

ISSN 0717-6058



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

ANALES DE LITERATURA CHILENA

AÑO 24 • JUNIO 2023 • NÚMERO 39



CENTRO DE ESTUDIOS DE LITERATURA CHILENA
FACULTAD DE LETRAS

Anales de Literatura Chilena 39 (junio 2023)

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

Ignacio Sánchez
Rector

FACULTAD DE LETRAS

Patricio Lizama
Decano

Esta revista recibe el apoyo de Bibliotecas U.C.

Motivo de la portada

Tinta china y pastel sobre papel, 24 x 32 cm.,
de la colección “Quizás, aun, tal vez”. Guillermo Núñez, 2016.

ANALES DE LITERATURA CHILENA N°39, JUNIO 2023

DIRECTOR FUNDADOR (2000-2008)

Cedomil Goic

Pontificia Universidad Católica de Chile

DIRECTOR (2009-2021)

Pedro Lastra

Pontificia Universidad Católica de Chile

DIRECTOR (2022)

Rodrigo Cánovas

Pontificia Universidad Católica de Chile

COMITÉ EDITORIAL

Macarena Areco

Pontificia Universidad Católica de Chile

Fernando Moreno

Université de Poitiers, Francia

Sarissa Carneiro

Pontificia Universidad Católica de Chile

Allison Ramay

Pontificia Universidad Católica de Chile

Sebastián Schoennenbeck

Pontificia Universidad Católica de Chile

COMITÉ DE CONSULTORES

Niall Binns

Universidad Complutense, España

Fabienne Bradu

Universidad Autónoma de México

Cecilia García-Huidobro

Universidad Diego Portales, Chile

Selena Millares

Universidad Autónoma de Madrid, España

Andrea Ostrov

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Grinor Rojo

Universidad de Chile

Adriana Valdés

Universidad de Chile

Gabriele Bizarri

Università degli Studi di Padova, Italia

Luis Chueca

Pontificia Universidad Católica del Perú

Miguel Gomes

University of Connecticut, Storrs. EE.UU.

Julio Ortega

Brown University, EE.UU.

Marcelo Pellegrini

University of Wisconsin-Madison, EE.UU.

Claudio Rolle

Pontificia Universidad Católica de Chile

Antonia Viu

Universidad Adolfo Ibáñez, Chile

ASISTENTE DE REDACCIÓN

Rodrigo Bobadilla

Pontificia Universidad Católica de Chile

Anales de Literatura Chilena es una publicación del Centro de Estudios de Literatura Chilena de la Pontificia Universidad Católica de Chile (CELICH), cuyos objetivos principales son el estudio, la investigación, la difusión y la conservación del patrimonio de la literatura chilena. De acuerdo con estos propósitos, se incluyen en sus páginas artículos, notas, documentos y reseñas sobre todos los géneros literarios, tradicionales y modernos: poesía, narrativa, dramaturgia, ensayo, memorias, etc. La revista aparece semestralmente, en los meses de junio y diciembre.

Anales de Literatura Chilena está dirigida a académicos, profesores, escritores y a un público lector preocupado por las cuestiones propias del trabajo crítico.

Anales de Literatura Chilena busca estimular el pensamiento crítico en una dimensión que también permita establecer y mantener un diálogo productivo con los estudiosos de los demás países hispanoamericanos y de la literatura hispánica en general.

Anales de Literatura Chilena is published by the Centre of Chilean Literature Studies (CELICH) from the Pontificia Universidad Católica de Chile.

The main objectives of the journal are the study, research, spreading out and preservation of the Chilean literature patrimony.

According to its purpose, it includes articles, notes, documents and reviews, regarding traditional and modern literary genres: poetry, narrative, drama, essay, memoirs, among others.

The journal is published twice a year, in June and in December.

Anales de Literatura Chilena is directed towards academics, teachers, writers and general readership who are concerned with literary critical activity.

Anales de Literatura Chilena seeks to stimulate critical thinking, as well as facilitate the establishment, maintenance and fostering of a productive dialogue with the people of letters from the rest of the Hispanic-American countries and with Hispanic literature in general.

La revista *Anales de Literatura Chilena* está indizada en las siguientes bases de datos: WOS / SCOPUS. Elsevier. / Arts and Humanities Citation Index. Thomson Reuters (ISI). / Current Contents-Arts & Humanities. Thomson Reuters (ISI). / MLA International Bibliography. Modern Language Association. / DIALNET. Universidad de La Rioja, España. / HAPI Latin American Journal Articles. UCLA's International Institute. / LATINDEX. Universidad Nacional Autónoma de México. / The Serials Directory. EBSCO



