has historically been male (Pateman 201-2). And *Fuerzas especiales*’ representation of the relationship between female prostitution and work in contemporary times and fictional-virtual realities echoes such complexity.

Paula Bianchi proposes that current representations of female protagonists that prostitute themselves are ambiguous in the Latin American literature produced after the 1990s, in a globalized region marked by capitalist economic development

and social inequality (Bianchi 8-10). She notes that current depictions of female prostitution incorporate notions of the prostitute's sexual pleasure, agency and lack of guilt, especially due to the influence of capitalist societies, since "ante la culpa impuesta por la concepción judeocristiana, se superpone la concepción del placer, un placer que además cotiza y genera ganancias en esta sociedad capitalista" (Bianchi 14). Two examples of this type of depiction are found in the novels *Vaca Sagrada* (1991) by Eltit and *Demasiado amor* (1990) by Sara Sefchovich (1949-). Bianchi concludes that these characters may be read as "víctimas no victimizadas que se asumen como mujeres, prostitutas, hijas, amigas, hermanas y que disfrutaban plenamente de aquello que eligen, incluso las que se prostituyen porque no encuentran otra salida mejor" (16). But this stance assumes that subordinate positions are taken by choice and *Fuerzas especiales'* literary representation of women's prostitution contradicts such assumption. Its protagonist, though active and courageous, does not enjoy such occupation and is indeed a victim of a complex system of abuse, repression and oppression that includes sexual and institutional violence.

When examining the intertwining of sex, slavery and capitalism in the development of the sexual contract which is the basis of modern patriarchy, Pateman states that:

The patriarchal assumption that prostitution is a problem about women ensures that the other participant in the prostitution contract escapes scrutiny. Once the story of the sexual contract has been told, prostitution can be seen as a problem about men. The problem of prostitution then becomes encapsulated in the question why men demand that women's bodies are sold as commodities in the capitalist market. The story of the sexual contract also supplies the answer; prostitution is part of the exercise of the law of male sex right, one of the ways in which men are ensured access to women's bodies (193-4).

Fuerzas especiales' depiction of prostitution as a type of abuse faced by male and female characters in principle nods to the Marxist view that prostitution may represent the economic coercion, abuse and alienation of workers (Pateman 201). But the novel also differentiates their degree of vulnerability including in their need to prostitute themselves. Prostitution thus becomes an allegory that underscores the idea that the sexual contract continues to get reproduced in the current modern, urban and digital era. It moves the focus away from a presupposed freedom of choice that the protagonist might have when allowing access to her body in exchange of money to support her family, placing the attention on what provokes the need to cope with

sexual abuse in order for a woman to be economically active. In Pateman's terms, the novel scrutinizes men in the question of the relationship between prostitution and work or, in other words, the structural patriarchal violence that requires that women put up with abuse when engaging in a public role. In this way, *Fuerzas especiales* accentuates the focus on the intrinsic connection between the public and the private in a woman's political status and public involvement. Even more, its representation of the link between female prostitution, or sexual abuse, and women's labour echoes Chile's contemporary market-driven work system, in which women face greater levels of vulnerability and inequality by being exploited at work and, additionally, charged with unpaid care tasks at home. Nikki Craske points out that women's burden of reproductive labour has increased due to shifts in state responsibilities as a consequence of the neoliberal economic restructuring. This has resulted in women's heavy workload with a double burden (Craske 58-68). As the novel shows in the following example:

Este papá que tengo y que cuando entre al departamento me dirá con una voz desgastada, cruzado por un matiz de desorden y de confusión: y tú, qué andái haciendo en la calle, que no te dai cuenta que tenemos hambre. Había doscientas treinta bombas W71. O no te dai cuenta que te estamos esperando pa que hagái la comida. Había mil bombas W79. O acaso no entendís que tu mamá está enferma, tiritando, más perdida que nunca (27).

These expected words from the father carry a colloquial register evident in the use of the Chilean Spanish *voseo*, an accelerated rhythm and a crude tone. They also reveal an inquisitive, recriminating, manipulative and demanding approach with an attempt to make the protagonist feel guilt for, supposedly, neglecting her family and her sick mother. A core characteristic of this example is that the father's imagined speech is interrupted by two impersonal mentions of nuclear weapons that subtly interfere with this inquisitive, demanding and accusing male voice, adding overt signs of violence to it. The example shows a mix of the protagonist's voice and that of the father, but when he comes to speak and gives orders in a domestic context, the impersonality and power of the mentions of weapons interpose themselves, linking armaments to the father's domestic voice. This alternation makes the rhythm of the father's voice resemble the repetitiveness and crudeness of a bombardment, and this bombardment frames the burden of women's workload composed of both paid work and unpaid domestic labour. This woman's double burden is evident from the contrast between the phrases *qué andái haciendo en la calle* and *que hagái la comida*. The protagonist does both paid and unpaid caring work; she is the only one who goes out to the streets to make money to feed her fa-

mily, but at the same time in the novel she is ordered by the father to stay at home to take care of sick family members. The example reminds us of a contemporary Chilean society in which, for example, employed women carry out an average of 41 weekly hours of additional unpaid domestic labour in contrast to 19.9 of men's (Barriga et. al 36). The mentions of police armament that help shape the male voice, provide further hints of a relationship between gender, domestic and state violence, suggesting, again, the structural-institutional basis of the sexual division of labour that forces women into exploitation both at work and at home. It clearly underscores the way in which the novel uses the allegory of female prostitution to foreground the link between the public and the private as both inseparable from a woman's political status.

Women's Difference and Political Participation

Fuerzas especiales offers a view of male-female difference that leaves a more positive perspective in the case of women. Female strength in contrast to male weakness is emphasized by the narrator in phrases such as, "Pienso en las costillas de mi padre y me invade la tristeza, pero cuando pienso en las costillas impecables de la guatona Pepa me disipo" (77). La Guatona Pepa is lonely and unfriendly, since her mother is dead and her father is in hiding (124-5). Also, the protagonist's mother and sister are sick and housebound since the time when the children were taken away, and the mother suffers from panic attacks (157), but still, they are "Más jóvenes y mucho más sólidas que mi padre" (16), the narrator tells us. These female characters are presented as stronger than the father, and in the case of La Guatona Pepa, this is done by subverting a traditional religious image that, in the Christian creation myth, presents women as created from a man's rib. The belief in this myth is a primary source for women's subjugation in societies that follow the views of Abrahamic religions, like Chilean society, since it implies women's dependency on men. But the novel alters this gender relation and, precisely through the father's broken ribs, suggests that women are physically and emotionally stronger than men.

In the protagonist's words from another example:

Pero nuestra gordura, provocada siempre por infames circunstancias, era necesaria porque así nos parecíamos como mujeres y sabíamos que ese exceso, esa grasa y esa precisa azúcar nos iba a proteger ante los pacos y los tiras pues nos volvíamos indistinguibles. Nos convenía ser un bloque. Mi padre no, él tiene una figura distinta. Elocuente. Su aspecto nos pone los nervios de punta porque se puede destacar mientras baja las escaleras del bloque (56).

On the one hand, this extract leaves us with an impression of women as indistinguishable entities, but strong and cooperative on the other. Through the image of fatness, women are at first sight presented as oppressed, as the narration informs us that their fatness is caused by *infames circunstancias*. However, these women also understand the potential of their sameness and size, as the emphasis in *nos convenía ser un bloque* shows. The recognition of resemblances among women is presented in a positive way as such mutual understanding provides them with protection against the state violence of the police forces. In the above example, there are also notions of female solidarity and gender awareness in the idea of these women knowing that their fatness was necessary for them to stay camouflaged by making them indistinguishable and thus providing some protection from police repression and oppression; actually, such fatness has rescued La Guatona Pepa from prostitution, as there is not enough room in the cybercafé cubicles for her and she lost her space there (125). This somehow positive view of fatness, one that many indigenous groups and contemporary feminists hold, contrasts to current market-driven standards of female beauty that highly value thinness and a weakened image of women.

Female solidarity and sisterhood are suggested elsewhere in the novel, in an episode when the protagonist defends her sister from the insults of a neighbour whom she respects, for he is “el que mejor resiste la ocupación” (113). But although she feels that her sister provoked the insults by making fun of him, she takes her sister’s side because “si no lo hacía nos volveríamos más débiles” (113). This episode reminds us of the complex relationship that feminists have historically had with the left. Catherine MacKinnon asserts that both Marxism and Liberalism coincide on questions of sexual politics, in terms of the attitudes governing the relationship between men and women. Both trends maintain the separation between the private and the public, which fails to acknowledge for intimacy, or the private, as a political sphere, as “a sphere of battery, marital rape, and women’s exploited labor; of the central social institutions whereby women are deprived of (as men are granted) identity, autonomy, control, and self determination” (MacKinnon 657).

Maxine Molyneux argues that Marxists link gender oppression to class oppression with a view that women’s emancipation can only be achieved by the creation of a new socialist society (Molyneux 239). But socialist countries have interpreted socialism as merely the socialization of the economy and have failed to implement the democratization of political power (Molyneux 243). She notes that leftist revolutions have tended to view women’s emancipation as ultimately subordinated to class struggle. She exemplifies it by revealing that although women were an important component of the Sandinista revolution in Nicaragua and that the Sandinista

government was sympathetic towards women's emancipation, when economic problems, counterrevolution and military threat put at risk the Sandinista ideals, discourses encouraging women's emancipation were tempered within the government and women's movements themselves. Strategic gender interests —that is, interests that entail goals towards women's emancipation, for they derive from “the analysis of women's subordination and from the formulation of an alternative, more satisfactory set of arrangements to those which exist” (Molyneux 232)— tended to be replaced by policies that rather targeted at practical ones. This implies that gender interests are not viewed as an independent political cause, but as subordinated to the broader one: the defence of the revolution (Molyneux 237-51).

In Chile, women's emancipation and liberation have historically been linked to political movements of the left, but not without a troubled relationship between feminists and political parties (Agosin 139; Frohmann and Valdés 281). Women in Chile have also questioned the assumption that social class would be the only determinant to female political mobilization (Kirkwood 33). Julieta Kirkwood, a pioneer of gender studies in the Chilean academia, claims that:

Las formulaciones más combativas en el discurso izquierdista-progresista radican en la disputa, con la derecha, de la condición de adalid de la defensa de la familia —léase la familia proletaria— que es definida como “núcleo revolucionario básico”, pero dejando intocadas las redes interiores jerárquicas y disciplinarias que conforman históricamente a la familia (51).

An example is given by Karin Roseblatt in her study of political cultures in Chile between 1920-1950. She explores the relationship between feminists and the left in the period of the Frente Popular, a coalition that united middle-class reformers and the labouring classes. It was composed of the Radical, Socialist and Communist parties, who ruled Chile under Pedro Aguirre Cerda's government between 1938 and 1941, and was supported by many feminists. During this period, a core reform was the family wage system, which provided men with wages that allowed them to support dependant family members. But this reform excluded women from the labour market; it subordinated women by identifying them with the home and defining them as non-workers and dependant to men (Roseblatt). Following this historically troubled relationship between women and the left, through the episode in which *Fuerzas especiales's* protagonist clearly understands that not staying by her sister's side in the case of conflict with a resistant neighbour debilitates them even further, the novel contributes to considering that female solidarity and sisterhood are above all core determinants to female liberation. The

protagonist does not approve of her sister's treatment of the neighbour, but still, strategically, she takes her side. This episode points to understanding female solidarity and sisterhood from a feminist and not a feminine perspective, that is, not in sentimental terms, not as an essential characteristic of women who are, presumably, a source of succour and protection for other women. It rather underscores that women are indeed capable of critically revisiting the actions of other women but also have the political capacity to plan strategically for the sake of an organization that potentially leads towards women's emancipation, not without sharp but constructive criticism though.

The notions of belonging and communal support do not include the father. In the above example from the novel, the protagonist lets us know that her father is *elocuyente* and *se puede destacar*, which contrasts with women shown as blocks and camouflaged. But, although the father's individuality and voice may at first sight seem positive, they are not necessarily such in the novel's repressive context. The narrator asserts that the father's singular appearance *nos pone los nervios de punta*, as he is clearly distinguishable when coming down the staircases to leave the home. Such individuality is not positive in a repressive context in which leaving the protection of the family home means going into streets full of police awaiting people to violently take them away. Thus, as opposed to the strategic invisibility of women, the father looks weak and unprotected. His physical weakness contrasts with the protagonist's courage, size and inner strength when, in a context of repression and violence, she takes the risk to leave the protection of the family home in order to look for food for her and her family, which also includes submitting herself to sexual abuse.

Although the father is apparently *elocuyente*, his voice in particular and the male voice in general are not much heard throughout the novel; and when the male voice is heard, it shows a colloquial register, unlike that of the narrator which is formal and educated. For example:

Tai loca tú, no te dai cuenta que se me perdió un kilo de carne molida, que me la robaron los pacos o los tiras o los perros que andan de un lado a otro o acaso no sabís cuánto gasto en gas. Y justo ahora me venís a pedir descuento. Tai loca. Cuánto tenís. A ver, cuánto tenís. Inmersos en la ceremonia de los lunes. El rito de las monedas. No puedo, no, empezar el día sin mi frica (80).

Through imagined indirect speech, this example shows what the protagonist expects El Cojo Pancho, who has a stall and sells bread, will answer to her request for a discount. The words carry a colloquial register evident again in the use of

the Chilean Spanish *voseo* and therefore, the protagonist is the receiver of a type of language that she almost never employs. The words that she imagines hearing have an aggressive and somehow offensive tone as well as an accelerated rhythm. But when she presents her own thoughts towards the end of the example, she does not adopt the same tone and register as El Cojo Pancho. Her words carry a more formal register and a calmer rhythm, or perhaps a more pacific tone. Those words also show the protagonist's self-awareness of her own dependency on the bread she eats daily. The linguistic contrast between these words by the protagonist-narrator and those of El Cojo Pancho emphasizes female difference in a positive way as well as the potentials of a female, educated, self-aware and pacific voice.

The fact that she does not reply to her interlocutor using a similar tone does not imply that she does not have the strength or words to do so, and actually throughout the novel she can be read as mastering language and employing a wide range of vocabulary. Rather, it has to do with the omnipotence of the repression and violence that surround her. Furthermore, El Cojo Pancho's tone and rhythm resembles that of the father earlier discussed as well as that of the police forces. In indirect speech retold by the protagonist, in her imagination the police forces address her with words such as “¿cómo te llamái?, ¿cómo te llamái?” (53). These words show a colloquial register evident, again, in the use of the Chilean *voseo* as well as an aggressive tone and accelerated rhythm that she feels would scare her so much that “yo no pueda contestar por la invasión de un extenso blanco cerebral que me doble la lengua en un espasmo a causa de un pánico incontrollable” (53). The violence reflected in these masculine voices is male, institutional and historical. It is marked by the use of the Chilean *voseo*, which puts the focus on the particular history of Chilean Spanish.

Chile's most common form *voseo* is a combination of the second person singular pronoun *tú* and the Castilian verb conjugation for the *vos* pronoun that was the main form of second-person formal address by the time the Spaniards invaded the American continent. It is widely used in Chile's sociolects but remains colloquial (Rojas 89). And as an omnipresent force, the historical and institutional masculine voice depicted by the novel paralyzes the protagonist at diverse moments, from the specific situation of having to deal with police forces to the annulment of her capacity to contest everyday interactions. This contrast between the narrator's voice and the male ones further stresses female difference and the link between gender inequalities, male violence and state forces.

The novel also suggests female awareness and reflection, which, however, drifts from acceptance to questioning. The protagonist thinks, “No puedo rebatir la im-

portancia de sus mil pesos. . . su vaho influye hasta en el impulso mecánico de mi pierna cuando subo la escalera con la bolsa. La misma bolsa que llevo hasta el cíber y que después lleno hasta la mitad con el pan que compro en el almacén” (105). These words reveal that the narrator is aware that she has to accept sexual abuse in order to survive economically and therefore, at first sight, she seems to recognize the value that the money provided by this abuse has for her and her family. But she is also trying to persuade herself in order to admit such a value. One can read this self-persuasion in the phrase *no puedo rebatir* and in the fact that she needs to remind herself of such a value when she returns home with *la bolsa* containing the family food. The reflective character of the protagonist is emphasized elsewhere in the novel, when she wonders, “¿Por qué acertamos el lulo y yo? o ¿cuándo aprendimos a acertar el lulo y yo? O más bien ¿acertamos el lulo y yo? Estas son las preguntas importantes o tontas o estériles que me hago” (108).

Fuerzas especiales' protagonist-narrator shows notions of awareness of her disadvantaged position, though there are also hints of misery. Nonetheless, she can still be read as a clever, informed and reflective woman. Her capacity for quiet thinking in dealing with her cruel context is further evidence that the novel portrays female difference in a positive way. It shows the potential of a female voice that is self-aware and pacific through this capacity of women to survive in the complex and harsh context portrayed. However, although the novel clearly portrays female agency through an active protagonist who, besides being in a position of vulnerability, is the only breadwinner of the family, her public involvement takes a maternal position based on her caring responsibilities. She is a female breadwinner, but she is also the only member of her family required to take care of the sick and, importantly, she bears great sense of responsibility for them, evident in words such as, “¿Qué haría yo si el bloque se despeña con toda la familia adentro mientras yo estoy en el cíber? Muertos o gravemente heridos o terminales. . . Yo me debo a la familia que me queda” (48).

There is ambiguity in the representation of the protagonist-narrator's public involvement. On the one hand, despite the complex and oppressive context she is immersed in, she shows hints of agency, strength to face her own vulnerable situation, awareness of the disadvantages of her political status and strategic planning, providing notions of the potential that female difference has for resistance. Nevertheless, on the other hand, such a potential is never actually realized in the novel and in some passages, she can be also read as depressed, doubtful as to the viability of resistance and motivated above all by the wellbeing of her family. Her public involvement is therefore based on politicized motherhood and female difference, which do not necessarily lead to women's equal political status nor target

at strategic gender interests. This is the historical approach of women's political participation in Chile.

Chilean women's movements were crucial to the overthrow of the dictatorship. Nonetheless, during the transition to democracy they used discourses rooted on a militant motherhood that were based on the idea of women's "difference", a strategy that makes it difficult for women to argue for and gain political power (Franceschet 209). For these women, demands for power were seen as "too narrow and also as conforming to the masculine-defined model of politics, which the Chilean women's movement rejected through its style of 'difference' feminism and politicized motherhood" (Franceschet 213). The consequence of this strategy was the lack, for several years, of fundamental conditions for women's empowerment such as, a divorce law, which was finally passed just in 2004; the lack of a gender quota law for parliamentary elections until 2015; and the penalization of abortion under any circumstances until 2017.³

Similarly, the protagonist's ambiguous public involvement and agency are not inspired by an overt desire for mobilization and political equality, but by her sense of responsibility towards her family. Her participation in an abusive labour market follows a pattern inherited from the traditional division of gender roles that dictates that women primarily provide caring work, but in the context of social and political conflict or in the case of the lack of a male breadwinner, they may also fulfil obligations as providers, which is still based on their maternal responsibilities. One can read this pattern towards the end of the novel when the protagonist relates "el Omar y yo somos ciber, no calle, no. Calle no. Había cincuenta mil sistemas de defensa antiaérea Tor M-1. Odiamos las veredas y los recodos" (156). These words emphasize the difference between the protagonist's place of work, *el ciber*, and *la calle*. They let us know that she actually hates *las veredas* and *los recodos* or, one may interpret, the public space and the tricky roles she needs to play there in order to survive. These roles derive from the overall symbol of prostitution discussed earlier, as real and virtual, occurring inside and outside the cyber, which stresses that, although the protagonist is, apparently, free to go out onto the streets to do some kind of paid work, to play a public role, she is still trapped by the only kind of role she is left with in the repressive context of the sexual division of labour: that of providing pleasure and welfare to others. And therefore, her workplace, her engagement with the public, is just another space of oppression and abuse. Again,

3 Only in September 2017 was an abortion law passed in Chile. However, it offers women access to abortion limited to three cases: i) when the mother's life is at risk; ii) in case of foetus inviability; and iii) in the case of rape.

the novel foregrounds the centrality of the link between the public and the private for women's political status.

Heidi Tinsman and Rachel Schurman argue that in Chile, neoliberalism has had a complex impact on women. They note that women have been exploited in the workplace for the sake of profit, but have also been offered spaces to participate in the labour market and gain greater levels of economic independence (Tinsman; Schurman). Nevertheless, *Fuerzas especiales* questions the emancipatory potential of such participation through a link between prostitution, structural violence as well as work and domestic exploitation. The novel portrays an ambiguous female agency, which may, by analogy, be indicative of the difficulties for women of true public engagement in conditions of equal political status. One can understand this portrayal of an ambiguous and never fully realizable female leadership as related to the in-between stage of women in contemporary Chilean society, a context in which women might enjoy the possibility of participating in the labour market (which in principle may be thought to be liberating), but still cannot abandon their domestic burdens. The novel poses the question of women not having reached emancipation yet, though they are part of the economically active population. They are still trapped in a double workload, which is just another modern form of abuse and oppression.

Still, the novel leaves us with clear notions of positive female difference, which contributes to the creation of an alternative social imaginary in which traditional views of gender difference are altered. In *Fuerzas especiales*' fictional world women are the stronger sex and the breadwinners; they have a reflective nature with a clear capacity to develop thinking, awareness, questioning and planning. The novel denounces social abuse against women, both at home and at work, disrupts traditional views of female body and leaves us with an insurgent sense that emerges from the potentials of female solidarity and sisterhood not as posed from the perspective of an alleged essentially female sensitivity and a view of women as source of succour, but from the perspective of their strategic and subversive potential to lead themselves towards female liberation. As such, *Fuerzas especiales* contributes to the creation of an imagined world in which patriarchal stereotypes are denounced, questioned and subverted. But importantly, the novel's fictional universe is also one in which models of female political involvement and the goals towards women's political empowerment remain under strategic scrutiny by female voices themselves.

Conclusions

Enerzias especiales portrays a non-traditional femininity and suggests the potential of female difference to resist a difficult environment of state violence and oppression. It has a female protagonist-narrator who shows hints of agency. She is the main voice heard throughout the story, the one who takes care of her sick family members, the only provider for her family and the only one who is strong enough to face danger and abuse in order to do so. The novel stresses female difference with a positive view, in contrast to male weakness, and suggests female strength as a way to resist oppression. There are clear notions of female solidarity, strategy and resilience, all of which open the question of the potential capacity of female organization and, eventually, resistance, though the novel is not emphatic on such potential. It does, however, emphasize a connection between the public and the private for any consideration of women's political status, but despite the strength of its protagonist-narrator, her public engagement cannot be said to lead to political equality, as it is significantly linked to prostitution and results anyway in abuse, subjugation and exploitation.

The novel's portrayal of female public involvement is ambiguous, as it is based on the politics of motherhood and female difference, which in Chile were the typical approaches of the political involvement of women's movements during the dictatorship and transition to democracy, and do not lead necessarily to political empowerment. The novel never completely abandons pessimism and through it, it comments on the Chilean contemporary in-between stage of women's political status. Notwithstanding, this piece of fiction also proposes us to imagine a world in which there is still hope of resistance from the margins of society, from the overlooked. And importantly, this is a world in which female solidarity, sisterhood and a critical view of models of women's political empowerment carried out by female voices themselves are fundamental to women's liberation.

References

- Agosin, Marjorie. "Women of Smoke", in Morgan, Robin, ed *Sisterhood is Global. The International Women's Movement Anthology*. New York: The Feminist Press at The City University of New York, 1996.
- Alvarez, Sonia. *Engendering Democracy in Brazil. Women's Movements in Transition Politics*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- Barrientos, Mónica. "Cartografías quebradas y cuerpos marginales en la narrativa de Diamela Eltit", *Debate Feminista*, vol. 53, 2017, pp. 18-32. doi.org/10.1016/j.df.2017.02.001
- Barriga, Francisca et.al. "No es amor, es trabajo no pagado. Un análisis del trabajo de las mujeres en el Chile actual". Santiago, Chile: Fundación Sol, 2020. Available from:n<https://fundacionsol.cl/cl_luzit_herramientas/static/wp-content/uploads/2020/03/No-es-amor-es-trabajo-no-pagado-2020.pdf> [accessed 26 May 2021].
- Bianchi, Paula Daniela. "La subjetividad y el goce femeninos. Las nuevas representaciones de las prostitutas en la literatura latinoamericana contemporánea. Cuerpos, placeres y alteraciones", *Errancia*, 7, 2013.
- Brito, Eugenia. *Campos minados: literatura pos-golpe en Chile*, 2nd ed. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994.
- Chant, Sylvia. "Introduction: Gender in a Changing Continent", in Chant, Sylvia and Craske Nikki, *Gender in Latin America*. London: Latin American Bureau, 2003.
- Craske, Nikki. "Gender, Politics and Social Movements", in Chant, Sylvia and Craske Nikki, *Gender in Latin America*. London: Latin American Bureau, 2003.
- _____. *Women and Politics in Latin America*. Cambridge: Polity Press, 1999.
- Cubitt, Tessa and Greensdale, Helen. "Public and Private Spheres: The End of Dichotomy", in Dore, Elizabeth, ed. *Gender Politics in Latin America, Debates in Theory and Practice*. New York: Monthly Review Press, 1997.
- Eltit, Diamela. *Fuerzas especiales*. Santiago, Chile: Planeta, 2013.
- _____. *Lumpérica*. Santiago, Chile: Las Ediciones del Ornitórrinco, 1983.
- _____. *Mano de obra*. Santiago, Chile: Planeta, 2002.

- Espinosa, Patricia. "Representations of Reality, Female Subject, Community and Resistance in *Fuerzas especiales* by Diamela Eltit", *Anales de Literatura Chilena* 19(29), 2018, pp. 69-81.
- Franceschet, Susan. "Women in Politics in Post-Transitional Democracies. The Chilean Case", *International Feminist Journal of Politics*, 3:2, 2001, pp. 207-236.
- Frohmann, Alicia and Valdés, Teresa. "Democracy in the Country and in the Home: The Women's Movement in Chile", in Basu, Amrita, ed. *The Challenge of Local Feminisms, Women's Movements in Global Perspective*. Oxford: Westview Press, 1995.
- Green, Mary. *Diamela Eltit. Reading the Mother*. Woodbridge: Tamesis, 2007.
- Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*, 2nd ed., Santiago, Chile: FLACSO, 1986.
- Llanos, Bernardita. *Passionate Subjects/Split Subjects in Twentieth-Century Literature in Chile: Brunet, Bombal, and Eltit*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2009.
- MacKinnon, Catharine. "Feminism, Marxism, Method, and the State: Toward Feminist Jurisprudence", *Signs*, 8:4, 1983, pp. 635-658.
- Marx, Karl. "Economic and Philosophic Manuscripts of 1844", in *Marx and Engels Collected Works*, vol. 3. Great Britain: Lawrence & Wishart, 2010.
- Molyneux, Maxine. "Mobilization Without Emancipation? Women's Interests, the State, and Revolution", *Feminist Studies* 11(2), 1985, pp. 227-254.
- Montecino, Sonia. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*, 6th ed., Santiago, Chile: Catalonia, 2012.
- Navarrete Barría, Sandra. "Miedos al margen: representaciones de la violencia y la precariedad en *Fuerzas Especiales* de Diamela Eltit", *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 24, 2017. doi.org/10.4000/alhim.5777
- Olea, Raquel. *Lengua víbora: producciones de lo femenino en la escritura de mujeres*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Pateman, Carole. *The Disorder of Women. Democracy, Feminism and Political Theory*. California: Stanford University Press, 1989.
- _____. *The Sexual Contract*. California: Stanford University Press, 1988.
- Phillips, Anne. *Engendering Democracy*. Cambridge: Polity Press, 1991.

- Pieper Mooney, Jadwiga. *The Politics of Motherhood: Maternity and Women's Rights in Twentieth-Century Chile*. Pennsylvania: University of Pittsburgh Press, 2009.
- Rojas, Darío. *¿Por qué los chilenos hablamos como hablamos? Mitos e historia de nuestro lenguaje*. Santiago, Chile: Uqbar Editores, 2015.
- Roseblatt, Karin. *Gendered Compromises. Political Cultures and the State in Chile, 1920-1950*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000.
- Scarabelli, Laura. “*Fuerzas especiales de Diamela Eltit: La épica de la vulnerabilidad*”, *Anales de Literatura Chilena*, año 19, número 29, 2018, pp. 163-178.
- Schurman, Rachel, “Shuckers, Sorters, Headers, and Gutters”, in Winn, Peter, ed. *Victims of the Chilean Miracle. Workers and Neoliberalism in the Pinochet Era 1973-2002*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Tinsman, Heidi. “More than Victims”, in Winn, Peter, ed. *Victims of the Chilean Miracle. Workers and Neoliberalism in the Pinochet Era 1973-2002*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Williams, Gareth. ‘The Fourth World and the Birth of Sudaca Stigma’, in Guerrero, Elisabeth and Lambright, Anne (eds), *Unfolding the City. Women Write the City in Latin America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

D
O
C
U
M
E
N
T
O
S

Homenaje a Patricio Manns

Por Mirka Arriagada Vladillo¹

El nacido en Nacimiento
El vivido en vivimiento
El que no camina con la muerte
Y anda como una cigarra
cigarreando en la cigarrería
El que tomó los libros prohibidos
de la cinta roja, más allá
El nieto cómplice
del abuelo que funda ciudades
El niño que guardó los animales
en la cordillera de Nahuelbuta
para protegerlos del puma
y le mostró sus pequeños puños fieros
y el puma supo quién era ese niño
El que sostendría ese mismo gesto
para esconder amigos, cuatreros, pendencieros,
santos, niños descalzos, muchachas rojas
Que iría al manicomio con su guitarra
a hacer que los locos tocaran la cordura
de la palabra lluvia y la palabra relámpago
El que con su honda certera
le dio en el cráneo al cuervo sádico
y lo lanzó desplumado al fondo del abismo
Untó con cianuro su cerbatana
arrojándole una carcajada musical a la hiena

1 Nace en Antofagasta en 1964. Poeta y Psiquiatra. Algunos de sus textos aparecen en compilaciones, tales como: *Antología de las Literaturas emergentes* (Lom Ediciones, 1999). *Los cuatro puntos cardinales son tres: el sur y el norte* (Editorial Arte y Cultura, Cuba 2008). Aurora de audiovisuales y registros documentales como: “Continuidad de la memoria” y “Nudos y desnudos”. Ha publicado los libros de poesía *Lamentaciones, Gemidos y Ayes* (Editorial Las Dos Fridas, 1998), *Autobiografía* (Autoedición, libro-objeto 2002), *Cuando el amor de echó a morir como un perro* (Mago Editores, 2014). *Pompei et autres poemes* (Ed Luchito Ocelote Francia 2020) *Canciones de Alejandría* (Buenos Aires Poetry 2021). Fundadora del Comando eXcultura.

dejándola, pellejo al sol, disecada
El que sirvió en su mesa
el destino roñoso de los tiranos
se colgó el collar de huesos de sus amados muertos
airado y bravío, recorrió con ellos el mundo
así ataviado

Terco se los trajo en el equipaje del destierro
y dijo ¡Vuelvo! Jamás vencido
con un abecedario de rabia y ternura
Decidió ser el tábano en el anca del país dormido
hasta despertarnos
Juntemos mi rabia, dos rabias, millones de rabias
para volver a ser uno en la raíz del árbol
donde se libra el antiguo combate del bien y el mal
Ahora le cantan
las calandrias vivas, las palomas vivas, las gaviotas vivas
y por sobre todos los cantos, le canta la ruiñosa viva,
la canción atávica que junta el caudal de vivos y muertos
a la memoria de la unidad del pueblo
Y él canta
porque aprendió a dejar de amar su seguridad
y sabe quién es
y sabe quiénes somos
La humanidad es trigo
y cada espiga lucha por su libertad
La humanidad es árbol
y cada flecha disparada será el triunfo del bosque
El que nació en Nacimiento
El que vivió en vivimiento
El que arroja los rufianes al basural
para volver al agua limpia
del manantial del canto
y seguirá cigarreando
como la cigarra
en la cigarrería.

La competencia literaria: aprender a jugar/desmontar [(dé) jouer] la maestría

Por Yves Citton

Resumen

Ante la problemática: ¿Qué aprendemos al estudiar la literatura?; este artículo responde: Aprendemos a *jugar con la maestría y a desmontarla [la déjouer]*. Comenzaremos por definir la actividad interpretativa con la ayuda del concepto de “transducción”, tal como lo entiende de Gilbert Simondon, para luego explorar algunos alcances de este concepto. Luego se esbozarán ocho proposiciones ejemplificadas con diversos pasajes tomados de Diderot, Potocki, Barthes, Deleuze y Rancière, a fin de comprender cómo la maestría literaria puede ser jugada [jouée] para desmontar [déjouer] la maestría con que se disfrazan los saberes dominantes.

Palabras clave: Literatura, competencia, saberes, maestría, espectáculo, transducción, ambivalencia, emancipación

Nota de los traductores

Bryan David Green y Cecilia Katunaric

La traducción de este ensayo tiene un doble propósito. Por un lado, trata un tema muy atingente al desarrollo de los estudios literarios en el contexto nacional: la manía de imponer a la formación universitaria un paradigma de “competencias” que confunde el aprendizaje con la aplicación de rúbricas y encuestas. Por otro lado, el texto representa una acotada muestra del pensamiento de un crítico literario todavía poco conocido en lengua castellana, a pesar de su productividad y visibilidad en el mundo francófono y angloparlante. Este ensayo sintetiza la defensa (ontológica, epistemológica y ética) de los estudios literarios que Citton ha desplegado magistralmente en *Lire, interpréter, actualiser* (publicado por primera vez en 2007; reeditada y aumentada en 2016). Aquí se aprecia la mezcla del rigor intelectual, la erudición y el espíritu lúdico que caracteriza a su obra crítica. Si, por un lado, Citton es especialista en la literatura francesa clásica del siglo de las Luces (el spinozismo, Diderot, Potocki), su trabajo académico ha demostrado cómo las obras canónicas que inauguran la “modernidad” en Francia pueden ser actualizadas para responder a las disyuntivas éticas y políticas que definen nuestra situación contemporánea a nivel mundial.

El carácter lúdico de este ensayo presenta un desafío para los traductores, ya que las alusiones, las resonancias, y los juegos de palabras —los cuales dan particular

espesor al texto— a veces resultan difíciles de traducir al castellano. Por ejemplo, el mismo título presenta una polisemia compleja, cuyo sentido se despliega a lo largo del texto. A diferencia de las distintas equivalentes en español elegidas para captar su sentido en cada caso particular, las palabras “jouer” (jugar, interpretar un papel, apostar), “déjouer” (desmontar, frustrar, fracasar) y “enjeux” (apuesta, envite, alcances) generan enlaces entre distintos saberes y campos: la academia, el juego, el mercado y el espectáculo. Es la yuxtaposición de estos campos que genera el proceso de transducción que propone Citton como modelo del “juego literario”. En su defensa de los estudios literarios como un tipo de maestría (“maîtrise” como un saber u oficio que requiere de un arduo y prolongado proceso de aprendizaje y aplicación práctica) dedicada a desenmascarar los discursos dominantes que reducen el mundo a dicotomías fáciles (“maîtrise” como el dominio de un grupo minoritario que consolida su poder a través del embrutecimiento de la mayoría) Citton entretiene lo lúdico (tanto en el sentido del juego desinteresado como en el sentido de una apuesta sobre algún resultado indeterminado) y lo performativo (el mundo del escenario y del espectáculo). Es decir, para Citton, emprender una interpretación literaria es montar una performance que apuesta por desmontar los montajes que regulan y limitan nuestras posibilidades de actuar en el mundo. Esto dicho, nosotros hemos emprendido esta aventura intelectual como un ejercicio de traducción (y transducción) al modo de los experimentos pedagógicos de Joseph Jacotot, aludidos en el texto de Citton; más que a la fidelidad a la fuente, apostamos por el valor que otros podrán sacar de él al actualizarlo desde sus circunstancias particulares.

La experimentación literaria como juego de transducción incontrolable

¿En qué clase de “maestro” te conviertes al obtener una maestría en Letras [Master de Lettres]? ¿En qué consiste aquel “juego con la letra” que le da su especificidad a la competencia literaria?¹ Hablar de un “saber interpretativo”, como lo hacían los semiólogos de la escuela greimasiana durante los años 70, me parecería engañoso. Ciertamente, el dominio de los procedimientos implicados en la construcción del sentido supone una fuerte dimensión técnica, por lo que merece entrar en la categoría de los saberes (en los confines de la lexicología, la etimología, de la gramática, la retórica, la pragmática y la semiótica). Si el literato puede distinguirse del lingüista, es porque establece con el texto que estudia no tanto una relación de saber sino una de *experimentación*. Aunque la experimentación no es nada incompatible con el saber, puesto que constituye un momento de la investigación “científica”, la experimentación interpretativa que ejerce el literato participa en un *juego de transducción incontrolable* que revienta el marco tranquilizador dentro del cual evolucionan los saberes de carácter científico o técnico.

Yo retomo el término de transducción del filósofo Gilbert Simondon, quien entiende por ese concepto “una operación física, biológica, mental, social, por la cual una actividad se propaga paso a paso al interior de un dominio” (25) o a través de dominios aparentemente separados.² La interpretación surgiría de un juego de transducción en la medida de que traslada un texto o una frase de una época a otra, de un dominio de saber a otro, de una referencia a otra, *a través de*

1 [Nota del autor] En cuanto a la naturaleza lúdica de la lectura literaria, desde luego remito al lector al libro de Michel Picard, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*. Michel Picard (1986). Minuit.

2 [Nota de los traductores] Dada la importancia del concepto para la tesis de Citton, merece la pena citar el pasaje referido *in extenso*: “Entendemos por transducción una operación física, biológica, mental, social, por la cual una actividad se propaga paso a paso al interior de un dominio, generando esta propagación a partir de una estructuración del dominio realizada entre un lugar y otro: cada región de la estructura así constituida sirve a la siguiente región de principio y modelo, de semilla de su constitución. Un cristal que, a partir de un germen muy pequeño, se ensancha y se extiende por todos lados dentro de su aguamadre sobresaturada nos brinda la imagen más simple de la operación transductiva: cada capa molecular ya constituida sirve de base estructurante para la capa en proceso de formación; el resultado es una estructura reticular amplificante. La operación transductiva es una individuación que avanza; en el dominio físico, esta puede efectuarse del modo más simple a través de la repetición progresiva; pero en los dominios más complejos, como los de la metaestabilidad vital o la problemática psíquica, puede avanzar con un paso constantemente variable y extenderse en un dominio de heterogeneidad; hay transducción cuando existe una actividad que parte desde el centro del ser estructural y funcional, y se extiende en diversas direcciones, como si que aparecieran múltiples dimensiones del ser en torno a ese centro; la transducción es la aparición correlativa de dimensiones y estructuras en torno a un ser preindividual tensionado, es decir, un ser que es más que una unidad y más que una identidad, y que todavía no se fractura en múltiples dimensiones desfasadas consigo mismo”.

las diferencias, las disparidades e incluso la incompatibilidad que los separa. Este juego consiste en seleccionar un elemento textual, sacarlo de su contexto original, desplazarlo para que entre en resonancia con un nuevo contexto, y dejar que se propoguen gradualmente las resonancias nuevas que induce dentro de ese nuevo contexto.³ Leer Diderot de forma literaria significa *conducir* su habla *a través* de todo lo que nos separa de él, para así permitir que ese habla nos diga algo hoy y que siga produciendo resonancias sugerentes desde el interior de nuestras inquietudes actuales.

Situar el proceso de transducción en el centro del trabajo de la interpretación implica, entonces, —entre otras cosas— que este trabajo no aspire a una verdad-*adequatio*, evaluada según su conformidad con un real *pre-existente*. Limitarse a juzgar el valor de una interpretación de Diderot, a la luz de lo que significaban sus escritos en la época de su composición, me parece traicionar profundamente la dinámica propia de la aventura literaria. Esta lectura aspira en última instancia a otro tipo de verdad, una verdad-*aletheia*, cuyo valor es determinado por las *nuevas relaciones* que permite generar. Lejos de basarse en la conformidad entre lo que el intérprete hace decir a las palabras del texto y lo que el autor pudo tener en mente al escribirlo, las ganancias del juego literario se basan en *la disparidad* que separa el contexto de llegada y el contexto de partida. Estas ganancias no se miden, al final del juego, en términos de *reencuentros*, sino de *descubrimientos*: su mérito no reside tanto en lo que reconstituyen (del pasado) como en las *nuevas relaciones* que permiten *instituir* (en el porvenir).⁴

La experimentación literaria es un juego de transducción *incontrolable* porque jamás puede anticipar *cuáles* relaciones serán instituidas mañana a partir de las resonancias que pone en marcha hoy. No podemos *echar mano a la letra* [*faire jouer la lettre*] de un texto sin exponernos al riesgo de que la letra *nos juegue una mala pasada* [*la lettre se joue de nous*], subvirtiendo nuestras mejores intenciones, nuestro saber más sólido, o nuestra maestría más afianzada de la lengua. Jugar el juego de la transducción (literaria u otra) es aceptar ser el portador (miope, tentativo y sonámbulo) de un proceso transindividual de propagación y transformación que nos arrastra según su propia dinámica, más que por nuestros objetivos intencionales.

Tanto para el autor del texto literario como para su intérprete, este juego combina el esfuerzo por el máximo control sobre su propio rendimiento [performance] y la apuesta arriesgada sobre el resultado final de un juego colectivo que necesi-

3 [Nota del autor] Sobre este punto ver *Introduction à l'étude des textes*. Michel Charles (1998). Seuil.

4 [Nota de autor]. Para un intento de justificar estas afirmaciones excesivamente simplificadas, remito al lector a mi libro, *Lier, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?* (2007). Éditions Amsterdam.

riamente se escapa a cualquier control [*maîtrise*] individual. Como es el caso de todo jugador, la incertidumbre inherente a las dimensiones inmanejables del juego, junto con las expectativas y los temores que suscitan, constituyen una motivación esencial para quien decide entrar en el juego.

Jugar a la maestría para desmontar la maestría

En la medida en que moviliza los conocimientos técnicos con el fin de emplearlos en juegos de transducción con resultados imprevisibles, la experimentación literaria aspira a cierta maestría solo para superar los límites de la maestría en sí misma. Desde luego, se trata de convertirse en maestro y reivindicar una competencia claramente identificable, que exige un aprendizaje paciente, metódico y riguroso, cuya realización institucional es ardua y sacrificada. No obstante, también se trata de orientar este aprendizaje hacia la posibilidad de abandonar — en última instancia— la posición del maestro, puesto que su realización [performance] tendrá por objetivo catalizar una transducción cuyo resultado se le escapa a quien lo gatilló.

Se puede decir que el literato “pone en juego su competencia” [“joue sa compétence”] con cada experimento textual, de la misma manera que el jugador prueba su suerte (o arriesga perder hasta la camisa) en cada partida de póker. La competencia es lo que aceptamos poner en juego [(re)mettre en jeu] (y en entredicho) frente a cada texto en particular. Por consiguiente, podemos sospechar que el literato — algunos críticos de la deconstrucción y algunos jurados de oposiciones no dudan en hacerlo— “juega a la competencia” en el sentido peyorativo del *bluff* o de la impostura. Esta suspicacia es parte integral del juego literario, y debe ser asumida como tal. Solo sabremos lo que vale “realmente” mi novela o mi construcción interpretativa en “el final del juego”, cuando se desvanezcan las ilusiones y las miopías del presente. Dado que los dividendos se miden por las relaciones cuya emergencia se catalizará a futuro, la falta actual de un garante (que se precipite a reclamar en contra del bluff o la impostura) siempre podrá ser compensado por los efectos de resonancia esperados en el futuro.

Como bien saben los jugadores de póker, a menudo es a través de la estrecha y peligrosa puerta del *bluff* que se esgrime una estrategia que ganará la apuesta, ya que los efectos de la creencia pueden ser tan decisivos como las posesiones materiales. Puedo convertirme efectivamente en un maestro del juego (*become a master*)⁵ si me limito a veces a hacer el papel [*jouer el rôle*] de quien tendría lo suficiente para conti-

5 [Nota de los traductores] Inglés en el original. Alusión al título del congreso (*Unbecoming Masters*, New York University, 2009) donde se leyó la primera versión de este ensayo.

nuar con la partida (aún cuando no tenga nada en la mano), todo el arte del juego consiste precisamente en saber en qué momento y según qué procedimientos se debe a veces *jugar*, y otras veces *desmontar* [*déjouer*] la maestría.

Esta disyuntiva ante el valor “real” de las prácticas literarias se debe a su proyección hacia el futuro. Desde este punto de vista, proponer una interpretación se asemejaría a lanzar una acción en la bolsa o a iniciar un proyecto político en la esfera mediática: equivale a arrojar una propuesta cuyo valor solo se cobrará en la medida de que capte los deseos y las creencias del público que busca convencer. Todos entendemos implícitamente que los deseos y las creencias constituyen un elemento esencial de la producción (humana) de la realidad y que la maestría fingida puede producir una maestría efectiva, pero aún no hemos comenzado a sacar las consecuencias epistemológicas y ontológicas de esta intuición. Es sobre todo por su capacidad *de abrir posibilidades* que la actividad literaria (creativa e interpretativa) contribuye a la constitución de nuestra realidad social, y lo posible se escapa, por su propia naturaleza, de cualquier esfuerzo de circunscripción dentro de los límites de lo dado y empíricamente observable.

Ante los ataques ideológicos y presupuestarios a los que se exponen los estudios literarios, así como la *indiferencia* que los amenaza tal vez más que cualquier tipo de ataque explícito esgrimido en su contra, me parece necesario reafirmar *cuatro tesis generales* sobre la naturaleza de la competencia que se ejerce en la investigación literaria:

- a) Los estudios literarios se basan en la adquisición y el dominio activo de un saber técnico riguroso, cuyo fomento requiere de instituciones exigentes y costosas, productoras de una competencia muy particular.

- b) Mientras que el saber y la maestría implicados en este aprendizaje pueden a veces someterse a verificaciones cuantitativas y objetivas, la competencia literaria en sí no puede ponerse a prueba de forma empírica: esta surge de un tipo de investigación cuyos resultados son prácticamente indecibles (puesto que siempre serán descontados del porvenir).

- c) Por lo tanto, debemos aceptar el hecho de que la competencia literaria interpretada (como *bluff*) a menudo no puede ser distinguida de una competencia “real”, y que el maestro en literatura se confunde a veces con aquel que no hace sino interpretar el papel de maestro [*jouer la maîtrise*].

d) Gracias a esta incertidumbre —inherente a su condición de realidad—, la competencia literaria se encuentra en una posición privilegiada para poner en tela de juicio cualquier pretensión de competencia. Al mismo tiempo que se sospecha que el literato solo juega a la maestría, este también dispone de una competencia muy particular, y eminentemente valiosa: la de desmontar la maestría.

Maestría y “modernidad”

Para ilustrar de forma menos abstracta lo que he planteado hasta ahora con una aproximación excesivamente teórica, me apoyaré en un reducido corpus de cuatro autores (Denis Diderot, Jean Potocki, Roland Barthes y Jacques Rancière), de los cuales extraeré ocho proposiciones que me permitirán precisar más concretamente cómo *la maestría literaria puede ser jugada a fin de desmontar la maestría*. En cada caso, esbozaré una proposición asertiva, para la cual yo solo avanzaré algunas líneas de argumentación posibles que cada uno pueda desarrollar con mayor profundidad por su cuenta, siguiendo sus propios intereses y conocimientos, según las modalidades imprevisibles e interminables de los procesos de transducción.

Desde su emergencia, la modernidad ha contrapuesto sus pretensiones filosóficas de maestría con las prácticas literarias que procuran desmontar las trampas e imposturas de esta maestría.

En un artículo dedicado a denunciar los peligros de la actitud “postmoderna”, Cornelius Castoriadis (1990) caracteriza la “modernidad” como suspendida (de forma conflictiva) entre un proyecto de *maestría racional* y un proyecto de *autonomía*. A partir de Rabelais y Cyrano de Bergerac, podemos rastrear la forma en que los relatos literarios han ofrecido un campo de expresión y ejercicio privilegiado a dicha tensión conflictiva; la autonomía propia de la expresión literaria (paratopía enunciativa, imaginación ficcional, juego con las virtualidades de la lengua) contribuye simultáneamente a socavar y reconstituir sobre nuevas bases “la expansión ilimitada de la maestría racional”. La obra policéfal de Diderot (indisociablemente enciclopédica y ficcional) constituye un ejemplo perfecto de esta tensión y de su productividad, en la medida en que el sistema filosófico más aparentemente restringido (el racionalismo necesarista de Spinoza) se ve todo el tiempo agujereado, dinamizado y revitalizado por una libertad de escritura que solo responde a sus propias leyes poéticas. *Jacques le fataliste* es así la novela más representativa de la “modernidad”, como la define Castoriadis, puesto que juega a la maestría racional que constituye el horizonte de todo el proyecto intelectual spinozista dentro del

espacio de un dispositivo literario lúdico y dramático a la vez, que denuncia sus peligros al mismo tiempo que actualiza su potencial emancipador.⁶

La postura literaria, en la época moderna, insiste en meterse en el lugar del sirvo que desmonta las vanas pretensiones de los maestros del momento.

Jacques le fataliste también sirve de emblema ya que escenifica la inteligencia superior de un sirviente que se las ingenia para exponer la incompetencia cómica de su amo (*a most unbecoming master*).⁷ De este modo, se puede atisbar una *postura literaria* hecha de una aparente humildad (nos ponemos del lado de los sirvientes, los excluidos, los marginados, las mujeres, los indecisos, los impotentes, los desposeídos, y de aquellos que hablan o escriben porque no pueden “hacer”), pero que desemboca repentinamente en el cuestionamiento despiadado de las pretensiones de la maestría y los valores dominantes de la época. Esta es la postura que me parece que encarna el estilo de intervención practicado por Roland Barthes en sus cursos de semiótica literaria impartidos en el Collège de France entre 1976 y 1980. Superando las pretensiones científicas de la semiótica estructuralista, Barthes reivindica una aproximación literaria para desmontar los paradigmas de las “ciencias humanas” y de las opiniones dominantes. Consagrado como “*maître a penser*” (“maestro pensador”) por el Collège de France, él se limita a pronunciar un discurso *doméstico* que habla de su hogar y de sus fantasías privadas en vez de exhibir la maestría de un Saber universalista. Aprovechándose del hecho de que la literatura ha sido despojada de su antigua majestuosidad y se ha convertido en una reliquia en vía de extinción bajo la presión mediática de las imágenes y *soundbites*, Barthes transmuta este debilitamiento cultural en una fuente de nueva fortaleza, porque devuelve a la reflexión literaria toda la potencia creativa propia de las prácticas *minoritarias* (en el sentido que Deleuze otorga al término). Bajo la hegemonía de los economistas, los administradores y los presentadores estrellas de televisión, apropiarse de la marginalidad literaria permite revivir esa postura de aparente humildad que, como Jacques, simula inclinarse a los pies de su amo, pero solo para desamarrar más discretamente los cordones de sus botas y así preparar pérfidamente su inminente caída.

6 [Nota del autor]. Sobre esta interpretación de *Jacques le fataliste*, remito al lector a mi artículo “*Jacques le fataliste: une ontologie de l’écriture pluraliste*”, (2008). *Archives de philosophie, dossier Diderot Philosophe* coordinado por Colas Duflo, 71(1), 77-93.

7 [Nota de los traductores]. Inglés en el original.

Maestría y espectáculo

Al ocuparse del juego de su enunciación, la práctica literaria desmonta la maestría embrutecedora que contamina toda transmisión de contenido.

Jacques le fataliste et son maître no solo narra el viaje de los dos compañeros, sino que también escenifica al mismo tiempo las relaciones estrechadas entre *Denis, el novelista*, y *su lector*. Del mismo modo, Barthes habla de cenobitas, de matices, de Proust o del haiku al mismo tiempo que pone en escena constantemente la situación de habla que reúne a *Roland el orador y su público*. Los tres (Jacques, Denis y Roland) parecen entablar un juego (de roles, de pretensiones, de ilusiones, de mentiras, de exhibición) propio a la enunciación de un cierto tipo de discurso en cierto tipo de situación. El poder superior de las prácticas comunicativas de orden literario —en comparación con los modos de discurso no literarios— podría atribuirse a lo que saben *realizar mediante su enunciación* más de lo que pueden *transmitir como contenido*. Aunque muchos de nosotros pareciéramos todavía no ser conscientes de ello, un educador enseña más por lo que hace en clase (por la manera de comportarse con sus alumnos, sus conocimientos, y su institución) que por lo que dice (es decir, por el contenido informativo de su discurso). El modo de relacionarse mediante la cual pone en escena la transmisión de su saber cuenta tanto como la sustancia misma de su saber. Esto es lo que entendió tan bien Joseph Jacotot, cuya aventura pedagógica ha reivindicado y revitalizado Jacques Rancière (1987) en *El maestro ignorante*: es el modo de relacionarse propio del discurso “explicativo” que embrutece al alumno. Si la educación comporta una dimensión emancipadora, no se debe tanto al contenido de lo que transmite sino a la construcción de roles que desarrolla a partir de los enunciados puestos en escena. Un maestro emancipador puede perfectamente enseñar lo que ignora, sin *decir* nada razonable sobre el contenido de lo que enseña, con tal de que su actitud consiga *hacer* comprender a los alumnos que ellos pueden encontrar en sí mismos los recursos (de atención) que necesitan para aprender. Las prácticas literarias —creativas e interpretativas— participarían así de una competencia emancipadora propia, en la medida en que tienden a *cultivar la conciencia más aguda de las implicaciones de la enunciación*. Hablar o leer como literato implica fundamentalmente preguntarse cómo se escenifica la enunciación —lo que conduce a la vez a desmontar las arrogancias (un concepto barthesiano) propias de las posturas de la maestría y a inventar nuevas formas de comunicación más emancipadoras que embrutecedoras.

La competencia literaria ayuda a reconocer que los humanos actúan primero como actores y que toda maestría reposa sobre una lógica del espectáculo.

Todos los relatos de cierto peso incluidos en el seno de *Jacques le fataliste* nos enseñan la misma lección antropológica: los humanos se condicionan mutuamente a través de máquinas de espectáculo con las que consiguen revestir sus acciones. Madame de la Pommeraiie, el abad Hudson, el caballero de Saint-Ouin, y el mismo Jacques son tanto más eficaces cuanto más conciben sus acciones como gestos; uno es más *agente* (en vez de una víctima pasiva del destino) cuanto mejor sabes actuar. Esa lógica de espectacularización [spectacularisation] de lo real es llevada al extremo por otra novela de fines del siglo de las Luces: el *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki (2007). En esta obra, es toda la realidad en la cual se encuentra el protagonista, Alphonse van Worden, durante su viaje por la Sierra Morena, la que resulta ser una enorme máquina de espectáculo. Y a través de ella, es toda la política mundial (los conflictos religiosos, los proyectos de una monarquía universal, los flujos de capital) que parece surgir de la puesta de escena y del *storytelling*. Lejos de ser ridiculizados, como el maestro de Jacques, los Gomelez que mueven los hilos de esta conspiración manipuladora representan un caso particularmente espantoso de la maestría: fanáticos islamistas, ellos tienen como proyecto convertir a todo el planeta a sus creencias intolerantes; beneficiarios de recursos ilimitados, logran montar un espectáculo perfectamente regulado que arrebatara a sus víctimas lo que más estiman (su certeza, su semen).⁸ Aquí una vez más, la novela no pone en escena estos *most unbecoming masters* (desde el punto de vista de la Europa cristiana o racionalista) sin desinflar toda su pretensión a la maestría con un giro final. En el momento en que su plan diabólico parece triunfar de maravilla, todo su proyecto de conquista se desvanece, por no dejar de administrar de la forma más rentable una gran fortuna financiera. El *unbecoming* master del gran Ayatolla deja vislumbrar tras su máscara la cara más conocida, pero no menos inquietante del modesto MBA (*Master of Business Administration*)... Practicar la literatura es un ejercicio emancipador en la medida que nos enseña que toda maestría es el resultado de una lógica (ilusoria) del espectáculo, y no de un poder sustancial ante el cual nos veríamos obligados a inclinarnos por la fuerza de las cosas —cuando en realidad solo reinan captaciones (reversibles) de creencias y deseos. A través de novelas como *Jacques le fataliste* o el *Manuscrit trouvé à Saragosse*, adquiero la experiencia de que

8 [Nota de autor]. Sobre estas líneas de interpretación de la novela de Potocki, ver mis estudios “L’imprimerie des Lumières: filiations de philosophes dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki” (2007), en P. Hartmann y F. Lotterie (Eds.), *Le Philosophe romanesque. L’image du philosophe dans le roman des Lumières* (pp. 301-335). Presses universitaires de Strasbourg, “La mondialisation entre revenants et revenus : finances et liquidités chez Potocki” (2004), en M. Poirson (Ed.), *Art et argent en France au temps des Premiers Modernes (XVIIe-XVIIIe siècles)* (pp. 159-172). (Ser. Oxford University Studies in the Enlightenment, 2004:10), Liverpool University Press; y “Éditer un roman qui n’existe pas (mais qui réinvente les Lumières deux siècles après sa rédaction)” (2007). *Revue Internationale des Livres et des Idées*, 1, 4-6.

la dominación es del orden de la puesta en escena (montaje) y que esta dominación solo reposa en las propiedades y las fragilidades de la puesta en escena.

Desmontar la ambivalencia

Hoy en día la competencia literaria consiste en saber movilizar las virtualidades de las formas discursivas para abrirse un camino entre las ambivalencias exacerbadas por nuestra época.

Varias razones nos pueden llevar a pensar que *la ambivalencia* llega a jugar un rol cada vez más central y cada vez más problemático en la medida de que nuestras formas de vida social se vuelven más complejas. La pregunta, “¿Es bueno o malo?” planteada por Diderot en su última obra de teatro, junto con la pregunta, “¿Estoy soñando o es realidad?” planteada por Alphonse van Worden durante sus primeros diez días en la Sierra Morena, resultan ser formulaciones muy torpes frente a las múltiples disyuntivas que son el pan cotidiano del mundo contemporáneo. Ha llegado a ser hasta inesperado, e incluso inquietante, imaginar una evolución de esta situación que uno podría decir con certeza ser totalmente deseable o totalmente rechazable. Los discursos tan promocionados sobre “la complejidad” tienen la contrapartida de hacernos oscilar sin cesar entre los pro y los contra ante cualquier situación o propuesta de reforma. Las prácticas literarias contribuyen sin duda a esta conciencia de la complejidad y de las aporías de la ambivalencia: una buena novela nos da una experiencia de un tal espesor de existencia que desmonta generalmente todo juicio simple y unívoco. No obstante, debido precisamente a este espesor, la experiencia literaria nos invita a ir más allá de la parálisis y del desconcierto que nos provoca la multiplicación de ambivalencias. En su segundo año de cursos en el Collège de France, Roland Barthes (31 y 37) definió *lo Neutro* como “aquello que desbarata [déchoue] el paradigma”, y el mismo impulso lo lleva a ver en la literatura “un código de matices” y “la maestra de los matices”. El “proyecto ético” propuesto por la reflexión que desarrollaría hasta el final de su vida consistió en “intentar vivir según los matices que nos enseña la literatura”. En el mundo de la ambivalencia generalizada, las prácticas literarias nos enseñan a resistir *a la vez* a cualquier juicio simplista y juntamente cualquier trampa que nos tiende la estructura binaria de la alternativa (¿bueno o malo? ¿sueño o realidad?). A partir del momento en que el problema termina encerrado en tal estructura binaria —lo que Barthes denomina con el concepto de “paradigma”— padece de la ambivalencia como una especie de parálisis del pensamiento y de la sensibilidad.⁹

9 [Nota de autor]. Isabelle Stengers y Philippe Pignarre (2004) han explorado este tema recientemente al plantear la manipulación de “alternativas infernales” (extender la jornada laboral u exponerse a la ex-

La competencia literaria consiste entonces en saber contar más allá de dos, y en aprender a dar cuenta de los *matices* (potencialmente infinitos) que residen en nuestra realidad. Cuando, por la misma época, Gilles Deleuze llamaba a pensar “por el medio [par le milieu]”, era también —entre otras cosas— para invitarnos a rehusar las alternativas simplistas, a fin de explorar y explotar las virtualidades que se atisban a través de los matices que constituyen la riqueza de toda situación concreta. Mientras que se trate de una sensibilidad con respecto a las *formas*, y que las formas concretas (de la vida y del arte) siempre superen las reducciones binarias a las que pueden ser sometidas, la competencia literaria consistirá, pues, en saber desmontar los paradigmas, y en inventar terceras (y enésimas) vías *entre* las ambivalencias que nos asedian por todas partes.

La competencia literaria requiere la capacidad (y ayuda posteriormente) a instalar grietas, intersticios, e hiatos en los flujos de comunicación.

Cultivar las sutilezas que nos enseñan la práctica literaria implica poder resguardarse, en cierta medida, de las presiones que nos impulsan a reaccionar, transmitir, elegir y juzgar. Quienes comparten el proyecto ético literario esbozado por Barthes deben, por lo tanto, lograr como sugiere Gilles Deleuze (1985, p. 177), “poner a su disposición las *vacuolas* de soledad y de silencio desde los cuales se tendría finalmente algo que decir”. Mientras que uno se limite a elegir entre las alternativas planteadas por otros (como es el caso en las encuestas), mientras uno se limite a reaccionar ante la situación tal y como se presenta, y mientras uno se limite a responder a las preguntas tal cual son planteadas, uno caerá en el juego de la arrogancia de los maestros del debate público. Desmontar la maestría implica, antes que nada, protegerse de los flujos de comunicación que nos llegan del mundo exterior. De la misma forma que Virginia Woolf exigía el espacio de un “cuarto propio” para estar en condiciones de escribir su obra literaria, nosotros debemos comenzar por (y exigir poder) cortar nuestro teléfono y correo electrónico, y no responder a las demandas de los informes administrativos, las evaluaciones, las cartas de recomendación, las solicitudes, y los eventos de extensión, si pretendemos algún día “tener algo que decir” que se escape de aquellas alternativas que no hacen más que repetir lo mismo. Es en el marco de tales hiatos que puede desarrollarse una competencia literaria que utiliza el intersticio generado —al interior de los flujos de comunicación— entre la acción sufrida y la reacción producida, entre la pregunta y la respuesta, para producir una brecha *significativa* al interior de los modos

portación de los trabajos al extranjero) como un tropo esencial dentro de la magia retórica del discurso capitalista.

discursivos. La producción de esta brecha significativa es el principal objetivo de la *performance* literaria.

Aprender a no afirmar ni comprender

La performance literaria nos brinda la protección de una enunciación indirecta, derivada, y resguardada tras la palabra ajena al interior de un proceso que surge a partir de la transducción.

Mientras que el filósofo, el científico o el político deben arriesgarse a emitir afirmaciones de las que son plenamente responsables, el literato enuncia un discurso siempre enmascarado. Ya sea el escritor que habla siempre bajo la apariencia de un narrador o de un enunciador paratópico, o el crítico que no aspira sino a comentar un discurso ajeno, la enunciación literaria ofrece la inestimable comodidad de poder *hablar disimuladamente*. Si existe una maestría constitutiva de la práctica literaria, es justamente aquella que me permite expresar lo que *yo* creo constituir una diferencia significativa, a través de la puesta en escena de lo que *otro* ha dicho antes que yo. En este caso, la maestría consiste también en desmontar la posición de maestría que pesa sobre todo acto de habla: cualquier enunciado puede en efecto ser enmarcado por la precisión (inútil): “el hablante afirma que...”. El dispositivo propio a los estudios literarios consiste justamente en *neutralizar* esta dimensión de afirmación personalizada que parece ser constitutiva del habla humano. La competencia que debe aprender los estudiantes, mediante toda una serie de técnicas y ritos transmitidos en las facultades de Letras, es precisamente la de saber hablar disimuladamente para hacer pasar sus afirmaciones como las *de un otro*. El juego de la competencia literaria consiste, entonces, en desmontar la pretensión de maestría inherente al discurso individualizado, gracias al dominio de los procesos interpretativos implicados en la transducción.

La práctica de la explicación de textos es la que mejor ejemplifica la competencia literaria, siempre y cuando concentre el ejercicio de la maestría en aquello que se escapa de la maestría.

Al contrario de lo que creen muchos estudiantes traumatizados por la ortopedia de los exámenes, la explicación de texto no consiste en mostrar que uno “comprendió bien” el texto seleccionado. Toda su dinámica se basa, por el contrario, en la capacidad de saber identificar algo que se nos escapa, el punto en el que el texto “se fuga”, las grietas, los intersticios, las disyuntivas o los excesos por los cuales el texto resiste al esfuerzo de ser “bien entendido”. Como cualquier “investigador”, el literato solo se digna prestar atención a lo que no comprende. Ahora bien, nada

es más difícil. Y la cumbre de la competencia literaria —por lo que es más una cuestión de *sensibilidad* que de un *saber* propiamente tal— consiste en *aprender a no comprender los textos* que uno lee, es decir a no caer en los significados (las alternativas o los paradigmas) a través de los cuales uno es llevado a reaccionar de forma espontánea e inmediata (como resultado de la adquisición de una competencia). La “explicación” de texto es muy mal nombrada, ya que nos sugiere el “maestro explicador” denunciado por Jacotot y Rancière. Si bien se trata de “desplegar” (“*ex-plicare*”) los nudos que dan densidad al texto, no sería cuestión de *explicar* lo que el texto mismo dice (“¡pero el lector medio sería muy idiota para poder entenderlo todo por su cuenta!” exclamarían los maestros explicadores): este hecho asemejaría la “explicación” de texto a los ejercicios pedagógicos que Jacotot y Rancière califican de “embrutecedores”. Al contrario, una buena explicación de texto debe necesariamente comenzar por desmontar el tipo de maestría que presume el “maestro explicador”: debe comenzar por *exponer su propia incapacidad* para dar cuenta del texto dentro del marco de los paradigmas que dispone. Saber reconocer o introducir intersticios y disyuntivas dentro de un texto, ser sensible a los matices que desdibujan los paradigmas que instintivamente imponemos sobre él, movilizar aquellos matices para extraer nuevas sutilezas de esos paradigmas, desconfiar de las tachaduras producidas por el supuesto refinamiento que uno aporta a los paradigmas, todo esto define bien la competencia literaria como el juego de una maestría cuyo primer y último objetivo es desmontar la maestría.

La literatura como gusto y contaminación

¿Qué se aprende al estudiar la literatura? ¿Cómo rebatir los ataques ideológicos y presupuestarios en contra de los estudios literarios? ¿Cómo superar la *indiferencia* que los amenaza? Para responder a estas tres preguntas a la vez, concluiré con retomar el concepto de “transducción”, según lo define Simondon, como una operación “mediante la cual una actividad se propaga paso a paso”. Las facultades de Letras enseñan una especie de *contaminación* “paso a paso”, y debemos contar con los efectos de esta contaminación para promover la continuidad y desarrollo de los estudios literarios.

Como Barthes había intuido muy bien durante los años 1970, los estudios literarios hoy por hoy provienen de prácticas “minoritarias”, e incluso opositivas. No hay que lamentar este hecho: el uso “mayoritario” de la literatura como una forma de cultura dominante generó efectos de embrutecimiento y opresión que nadie debe añorar. Ahora podríamos tomar el partido de aquellos que han sido excluidos por los efectos de embrutecimiento y opresión inherente a esta concepción

anticuada de los estudios literarios, y procurar atraerlos a su ejercicio. Podemos aprovechar esa moda perenne de las artes marciales para presentar los estudios literarios como un aprendizaje —lento, paciente, y riguroso— de técnicas de combate intelectual, de un arte de la guerra de significaciones y de valores. Al contrario de las jerimiadas nostálgicas y reaccionarias que circulan tanto entre nosotros, el “proyecto de autonomía” que Castoriadis oponía al proyecto de “maestría racional” emprendido por “el capitalismo” aun no ha perdido la guerra. El error, una vez más, consiste en oponerlos de forma binaria, pues sus ambivalencias incitan a enfocarnos en *los matices* de lo que se genera en el seno (*au milieu*) de su oposición.

Las prácticas literarias convocarán a numerosos combatientes en cuanto logremos demostrar, de poco a poco, en qué medida son íntimamente conducentes al proyecto de autonomía que opera en el fondo de nuestras sociedades, y en qué medida son igualmente necesarias para la expansión del mismo proyecto de maestría racional (que cada vez menos se puede confundir con el desarrollo errático del capitalismo). Al desarrollar un tipo de maestría propia de la crítica, y al superar las maestrías que reclaman los dirigentes, expertos, sabios y profesores de toda pinta, los estudios literarios asumen una postura que, como yo he intentado sugerir aquí, era la que tenía la literatura desde los orígenes de la modernidad. El hecho de que esa postura indirectamente oposicional, hecha de humildad, de servitud rebelde, y de juego espectacular se encuentre hoy día bajo el alero de instituciones universitarias que son financiadas por el Estado, por los flujos de capital o por la lógica de la inversión en capital humano —cualquiera que sea su fuente, se verá mal a priori, dado que se trata de una actividad oposicional— esto obviamente constituye una de las mayores contradicciones y ambivalencias de nuestra situación actual.

Es precisamente en el hecho de esta fragilidad institucional que la salvación de nuestras prácticas se debe buscar por el lado de la contaminación progresiva. Si la experiencia literaria constituye una “forma de vida” (como ha defendido Barthes), debe contar, antes que nada, con el dinamismo de su propia vida para afirmarse en un mundo que no le es fatalmente hostil. Más allá de las cuestiones de competencias, de disciplinas y de maestría (que son no obstante precondiciones imprescindibles de la práctica literaria), a mi me gustaría concluir vinculando esta práctica a una cuestión de gusto y de deseos. En este punto me uno a lo que Stanley Fish (1985, p. 111) dio como la última justificación de los estudios literarios: “*I do it because I like the way I feel when I am doing it*”.¹⁰

¿No es acaso esta necesidad —propiamente *desesperada*— del tipo de experiencia que nos brindan los estudios literarios lo que nos reclaman cotidianamente las

10 Inglés en el original: “Lo hago porque me gusta como me hace sentir cuando lo hago”.

montañas de depresiones, psicotrópicos o de asesinos desquiciados (virtuales) que pueblan nuestra sociedad? Es dudoso que la práctica literaria de explicación de textos “salve el mundo”. Ni siquiera es seguro que las universidades sigan patrocinando los estudios literarios por mucho tiempo más. Sin embargo, lo que sí podemos hacer como resistencia desde ahora es mostrar —más modestamente, pero la modestia les queda bien— cómo nos ayudan a vivir. El juego no está perdido mientras que, en la época de las sociedades de control, la difusión de los deseos y gustos siga siendo el modo primordial de esculpir nuestras formas de vida colectiva.

Obras citadas:

- Barthes, R. *Le Nuetre. Cours au Collège de France 1977-1978*. Seuil, 2002.
- Castoriadis, C. “L’époque du conformisme généralisé”. *Le Monde morcelé. Les carrefours du labyrinthe III*. Seuil, 1990: 11-24.
- Deleuze, G. Les intercesseurs, en *Pourparlers*. Minuit, 1990: 165-84.
- Fish, S. *Professional Correctness. Literary Studies and Political*. Clarendon Press, 1985.
- Potocki, J. *Manuscrit trouvé à Saragosse* (F. Rosset et D. Triaire, Eds.), 2007.
- Rancière, J. *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l’émancipation intellectuelle*. Fayard, 1987.
- Simondon, G. *L’individuation psychique et collective*. Aubier, 1989.
- Stengers, I. y Pignarre, P. *La sorcellerie capitalista. Pratiques de désenvoûtement*. La Découverte, 2004.

Una llave maestra en el proceso creativo de *Casa de campo*

Fragmentos inéditos de los Diarios íntimos de José Donoso

Por Cecilia García-Huidobro Mc-Auliffe
Universidad Diego Portales

La palabra que pone punto final a *Casa de Campo* —página 526 en mi edición de Alfaguara— es *trompe l'œil*, como si todo en este largo relato no haya sido más que juego, engaño, desplazamiento, ilusionismo con los cuales sustituir una realidad por otra.

Haciendo suya la idea de T.S. Eliot de que la tradición se perpetúa a través de la sucesión de rupturas, Donoso se propuso sin ocultar sus trucos, poner en cuestión los procedimientos de la novela realista mediante la ironía como primer deslizamiento. “Titiritero de rostro descubierto”, lo llamaron en la prensa de la época.¹ Convencido de lo movedizo que resulta cualquier intento de asir la naturaleza humana y sus sombras, en *Casa de Campo* optó por trabajar dejando al descubierto las fisuras narrativas y mostrando las marcas de la imaginación. “No rechazo el realismo, al contrario, lo utilizo para mis propios fines. Digamos que es un realismo de historia fantástica”,² declaró en Madrid en los días que la novela se presentó con bombos y platillos.

Por supuesto que en sus fines y desacatos había mucho más, incluido una realidad política candente, acaso para hacer hincapié que fabular es otra forma de buscar verdades. Una más de las traslaciones de la novela.

Cada libro tiene su propia biografía según Donoso y, en el caso de sus novelas, estas suelen estar llena de vaivenes, angustias, borrones, renunciaciones, dudas. De acuerdo a sus cuadernos, la primerísima idea surgió en agosto de 1973 mientras preparaba un viaje a Polonia, y la concluye recién en julio de 1978, publicándose ese mismo año. Gracias a ese registro es posible conocer “en tiempo real” su largo proceso creativo y el estado anímico que lo envuelve.

1 *El País*, “*Casa de campo* es la demostración de incapacidad de la novela decimonónica”, Madrid, 28 nov 1978.

2 *Informaciones*, “José Donoso: ‘Utilizo el realismo para mis propios fines’”, 5 dic, 1978.

De tanto decir que cada libro tiene su historia, una periodista le pide que se refiera él mismo a la biografía de *Casa de campo* cuando recién ha aparecido. Donoso responde:

La novela se ha portado mal y me ha sido difícil el control de su conducta. Quería una obra sencilla y rápida, que tenía que escribir para Antonioni, para un filme. Pero me olvidé de Antonioni y me pasé cinco años escribiendo *Casa de Campo*. Ha sido difícil dominarla, se hizo escurridiza. Ahora al publicarla, es como entregar las llaves de la casa.³

Una imagen señera sin duda, pero inexacta porque queda todavía una ganzúa que es, en realidad, la llave maestra para aproximarse a las complejidades que debió hacer frente mientras la escribía: su diario íntimo. Un inmejorable mirador desde donde percibir las enormes vicisitudes que experimentó cotidianamente para darle forma a su novela en una lucha cuerpo a cuerpo. Un registro que deja de manifiesto el desgastante ejercicio de escritura y de vida para Donoso en la búsqueda de nuevas estructuras. Una peripecia clave que abre otras pistas para conocer con mayor profundidad al autor y a su obra.

A continuación, el rescate de algunos trozos y trazos inéditos referidos a *Casa de Campo* durante los cinco años que le tomó su gestión.

Cua. 44, Calaceite 20 agosto 1973 p. 169

Por primera vez desde hace mucho tiempo, tengo una novela completa, entera, distinta a lo que pensaba hasta ahora, en la cabeza.

“Salieron todos temprano en la mañana y dejaron la puerta cerrada con llave. No sólo la puerta de calle, sino también la del fondo del jardín, el portón, las ventanas y la verja. Nos dijeron que volverían tarde y que nos portáramos bien.”

Pero no en primera persona. No es muy claro todavía lo que quiero: Andrzejewski *La cruzada de los niños*, más sólida, más perversa, menos poética; Golding *Lord of the flies* sin probar tesis, sin “servir” para nada como “sirve” ese libro. Una novela de “forma” normal. Pero totalmente perversa. No excesivamente larga. Y nada de difícil, “al alcance de todos”.

Para comenzar, este espacio cerrado: no se sabe por qué todos los mayores, con sirvientes, etc., que veraneaban juntos en una gran casa de campo, una ma-

3 *La Vanguardia*, “José Donoso, desarraigado y nostálgico”. Barcelona, 6 dic 1978.

ñana salen de la casa, le echan llave a puertas y ventanas y cancelas del jardín, o parque, y dejan adentro a todos los niños, todos primos hermanos, de todas las edades –15 a 4–, mujeres y hombres, y les dicen que se porten bien, que ellos ya volverán, en la tarde. Entonces, en el interior de la casa cerrada, comienzan a pasar los días, o por lo menos el tiempo, y los niños comienzan primero a vivir, porque tienen que vivir, luego a aterrorizarse. Estos cincuenta primos hermanos encerrados, se dividen en dos bandos:

1) Los que no se preocupan, los que se disfrazan, juegan y se divierten, los poéticos, anárquicos e imaginativos, los “femeninos”, los artistas, los que comienzan a sentir el miedo del abandono de los mayores y elucubran sobre las razones por las que lo habrán hecho, y el miedo los hace solo criticar, no saben qué hacer, y decir que no saben qué hacer, que la situación es desesperada, que elucubran sobre los motivos de los mayores, pero que siguen con sus fantasías, con sus injusticias, con sus anarquías.

2) Los que sí se preocupan, los que impiden que se sienta la alarma a través de una voluntad de organización racional, los que organizan la alimentación, los que no aceptan la posibilidad de que los mayores los abandonaron con intenciones negativas, los conciliábulos, los deseos de escalar, escapar, de ir al mundo a averiguar. Comienzan a salir de noche, pero la casa es de campo y lejana, y no saben qué hacer y temen perderse.

Cua. 44, Calaceite 20 agosto 1973 p. 173

Esto es más o menos el esqueleto de la novela, el “tema”: Ahora viene el trabajo delicado de encontrar personajes verdaderamente medulares, verdaderamente significativos. Pero todo tiene que estar envuelto en un aire legendario, fantástico, exótico, pero nada de lo que suceda –como en la “cruzada de los niños”– debe salir de lo normal: es decir, lo anti-García Márquez, lo anti-Scorza. Es solo el marco, la situación producida y en que se encuentran, que es “fantástica”.

Las mujeres imitan y se rebelan y “critican” a la “madre”, los hombres hacen lo mismo con el “padre”. Pero básicamente, tienen que existir lo attachments homosexuales, los hero-worship, las grandes amistades de a tres que terminan en la cama. Las dominaciones por el miedo (tipo joven Törless) la abyección, el chantaje. También las relaciones más tiernas y más alegres y plenas.

Es todo un mundo y sin embargo nada quisiera tanto como que me resultara una novela bastante “corta”.

Cua. 44, Calaceite 20 agosto 1973 p. 176

Esta noche misma leer *Cosmos* de Gombrowicz. Y si la encuentro, también *Pornografía*. En todo caso, aunque la novela está todavía muy abierta, y puede recibir aún muchas cosas, me está doliendo mucho y estoy por primera vez desde hace mucho tiempo, entusiasmado. Muy importante es que la novela no sea excesivamente frondosa, y que tenga una línea clara, no confusa, lo que para mí va a ser difícil.

La simbología política –totalitario consentido que también puede ser imperialista convencido en su organización, versus anarquía crítica del intelectual y el artista vistos como enemigos de los comisarios– tiene que estar en el forefront. La novela, desarrollándose como se desarrolla, con toda la poesía, con toda la psicología que quiera, tiene que tener alguna versión de esa idea en la cabecera.

Cua. 44, Calaceite 20 agosto 1973 p. 178

Es urgente que relea a Andrzejewski. ¿Dónde estará ese libro? ¿Se lo llevaría Sergio Pitol?

Cua. 44, Calaceite 20 agosto 1973 p. 180

Es posible que la novela se llame CASA DE CAMPO. A HOUSE IN THE COUNTRY

Cua. 44, Calaceite 20 agosto 1973 p. 181

Sigo con la novela *Casa de campo*, con la que estoy fascinado, pero, con la perspectiva de nuestro viaje a Polonia dentro de tres días, no puedo ni logro encerrarme. Algunas notas para esta novela:

a) Una de las mayores fuentes de terror para los niños encerrados, es la posible insurrección y ataque de parte de los nativos que en sus chozas de paja, y no muy cerca, viven en los alrededores de la *Casa de campo*. Que haya una auténtica relación con ellos, y que, una de las cosas que aprenden los niños, es que ellos “dependen” de los “nativos” (no negros, no indios).

b) Quizás algunos ritos salvajes de los “nativos”, sacados de *Tótem y Tabú*, o quizás de Margaret Meade.

Cua. 44, Calaceite 20 agosto 1973 p. 184

WARNING: sobre todo no caer en la tentación de incluir, ni monstruos, ni viejas, ni sirvientes especificados, ni brujería, ni nada que sea obviamente fantástico, como en Gabo, ni nada viejo: todo *spic and span*, todo natural. Muy importante también la preocupación por el lenguaje, lúcido, preciso, y, además, *precieux*, buscadamente *precieux*.

Cua. 44, Vallvidrera 23 agosto 1973 p. 187

Hoy en la noche, antes de partir mañana a Polonia.

Sigo con la novela de los niños, y mi deseo de hoy, despolitizarla, y concentrarme en la poética brutalidad de los padres y los hijos.

Cua. 44, Cracovia 2 septiembre 1973 p. 196

Lo primero que tengo que sacar adelante es *Casa de campo*. No sé cómo. Debo releer: *A high wind in jamaica*, de R. Hughes, también al amigo Julio Verne: *Dos años de vacaciones*, principalmente y otra novela sobre niños, de él, que no me acuerdo cómo se llama, pero es una de las más conocidas y populares.⁴ Ver, también, quizás, algo de RLS... si acaso.

Cua. 44, Cracovia 2 septiembre 1973 p. 197

Desde luego, el personaje masculino principal será el niño “travesti”, que se tira a todas sus primas. El estilo tendrá que ser directo, *face on*.

Las minas de sal de Wieliczka, que vimos hoy en la mañana. La casa de campo está construida, descubren, encima de una antiquísima mina de sal, recordar la belleza de las salas, los pasadizos interminables, la bajada metafísica. ¿Quizás uno de los bandos –si por fin hay bandos– tiene un cuartel general secreto, aquí? Estatuas de sal: dioses desconocidos.

⁴ Seguro se refiere a *Los hijos del capitán Grant*. En este mismo cuaderno (p. 272) vuelve relecturas y escribe que más que nunca necesita leer *Los hijos del Capitán Grant*.

Cua. 44, Calaceite 23 de setiembre 1973 p. 206

El lugar se llamará sin duda MARULANDIA. Pero tampoco tengo que simplificar la novela y reducirla a una versión metafórica del Golpe de Estado chileno. Tiene que tener vida propia, autonomía. Y tiene que funcionar perfectamente en el nivel de las relaciones humanas, de las relaciones entre los niños mismos y los flashbacks con sus padres, sirvientes, y nativos con su vida totalmente autónoma.

Cua. 44, Calaceite 23 de setiembre 1973 p. 207

Gerardo –buscar otro nombre. ¿Wenceslao?– es mi héroe de 8 años. Ya lo tengo. Ya lo comprendo, es mío. No sé cómo, pero tengo la sensación de que lo sé mover.

Cua. 44, Calaceite 23 de setiembre 1973 p. 208

Telefonar mañana a Mauricio Wacquez. La novela esta tiene que ser un poco *The Wind in the Willows*, y *A High Wind in Jamaica*.

Cua. 44, Calaceite 25 septiembre 1973 p. 211

¿Qué pienso de mi novela? ¿Me estoy arrancando de ella, de continuar con ella, al irme mañana a Barcelona? ¿O es verdad que quiero comenzar el lunes, con una semana limpia? No estoy seguro. ¿Qué otras ideas tengo? Por esta noche, ninguna. Pensar en niños: el hoy te quiero, el mañana no te quiero de Ana, Pilarcita, etc. Cómo se hacen chantaje, se martirizan unos con otros. Pero quisiera que la novela estuviera muy bien construida, sin demasiados *side-plots*, más lineal que las demás. Y con un idioma perfectamente directo.

Cua. 44, Calaceite 3 octubre 1973 p. 214

Hoy avisó Mario Vargas Llosa que había hablado con Fuentes en París, que le dijo que me dijera que en Santiago estaban quemando mis libros en las calles: por inmorales. Es posible que hayan quemado algún ejemplar del *Obsceno Pájaro*, pero dudo mucho que estén haciendo una pira con mis obras y quemándolas. En todo caso, verdad o no, la sensación es curiosa, y creo más bien que es un poco la histeria de Fuentes, que está loco, y totalmente irresponsable. Mario me dijo por teléfono: “Estos son los períodos en que se producen buenas novelas”. Lo

que me parece una antigualla de lo peor. Y sin embargo estoy escribiendo *Casa de campo* con un fin político por lo menos en parte.

Cua. 44, Calaceite 3 octubre 1973 p. 215

Para *Casa de campo*: Delimitar las tres áreas: los niños (con los cuales me identifico), los nativos, que serían la clase baja, y los mayores, que serían los enemigos y los poderosos.

Cua. 44, Calaceite 3 octubre 1973 p. 218

Hay que construir un mundo, de esto me doy cuenta, difícilísimo como el *Pájaro*, pero tal vez aún mejor como novela.

Cua. 44, Calaceite 14 octubre 1973 p. 222

Sigo haciendo y rehaciendo el comienzo de *Casa de campo*, y tendré que continuarlo hasta que ese primer capítulo quede perfecto, con cientos y miles de tentáculos para proseguir la tarea más allá y en todas direcciones, a ver qué pistas me da.

Para comenzar, una cosa. Creo que el capítulo dos va a ser sobre todo un capítulo que trata de los nativos: es decir cambiar el foco radicalmente. Pero claro, no estoy seguro todavía. Que los nativos se planteen: ¿Qué podemos hacer con “la casa de campo” y con los niños, ahora que los “grandes” han partido? ¿No podría nacer aquí el concepto de rehenes? Pero los nativos no tienen un concepto claro de familia, y de amor paternal o filial. También es, como si durante muchas generaciones, se hubieran estado esperando algo, una ocasión para algo, pero que ellos no pueden producir.

Todo esto, todas estas situaciones, en suma, son muy interesantes, pero por el momento no tengo “personajes” que realmente me apasionen. Wenceslao, quizás, sí, ¿Pero y los otros?

Cua. 44, Calaceite 21 octubre 1973 p. 231

El tema de la novela es el siguiente:

1) Al principio el terror, el desconcierto, la necesidad de “organizarse” según (Augusto) los viejos modelos.

2) Wenceslao ve que la única manera de sobrevivir y salvarse es pasarse a los nativos, convivir con ellos.

3) Al convivir, se da cuenta de la miseria y de la explotación, y entonces no cabe la menor duda de que hay que despertarles la conciencia, de que no se dejen explotar.

4) Esto trae la necesidad de derrocar la “organización” existente, la resolución.

5) Se radicalizan, tanto los niños como los nativos, y comienza a haber hambre (“ocupaciones”) y no se sabe cómo hacer funcionar las organizaciones.

6) Los niños –radicalizados– trabajan al igual que los nativos, ahora para su propia subsistencia.

7) Poco a poco llega a un statu-quo: son capaces de mantenerse, tanto los nativos que dependían de los Ventura, como los niños Ventura que dependían de los nativos. Se casa una (Melania Ventura) con un jefe de la tribu. Los instintos tienen libre juego. Hay igualdad, se toma contacto con otras tribus para ampliar el horizonte.

8) Después del año, llegan de regreso los “grandes”.

9) Deshacen todo. Régimen de represión, crueldad, asesinato: ellos tienen las armas. Matanza.

Cua. 44, Calaceite 23 octubre 1973 p. 234

Releer *El joven Törless*: ver la crueldad y la relación entre dos muchachos.

Cua. 44, Calaceite 1º noviembre 1973. p. 237

Usar los dedos quebrados por la Junta de Ángel Parra [sic], el fusilamiento de Víctor Jara.

Cua. 44, Calaceite 5 de noviembre 1973 p. 241

La razón para la represión de los “grandes”, era simplemente porque adivinaron que se preparaba una insurrección (la gran excusa), y la represión tendrá que venir en autodefensa. De esto, matan y torturan a los nativos, pero los niños (son burgueses) solo quedan con multas y penas.

Cua. 44, Calaceite 5 de noviembre 1973 p. 242

Otra cosa importante es la leyenda de que quizás haya partido todo –esta separación entre nativos y señores– del hecho, vergonzoso para los Ventura y que han logrado olvidar, que en realidad descenden, ellos mismos, de la unión de una nativa con un Ventura. No es un mestizaje, como el mexicano, pero es un lazo de sangre que no pueden olvidar. Pero que voluntariamente han olvidado. Por ejemplo, feos los niños de pelo, ojos negros, bonitos los rubios, como Wenceslao.

La represión mayor –el suicidio de Adriano, por ejemplo– viene cuando este asegura a los Ventura que ellos tienen la misma sangre que los nativos. Que son lo mismo. Esto no lo pueden tolerar los Ventura y asesinan a Adriano.

Cua. 44, Calaceite 10 noviembre 1973 p. 252

Bueno, hoy comienza la segunda parte: LOS PRIMOS. Es bastante complicado y no se muy bien cómo hacerlo. Como handle, la poda de los rizos de Wenceslao. ¿Pero me convence? No.

En cambio, esta otra posibilidad: una descripción, *bird's eye*, de la casa, del parque y del campo. Diciendo que ellos tenían a sus propios sirvientes, porque no se podía tener confianza en los nativos y no querían tener nada que hacer con ellos. Y en el parque, ese día de sol maravilloso, los niños jugando. “Vistos desde lejos, quizás era como cualquier escena de niños jugando en el parque. Pero “cualquiera” es una palabra ambigua, con su lado terrible y negativo, ya que no se pronuncia sobre la mitad del hecho, es decir, que “cualquiera” escena infantil puede no ser toda paz”. Creo que por aquí voy por un camino menos equivocado. Sería conveniente comprar *Dos años de vacaciones*. Como *Lord of the flies*. Ver como tratan a un grupo grande de niños.

Cua. 44, Calaceite 10 noviembre 1973 p. 253

Pero para volver al principio. Me falta la frase trampolín.

Cua. 44, Calaceite 10 noviembre 1973 p. 255

Esta es la parte del medio, en que relato los amores, la reja quitada, los nativos viviendo en la casa, las nativas disfrazadas de señoras, el caos, los niños con los arreos de la bodega, todo falseado, pero iguales, sin miedo, sobreviviendo con lo poco que hay, cada uno peleando (en grupos de niños y nativos) por cómo debe

governarse el país, la comunidad, ahora que los grandes los han abandonado. Adriano, a través de Wenceslao, trata de poner orden. Los miristas quieren las lanzas para salir de conquista, asesinar a los padres cuando lleguen, aun asesinar a Adriano y Wenceslao, que se estarían tomando el poder. Por otra parte, los de la extrema derecha quieren justicia, Wenceslao y Adriano no pueden hacer nada. Pero el MIR está armado, con las mismas lanzas que estaría armada la extrema derecha. Wenceslao toca el instrumento de la concha de tortuga y canta: le rompen los dedos.

La tercera parte (parte grande) es la llegada de los padres y la represión brutal. La ignorancia xxx (los hijos de Celeste y Silvestre son muy “momios” en sus costumbres, muy conservadores, muy perfectitos, “ciegos”) de ellos, la brutalidad. Se restablece Marulanda. Queman los viejos símbolos. Wenceslao y su padre mueren (Allende y Neruda).

Cua. 44, Calaceite 12 noviembre 1973 p. 262

Para las escenas de amor, acordarme de José Miguel Ochagavía. Su irracionalidad. La compulsión. La angustia permanente y definitiva, que duró ocho semanas, pero duró y después se apagó definitivamente. Es el amor de Valerio por Wenceslao, adolescente y absurdo, y sin embargo, sexual y maravillado y admirado.

Cua. 44, Calaceite 13 noviembre 1973 p. 263

Leyendo, esta mañana, en el *New York Review Books*, el artículo de Murray Kempton sobre el *BURR* de Gore Vidal, me carcome lo polimorfo que es el talento de Vidal, por un lado –después de *Myra Breckinridge*, *Julian*, *The Pillar and the city*–, y por otro su capacidad de formarse un juicio al escribir –o antes de escribir– sobre lo que es su tema, y no dudar de sus conclusiones. Al escribir *CASA DE CAMPO* veo que no he llegado a ninguna conclusión sobre mi tema, que ni siquiera conozco bien mi tema ni sé lo que es, y que si bien el *BURR* de Vidal está evidentemente ocasionado por Agnew, Watergate, etc., y sin duda es aprovecharse de las circunstancias, aún así es válido, porque no es solo aprovecharse de las circunstancias para tener un éxito, sino que es estar tan comprometido tanto con el pasado (por la sabiduría de él, pese a que Auden era de la opinión contraria al escribir sobre *Julian*, manteniendo que era totalmente un plagio de Gibbon), especialmente del pasado americano relacionado con la historia de su propia familia, como del apasionado enamoramiento del presente. Pertenece, increíblemente, a la historia; y a la vez que no hace “otra” historia cuando un mundo de valores esté-

ticos, la historia lo hace, en un sentido –de la creación de una estética– naufragar, y en otro sentido proponer posiciones y puntos de vista de los cuales él no duda. Es, quizás, justamente este elemento de falta de duda lo que más echo de menos en Vidal, lo que lo aproxima –con gran envidia de mi parte– a la historia e incluso al periodismo. Está tan seguro es lo que es importante. Yo, en cambio, no tengo ninguna de esas inseguridades, y mi literatura no pertenece a la historia más que en cuanto pueda ser una estética.

Cua. 44, Calaceite 16 noviembre 1973 p. 274

Sigo con *CASA DE CAMPO*. Me doy cuenta de que todo el capítulo de las lanzas es below par. ¡Qué le vamos a hacer! Pero el material queda, que rehecho y refundido de manera distinta, puede dar algo interesante. Tengo que darle carácter de gesta heroica a este capítulo, no de confusión y juego. No importa que no haya relaciones humanas. Ni entre Wenceslao y Melania, ni entre los cuatro hermanos. No importa. Pero debe tener un carácter heroico. Ahora lo voy a releer completo y voy a comenzar, después de un aparte, el asunto de los hijos de Celeste, y de los Lejeaud. Es interesante el problema de la esclavización por medio de la debilidad. Los hijos esclavizados, etc. Y el silencio como manera de esclavizar.

Cua. 44, Calaceite 19 noviembre 1973 p. 275

La ceguera completa de la burguesía chilena. La negación de los hechos y estados que pueden poner su autoridad en peligro. La necesidad de reposición.

El “terror al golpe”, con que justifican los burgueses chilenos su propio golpe, está, en mi novela, simbolizado por el hecho de no llevar a los niños al paseo. Los niños, de hecho, “se portan mal siempre, no saben portarse”. Comenzar el otro capítulo con el plan, o los planes, de sedición con las cuales, suponían los grandes, les podían estropear el paseo, justificando así el no llevarlos.

Cua. 44, Calaceite 19 noviembre 1973 p. 276

El terror que les tienen los grandes a los niños, es el miedo de este capítulo. Supongo que DEBO leer *Cien años de nuevo*, para NO influenciarme. Sí. Voy a hacerlo ahora mismo. Pero lo esencial es ese sentimiento de culpabilidad de los grandes que los hace tenerle terror a los niños.

Cua. 44, Calaceite 21 noviembre 1973 p. 282

El regreso de los padres. La represión brutal. El no derecho a nada. La venta de Marulanda a una potencia extranjera. Crímenes que no confiesan como tales. Prepotencia de los sirvientes (uniformados). Parody de un ejército entre los sirvientes.

Cua. 44, Calaceite 21 noviembre 1973 p. 285

Creo que la simbología estará clara. Pero no demasiado clara, espero. Tengo que rehacer el esquema familiar, pero eso lo haré solo después de haber por lo menos comenzado algo en el capítulo tres: LOS PRIMOS.

Cua. 44, Calaceite 26 noviembre 1973 p. 296

Quizás como tema de este capítulo, la brutalización por la homosexualidad, a Juvenal. Chantaje. Augusto, Isidoro, Melania y Wenceslao y probablemente Ágata, están metidos en su destrucción. Es más fácil destruir a un pequeño que encarna las cualidades odiadas en los grandes que a los grandes mismos: Juvenal los encarna. Es el marica oficial de la casa, como lo era en el colegio, nadie quiere ser amigo de él, pero se lo tiran Isidro y Augusto, y Melania lo aterroriza amenazando meterse en su cama.

Cua. 44, Calaceite 30 noviembre 1973 p. 305

LOS PRIMOS: Juvenal 17, Augusto 16, Isidoro 16, Higinio 15, Valerio, 15.

Creo que estos van a ser los participantes en la bacanal masturbatoria de la torrecilla de Juvenal. ¿Pero estoy seguro? ¿No sería una escena demasiado Mario Vargas Llosa? Quizás sí. Creo que voy a conservar solo a Juvenal.

Cua. 44, Calaceite 12 diciembre 1973 p. 332

Me faltaría, sin embargo, y no veo dónde lo voy a hacer, un lugar para darle mayor juego, mayor vigencia, mayor fuerza a la personalidad de Adriano. ¡Qué ganas de releer *Heart of Darkness*, aunque Adriano nada tiene que ver con Kurtz! Pero ver cómo se puede describir el poder. Quizás uno de los chicos mayores, o las chicas mayores en general lo proclaman el tío preferido. La mayor parte de los primos intermedios quieren ser médicos como él. En fin, la madeja lo complica.

Y desde luego no tengo que tener ningún miedo a complicarla ni a inventar un mundo y sus complicaciones.

Cua. 44, Calaceite 13 de noviembre [sic, debería decir diciembre] 1973 p. 336

Frases: Jorge Edwards: “A nuestro país lo recordaremos como un sueño o una pesadilla de nuestra niñez o adolescencia”. Yo: “Y nos preguntaremos si alguna vez existió”.

Eso lo tiene que decir uno de los personajes al final del libro. Por ese país ha sido suplantado el país de la brutalidad y la represión, vista en la sexualidad como símbolo de la libertad.

Cua. 44, Calaceite 19 diciembre 1973 p. 348

Terencio es el macho, la encarnación del machismo. Esto tiene que ser un capítulo sobre el machismo. Lo veo muy poco claro, y no me insta nada hacerlo. El tener que confrontarlo mañana me tiene aterrado y no tengo idea qué voy a poner en él.

Cua. 44, Calaceite 19 diciembre 1973 p. 350

Es muy necesario que no sienta la necesidad de largarme headlong into it mañana, sino que tenga este cuaderno, y me mantenga en él para hilar y deshilar fantasías. No creo que mañana use la máquina. Va a ser uno de esos días de análisis y meditación.

Cua. 44, Calaceite 19 diciembre 1973 p. 351

Tengo que leer *To the light home* para ver cómo se las arregla con ese tiempo intermedio, sin personajes, en que la prosa es poesía. Tengo que explorar. Quizás estupenda idea para la sección –corta– intermedia. Que es solo un relato, los personajes no hablan, sólo existen en sus fantasías: y la casa en ruinas, vacía, un cascarón de casa, limpia, toda dorada por dentro. Supercivilizada.

Cua. 44, Calaceite 20 diciembre 1973 p. 365

Creo que finalmente mi imaginación ha triunfado, y de la nada he sacado algo.

Cua. 44, Calaceite 19 diciembre 1973 p. 366

Estoy bastante contento con el resultado de esta mañana de trabajo. Ahora no tengo ningún temor de mañana, y podré comenzar a trabajar en forma totalmente fácil. Lástima que me quede solo mañana y pasado. ¿Y si postergáramos la partida para el domingo? ¿Lo que me daría tres mañanas? ¿O llevarlo todo a Barcelona y trabajar allá? No sé. Esto no lo veo muy claro, sobre todo si vamos a estar tan socialmente tomados. Pero si de aquí al domingo me caliento mucho, podría ser.

Cua. 45, 20 diciembre 1973 p. 2

Pero interesante sería que regresaran todos a Marulanda, y allí ellos hicieran un poco como si nada pasara, mientras los sirvientes efectúan la represión misma, a sus órdenes, pero, eventualmente, quedan ellos dueños de la situación: los Ventura igual que antes, pero prisioneros de los criados, sin querer darse cuenta de que se les han impuesto a ellos, que son ellos los criados, los brutos, los que no tienen ninguna preparación para hacerlo, los que toman las determinaciones, y los que, eventualmente, y este es un bonito fin para el libro, obligan a los señores, acompañándolos al principio, pero luego dejándolos solos, a volver a erigir íntegra la reja de las lanzas, pero esta vez quedándose ellos, los dueños adentro.

Cua. 45, Calaceite 10 de enero 1974 p. 19

En fin. Voy a atacar de nuevo *Casa de campo*. Ayer leí las 200 páginas que llevo escritas, hasta el capítulo 5, y me dan ganas de volver atrás a la página 1, y rehacerlo todo en forma orgánica. Pero no lo haré: recuerdo lo que eran los retrocedimientos en *El pájaro*, y la confusión y pérdida de tiempo que significaron. En este caso, voy a seguir adelante según lo planeado hasta llegar al fin, y solo entonces comenzaré da capo. Creo que es lo mejor. En este caso por lo menos poseo una dirección y una estructura que puedo seguir hasta el final, aunque la tercera sección todavía la tengo terriblemente incierta, ciega, sin forma. Pero no importa. Tengo que seguir adelante. Aunque me faltan fuerzas, ahora, por primera vez, como cuando escribía *El pájaro*.

Cua. 45, Calaceite 12 o 13 de enero [sic] 1974 p. 23.

Después de largas discusiones, hemos decidido que enviare un cable a Minnesota diciendo que no podré ir. La verdad es que estoy aterrorizado con mi nueva úlcera, que me duele cada día más. Y desde hace dos días, cuando decidimos que

no iría, me ha dejado de doler. Matemático. No quiero otro episodio Fort Collins. Esta tarde enviaré el cable desde Valderrobres.

Claro que todavía no puedo regresar a *Casa de campo*. Es increíble como la menor interrupción me cuesta un mes por lo menos de recuperar fuerza para volver a trabajar.

Cua. 45, Calaceite 22 enero 1974 p. 37

La verdad es que, pensándolo, la novela quizás no sea tan buena. El material y la construcción son buenos, pero debo sin duda rehacerla entera muy minuciosamente, de modo que el todo “componga” mejor, rehacer los personajes, darle más sentido de “aventura” –de novela de aventura– a todo el asunto.

Cua. 45, Calaceite 23 enero 1974 p. 38

Hoy tengo que lanzarme de lleno a *Casa de campo*. No escribir en la máquina, “avanzar”, sino que planear aquí paso a paso el capítulo (6). Para eso tengo que releer los dos últimos capítulos. Luego releer lo que me sugirió la lectura de don Juan Valera, *Las Ilusiones del Doctor Faustino*. Y luego, ponerme a trabajar, haciendo antes, aquí, y punto por punto, como lo hacía para los capítulos difíciles del *Pájaro*, el esquema de todo el capítulo seis. La verdad es que me da bastante flojera releer todo eso sin posibilidad de rehacer, pero tengo que hacerlo.

Cua. 45, Calaceite 25 enero 1974 p. 50

Es curiosísima la falta de humanidad, la falta de próceres psicológicos de mis personajes, que se mueven, sin duda, por otras razones y con otra propulsión.

Cua. 45, Calaceite 26 enero 1974 p. 51

Me he tomado un tranquilizante –el tranquilizante diario– para ver cómo me va. Esta inseguridad proviene, naturalmente, de que no me gusta lo que ahora estoy escribiendo: esta parte de *Casa de campo* es mala, tendré que trabajarla mucho –o cambiarla o eliminarla– en otra versión. Pero el hecho de que mi literatura sea tan “pasada”, que no interese, que me den solo \$2.000 por los paperbacks del *Pájaro*... de los cuales no percibiré nada porque hay mucho “unearned advance” en Knopff. ¿Total, para que escribo? No sé. Daría exactamente lo mismo hacer cualquier otra cosa: mejor, tal vez, porque no sentiría estas angustias castradoras

de inseguridad. Y realmente lo que yo hago, lo que yo escribo, no le importa nada a nadie, fuera de a MacMurray⁵ y a Vidal y a unos cuantos más que “trabajan” en mi obra. Pero es un interés meramente académico. ¿Qué hacer? Continuar con *Casa de campo*, tratar de que sea sensacional además de literalmente excelente, y aguantar la mecha. Al fin y al cabo, son pocos —o ninguno— los que saben qué hacen y por qué lo hacen. Pero da rabia.

Cua. 45, Calaceite 26 enero 1974 p. 53

Que los niños saben que juegan, y que juegan a un juego que se llama “la marquesa bajó a las cinco”. Un día estaba Augusto leyéndoles a sus primos una novela de Paul de Koch, y Melania le da un codazo indicándole que mire: Juvenal baja las escalas enfundado en un abrigo de pieles y haciendo remilgos y mohínes. Entonces, Augusto en voz alta, dijo lo que había leído: la marquesa bajó a los cinco. Y allí mismo comenzaron tácitamente a jugar ese juego que para siempre se llamó la marquesa bajó a las cinco y que es un juego folletinesco que sigue durante años y años, de entrega en entrega.

Este capítulo me va a sacar sangre, porque ahora, por primera vez, me interesó de veras. Estoy entusiasmado: la escena de la bajada de la escala de Juvenal es sensacional.

Cua. 45, Calaceite 28 de enero 1974 p. 55

Ahora, a *Casa de campo*, con terror. De alguna manera las motivaciones han desaparecido. No estoy escribiendo tan bien. Tendré que tomarlo, de nuevo, todo de capo, lo que me frustra y me recuerda *El obsceno pájaro*. La tentación es, como en ese libro, abandonarlo todo y volver a comenzar desde el capítulo (1). Pero no lo haré hasta no completar una primera versión total que me sirva por lo menos de pauta, y desde allí, bordar todo lo que quiera.

Cua. 45, Calaceite 31 enero 1974 p. 66

De ir a Barcelona, no consentiré, ni aun por ver a Matilde Neruda, cortar: de ir, iré solamente por el sábado en la tarde, y para volverme el domingo después de almuerzo, para llegar aquí el domingo en la noche.

5 George McMurray es autor de diversos ensayos de la obra donosiana. En 1979 publicó un libro dedicado al autor: *Jose Donoso*, (Twayne Series, Boston).

Cua. 45, 6 febrero 1974 p. 81

Trato de distraerme con cosas secundarias relativas a la novela (nombres), para no encarar lo que tengo que hacer, meditar, pensar. Creo en todo caso que la eliminación total de la segunda parte es algo muy positivo como también lo de los militares sin nombre, que son los sirvientes.

Estoy un poco lelo y detenido. No entro en mi novela. Sé muy bien que es difícil comenzar una parte que tendría que ser el reverso de la primera, pero aquí estoy dándole vueltas, sin ideas, yermo. Nada de lo que sucedió en este fin de semana tan rico en contactos, etc., me sirve ni ha fructificado todavía en ideas.

Cua. 45, 6 febrero 1974 p. 81

Lo que voy a hacer es planear un primer capítulo: LA CABALGATA. Además, voy a hacer esos capítulos como los de Julio Verne, que al comienzo de cada capítulo hay como un pequeño resumen del contenido de ese capítulo. ¿Quién más lo hace, fuera de Fielding, que es el único que ahora me acuerdo?

Cua. 45, Calaceite 6 febrero 1974 p. 90

Es importante, en *Casa de campo*, humanizar más a los niños, hacerlos más emocionantes –metidos allí, en las ganas de los mayores–, más tiernos, más positivos y negativos, más apasionados.

Cua. 45, Calaceite 8 enero [sic] 1974 p. 94

Me ha hecho bien leer a Ivy Compton-Burnett anoche. El diálogo es brillante, monstruoso, y todos hablan igual, aunque dicen cosas distintas.

Cua. 45, Calaceite 13 febrero 1974 p. 102

Bueno, ahora *Casa de campo*. Me siento poco motivado. No tengo ganas de trabajar. Estoy distraído. ¡Qué difícil es recomenzar cuando se ha cortado, aunque sea por dos días en que no ha ocurrido nada! ¿Cómo entrar en materia otra vez? No lo sé, no se me ocurre. Desde luego, ideas para el nuevo capítulo no tengo ninguna. Estoy vacío.

Cua. 45, Calaceite 13 febrero 1974 p. 103

Importante: el conflicto esencial en esta parte es que los nativos, después de aceptar la inspiración y la ayuda de Adriano, lo rechazan porque es “burgués”, es decir porque no es nativo. Jamás, nadie de su raza podrá gobernarlos ni entenderlos. Y por otro lado el rechazo de Adriano de toda ayuda externa, el aislamiento orgulloso, sacrificando a los nativos, etc.

Pero esto no está bien planteado aquí. Lo iré planteando mejor más adelante, hasta llegar a un planteamiento lúcido y claro. Jorge Edwards dijo: “El error de Allende fue querer deshacerse, e ignorar, a la burguesía iluminada del país, que es mucho más grande de lo que él creyó”. Adriano desea, a su vez, someter a los niños, acogotarlos –como si se vengara en ellos de la prisión a que lo sujetaron “los grandes”–, restarles poder e importancia.

Por otro lado, dijo Jorge Edwards que “la gran calidad de Neruda había sido no rechazar jamás a la burguesía, siempre concederle una importancia”.

Cua. 45, Calaceite 19 febrero 1974 p. 128

Me sucede una cosa curiosa. Cuando me propongo relatar la vida de los niños y los nativos durante ese año en la casa de campo, me hielo, me da miedo, pierdo confianza.

Cua. 45, Calaceite 19 febrero 1974 p. 128

Un retrato de Adriano, de lo que ha hecho, de lo que quisiera hacer, pero ha producido el caos. Aquí tiene que estar mi crítica a Allende, y al régimen. Sí. Esto es el capítulo de Adriano, y a través de él, y usándolo como prisma, se ve lo que han hecho él y los demás, y de lo que no han hecho.

Este capítulo es peliagudo. Dificilísimo de escribir. No sería nada de raro que tuviera que mantener largas conversaciones con Jorge Edwards para llegar a alguna conclusión convincente de lo que era y de lo que no era Allende. De sus errores y sus logros.

Cua. 45, Calaceite 19 febrero 1974 p. 129

El pecado mayor de los militares, al fin y al cabo, es su asesinato de una posibilidad de cambio radical en beneficio de una mayoría, de una modernización, de una humanización: asesinó un intento, no una realidad; no son venales, sino

idiotas, deformados por su profesión, enamorados del mantenimiento de las jerarquías. Por eso es importante que yo no los haga groseramente rapaces.

Cua. 45, Calaceite 20 de febrero 1974 p. 132

Suspiro por que me lleguen las gafas, ya que a mis pobres ojos les estoy haciendo un daño feroz y quizás parte de mi rechazo a la novela en este período es que me encuentro sin las gafas adecuadas, sin mis buenos bifocales de siempre. Pero tampoco le puedo echar la culpa a eso: es algo interior, una pereza que surge del miedo, de la regalonería, un miedo a no tener todo planteado con claridad, a adentrarse por un continente sin mapa, todo eso: la tentación, como de costumbre, es volver atrás y comenzar todo da capo, sin problema, “regresar” en el fondo para saber que la selva (para confirmar) no se ha vuelto a devorar el débil camino que fui abriendo con mi machete para llegar aquí: y aquí no es ninguna parte, es la nada. Esa es la sensación. Ese es el miedo.

Cua. 46, Calaceite 22 febrero 1974 p. 8

El caserío, con las casas colocadas en círculo alrededor de una explanada —aquí los nativos danzaban, corrían, había deportes (redacción)—, es una metáfora para el Estadio Nacional, como centro de detención y de tormento.

Cua. 46, Calaceite 22 febrero 1974 p. 9

Importante es: ver a la Casa de campo en sí como una prisión, un campo de concentración, a los niños como “deprived” (de amor, de comprensión, de intimidad). Los tormentos y las privaciones psicológicas son tan terribles (y paralelas) como las privaciones materiales de los nativos. Esto es muy importante.

Cua. 46, Calaceite 25 febrero 1974 p. 30

Tengo la sensación de que esta será una gran novela, y una novela de gran difusión. Tengo que ponerle.

- 1) Mucha poesía
- 2) Mucha belleza
- 3) Muchas relaciones humanas
- 4) Gran finura estilística

Y creo que la cosa puede, además, ser de gran éxito comercial. Tendré que trabajar muchísimo, eso lo sé, en la segunda (y quizás en una tercera) versión: necesita humanización, *filling-in*, completar, complejizar, y, sobre todo, darle mayor ambigüedad a los personajes y al significado.

Cua. 46, Calaceite 25 febrero 1974 p. 33

En los sirvientes, dejarlos a la mayoría sin rostro. Si fuera posible sin rostro, fuera de Juan Pérez y del mayordomo, que tienen que dominar esta parte.

Cua. 46, Calaceite 26 febrero 1974 p. 45

Si no se me produce un cortocircuito monumental, I will finish ahead of schedule. By cortocircuito quiero decir hemorragia de úlcera, aterrizaje aquí de mis padres o su muerte allá, pelea con mis suegros, incidente con Pilarcita, etc., short of that, creo que I can manage todas las dificultades que se me presentan y terminar la primera versión de esta, mi quinta novela, con xxx al tope antes de finales de marzo.

Cua. 46, Calaceite 27 febrero 1974 p. 57

Acabo de encontrar una joya en *EXTRATERRITORIALES*: el poema de Ósip Mandelstam sobre Stalin. Es estupendo para utilizarlo en el último capítulo del libro, en la consigna de la regresión y del silencio staliniano. Voy a ver cómo lo voy a usar. Será una estupenda ironía poder utilizar este poema anti-stalinista en un contexto antifascista. Quizás sería interesante ver los poemas de Ajmátova y el resto de los poemas de Mandelstam. Creo que con esto cerraré con un broche de oro, irónico en múltiples niveles, mi novela, con esto y con el paseo de la ceguera de Celeste. Me parece modestamente bastante genial esta posible aplicación. Voy a releer el poema. Y ver cómo puedo aplicarlo, cómo darlo vuelta, cómo deformarlo de modo que hable más directamente sobre Pinochet, y al mismo tiempo sea directa y reconociblemente el poema de Ósip Mandelstam.

Cua. 46, Calaceite 5 marzo 1974 p. 95

¡ES INCREÍBLE que al terminar este capítulo, probablemente el jueves, o a lo sumo, el viernes, me vayan a quedar solo dos capítulos! Y no de los más difíciles. Además, eso lo sé por experiencia, el final lo puedo dejar suelto, o por lo menos

más o menos suelto, de modo que, al terminar la primera versión, con un fin perfecto y previsible, no sea, como tantas veces cruelmente lo es, una experiencia traumática (recordar *Átomo verde número cinco*, al que no cogí el fin, como debía ser, hasta el final mismo).

Cua. 46, Calaceite 5 marzo 1974 p. 98

Hoy estoy ridículamente optimista. Lo que es positivo. No me importan ni Mauricio ni los Zimmerman. Veo dinero y fama en el futuro. No me siento atorillado para siempre en Calaceite, ni siquiera en España. La única sombra es la inevitable ruptura con mis suegros, de aquí a un año y medio, digamos, cuando se publique Casa de campo. Eso ennegrece, económicamente, el futuro, ya que fácilmente nos pueden desheredar. ¡Pero qué importa! Hoy estoy optimista y siento, de nuevo, fuerza para no depender, y ser yo mismo. I'm a big boy now.

Cua. 46, Calaceite 8 marzo 1974 p. 120

Leo el poema de Ósip Mandelstam en *EXTRATERRITORIAL* y no me sirve. Tal vez conseguirme las traducciones de poemas de Ósip Mandelstam al inglés, y yo improvisaré las traducciones al español.

Cua. 46, Calaceite 8 marzo 1974 p. 129

Una idea curiosa: hacer, al final, y al final de la segunda versión (a medida que vaya corrigiendo y no me vayan cabiendo las ideas que me acudirán) una especie de epílogo de “cuentos” relacionados con *Casa de campo*, a la manera del siglo pasado. Y, como *Jane Eyre*, decir: “Estoy seguro de que mis amables lectores, si han seguido hasta aquí, esta amarga historia, se habrán fijado que muchos de los personajes no sabemos qué sucedió con ellos. Quiero, es mi deseo cumplir con las inquietudes de mis lectores y decirles qué fue de Agapito Pérez, de Juan Pérez, de Malvina, de Casilda, etc.”. Y realmente hacer una crítica bestial, bárbara, caricaturesca, sobre lo que sucedió a muchos de los personajes principales (Malvina es Agustín Edwards).

Cua. 46, Calaceite 8 marzo 1974 p. 132

Sí. Este capítulo final decididamente me gusta, y sin duda es efectísimamente vivo y dice todo lo que tengo que decir. Cierro el libro creo que acertadamente,

ya que, siendo un libro sobre la represión fascista, lo termino con un poema sobre la represión stalinista-comunista. Siempre que encuentre los poemas que calcen en forma exacta aquello que quiero decir.

Voy a terminar *Parents & children*, que a pesar de lo mucho que me gusta, he estado leyendo by fits and starts.

Cua. 46, Calaceite 9 marzo 1974 p. 132

No puedo negar que, llegando al final, estoy con bastante miedo. ¡Siempre me pasan cosas tan extrañas antes de terminar mis libros! Y no quiero que ahora suceda nada.

Cua. 46, Calaceite 11 marzo 1974 p. 144

En lo que falta del libro, de Casa de campo, no me voy a histerizar, como María Pilar con sus *deadlines* –peluquería, horas de partida, salida al colegio, clases, etc.– y tengo que realizar que me queda el resto del mes, tal vez menos una semana (que pasarán aquí Laiter y Pacheco, guionista y director del *Obsceno pájaro de la noche*), es decir unos 12 días para terminar el First Draft de *Casa de campo*. Si ahora, quizás cobardemente y para no enfrentar lo que debo escribir, prefiero escribir aquí en el cuaderno, muy bien. It takes the steam off, the pressure away.

Cua. 46, Calaceite 18 de marzo 1974 p. 178

Acabo de terminar, creo que gloriosamente, el capítulo (14), LOS VILANOS, y final de mi quinta novela, *Casa de campo*, y estoy radiante de felicidad. María Pilar se ha ido a Alcañiz a ver a sus padres, y voy a llamarla por teléfono. Celebraré con Mauricio que espera abajo.

Cua. 46, 21 marzo 1974 Calaceite p. 182

Hay mucho que meditar sobre las vidas y la psicología de los niños.

Cua. 46, Calaceite 12 mayo 1974 p. 190

Corrigiendo la versión “final” del capítulo 5, de pronto me doy cuenta de una tremenda falta de tensión e inmediatamente con este *feeling*, la certeza de que sé por qué es: no he aprovechado desde el principio, como debía haberlo hecho,

todo el filón de la presencia amenazante de los criados, pagados, espías, soplones, violentos, represivos, incultos, crueles, acomplejados, odiosos, odiados por los niños. Son ellos, los criados, los únicos que verdaderamente creen en los antropófagos; ni los grandes, ni los niños creen verdaderamente en ese peligro. Pero a los sirvientes los pavoriza, y con ese pavor hacen la represión cruel de los niños, y los convencen.

Cua. 46, Calaceite 3 septiembre 1974 p. 194

Anoche, leyendo Titus Alone de Peake, mil ideas. Tanto, que no leí mucho por anotar cosas. Curiosamente, la traslación –no la imitación– de un tono y ambiente al mío se hacía en forma automática.

Cua. 46, Calaceite 8 noviembre 1974 p. 224

¿Y qué sucederá con *Casa de campo*? Espero trabajar a bordo (10 días). Y en Princeton. Hoy ha sido un día tan malo, literariamente. No sé cómo agarrar la escena Melania-Augusto. ¿Volver a la idea de que Melania se hizo desvirgar por Wenceslao porque tenía miedo de que los antropófagos se comieran sobre todo los sexos de las vírgenes? Leer el libro sobre los sobrevivientes de Los Andes y la antropofagia. Estoy deprimido. Espero que esta noche, en este cuaderno, se me aclaren un poco las cosas con respecto al capítulo tres.

Cua. 46, Calaceite 11 noviembre 1974 p. 232

De modo que entonces, hasta terminar *Casa de campo*, dos Tranxilium al día para obtener concentración. Es verdad que no deja de ser tentador ponerse en contacto con ese otro yo que hay detrás de la cortina de drogas. ¿Pero es tan distinto a mi yo de ahora? ¿No estoy haciendo literatura con esto? Quizás sí. Pero, de todos modos, aun a costa de que sea cuando esté vestido muy hacia el exterior, cuando por ejemplo emprenda mi viaje a Abisinia y Lombardía en busca del viejo Rimbaud, entonces haré una larga experiencia sin tranquilizantes para así poder esclarecer quién soy yo... y en último término poder elegir cuál yo soy yo, y permanecerle fiel a mi elección, si está presente con caracteres muy acusados y que demandan una elección importante.

Cua. 46, Calaceite 19 noviembre 1974 p. 271

Quisiera romper, quemar todo Casa de campo. He perdido fe en ella... en su valor. No tengo incentivo para seguir escribiendo. El fin está todavía demasiado lejano para que me sirva de aliciente.

Cua. 47, Princeton 7 abril 1975 p. 22

Cena chez John Nathan con su esposa y niños japoneses. Me regalo su *Vida de Mishima*, que estoy leyendo. Encuentro en ella esta frase muy aplicable a *Casa de campo*: “the romantic agony”, refiriéndose al amor por un pasado más bello. El sitio donde ocurre Casa de campo es, precisamente, esa “romantic agony”.

Cua. 47, Dartmouth 20 julio 1975 p. 37

De *Tristes tropiques*, aprovechar para *Casa de campo* lo que habla de la naturalidad de la religión entre los Bororo. In fact, usar mucho material sobre los Bororo, especialmente la descripción de la gran habitación de los hombres (caps 19-20). También, quizás, algo de la pintura de las casas, y de la estructura del pueblo. Leer *The raw and the cooked* para tener glimse de posibilidades de estructura mitológicas.

Cua. 47, Dartmouth 27 julio 1975 p. 37

Cambio importantísimo para la estructura –no la arquitectura– de *Casa de campo*.

Cua. 47, Sitges 16 enero 1976 p. 82

Estoy bastante asustado con el hecho de presentar a la iglesia bajo la forma de un homosexual.

Cua. 47, Sitges 16 enero 1976 p. 84

Tengo miedo de estar enfermo. Me duele justo debajo de las costillas, al lado izquierdo. Donde, por lo demás, desde tiempos de la úlcera, siempre me ha dolido. Ahora tengo otros miedos, el bazo, por ejemplo. ¿El hígado, a qué lado está? No lo sé. El páncreas. Cáncer, por supuesto. Ese es el miedo. Pero es raro –demasiado raro– que me haya recommenzado el dolor justo en el momento en que acabo de retomar *Casa de campo*.

Cua. 47, Sitges. Martes s/f p. 136

Estuvo aquí el fin de semana Luis Carlos Molina (Jorge y Pilar Edwards, ayer; Mauricio Wacquez y Elsa Arana a tomar el té). Le leí el trozo de Arabela en el capítulo (2) y me desilusioné. Lo encontré malo.

Cua. 47, Sitges 8 marzo 1976 p. 144

Releer *Lord of the flies*. ¿Cuán cerca estaré de ese libro? Espero que no mucho. Niños. Aislamiento. Símbolo. Peligroso... ¿O no?

Cua. 47, Sitges, 15 marzo 1976 p. 147

Hoy Carmen Orrego me habló inteligentemente de *Casa de campo*, de la que leyó los tres primeros capítulos. Observaciones y posibles enmiendas.

Cua. 47, Sitges 22 marzo 1976 p. 148

La pregunta que me hizo Carmen Orrego fue básica: ¿No hay amor en Casa de campo? He pensando mucho en eso, creyendo que es un *shortcoming* mío. Pero llego a la conclusión de que no lo es. Creo que en toda la primera parte no debe aparecer el amor más que como juego, como estilización. Y solo a partir del capítulo ocho, que habrá reformas, debe aparecer: Casilda y Fabrizio hablan del amor que se tienen, de la forma en que los han enseñado que no se debe temer, que hasta entonces y bajo la familia y las reglas de los Ventura no ha podido aparecer. Y toda la segunda parte debe estar llena de amor.

Cua. 47, Sitges 26 abril 1976 p. 171

Tengo que erigir a Juvenal en un personaje maravilloso, no en una loca chismosa.

Cua. 47, Sitges 12 mayo 1976 p. 175

Ahora, escribir la escena homosexual con el final militar. Estoy bastante atemorizado. Y así no me resuelvo a comenzar.

Cua. 47, Sitges 13 de mayo 1976 p. 176

Estoy con enorme dificultad para elegir los compañeros de homosexualidad de Juvenal. Las posibilidades no son muchas y no demasiado interesantes.

Cua. 47, Sitges 21 mayo 1976 p. 188

Pienso con horror en la publicación de *Casa de campo* y las increíbles molestias que con seguridad me acarrearán, comenzando, seguramente, con que mi suegro me desherede; to say nothing de las molestias políticas; y no poder regresar al claustro materno que es Chile nunca más en mi vida.

Cua. 47, Sitges 21 mayo 1976 p. 189

Ciertamente, desde los comienzos chilenos del *Pájaro* no me sentía tan prisionero de una cosa que solo conozco en partes, y que como un monstruo puede devorarme, justamente porque solo conozco partes y hay tanto peligro desconocido.

Cua. 47, Sitges 21 mayo 1976 p. 189

Mauricio [Wacquez] vendrá este weekend. Le daré lo que llevo escrito para que lo lea. Es la única persona. María Pilar está demasiado cerca y su crítica es insuficiente.

Cua. 48, Sitges 25 agosto 1976 p. 9

Casa de campo at a standstill. Posibilidad de suspender su redacción por un tiempo y hacer lo que hice en *Pájaro*: escribir otra cosa –¿quizás un volumen de cuentos?– entremedio.

Cua. 48, Sitges 6 agosto [sic] 1976 p. 13

Decididamente no tengo fuerza para seguir *Casa de Campo*.

Por lo menos por el momento. Traté de apoyarme en la biografía Virginia Woolf. Inútil; ¡sin embargo cuánta desesperación, cuánto sufrimiento hay en ella, comparado con el mío, cuánto terror! Pero, claro, había grandes satisfacciones: amistades, sobre todo, seguridad, un mundo coherente pese a la crisis, ahora me-

nor que solo al borde del mundo, entonces, comenzaba a deshacerse. Pienso que lo más sano sería decididamente lanzarme a hacer dos o tres nouvelles. ¿Cuáles?

Cua. 48, Sitges 30 septiembre 1976 p. 33

He comenzado una tercera versión, da capo, de *CASA DE CAMPO*.

Cua. 48, 13 octubre 1976 p. 36

Quisiera saber por qué estoy tan inseguro y tan aterrorizado con esta novela. No entiendo nada. ¿Será reflejo, por lo menos en parte, de mi situación de gran inseguridad respecto de la vida en general, no solo económicamente, sino también emocional con relación a María Pilar y su terrible depresión, y al futuro de Pilarcita? Pero, si quiero trabajar tengo que, de alguna manera, separar las dos cosas, debo sobreponerme, vencer.

Cua. 48, marzo 1977 p. 125

Tengo que leer *Tejas Verdes* de Hernán Valdés, recordar derechos humanos, pedir esta noche a María Pilar que me consiga copia y me la mande.

Cua. 48, Calaceite 31 marzo 1977 p. 154

Me ha entrado –hoy más que nunca– un terror a propósito de las represalias que la Junta Militar puede tomar conmigo. ¿Muerte? ¿Asesinato? ¿Chantaje, descubriendo públicamente mi pasado? ¿Mis vergüenzas juveniles y no tan juveniles? No son vergüenzas para mí. Pero expuestas, lo son. Y para los ojos de la familia, de lo que queda de ella, los que son todavía mis adeptos, para mis suegros especialmente, puede constituir un baldón tan insoportable que quizás tengan que abandonar Chile.

Cua. 49, Villa Serbelloni (Bellagio) 28 abril 1977 p. 1

¿Nuevo cuaderno, nuevo libro? No sé. De pronto estoy hartísimo con Casa de campo, sin motivación alguna para seguirle adelante, aterrado ante mi propia falta de convicción y posición ante los problemas de Chile, ya gastado todo el entusiasmo de la fábula como tal, toda la melodía de las palabras. Pienso que, en este mes de tranquilidad en Villa Serbelloni, quizás podría escribir otra cosa.

Cua. 49, Villa Serbelloni 3 abril 1977 [sic, mayo] p. 13

Lo importante que tengo que consignar hoy, aquí, es esto. La voz del narrador, que generalmente interviene no se sabe bien con qué fin, intervendrá, más adelante, probablemente en los capítulos que estoy haciendo ahora (9-10-11) como la voz discursiva. Es decir, la voz que reclamará el derecho al titubeo ideológico.

Cua. 49, Villa Serbelloni, 11 mayo, 1977 p. 20

Me parece que esto mejora bastante, cada vez mejor con cada estructuración nueva. ¿Debo esperar para escribir? ¿Cuál fue la idea tan buena que se me ocurrió hace poco, pero la dejé porque estaba escribiendo lo otro? Creo que se refiere, esencialmente, a la intervención del novelista, considerada como “falsa”. Crítica de esta posición como forma de puritarismo. No sé, no me convence, o por lo menos creo que he insinuado eso antes, más arriba, y para volver a cogerlo tendría que desarrollarlo mucho más.

Cua. 49, Villa Serbelloni, 12 mayo 1977 p. 25

De pronto, esta noche, supongo que, a raíz de tomar las decisiones de deshacerme del narrador, me siento más contento.

Cua. 49, Villa Serbelloni 13 mayo 1977 p. 27

Hoy en la tarde leí el capítulo (10) EL MAYORDOMO, que, contrario a lo que creía, me parece uno de los mejores de toda la novela. ¡Increíble! Y era una de las razones por las cuales iba a abandonar la novela. Es estupendo. Mañana lo voy a acortar y corregir.

Cua. 49, Sitges 6 junio 1977 p. 27

Kuky ha leído minuciosamente la novela. La encuentra maravillosa. Pero —a la vez— cree que necesito un año más de trabajo.

Cua. 49, Calaceite 6 septiembre 1977 p. 48

Gran, y creo que definitiva crisis —por lo menos por un tiempo largo— de *Casa de campo*. No puedo más. No solo estoy enrollado en ella, y sin visión ni crítica, sino, más importante, ya carezco completamente de todo impulso interior, de toda con-

vicción para seguir: se me ha añejado. He perdido cuatro años de mi vida en esta novela. No es que, llegado un momento, de pronto no la tome y la termine en ocho meses, como *El obsceno Pájaro de la Noche*, después de escribir entremedio *El Lugar sin límite* y *Este domingo*. Pero en este momento ya llegué al colmo. No puedo más. No hay estímulo alguno para seguir. Se me murió la novela. El gran error fue irme a Estados Unidos, y cortarla entonces cuando estaba fresca; luego, el año pasado, cortarla cuando estaba con todo el impulso para irnos por el verano a París.

Cua. 49, Sitges 10 febrero 1978 p. 66

Back to the old grind. Carmen [Balcells] leyó. Resultado:

- 1) Primeras 150 páginas, geniales.
- 2) Decae después.
- 3) Mejores los capítulos 8 y 9.
- 4) Deseo de quitar la alusión demasiado exacta (Víctor Jara), para liberar la metáfora, o más bien, la alegoría.
- 5) Pierdo el “tono” a partir de LA MARQUESA, el tono épico, el tono narrativo (“genial”, lo mejor del libro, según ella).
- 6) ¿Demasiado natural (¿psicologizante?) a partir del oro. Se pierde la mano del autor y los personajes invaden la novela. Esto no debe ser.
- 7) Pérdida de tono épico, delirante.
- 8) Ausencia del narrador, o poca influencia e importancia de este a partir del capítulo 5.
- 9) Se puede salvar esta caída si recupero el tono épico, la locura (“delirante”, según ella: “el máximo delirio donosiano”) de los primeros –especialmente– tres capítulos. Y tengo que recuperarlo en el capítulo inmediatamente siguiente.

Esto es lo que por el momento recuerdo. Como de costumbre, las contradicciones de Carmen Balcells abundaron. Pero no hay que tomarlas en cuenta.

Cua. 49, Sitges 8 marzo 1978 p. 96

Creo que he vuelto a tomar el estilo épico, fantástico, *the great heave and breath and sweep* (estoy leyendo *To the light house*, trance this style).

Cua. 49, Calaceite 29 marzo 1978 p. 118

“El amor por la vida es esencialmente tan incommunicable como el dolor, y al serlo se convierte en el deseo de la muerte”. ¿Quién lo dice? ¿Arabela? Podría ser. En todo caso, es un hybrid Chopin– Fitzgerald.

Cua. 49, Calaceite 29 marzo 1978 p. 119

Voy a casa de Pepe Ferrer a procurarme el Casares.

Cua. 49, Calaceite 30 marzo 1978 p. 124

Hoy ha sido un día estelar: he trabajado, en la mañana de 10 a 3; y en la tarde sin parar, de 6 a 12 ½ de la noche, es decir, once horas. (2 Tranxilium: uno esta mañana, a las 6; y otro esta tarde, a las 4, para dormir siesta). Lo que me habla bien de los Tranxilium. ¿Cómo será este material, eso sí, leído sin Tranxilium? Je me demande. Pero recuerdo que el *Pájaro* lo escribí, en su última versión, con 2 y 3 y hasta 4 Tranxilium en el cuerpo.

Cua. 49, 5 abril 1978 p.136

Si logro este rato, terminaré la novela a fines de mayo, y haré una corrección total y absoluta en junio, retype (no me voy a atrever) a *retype, I'll send it off to a good typist, not* Alcañiz: pero no antes de terminar de corregir porque después me puedo arrepentir. *I'm in a terribly good mood*, pese a mi resfrío de pecho, y a mis twitching eyelids.

Cua. 49, Calaceite 6 abril 1978 p. 139

Otra página genial (son las 3 y media): dos horas y media por página. Estoy MUY caliente con mi trabajo. Veo gloria y \$ \$ en el futuro no demasiado lejano. María Pilar me dice que, a Jorge Edwards, PLON le ha adelantado 5.000 dólares por su nueva novela. ¡A Jorge, 5.000 dólares, increíble! ¡No quiero pensar proporcionalmente lo que Seuil o Calman me darán a mí!

Cua. 50, Calaceite 10 abril 1978 p. 1

Muy buen fin de semana con los míos, pese a que Pilarcita está en etapa de identificación con la madre y rebelión con el padre. Problemas –que serán graves a

la muerte de mi suegro— con Carlos Serrano del Río. Pero fue uno de los mas luminosos fines de semana que he pasado. ¿Qué efecto irá a tener esto sobre mi trabajo de esta semana? No sé. En todo caso, esta semana debo terminar la totalidad del capítulo once LA LLANURA, *which is exciting*.

Cua. 50, Calaceite 13 abril 1978 p 5.

Mala la producción en esta semana. Ayer todo el día en Alcañiz porque se me estropeó la máquina —me llevó Enrique Alcalá hijo: hablamos de la posibilidad de organizar un grupo de teatro— y tuve que llevarla a arreglar, y cuando llegué de vuelta estaba Pedro Cristián García Buñuel, que pasó la tarde aquí hablando, como se lo había pedido yo que viniese, del problema de envejecer. Por lo tanto, no escribí nada.

Cua. 50, abril 1978 p. 22

¿Qué irá a pasar en *Casa de campo*? Después de la novela de Jorge, estoy aterrado con lo que estoy haciendo y me entran todas las dudas sobre si es o no es lícito.

1) Tengo que eliminar TODO el *rowdiness* sexual, especialmente si es tan *misleading* al principio.

2) Eliminar lo más posible todo lo que se refiere en forma demasiado explícita al Golpe chileno.

3) Eliminar la sensación “romántica” pura de la maravilla que son los Ventura.

Cua. 50, Calaceite abril 1978 p. 38

Me gustaría, en lo que voy a hacer mañana, que los tres personajes sufrieran grandes transformaciones, crecieran, se deslumbraran, mostraran la hilacha, y toda esta escena, como una especie de *Who's Afraid of Virginia Woolf*, se lo hablen y se lo digan todo, y después todo quede igual.

Cua. 50, Calaceite 2 mayo 1978 p. 55

Qué horror. Hoy no me resulta el trabajo. Nada. Estoy yerto, muerto, loco, obsesivo, desmemoriado, desprovisto de fuerza, de entusiasmo ¿Quién? ¿Tranxilium o María Pilar? No lo sé. O la soledad. Estoy aterrado. Esta noche misma llamo a María Pilar para que se ponga en contacto con el Kuky y me venga a buscar, si es

posible mañana, para irnos a Barcelona pasado mañana. Yo ayudaré a pagar el piso al Kuky, que no creo sea mucho. Será, también, rejuvenecer un poco, ver gente joven, ir al cine, sentirme libre otra vez.

Cua. 50, 3 mayo 1978 p. 60

De pronto, se me quitaron las ganas de irme a Barcelona. Solo complicaría las cosas. Si puedo quedarme a hacer este capítulo entero, será sensacional, y creo que la novela pegaría un gran repunte, dejándome solo dos capítulos por hacer.

Cua. 50, Calaceite 24 mayo 1978 p. 76

Tengo una ilusión bárbara de leer toda la novela de un tirón, de cabo a rabo, con principio y fin definidos, para poder trabajar en ella así. Corregirla. Rehacer páginas. Eliminar páginas. Me faltan 100 páginas sobre un total de 600. ¡Fantástico! Para financiar lo que me queda voy a vender mis manuscritos a la Universidad de Iowa, siempre que me ofrezcan algo más de lo que me ofrecieron en esa primera carta. Ponte, 10 mil dólares. Significa mucha paz económica. Invierto cinco y me quedo con cinco, for fun, hasta que la Carmen Balcells se pronuncie, en septiembre. ¿Qué irá a pasar con el Premio Planeta? ¿Y si me lo dieran, ocho millones, según creo, este año? En fin, mejor no planear en más que tres millones.

Cua. 50, 30 mayo 78 p. 96

Oh, maravilla. Ya, pensar que casi seguramente el 26 de junio, ciertamente el 30 de junio, es decir, dentro de exactamente un mes, voy a haber terminado la redacción de *Casa de campo*, bueno, estoy felicísimo, de las épocas creativas más felices de mi vida, aunque mi vida, en sí, se está haciendo mil pedazos. Es como si todo esto fuera con compás de espera, y después fuera a retomar mi vida, toda una dimensión áurea, más rica, y más feliz, incluyendo a María Pilar.

Cua. 50, Calaceite 6 junio 1978 p. 104

Quiero sanarme, quiero sanarme, quiero que me cuiden, quiero terminar mi novela, quiero irme de aquí, quiero estar bien, quiero... quiero estar bien. Previo: terminar la novela. Para ello, deshacer el nudo que me separa del final. Es decir, abocarme al problema presente. ¡Y después huir!

Cua. 50, 13 junio 78 p. 107

Se presenta un problema grave a resolver: ¿qué hicieron en realidad los Ventura durante el año que permanecieron fuera?

Cua. 50, 14 junio 1978 p. 112

Pero estoy esperando comunicación con la Carmen Balcells para preguntarle si quiere leer los cuatro capítulos restantes el lunes, martes, miércoles, dijéramos, y tener una conferencia el miércoles: de modo que entonces ya sabría yo con qué contaré, qué posibilidades hay del Premio Planeta (8 millones), o de mucho dinero en otros sitios...

Cua. 50, Calaceite 15 junio, 1978 p. 115

La literatura como disfraz, no como exhibición ni exposición: como ocultación.

Cua. 50, Calaceite 18 junio 1978 p. 120

Me falta la última sección, que haré mañana, y tal vez pasado mañana: el martes, definitivamente, terminaré, si no logro hacerlo mañana. Pero ya es muy poco. Esta noche viene el Kuky. Va a ser una ayuda ENORME, moral e intelectual. Se ha muerto su padre. Lo deja todo para venir a verme “poner la palabra fin” en la novela.

Cua. 50, Sitges jueves de julio [no puso día], 1978 p. 121

Terminé Casa. Lo están copiando a máquina. Entrego el lunes. No quiero pensar más. María Pilar se va mañana a hacer el camino de los Castillos con Juan José del Solar. Pilarcita en campamento en el Valle de Arán. Yo me voy mañana a Calaceite, con Mauricio Wacquez, y van con él Jorge y Pilar Edwards, no como invitados míos, sino suyos.

Pienso en otro libro (¿artículo?) ¿Cómo fueron, quiénes fueron, los padres de los grandes escritores?

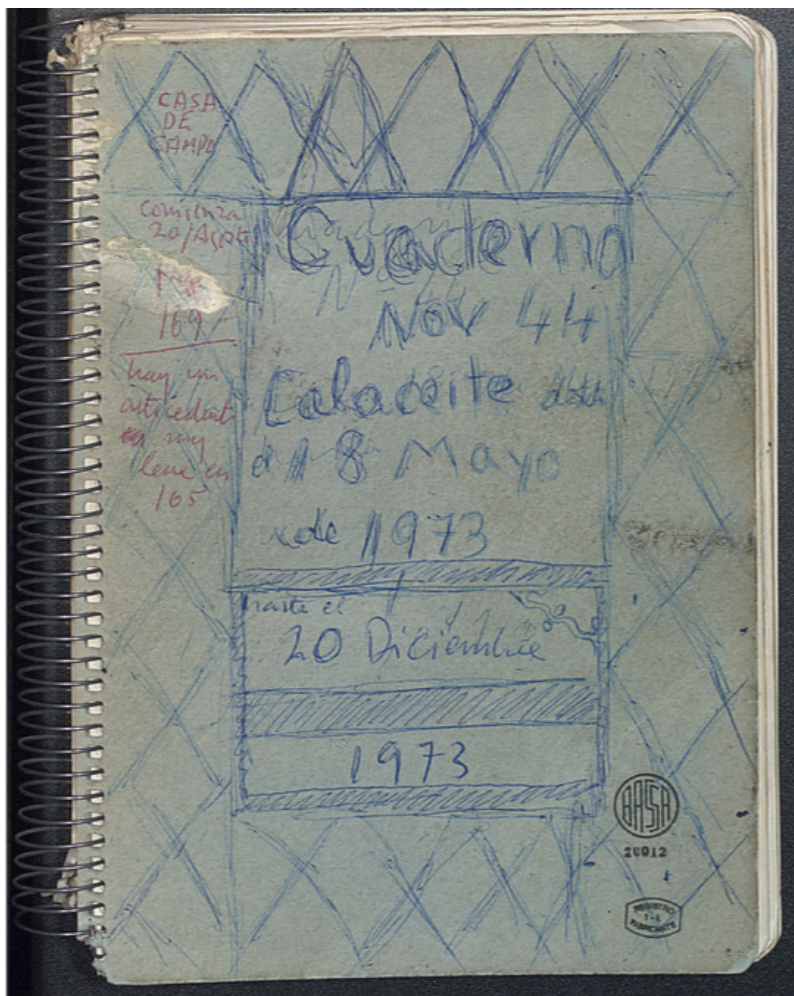
El padre de Henry James

La madre de Balzac

Los padres de la Pardo Bazán

Ver mejores posibilidades.

Anexo fotográfico de los cuadernos



Portada Cuaderno 44
Inicio de Casa de Campo

Una llave maestra en el proceso creativo de Casa de campo
 Por Cecilia García-Huidobro Mc-Auliffe

parte de las familias racionales.		Fecha ideal de terminación	Fecha real
1 ^{er} Parte:	1. EL PASEO ✓ X		
	2. LOS NATIVOS ✓ X		
	3. EL ORO ✓ X		
	4. LAS LANZAS ✓ X		
	5. LA MARQUESA ✓ X	30 de Abril	27 de Mayo
	6. LA FUGA ✓	10 de Mayo	3 de Junio
	7. EL TIO ✓	20 de Mayo	
2 ^{da} Parte:	8. LA CADALGATA ✓ X		
	9. LA ALBORADA ✓	1 Junio	
	10. EL ASALTO ✓	1 Julio	
	11. LA RECONSTRUCCION ✓	1 Agosto	
	12. LA LLANURA ✓	1 Setiembre	
	13. LOS VISITANTES ✓	1 Octubre	
	14. LOS VILANOS ✓	15 Octubre	

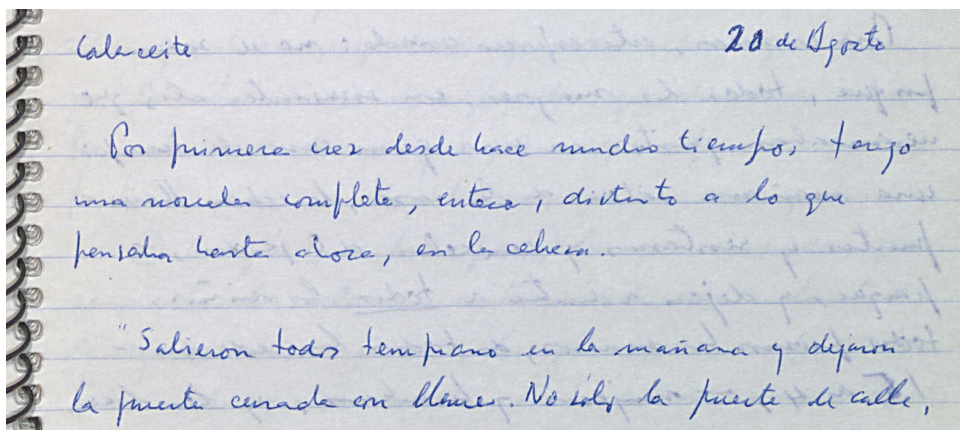
Esquema capítulos Casa de Campo
 Cuaderno 47

Si los universo - aunque no en ese orden, me daría cinco capítulos. Y agregándole dos más - uno ⑥ LA MARQUESA y ⑦ EL TIO, tengo los siete. Ahora, así orden así mal.

Debe ser así:

✓ ① EL PASEO	Manuel - Anabela - Melania - Ingrid
✓ ② LOS NATIVOS	Wendy - Belén - Adrián
③ EL ORO	Carla - Colomina - Herminio - Lidia - Valeria - Felice
④ LAS LANZAS	Augusto - Plaminio - Clemente - Valeria - Libertad - Rosalva
⑤ LA FUGA	Melania - Carla - Pedro Guisado - Estela - Olegario
⑥ LA MARQUESA	Juniel - Celeste - Olegario - Melania, Graciela, Augusto
⑦ EL TIO.	Wendy, Adrián, Melania, Graciela, etc.

Esquema personajes Casa de Campo
 Cuaderno 47



Aparición primera idea Casa de Campo

La novela porvenir

Semblanza en homenaje a Diamela Eltit en el marco del Premio
FIL de Literatura en Lenguas Romances 2021

Por Javier Guerrero
Universidad de Princeton

“Lo que resta de este anochecer será un festín para L. Iluminada” así comienza la primera novela de la escritora Diamela Eltit. Con *Lumpérica*, publicada en 1983, en tiempos irrespirables de dictadura, la escritora irrumpió en la escena literaria chilena a partir de una novela escrita con una sintaxis nunca antes vista, que ponía en crisis el maldenominado milagro chileno, la obediencia ante el fascismo y su capacidad de oprimir la vida. La novela escribió no solo un personaje inolvidable, también le dio cuerpo a una soberanía hecha trizas por un Estado arrebatado, por el imperativo del mercado, por el pacto entre medios, dispositivos y totalitarismo. *Lumpérica*, luego de ser ignorada, etiquetada como novela críptica o sencillamente ilegible, se convertiría en una ficción emblemática de esa rara e impresionante neovanguardia chilena de los ochenta, una de las obras más impactantes gestada en la relación entre política y poética de nuestro siglo XX.

Casi 40 años han pasado desde que Diamela Eltit publicó su primera novela y pese a haber sellado con ella una nueva escritura, una novedosa lengua que a pesar de que ocupa el castellano siempre será otra, su trabajo ha proseguido la sospecha sistemática sin dejar de tensar las relaciones entre la escritura y su afuera, ha indagado en la compleja trama del mundo que hemos heredado, o más bien en lo que resta de él. *Por la patria* de 1986, *El cuarto mundo* de 1988 y *El Padre Mío* de 1989, sus últimos libros publicados bajo dictadura, enfatizaron una condición solo presente en las más complejas poéticas literarias; la capacidad de proponer de manera simultánea una reflexión geopolítica y nacional. En Diamela Eltit, opera toda una maquinaria que piensa Chile, pero que a la vez piensa desde Chile, para entonces desencadenar preguntas decisivas. Estas preguntas se abordan desde la insurgencia, el feminismo, la crítica de colonialidad del poder, el cuerpo y la materialidad de la vida. Como la propia escritora afirmó en el histórico congreso de literatura femenina que organizó junto con otras emblemáticas mujeres en Santiago de Chile en 1987, el poder se ha ensañado en los cuerpos marginales, agrediéndolos hasta su desaparición, exiliándolos y confinándolos al cerco límite de la despartenencia histórica. En cierto sentido, la poética de Diamela Eltit vuelve continuamente a esta aseveración, no se

sobrepone del arrebato originario, encuentra su trazo en el presente y, sin embargo, aunque sus personajes e historias se tramen en la acumulación de las pérdidas, de las confiscaciones y del saqueo, siempre la insurgencia está a punto de suceder, el estallido. Pese a que uno de sus personajes diga con convicción “No tenemos nada que perder”, la posibilidad de perderlo todo, incluso lo más inesperado, los propios huesos, se sopesa una y otra vez. Así, por ejemplo, en ese gran libro producido junto con la fotógrafa chilena Paz Errázuriz, *El infarto del alma* de 1994, Eltit encuentra en el último de los lugares posibles, en el hospital psiquiátrico de Putaendo, en los olvidados de Chile, el indiscutible centro del amor.

Asimismo, su poética ha dotado a la novela de algo que parecía olvidado frente a la proliferación de lo imposible y sus límites: Eltit ha sostenido en varias ocasiones que en literatura todo es posible, absolutamente todo. Cada nueva entrega de la escritora constituye una renovada estrategia de mirar ese dispositivo llamado novela. Su trabajo ha demostrado que en tiempos de gratificación inmediata, de excesivo culto a lo frívolo, de vanidosas autorías y absoluta volatilidad crítica, la novela puede sostener una reflexión que lo repiense todo, que incluso sea capaz de anticiparse a grandes debates estético-políticos, o sencillamente que la novela aún puede ser. En cierto sentido, quiero enfatizar que antes de escribir *Lumpérica* Diamela Eltit formó parte del histórico colectivo interdisciplinario CADA, Colectivo Acciones de Arte, que desde la esfera pública pudo disputarle el sentido a la férrea máquina dictatorial chilena. Sin embargo, la decisión de abandonar el terreno de las artes visuales y abonar como campo de trabajo la máquina literaria, con especial atención en la novela, ha hecho posible una radical discusión que se produce en las periferias del mercado y del dinero. La productividad de sus novelas se gesta lo más lejos posible de la transacción monetaria, la maquinaria de la serialización editorial y su profesionalización. Es decir, la circulación de las ficciones de Eltit opera en la pensatividad de sus novelas dada a sus comunidades lectoras. Diamela Eltit nos ofrece tramas y tramados, arpilleras diría, que se replican porque se vuelven nuestras, porque como ha propuesto la argentina Rita Segato, lo único que un pensador puede ofrecer son palabras. Pensemos entonces en la escritora Diamela Eltit como dadora de palabras

Porque puede decirse que cada novela suya está escrita con nuevos vocablos, en una lengua distinta. Aunque su voz sea reconocible, entre otras cosas porque no se parece a casi ninguna, cada novela genera su propia condición de habla. Aquí estriba uno de los problemas que inunda su exuberante poética. Por un lado, su capacidad de poner en situaciones límites y a veces impensables a la lengua, “La cabeza de la TON TON TON Ta babosa de las calles de la ciudad clama aun por el cielo donde la espera una estrella. Una estrella. Yo debo llevarla desde mi cadera a mi pierna hasta las hogueras que CRRR, crepitan su resplandor” (Fragmento de *Los vigilantes* de

1994). Por el otro, como ya mencioné, su escritura no se parece a ninguna otra, pero entabla conversaciones íntimas con grandes proyectos escriturales: de la oscuridad del chileno José Donoso al travestismo del cubano Severo Sarduy, del susurro del mexicano Juan Rulfo al deseo subversivo de la chilena Gabriela Mistral.

En su más reciente producción, marcada por cuatro novelas extraordinarias, *Jamás el fuego nunca* de 2007, *Impuesto a la carne* de 2010, *Fuerzas especiales* de 2013 y, más recientemente, *Sumar* de 2018, la escritora produce un repertorio de problemas que aborda el fin de la historia y la supervivencia de la última célula, orgánica y política, en *Jamás el fuego nunca*; las vidas bicentenarias de dos mujeres colonizadas por el sistema del espectáculo sanitario, en *Impuesto a la carne*; el mundo metalizado por la pornificación del trabajo y la vida sitiada por armas y dispositivos móviles, en *Fuerzas especiales*; y la gran marcha de insurgentes y migrantes que se dirige a la Moneda en *Sumar*, novela escrita antes del estallido social chileno de 2019. Este reciente tramo de la novelística de Eltit marca una condición que podríamos ya denominar como elitiana, de pensar de manera anticipada lo que queda del mundo.

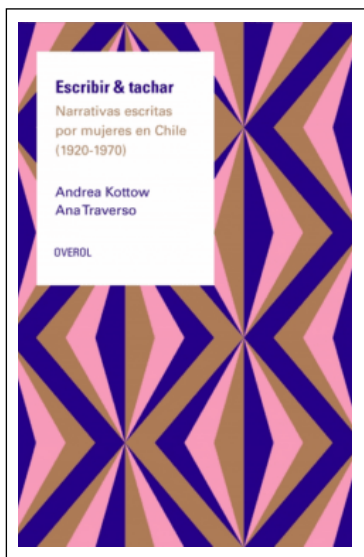


Diamela Eltit, junto a Enrique Ibarra y Sergio Ramirez. Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances 2021



Javier Guerrero, Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances 2021

R
E
S
E
Ñ
A
S



Escribir & tachar. Narrativas escritas por mujeres en Chile (1920-1970). Andrea Kottow y Ana Traverso. Santiago: Ediciones Overol, 2020. ISBN: 978-956-9667-74-9. 159 pp.

Por Lorena Amaro
Pontificia Universidad Católica de Chile
lamaro@uc.cl

No es usual encontrarse, en el área de la literatura, ensayos a dos voces, como éste que nos ofrecen hoy las críticas y académicas Andrea Kottow y Ana Traverso. La forma ensayística colaborativa es además muy *rara avis* en el mundo de la investigación literaria, tan compelida hoy al artículo indexado y a la búsqueda de reconocimientos individuales. El gesto de estas autoras subvierte, entonces, las coordenadas por las que el sistema de trabajo universitario nos obliga a transitar. ¿Por qué no aunar voces para hablar de literatura, más aún cuando es para hablar de una literatura de mujeres, atomizada, en su tiempo, por las prácticas misóginas y excluyentes del campo cultural? Y, además, hacerlo con un texto que se libera de la estructura hiperformalizada y homogeneizadora del *paper*, para emprender rumbos de libertad, buscando una expresión bastante directa, que puede llegar a un amplio público de lectores (en tiempos de demandas por una mayor democratización y acceso a la cultura). El marco teórico es breve, como lo es también la bibliografía; las autoras no han querido explicitar el enorme bagaje que subyace al texto, en busca de una escritura directa, sencilla, sin interrupciones innecesarias a pie de página. Esto permitiría, eventualmente, que el texto llegue a nuevas y nuevos lectores no académicos, lo que constituye una eficiente estrategia de visibilización de textos que hoy apenas circulan y que lentamente están siendo reeditados por universidades y editoriales autogestionadas. Veo en esta búsqueda ensayística, entonces, un gesto audaz y digno de imitación, al abandonar las zonas de comodidad de la investigación académica —la esperable publicación de artículos o libros especiali-

zados, con que ellas mismas han contribuido al debate en los últimos años, ya sea abordando la construcción autoral de estas escritoras (Traverso), como aspectos de su escritura vinculados con el secreto y la enfermedad (Kottow)—, para ponerse al servicio de la visibilización de las escrituras de mujeres del siglo XX.

El corpus de trabajo que abordan es de narradoras chilenas publicadas entre los años 20 y 70 del siglo pasado. En la introducción, y de cara a la previsible pregunta sobre la escritura de las mujeres, —por qué abordarla, cómo definirla, qué decir sobre eventuales rasgos en común—, ofrecen varios argumentos que explican por qué hoy, cuando el mercado se aprovecha de la diferencia de género “en pos de diversificar sus posibilidades de oferta” (8), sigue siendo necesario relevar la literatura de estas autoras; conscientes del riesgo de biologizar la escritura y perpetuar un gueto literario, argumentan que la literatura que abordarán sigue teniendo una escasa, casi inexistente recepción (incluso tratándose de obras, como las de las escritoras de la generación del 50, que en su tiempo tuvieron repercusión mediática y editorial) y que este abordaje tiene un “potencial estratégico” (8): “Frente a la efectiva invisibilización de muchas autoras en la historia de la literatura y en sus procesos de canonización, podría pensarse la noción de ‘escritura de mujeres’ como estrategia visibilizadora” (9-10) y no necesariamente como una declaración de principios. Una escritura de mujeres que se opone a la escritura de hombres investida como “la” literatura universal. Esta estrategia de lectura se sostiene sobre todo para volver a las escritoras del pasado, “cuando las mujeres no solo se veían fáctica y/o simbólicamente impedidas de participar el mundo literario, sino también de la política y la vida pública” (10). En el ensayo, Kottow y Traverso evitan establecer *a priori* una posible *forma* que aúne todas estas escrituras, pero también asumen que, en un contexto histórico, social y político de discriminación y represión, comparten ciertos rasgos y evidencian la tensión que producen estas asimetrías de poder. En esta línea, el propósito fundamental de este texto es “plantear nuevas constelaciones” (13), posibilitadoras de nuevas lecturas, y que transiten también por obras menos obvias, “no amarradas a una autoría, a una obra, a una generación. . . generadas a partir de temas, tópicos, problemas que se nos comenzaron a reiterar en diversos textos y que son ahora los que articulan la organización de este libro” (13).

En la presentación del texto, las ensayistas aluden al régimen de excepcionalidad por el cual el canon suele hacer lugar a una o dos “excepciones” en sus filas (en Chile, los nombres de Brunet, Mistral y Bombal son paradigmáticos del siglo XX), lo que suele relegar a un plano de olvido a muchas otras más. Esto se suma a que las “elegidas” por el sistema crítico misógino no son integradas realmente en los programas educativos, ni fueron parte tampoco de una reflexión historiográfica.

fica, por lo que muchas de ellas siguen sin estar verdaderamente entramadas en la historia literaria chilena. Estereotipación, lecturas domesticadoras y otras formas de manipulación ideológica provocan incluso la desaparición material de sus textos, hoy de difícil acceso en contadas bibliotecas, lo que agranda la brecha para que se encuentren con nuevas y nuevos lectores. Kottow y Traverso perseveran en el trabajo no solo de lectura e interpretación, sino también de rescate en estas condiciones difíciles, pero no sin confesar que en su búsqueda hallaron mucha literatura que las decepcionó: “Muchas narrativas se nos figuraron repetitivas, de poco vuelo imaginativo, de escasa densidad” (12). Sobre esta decepción plantean, muy consistentemente, que se producen en el encuentro con textualidades que para sus autoras fueron formas de resistencia y testimonio de sus opresiones, entre las que se contó su orfandad educacional, a lo que habría que añadir las condiciones de un campo alejado de los grandes centros culturales. Pese a todas estas condiciones que dificultaron el trabajo y posicionamiento de las escritoras, Kottow y Traverso consiguen reunir un corpus de textos que las “maravilló” por su asombrosa potencia y por el hecho de que varios de estos relatos no hayan tenido hasta hoy un justo reconocimiento.

La lectura de estas obras abarca dos grupos: aquellas que comienzan a escribir en las décadas del 20 y 30 y, luego, las narradoras de la llamada generación del 50. La manera de abordarlas es hacer un recorrido, en seis capítulos, por las constelaciones anteriormente mencionadas.

En el primer capítulo, “Devenir escritoras”, Kottow y Traverso analizan la difícil conformación de la autoría femenina en el período señalado y su escasa inserción en el campo literario. Cuando hay una respuesta más favorable a su trabajo, no se las integra del lado de sus contemporáneos, desvinculándolas también de los debates nacionales y mundiales del mundo cultural y político. Sin lograr leer realmente los signos de la autoría femenina, el “aparato crítico profesionalizado” (19) ya existente en ese tiempo tiende a “virilizar” estas escrituras, absorbiéndolas en las formas de atribución y valoración propias de la crítica misógina. “La categoría ‘mujer’ en el ámbito letrado designaba no solo a una intrusa, sino a una impostora, que fingía saber” (20,) argumentan las investigadoras, para dar lugar a un interesante análisis sobre su inserción. Recogen un conocido artículo de Adriana Valdés, publicado en 1968, en que la crítica cataloga como “aficionadas” a la mayoría de las autoras publicadas entre el siglo XIX y la generación del 50 (solo Brunet y Bombal funcionarían, en esta perspectiva, como “novelistas”). Kottow y Traverso se detienen en la lectura de Valdés para explorar el concepto de “aficionada”, poniéndolo en relación con el aislamiento y las dificultades que hallaban las mujeres chilenas para educarse y profesionalizarse, lo que las pone en desventaja respecto de otras escri-

toras en el continente. Aun así, y atendiendo a los diversos conceptos que se puede tener sobre la “afición”, Kottow y Traverso cuestionan que las escritoras nacionales hayan carecido de estrategias para validarse en el campo como “legítimas detentadoras del nombre de ‘escritoras’” y los análisis posteriores demuestran cuáles fueron sus estrategias y temas, entre los cuales se encuentra la reflexión sobre el acto de escribir en sí mismo, actividad en la cual debieron enfrentar una serie de obstáculos familiares y sociales. El argumento que esgrimen es fundamental:

Las que fueron consideradas ‘malas novelas’ hoy podemos leerlas como las críticas que instalaron las mujeres respecto a las limitantes de género en el acceso a la educación, al trabajo, al campo de la cultura y la literatura; críticas muy poco atendidas en su tiempo y que podemos releer ahora en un contexto ciertamente proclive a la comprensión de estas demandas (29).

En los capítulos posteriores emprenden diversos análisis vinculados con los mundos narrativos de estas autoras y su formalización literaria: su vínculo con el espacio y la cultura de la hacienda (“Expulsadas del paraíso”), la instalación de la “culpa” en las genealogías familiares (“Culpas femeninas”), la patologización de la conducta femenina (“Desde la enfermedad”), la búsqueda de la autonomía y el recurso del suicidio (“Atentar contra la propia vida”) y el autoerotismo (“Deseo de sí”). En el caso de la hacienda, proponen una lectura de algunos textos que Grínor Rojo no recoge en su trabajo sobre *Las novelas de la oligarquía chilena* (2011), que se caracterizan por levantar la figura de la nostalgia para narrar la pérdida del paraíso de la hacienda, a causa de “la desaparición de los patriarcas” (45), que desestabiliza la forma de vida de la oligarquía chilena generando una caída de las protagonistas y que, en algunos casos, es el primer impulso hacia la escritura y tal vez, hacia la emancipación.

Extraordinarios resultan los análisis sobre la culpa que plasman algunas de estas autoras en la construcción de genealogías marcadas por lo que Kottow y Traverso denominan “acontecimiento fuera de escena”, uno de los mayores aciertos interpretativos del volumen, por su fertilidad analítica. Desde esta óptica analizan diversas novelas, pero especialmente realizan un bello trabajo con la lectura de *El huésped* (1958) y *La culpa* (1964), de Margarita Aguirre; hay un acontecimiento violento, originario, que estaría en la raíz de la autoconciencia de las protagonistas: “Aunque no podamos escuchar el grito, este se vuelve un gesto que significa a través de lo ausente” (71). El análisis del acontecimiento desde textos de Slavoj Žižek, Gad Sousanna y otras propuestas filosóficas, les permite articular un aparato interpretativo que releva la instalación espectral de la culpa en la performance de las protago-

nistas y sus genealogías. Recogen asimismo el estupendo análisis de Raquel Olea, “Escritoras de la generación del cincuenta. Claves para una lectura política” (2010), para abordar la articulación del silencio, lo no dicho, lo inaceptable que sojuzga a sus personajes, en estas novelas, y al respecto concluyen: “la culpa es la vida de las mujeres. . . Una culpa que trasciende generaciones, que se inscribe en los cuerpos de las mujeres, más allá de los supuestos avances con relación a las conquistas de libertades y autonomías” (86).

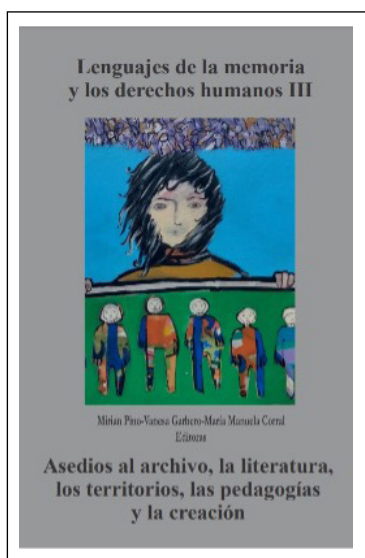
En otros textos, Andrea Kottow ha trabajado ya la cuestión de la enfermedad en estas literaturas. Aquí aparece en una bien razonada continuidad con el capítulo anterior, para indagar en la patologización de los cuerpos y conductas femeninas con base en el secreto como aspecto constitutivo de la existencia. Muy interesante resulta que, desde nuevas perspectivas, Kottow y Traverso emprendan el análisis de un libro que ha sido objeto de diversos trabajos: *La amortajada*, de María Luisa Bombal, ofreciendo nuevas perspectivas para su lectura. Para ello tienden puentes con el trabajo de la filósofa Cecilia Sánchez y su noción de “escritura espectral” (95) que produce el tránsito de la modernidad de lo “bárbaro” a lo “civilizado” a través del pasaje letrado, lo que genera “restos de lenguaje en la cultura latinoamericana, que no obedecen a la idea de la letra moderna” (95). Un capítulo que se detiene también en la figura de la histeria y en la conceptualización de la sinestesia para abordar textos como *Cuaderno de una muchacha muda* (1951), de Margarita Aguirre, o la ninfomanía en *La mujer de sal* (1964), de María Elena Gertner. De acuerdo con Kottow y Traverso, estas autoras adoptan una serie de íconos patológicos, que “reescriben” y “sobreescriben” (109), nucleando imágenes que hacen de la enfermedad “la cifra de una doble anomalía: ser escritora y ser mujer” (109).

En el capítulo siguiente, las ensayistas conectan muy eficazmente las situaciones de cautiverio e inmovilidad que han trabajado antes, con la insistente aparición del suicidio como alternativa de las mujeres de la primera mitad del siglo XX a su escasa posibilidad de elección y autodeterminación; parte del análisis aborda las perspectivas existencialistas, muy vigentes en la época en que fueron escritos estos textos. El suicidio y su escritura son analizados “como un acto político que busca hacer públicas las infamias de lo privado” (122), rescatando el sentido utópico que en sus textos cobra la liberación del género (131).

Para cerrar estos recorridos interpretativos por las novelas elegidas, las autoras optan por escribir sobre el autoerotismo, específicamente en los relatos *La última niebla* (1934) —nuevamente una interesante relectura de Bombal—, y *Juana y la cibernética* (1963), de Elena Aldunate, textos protagonizados por una mujer burguesa y una obrera que incursionan en el autodescubrimiento de los cuerpos desde el con-

tacto con la naturaleza y la técnica; “en ambas narraciones aparece el deseo como potencial fuerza liberadora, canalizado por el sexo solitario sin testigos, como umbral hacia una fantasía cuyos únicos límites están dados por la imaginación” (143). En el epílogo del ensayo, Kottow y Traverso reflexionan sobre la figura de narciso como “figura (auto)castigada, que se debate entre los intentos de ser para otro lo que este pretenda y espere, y el continuo fracaso de sostener esta imagen”, para aludir a las condiciones de enunciación de estas autoras tensionadas por la inscripción en un campo cultural predominantemente masculino. El resultado: un espejo trizado y una dicción que vascula “entre el deseo y su negación” (152).

Con este libro, que sugiere en su título —“Escribir & Tachar”— las dificultades que afronta la escritura femenina, Kottow y Traverso contribuyen a reescribir la historia literaria del último siglo, buscando poner estos textos en diálogo con su tiempo, y acercándolos, además, a nuevas y nuevos lectores. Con ello suman sus voces a otras muchas que en las últimas décadas ofrecen perspectivas para repensar el canon, sus tradiciones y el archivo que falta recuperar. Un trabajo en la línea de otras aportaciones realizadas por Lucía Guerra, Eliana Ortega, Raquel Olea, Kemy Oyarzún, Patricia Rubio, Ivette Malverde, Berta López, Damaris Landeros, Marcela Prado, Rubí Carreño, Patricia Espinosa, Natalia Cisterna y tantas otras que han procurado con su escritura repensar el pasado y con ello reformular, también, los ejercicios críticos del presente.



Lenguajes de la memoria y los Derechos Humanos III. Asedios al archivo, la literatura, los territorios, las pedagogías y la creación.
María Manuela Corral, Vanesa Garbero
y Miriam Pino (Editoras). Unquillo,
Córdoba: Narvaja editor, 2020.

ISBN: 978-950-33-1587-3. 469 pp.

Por Héctor Parejas Fierro
Pontificia Universidad Católica de Chile
hfparejas@uc.cl

El presente volumen contempla un entramado de artículos y ensayos elaborados por diversos académicos versados en literatura, filosofía, artes visuales, ciencias sociales, entre otras dimensiones del saber humanista. Todas atinentes al estudio y comprensión de la memoria y su vinculación con los Derechos Humanos.

Las editoras encabezan el prólogo del texto con la contextualización del escenario sociopolítico en el cual se gestó esta antología: enfatizando la influencia de los gobiernos de derecha en Argentina y el resto de América Latina durante el cuatrienio de 2015 a 2019, concluyendo su trabajo en el año 2020 durante la crisis sanitaria e institucional catapultada por la pandemia del covid-19.

En cuanto a su estructura, el libro es aperturado por un prólogo compuesto de los artículos de Fernando Reati y Emilio Crenzel,¹ los cuales operan como umbral de los ejes temáticos principales sobre los cuales se desenvolverán los demás autores. Los escritos que componen este volumen han sido organizados en apartados que se aproximan a diversas disciplinas —archivo, literatura, territorios, pedagogía y creación literaria— como vertientes de las que abreve la memoria.

1 Por un lado, Reati problematiza el dilema entre la subjetividad inherente a la experiencia personal (del testigo) y la aspiración de la historiografía a lograr una objetividad cientificista cuando se intenta reconstruir un pasado traumático. Mientras que, por el otro, Crenzel analiza cuatro fallos que constituyen un capítulo esencial en el acervo jurídico de Argentina en el contexto de la judicialización de las violaciones a los Derechos Humanos.

El primer apartado del libro aborda el archivo, aunque no en su sentido cotidiano como conjunto de documentos, datos, registros e instituciones, sino más bien en su dimensión política: la ley de lo que puede ser dicho, de lo que se enuncia y perpetúa, es decir, “el archivo como sistema de enunciados a través del cual una cultura se pronuncia sobre el pasado” (Foucault 129). Los autores de este segmento problematizan el archivo hegemónico gestado por las dictaduras latinoamericanas, y lo confrontan con aquellas memorias subalternas que quedaron fuera de su discurso: libros quemados, fotografías ocultas, testimonios acallados y cartas escondidas entre el hormigón de una celda.

Ludmila Da Silva Catela inicia esta primera sección rememorando las quemaduras de libros acaecidas en Córdoba desde 1976, reminiscencia mediante la cual revaloriza los libros —en cuanto vestigios rescatados de las prácticas estatales del olvido— al situarlos como espacios de la memoria, resignificados a su vez por quienes padecieron el luto de la desaparición forzada y articulados por el diálogo intergeneracional. De este modo, para la autora los libros trascienden su propia materialidad, se convierten en espacios, soportes y vehículos simbólicos de la memoria.

Sin perjuicio de lo anterior, la idea del *archivo* no se agota en la palabra escrita, pues también halla asidero en la imagen. La fotografía, en cuanto objeto, no solo opera como soporte material del pasado, sino que constituyen un lugar de enunciación del mismo. En este sentido, las fotografías del “*durante*” la desaparición forzada en Córdoba” (Magrin 61) fueron producidas en un contexto de violencia policial y configuraron “archivos de la represión”³ (64) que las fuerzas de seguridad y defensa legitimaban bajo la categoría de “Registro de Extremistas” (64), por lo cual, para resignificar estas imágenes, Margin invierte la lógica del archivo de las instituciones opresoras: “desarchivar para archivar” (64) con el fin crear un nuevo archivo de la memoria, en que la fotografía sea vista ya no como documento del terrorismo de Estado, sino como testimonio de las violaciones a los Derechos Humanos.

Bajo la doctrina de las “Dictaduras de Seguridad Nacional”,⁴ el testimonio de las víctimas de la represión podía desvirtuar la veracidad del discurso estatal. Por lo

2 El uso de cursiva es de la autora.

3 La autora utiliza este término para referirse a “aquellos documentos producidos por las fuerzas de seguridad y defensa durante los períodos dictatoriales y represivos desde fines de la década del cincuenta y el setenta . . .” (Magrin 64).

4 El conjunto de regímenes autoritarios y represivos generados por las intervenciones militares impulsadas por la ideología de la Doctrina de Seguridad Nacional.

cual, la palabra escrita se tornaba peligrosa. Es por esto que Mirian Pino,⁵ convencida de que la literatura puede dialogar con la historia, propone en clave foucaultiana un estudio arqueológico de las cartas de Ana Mohaded. Por medio de estas misivas, Mohaded da cuenta del estado de excepción, de los dispositivos de la biopolítica, a la vez que evidencia las formas de resistencia a través de la escritura (Pino 124). Sus cartas narran las experiencias de cautiverio y tortura vividas en carne y espíritu que, a través de una escritura microscópica, articulan una voz tanto individual como colectiva, pero alterna, no oficial, muda para el archivo jurídico e histórico avalado por las instituciones. Por ello, para Pino estas cartas constituyen un “contra archivo” (124), premisa que hace eco de aquella pulsión que Jaques Derrida denomina *Mal de Archivo*.⁶ En consecuencia, la escritura de Mohaded configura una forma de resistir a la pulsión destructiva inherente del archivo “oficial” (se resisten al olvido). De esta forma, las cartas inéditas de una prisionera política se convierten en una forma de hacer historia o, mejor dicho, de hacer *la otra historia*: esa que no se cuenta, que no se archiva ni se transmite. En virtud de lo anterior, Mirian Pino hace una acotación respecto al valor político de las cartas: “. . . son actos de resistencia no solo de la autora sino también de los lectores y de los pactos de lectura que tiendan a la reconstrucción de otra semiosis alterna en términos de memoria” (129).

Mirian hace más que recuperar las cartas: las resignifica, las hace hablar a través de su escrito y dialogar con las nuevas generaciones en un esfuerzo por preservar esa memoria subalterna.

En la segunda parte del texto, sus autores buscan reconstruir la memoria de la otredad a través del estudio pormenorizado de obras narrativas, poéticas y/o dramáticas gestadas en el contexto de las dictaduras o que, tras el retorno a la democracia, salieron a la luz para dar voz y ajusticiar a los muertos. Una lectura cohesiva de estos textos permite al lector acercarse a un diagnóstico de las masacres y de las historias de vida que se inscribieron en ellas; y es que en la mayoría de estas obras

5 Mirian Pino, con su ensayo *Los papeles de la cárcel: las cartas inéditas de Ana Mohaded*, no solo da un magistral cierre a la sección de “memoria y archivo”, sino que también le da una cohesión casi poética, en la medida que su esmero por revalorizar, desde el prisma de la memoria, las cartas de una prisionera política, retoma —aunque sea de manera inconsciente— los planteamientos de Lucidla Da Silva respecto al valor de la palabra escrita como forma de legitimación de la memoria.

6 Inspirado por la teoría de las pulsiones de Sigmund Freud, Derrida percibe una paradoja que implica el archivo en sí mismo. Por un lado, existe una voluntad de conservarlo todo para que no caiga en el olvido (pulsión de conservación), pero a esa voluntad contiene un “otro” constitutivo e inherente: la posibilidad de que aquello obviado, consciente o inconscientemente, por la voluntad de conservación, sea condenado al olvido (pulsión de muerte o destrucción).

se entreteje un relato testimonial de la cotidianidad bajo represión que atraviesa reiteradamente la herida dejada por lo fusiles.

Aunque cada uno de los autores abordan obras literarias con distintos enfoques teóricos, el cuerpo —en cuanto símbolo portador de la memoria y las experiencias subjetivas— parece comulgar con la mayoría de los artículos de este segmento. Así, por ejemplo, la lengua “neobarrocha” que Agustina Merro rastrea en las crónicas Lemebel, revela una narrativa abundante en adjetivos que apela a los sentidos sensibles y habla desde el deseo desbordado. Lemebel, por medio de su escritura, da forma a un cuerpo colectivo, en el que habitan las memorias de aquellos sujetos marginados de los lineamientos instaurados por la retórica neoliberal del olvido.

Por otro lado, Carina Noemí Suppo analiza la corporeidad “como construcción medial de las orillas”,⁷ es decir, profundiza en la imagen del cuerpo como una frontera espacial que delimita las dimensiones sociales y biológicas del ser humano (207), a la vez que constituye depositario de las dinámicas de violencia, es decir, el cuerpo lacerado es testimonio del ejercicio material del poder (208).

Pero el cuerpo también es sus restos, por ello María Semilla Durán dedica una sobrecogedora elegía a los huesos a través del estudio de la poesía argentina, otorgándoles un valor simbólico en cuanto último vestigio de los desaparecidos, cuyo hallazgo permite a los deudos una conciliación con un pasado fragmentado y reconstruido desde la subjetividad de los vivos.

El tercer apartado desemboca en los territorios de la memoria, donde sus autores exploran los espacios de la memoria local —tanto literales como metafóricos— estigmatizados por la tortura y la desaparición forzada. En este sentido, Vanesa Garbero a través de entrevistas y el estudio de fuentes documentales, modula las experiencias vecinales de aquellos que convivieron con los horrores de La Perla y Campo de la Ribera,⁸ en la localidad de Malagueño (Córdoba) con el objetivo de mostrar la relación entre las memorias vecinales con el desarrollo de políticas públicas en pos de elaborar un conocimiento desde el testimonio en lugar de las actas judiciales.

La desaparición forzada y el dolor fantasmagórico que deja la ausencia constituyen una tragedia común para muchas familias que sufrieron los horrores del

7 La autora sustenta su propuesta a través del análisis de tres relatos de la literatura infantil andina en los cuales el cuerpo, en cuanto soporte de experiencias, posee diversas facetas: el cuerpo como negociación; como espacio de resistencia; y como inscripción de la memoria.

8 Ambos centros clandestinos de detención, tortura y exterminio operativos durante la dictadura argentina en la década de los setenta.

terrorismo de Estado en Latinoamérica. En el caso colombiano, Carlos Arturo Gutiérrez aborda la situación de los *falsos positivos*,⁹ específicamente la desaparición de jóvenes en Soacha, (municipio del departamento Cundinamarca, Colombia) en 2008 y el trabajo realizado por el colectivo *Las madres de Soacha*¹⁰ (MAFAPO) en aras de reivindicar la memoria de sus familiares asesinados. Gutiérrez recalca la importancia que ha adquirido el arte en la lucha de estas mujeres: “Una marca que permaneciera en el espacio después que las Madres se fueran y funcionara como vehículo para movilizar su memoria. Se trataba de llevar al territorio la subjetividad de estas mujeres . . . (327).

Es por ello que los murales en las casas de Soacha van más allá su propia dimensión pictórica: configuran un territorio en el que comulgan pasado, presente y futuro de las *madres* y su comunidad, materializando en el espacio público un calvario que parecía destinado a ahogarse en el duelo familiar.

Por su parte, María Virginia Saint Bonnet cierra esta sección con una relectura del mito de Antígona en virtud del valor simbólico de este para representar el padecimiento de las familias argentinas que aún buscan los cuerpos de sus parientes desaparecidos desde la instauración de la dictadura cívico-militar en 1976. Para la autora, el martirio que sufre la hija de Edipo al verse privada de dar sepultura a su hermano por el edicto de un tirano, pareciera replicarse en la historia reciente no solo de Argentina, sino de gran parte de Latinoamérica: el poder de turno, atomizado en unos pocos, determina quienes son los sujetos nocivos —así *el traidor a la polis* pasa a ser el *subversivo* contra el gobierno— y cuál será su destino en vida y tras su muerte.

El cuarto segmento versa sobre las pedagogías de la memoria, siendo el foco de estudio de sus autores: la educación en memoria y Derechos Humanos (en adelante DD.HH.) en el ámbito académico y su inclusión en la formación curricular tanto de colegios como universidades. Leandro Inchauspe rememora la realización de Paneles sobre los DD.HH. impartidos en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) desde 2004 en adelante, con el propósito de analizar las problemáticas

9 “Falsos positivos” es el término con que la prensa y la sociedad colombiana se referían a las muertes ilegítimas de civiles no beligerantes a manos de miembros del Ejército Nacional de Colombia en el contexto del Conflicto armado interno de Colombia. Dentro de la jerga militar, se le llamaba “positivo” a los combatientes caídos en los conflictos armados entre guerrillas y fuerzas armadas. Sin embargo, estos civiles fueron presentados por el ejército como guerrilleros dados de baja en combate.

10 Organización sin fines de lucro, fundada en 2008 por las madres, esposas, hermanas e hijas de los hombres asesinados ilegítimamente por el Ejército Nacional de Colombia entre 2006 y 2008, durante el gobierno de Álvaro Uribe.

alrededor de la enseñanza y aprendizaje de los DD.HH. y las “memorias sociales” (386). Cabe destacar que uno de los mayores méritos de estos paneles fue el de convocar tanto a docentes e investigadores, como a miembros de organizaciones sociales, de manera que trascendieron el enfoque puramente académico.

Por otro lado, las profesoras Muñoz, Palma y Ferreda comparten los avances de su investigación, *Letras de la memoria: caminos para el análisis y didáctica de los Derechos Humanos en Chile*, orientada a la búsqueda de aquellas metodologías que permitan realizar un trabajo interdisciplinario y didáctico en torno a la memoria y los DD.HH. en el contexto de un aula escolar de enseñanza media. Las autoras identifican que el principal problema subyace en la fragmentación de saberes del currículum escolar, por lo que una posible solución sería articular la enseñanza de los DD.HH. a través de tres asignaturas atinentes al tema: historia, filosofía y lenguaje; incorporando, a través de esta última, la lectura de obras literarias nacionales destinadas a fomentar el trabajo de la memoria social, en tanto que el discurso literario es portador de aquellas memorias soslayadas por la objetividad de la investigación del archivo.

El quinto apartado, está dedicado por completo a una antología poética y narrativa que recoge aquella producción literaria que ilustra gran parte de las problemáticas éticas, filosóficas y políticas planteadas por los académicos previamente analizados.

La reseñada antología presenta una abundante confluencia de saberes, propuestas y reflexiones en torno a la relación simbiótica entre memoria y Derechos Humanos a través de la óptica de diversos investigadores. No obstante, en ocasiones el entrecruce entre el análisis del autor, con su ideario político y experiencia personal, puede difuminar la hipótesis del texto y su correlación con el apartado al cual pertenece.

Cabe destacar que, sin perjuicio del valor individual de cada uno de los artículos, es el trabajo de las editoras el que —por medio de una estructura de apartados temáticos— permite una lectura y comprensión cohesionada de los conocimientos reunidos.

Obras citadas

Foucault, Michel. *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 2010.



Interferencias del archivo: Cortes estéticos y políticos en cine y literatura. Argentina y Chile.

Wolfgang Bongers. Frankfurt: Peter Lang Edition, 2016.

ISBN: 978-3-653-96692-3. 201 pp.

Por Beatrice Schuchardt
Westfälische Wilhelms-Universität Münster

En *Interferencias del archivo*, Wolfgang Bongers rastrea la interacción de los archivos cinematográficos, fotográficos, literarios e históricos y los enredos intermedios entre ellos, pero también se dedica a las tensiones que surgen en la confrontación de unas formas del archivo con otras. El estudio, que se centra en las producciones cinematográficas chilenas y argentinas de los siglos XX y XXI, pero que también ofrece esclarecedoras miradas laterales a ejemplos individuales de poesía y narrativa, arroja luz sobre la puesta en escena del archivo y la memoria en forma de estudios individuales. Al hacerlo, dirige su mirada en particular a los intersticios mediales y estéticos. El concepto de archivo en el que se basan los análisis tiene en cuenta una comprensión que ha roto con el concepto de depósito pasivo y, en cambio, concibe el archivo como una red procesal caracterizada por las negociaciones entre el individuo y el colectivo, los medios y las máquinas, el recuerdo y el olvido. La base teórica en la que se apoyan los análisis de Bongers está formada por un quién es quién de la teoría de las humanidades, con nombres como Agamben, Bonitzer, Deleuze, Derrida, Foucault y Stiegler. La forma en que Bongers entrelaza enfoques y conceptualizaciones y los hace fructíferos para sus análisis es provechosa. Mediante una metodología transcultural, transmediática y transdisciplinaria, que no se limita a su corpus originario de la región del Cono Sur, sino que tiende repetidamente puentes hacia los archivos cinematográficos de Europa, se revela la fuerza de un enfoque de investigación latinoamericanista que, por un lado, se configura a partir de la versatilidad de los estudios de romanística alemanes con

su enfoque en al menos dos lenguas y culturas romances y, por otro, complementa esta tradición con una perspectiva de formación internacional. La experiencia del autor en el campo del cine chileno y argentino reciente, así como su visión diferenciada de las culturas mediáticas y de la memoria de ambos países, ofrecen un valor añadido.

El corpus cinematográfico estudiado se divide en cuatro secciones: 1. El cine chileno posdictatorial, con directores como Pablo Perelman, Gonzalo Justiniano (85-99) y Pablo Larraín (101-123); 2. El Nuevo Cine Documental chileno, representado por cineastas como Lorena Giachino, Antonia Rossi y Teresa Aredondo (125-138); 3. el *Nuevo Cine Argentino* (NCA) con Lucrecia Martel y Lisandro Alonso por un lado (139-162) y Albertina Carri y Anahí Berneri por otro (163-181); 4. el llamado *Cine Post-NCA*, representado aquí por Santiago Loza, Celina Murga y Santiago Mitre (183-198).

Las reflexiones de Bongers sobre la puesta en escena cinematográfica del archivo comienzan con los aspectos de lo fantasmal (11) y el resto material (16). Esos dos son los paradigmas centrales en los que se orientan la mayoría de los análisis que siguen. El punto de referencia histórico lo constituyen los traumas individuales y colectivos causados por las dictaduras militares en Chile y Argentina. El tratamiento cinematográfico de estos traumas en forma de proceso de duelo inconcluso ante la desaparición y la muerte se aborda en este volumen a través de ejemplos de obras cinematográficas como *Imagen latente* (1987) de Pablo Perelman, *Restos* de Albertina Carri (2001) y *Los rubios* (2003), así como los volúmenes de relatos *Lazos de familia* (2001) y *El palacio de la risa* (1995) de Germán Marín. A través de la latencia y la espectralidad de las imágenes mentales y visuales producidas en las obras en cuestión, Bongers consigue elaborar las distintas capas de un archivo cinematográfico y literario que, en su dimensión ética, su hibridez estética y medial y su resistencia material, es paralelo a las obras cinematográficas de Alains Resnais y Claude Lanzmann.

Estas referencias al ‘cine del trauma’ francés se repiten en los capítulos sobre el cine chileno posdictatorial. Por un lado, la sección sobre “Archivo, memoria y subversión” (85-99) identifica *Archipiélago* (1992) de Perelman y *Amnesia* (1994) de Gonzalo Justiniano como aproximaciones no solo a los mecanismos del recuerdo basadas en los trabajos teóricos de Foucault y Derrida sobre el archivo, sino también a la conmemoración y al olvido. Por tanto, los entiende como una contribución a un “an-archivo” (119) tan subversiva como marginal. Por otro lado, el foco del análisis de la trilogía *¡No!* (2012), *Post mortem* (2010) y *Tony Manero* (2008) de Pablo Larraín se sitúa en los polos de la archivabilidad y la decibilidad (101-123).

De forma convincente Bongers demuestra cómo Larraín traslada las figuras retóricas de la elipsis y el anacoluto al lenguaje cinematográfico, complementándolas con el principio visual-estético de la ruptura. Con ello, Larraín inicia una dialéctica entre decibilidad y afasia, entre el archivar y el tachar que Bongers entiende como una intervención ético-política desde el ‘campo ciego’ (Bonitzer) del cine. Tal vez pueda sorprender a algunos lectores el hecho de que en el estudio de *Archipiélago* de Perelman, que se basa en los escritos de Deleuze sobre la teoría del cine, no se haga ninguna referencia a *Mille plateaux* (1980), donde Deleuze y Guattari se dedican minuciosamente al archipiélago.

Mientras que los ensayos mencionados hasta ahora se caracterizan por sus múltiples e intensas referencias al abanico de teorías esbozadas al principio, las explicaciones de las secciones sobre el cine documental, el *Nuevo Cine Argentino* (NCA) y el post-NCA están más orientadas a los objetos analizados. Esto se aplica particularmente a la sección final sobre el cine post-NCA (183-198) y a los análisis del documental chileno posdictatorial (125-138). El eje de este último es el trabajo sobre los materiales heterogéneos de aquellos archivos que dan testimonio de la memoria traumática de las dictaduras: sitios del recuerdo, entrevistas a testigos contemporáneos, documentos, grabaciones sonoras, imágenes de televisión, fotografías. Los documentales presentados —*Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006) de Lorena Giachino, *El eco de las canciones* (2010) de Antonia Rossi y *Sibila* (2012) de Teresa Arredondo— constituyen trabajos sobre los vacíos de la memoria comunicativa (Giachino; Arredondo), pero también sobre la memoria cultural chilena (Giachino; Rossi). Al hacerlo, las películas presentadas tocan heridas individuales y colectivas como la desaparición de personas (Giachino) y la búsqueda inconclusa de supuestas verdades (Arredondo). Rossi, por su parte, como nos demuestra Bongers, se dedica al archivo audiovisual sobre el golpe de Estado, añadiéndole su imaginario de cineasta. A través de estos tres ejemplos, Bongers ilustra hasta qué punto la interferencia de los archivos genera un campo de fuerza de colisión, transgresión e invalidación del contenido y la forma.

Las secciones sobre las “coordenadas de un nuevo cine argentino”, ejemplificadas por la obra cinematográfica de Lucrecia Martel y Lisandro Alonso (139-162), pero también por las “miradas incómodas” (163) con las que Albertina Carri y Anahí Berneri confrontan a sus espectadores (163-181), retoman los paradigmas de lo inquietante y de lo embrujado ya elaborados al principio a partir del cine de Perelman. También se vuelve a hacer referencia a los aspectos del descanso (visual) y del ‘campo ciego’. En *La ciénaga* (2001), Martel pone en escena el embrujo del *hors champ* así como la coagulación de imágenes perturbadoras que solo se manifiestan en la mente de los espectadores, mientras que en *La libertad* (1975), Alonso plantea

cuestiones sobre la naturaleza del cine como archivo con la ayuda de imágenes temporales espectrales y al mismo tiempo nos enfrenta a una especie de ‘contra-memoria’ intuitiva: se basa en el ‘saber de supervivencia’ (*‘Über-Lebenswissen’*) de su protagonista Misael, abandonado a su suerte en la pampa. Bongers muestra cómo Alonso continúa la imaginería espectral de su primera película en obras posteriores como *Los muertos y Liverpool* (ambas de 2008). Esta sección ofrece una visión esclarecedora de las obras cinematográficas de Martel y Alonso, que se corresponden entre sí en una especie de esquema de pregunta-respuesta, rompiendo con las formas y estructuras del cine de ficción narrativo de una manera que persigue al espectador.

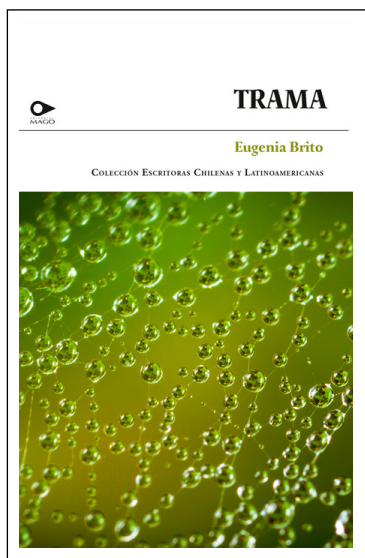
El análisis de la obra cinematográfica de Carri, que parte de la teoría de la pulsión de la mirada de Lacan, se centra en la estética de una mirada inter e intramedial instituida en películas como *La rabia* (2009), *Géminis* (2005) y *Los rubios* (2003). En *La rabia* esta mirada se complementa con una banda sonora inquietante. Al igual que Carri, Beneri también juega con el topos de la invisibilidad. Si Carri lo hace a través del despliegue de una dialéctica de visibilidad-invisibilidad, en *Por tu culpa* (2010) Beneri pone en escena una multiplicidad de miradas acusadoras sin presentarnos ninguna resolución de la inquietante ambivalencia de esta ‘poliperspectividad’. El hecho de que Bongers rechace aquí el paradigma de investigación de una “‘mirada femenina’ o ‘escritura femenina’” (167) por considerarlo como “una construcción (Butler 2002, 2007)” (167) y, en consecuencia, “poco productivo” (167) y prefiera, en cambio, el ‘campo ciego’ (Bonitzer; Burch) y una estética de una ‘multiplicidad de miradas’ no es convincente en todos sus detalles, ya que la poliperspectividad y la feminidad no tienen por qué excluirse mutuamente, sobre todo si el punto de vista específicamente femenino aparece como una de las muchas perspectivas posibles.

El último capítulo, dedicado a un cine post-NCA que se mueve entre el documental, la ficción y la política (183-198), examina las respuestas cinematográficas de tres cineastas contemporáneos a la ‘crisis del cine’ en la era digital. En este caso el cine se enfrenta a nuevos campos técnicos, estéticos y temáticos en la estela de una dinámica centrífuga. El resultado de esta confrontación es un “poscine” (184) cuyas reivindicaciones éticas, estéticas y políticas desencadenan una no siempre fácil búsqueda “de sus imágenes entre ética, política y estética” (195). En ese contexto Bongers cita las películas de Santiago Loza. Este último concibe el cine como un ojo que se acerca meticulosamente a los objetos y personajes escenificados en obras como *Los labios* (2010) y *Extraño* (2003). Celina Murga, por su parte, realiza una autopsia de los osificados mecanismos sociales argentinos con películas como *La tercera orilla* (2014) y *Escuela normal* (2012), que toman la perspectiva de los pro-

tagonistas adolescentes. Santiago Mitre, por su lado, juega con la figura de la danza en *Los posibles* (2013), permitiendo que la propia cámara se convierta en parte de la coreografía. Con *La Patota* (2015), en cambio, intenta un remake del clásico de 1960. Bongers muestra cómo Mitre permite que colisionen actitudes contrarias a cuestiones legales y sociales, pero también sugiere que la película corre el riesgo de fracasar debido a la fluctuación entre cercanía y distancia que establece con el original de Daniel Tinayre.

En el libro destacan especialmente dos capítulos, tanto por el corpus tratado como por la complejidad de sus análisis. El primero es el brillante ensayo sobre archivo, memoria y éfrasis en la poesía de Gonzalo Millán (43-62). Aquí Bongers logra identificar el “sistema efrástico” (56) promulgado en el poemario *Claroscuro* (2002) de Millán, con sus referencias a las representaciones de Santa Ágata y los retratos de Narciso de Caravaggio y Zurbarán como parte de un archivo en el que, junto a los fragmentos del yo, siempre quedan restos de lo inefable. La otra cara del volumen de poesía, con sus escenificaciones poéticas de las relaciones imagen-texto intermedias, es el *Archivo Zonaglo* (1986-2006) de Millán, con sus artefactos consistentes en notas, dibujos, fotografías y esculturas ordenados en serie. Estos artefactos fragmentan cualquier rastro de subjetividad poética en múltiples espacios, constelaciones y formas. El otro capítulo interesante, que también destaca por su temática literaria, es el dedicado a la obra narrativa y lírica de Enrique Lihn (63-97). Bongers entiende ese último como una contribución crítica al archivo. La obra de Lihn se caracteriza por su reflexividad autoral, por su modo de escritura intermedial que oscila entre el cómic, la fotografía, el happening, el cine y la literatura, pero también por su intento de establecer un archivo alternativo que contrarreste la esquizofrenia discursiva de las dictaduras hispanoamericanas con una “antimemoria” (63). Mientras que la novela *El Arte de la Palabra* (1980) expone la monstruosidad de los discursos dictatoriales por medio de la figura de Gerardo Pompieri —un doble satíricamente distorsionado de Lihn—, el volumen en forma de collage *El Paseo Abumada* (1983) dirige la atención a la mendicidad de los empobrecidos por la dictadura. Aquí Lihn se centra en momentos efímeros de una resistencia selectiva que se manifiesta, entre otras cosas, en la persistente presencia de los declarados disidentes en las calles de Santiago. Bongers identifica la figura del pingüino como la encarnación simbólica de los disidentes. En relación con este capítulo se plantea la cuestión de los paralelismos entre *El Paseo Abumada* y la poesía metropolitana de Baudelaire, sobre todo en cuanto a los tipos mendicantes dibujados por Lihn. Como demuestra Bongers sobre base de la obra del escritor chileno, la impactante aparición y repentina desaparición de los empobrecidos urbanos revela un heroísmo del momento estéticamente similar a la lírica del poeta francés del siglo XIX.

En cuanto a su estructura, el volumen prefiere la forma de los estudios individuales autónomos a la de una monografía construida a base de capítulos sucesivos. En consecuencia, prescinde de una síntesis final. La estructura elegida hace que no siempre se puedan evitar las repeticiones (véanse los comentarios sobre Stiegler, 22 y 59, y los apartados sobre la película Shoah de Claude Lanzmann, 27 y 108). Sin embargo, esto no es óbice a la riqueza del estudio de Bongers, igualmente profundo, diferenciado y polifacético en sentidos metodológico y analítico, así como por su amplio corpus. Para posibles ediciones posteriores se podría sugerir una subsección “Filmografía” en las respectivas bibliografías.



Trama. Eugenia Brito. Santiago: Editorial
MAGO, 2020.

ISBN: 978-956-317-593-6. 166 pp.

Por Luis Valenzuela Prado
Universidad Andrés Bello
luis.valenzuela.p@unab.cl

La poesía de Eugenia Brito está pronta a cumplir cuatro décadas desde su primera publicación y, de paso, se configura, en ese mismo periodo, como una obra que es testigo de una época en la que resuenan la dictadura, la transición chilena y, de manera transversal, gran parte del ciclo neoliberal. Su obra, que comienza con la publicación de *Vía pública*, en 1984 (pero cuya escritura es iniciada en 1975), despliega una textura y armado complejos, los cuales encuentran derroteros relevantes para ser bordada y abordada, en directa alusión al trabajo de escritura que desarrolla: el lugar del género femenino y del orden patriarcal; la memoria y la ciudad; la imagen y la puesta en escena; el cuerpo y la escritura; el pesar, la derrota y la muerte. Esta textura, en forma de tejido, configura en *Trama*, un trabajo poético y político de consistencia y relectura de los derroteros planteados y de los materiales escenificados por Brito.

Mi primer acercamiento a Eugenia Brito fue tardío, comenzando el siglo XXI, con la lectura de *Campos minados. Literatura post-golpe en Chile*, para luego adentrarme en los territorios citadinos de Carmen Berenguer, y sus *Huellas de siglo*; y de Elvira Hernández, y su Santiago Waria, hasta llegar, nuevamente, a Eugenia Brito, con su *Vía Pública*, un poemario que escenifica una voz en dislocación constante entre el abandono y el exilio en la ciudad, cuerpos ignorados y rechazados, ecos marianos, cristianos y religiosos, en rigor, paganos, además de una marcada estética visual. *Trama* vuelve sobre los tránsitos de *Vía pública* y de la obra completa de Eugenia Brito.

La trama y el texto devienen en un armazón corporal y citadino, carne y piedra, en palabras de Richard Sennett. Armazón dispuesto para sostener la figura frágil y vulnerable de un sujeto o del suicida. Armazón en forma de cuerpo que conserva y se hace hermético, que “Quiere ser un archivo impenetrable/ sin fin, sin origen” (13). Armazón en forma de ciudad erigida como un cuerpo-herida, como un cuerpo herido: “Los que habitan afuera/ me han dicho/ que van a cubrir de gasa toda la ciudad” (16). Una ciudad herida “cubierta de gasas” (53) –y que retorna como gasas que “cubren enteramente la piel de estas arenas (115) que adoptan la forma de gasas mortuorias (121)–, porque “Toda la ciudad es un hospital/ las palabras se vacían con rapidez” (83). La ciudad y el país están magullados, lacerados y golpeados, y el cuerpo, como se lee en el poema “Villa Grimaldi”, sucinto y golpeado, es la imagen de esa violencia: “No te lloré cuando temblaste en la montaña;/ a ti que has sido violada te nombro mi más grande herida” (56). Una espacialidad urbana fisurada, cuya violencia deja un eco, una huella residual que se huele: “Los gases lacrimógenos/ inundan los establecimientos educacionales/ en la gran ciudad/ dejando una estela sin nombre,/ la gasa” (150). Se visibiliza una ciudad afectada, en tanto afectos, marcas y herencias institucionalizadas. “Filiaciones”, dedicado a los marginados, heridos y muertos por el golpe de Estado en Chile, 1973 (21).

Trama visualiza y escribe la ciudad, “la pared subrayó todos los nombres” (40), problematizando los cruces de la imagen y el texto: “Lectura de afiches tras los muros: / sacudirse las palabras para que la alambrada/ húmeda se apoye/ les ceda cuerpo por un sueño/ por una vibración del color/ recién pintado” (36). Escritura que deriva en la escritura del cuerpo: “Bordó el primer paño sobre la piel vetada/ Llenó con sus sílabas la tierra oscurecida/ Los cortes fueron habla/ y cicatriz su historia” (57). Hilos que urden una imagen bordada, sílabas que en su fragmentariedad desbordan la tierra oscura, la cicatriz que habla y retorna sobre la herida. La ciudad leída, en sus paredes, como alegoría del cuerpo y sus surcos y fallas: “Estrías grises las latinoamericanas,/ fallas de un muro” (70).

La imaginación de la ciudad entrama, a la vez, un ejercicio visual y escritural. Pienso en dos proyectos narrativos experimentales de la década de los ochenta que claman en este gesto, por un lado, la novela-guion en *Lumpérica* de Diamela Eltit; y, por otro, la prosa experimental espectacularizada de *El cofre* de Eugenia Prado. Magda Sepúlveda lee de forma certera la representación de la ciudad en la poesía y el video-arte producidos en dictadura, la cual está atravesada por la higiene, la espectacularización y el género. En *Trama*, la escritura del guion, el “guion del pensamiento desdibujado” (16-17), enfatiza una escena visual, porque el poemario de Eugenia Brito se erige como letra inquieta que transita, de manera política y crítica,

hacia la imagen. Un guion y escritura visual y audiovisual que deviene escenario “para el silencio”, o representación en “un museo para el desamparo” (107).

La memoria y el olvido, una memoria afásica (67), son ejercicios que salvan a la hablante: “Es que el tiempo no quiere morir sin su memoria” (35). Memorias subalternas, resistidas por la escena pública y autoritaria, devenidas en “voces insepultas” (53), en memoria y en rabia (49), en cuerpo, en memoria y en ruina (50). Resistir el olvido releva, en este libro, el resurgimiento del residuo, “brillosos residuos” (58), en tanto sujeto social, pero también en tanto material: “Por eso fueron huérfanos todos los materiales que esta ciudadanía/ llamó su construcción” (40). La huerfanía y el material residual quedan expuestos como partes de un todo, el cual es visto por el ojo, exacerbando el rol de la mirada: “Su contemplación es resto o es exceso/ le asiste la opaca calidad de los residuos” (73), de lo que queda, harapos y huellas, de lo que es desechado, pero retorna, en la gran escena capitalista, recordando a Walter Benjamin. Memoria silente, paradoja mediante, residual, en fin, un silencio “de polvo y huesos” (101). Un polvo que se dispersa, pero que queda en el aire. En este marco poético, asimismo predominan y rondan el pesar y la derrota: “Y los vientos nocturnos esplendentes, ruidosos/ decoran a la muerte” (92). Un contexto en donde la catástrofe despliega su estela siniestra: “Mi guerra ha sido asistir a mi propio duelo/ en el orden del mundo” (101).

Trama desarrolla el tejido poético que plasma y sintetiza la obra de Eugenia Brito, la cual, en este libro en forma de antología, permite la reescritura y, por cierto, el reentramado de su poesía. *Trama* ofrece la oportunidad de leer y releer, ya que se trata de un libro que contiene otros libros y, a la vez, es un nuevo libro que teje una escritura vigente, política y poética. En *Trama*, la tela, la gasa y el género, “Gasas bordan sutiles el sembrado” (121), entraman una espacialidad poética, una ciudad y cuerpos imaginados: “Tus cabellos sobre el horizonte / son el mapa en que se borda Chile” (125).

Obras citadas

Sepúlveda, Magda. “Metáforas de la higiene y la iluminación en la ciudad poetizada bajo el Chile autoritario.” *Acta literaria* 37 (2008): 67-80.