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

ANALES DE LITERATURA CHILENA

AÑO 24 • JUNIO 2023 • NÚMERO 39

SUMARIO

La Dirección	Presentación 9
ARTÍCULOS	
JOSÉ SANTOS HERCEG	Formas de la traición en los testimonios de prisión y tortura en Chile..... 17
VERENA DOLLE	Cuerpo, dolor y pasión: sufrimiento y transcendencia en <i>INRI</i> de Raúl Zurita..... 41
LUIS ALBERTO FARÍAS DUQUE	Ficciones de mudez y autorreferencia: <i>la doble voz</i> en <i>Trasandina</i> de Ivonne Coñuecar/ Tránsito y desarraigo 57
ANDREA JEFTANOVIC Y MACARENA LOBOS MARTÍNEZ	Agujeros negros. Imaginación y olvido en algunos ejercicios mnémicos de la narrativa y el teatro: <i>Fuenzalida</i> (2012) de Nona Fernández y <i>El año en que nació</i> (2011) de Lola Arias 77
YENNY ARIZ CASTILLO	La fragilidad del cuerpo, de Chile y del soporte de la escritura: <i>Meditaciones físicas para un hombre que se fue</i> (1987) de Elvira Hernández..... 95
CLAUDIO GUERRERO, MIYODZI WATANABE Y VÍCTOR CAMPOS	Lengua, cuerpo y futuridad en la poesía de Stella Díaz Varín 115

ANDREA GAYET	Autoridad y autofiguración desde una retórica afectiva en Úrsula Suárez y Madre Josefa del Castillo.....	135
DIEGO ALEGRÍA	“Un ojo sin luz de nacimiento”: discapacidad de Caupolicán en <i>La Araucana</i> y <i>Canto General</i>	149

DOSIER

DOSIER

EL GOLPE: TESTIMONIO Y LITERATURA
(coordinado por Macarena Areco y Fernando Moreno)

MACARENA ARECO Y FERNANDO MORENO	Presentación Dossier.....	169
SOLEDAD BIANCHI	Cueca larga de Chile, sin pañuelo y con tres vueltas.....	171
RODRIGO CÁNOVAS	Cincuenta años de letras chilenas (1973-2023). Los caminos de la orfandad.....	187
FERNANDO MORENO	Relectura(s) de <i>El paso de los gansos</i> (1975) de Fernando Alegría. Escritura, memoria, archivo....	199
NAÍN NÓMEZ	Poesía testimonial del Golpe en Chile: represión, exilio e insilio	213
GRÍNOR ROJO	<i>Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena</i> : precisiones y autocrítica	227

NOTAS

RAMÓN DÍAZ ETEROVIC	La vida a pesar de todo.....	249
GRACIELA HUINAO	Adolescencia fracturada	253
SONIA MONTECINO AGUIRRE	“Algunas son olvidos y otras son cosas nomás” ...	257
DARÍO OSES	Los días extraños: un poeta que murió con su mundo	259
ANTONIO OSTORNOL A.	La utopía de la memoria.....	267
MARCELO SIMONETTI	Contar el horror	273

DOCUMENTOS

FERNANDO MORENO	Presentación de “Augusto Pinochet Ugarte viene volando” y “Gabriel González Videla viene volando” de Carlos Droguett 281
CARLOS DROGUETT	“Augusto Pinochet Ugarte viene volando” y “Gabriel González Videla viene volando” (transcripción de los poemas e imágenes de los originales) 283

CREACIÓN

Álvaro BISAMA	Una historia que me contaron en una fiesta (cuento) 297
TERESA CALDERÓN	El baile de otoño (poemas) 307
LUIS CORREA-DÍAZ	Poemas 319
THOMAS HARRIS	Poemas 329
NADIA PRADO	Una bolsa llena de comienzos sin fin (poema) 339
RAFAEL RUBIO	Poemas 353

RESEÑAS

ERIKA ALMENARA	Luciano Martínez (ed.). <i>Pedro Lemebel. Belleza indómita</i> 367
PABLO FUENTES	Nellie Bly. <i>Diez días en un siquiátrico</i> 371
GRETA MONTERO	Valeria Tentoni. <i>Pirámide</i> 375
MARÍA DEL MAR RODRÍGUEZ	Julia Miranda. <i>Frenética armonía: vanguardias poéticas latinoamericanas en la guerra civil española</i> 379
ANDRÉS SOTO	Ignacio López-Calvo (ed.). <i>A History of Chilean Literature</i> 383

PRESENTACIÓN

PRESENTACIÓN

En este N°39 de *Anales de Literatura Chilena*, hacemos memoria del golpe militar ocurrido en Chile el 11 de septiembre de 1973, hace medio siglo atrás. Así, las secciones correspondientes al DOSIER, las NOTAS y los DOCUMENTOS abarcan desde diversas modalidades este ejercicio de memoria y de un modo más alusivo, también la sección ARTÍCULOS, donde se exhiben los excesos que sufren los cuerpos, soportes materiales de una experiencia límite de lo humano. A continuación, presentamos brevemente los contenidos de este número.

La sección ARTÍCULOS se inaugura con un texto de José Santos Herceg referido a las diferentes formas en que se presenta la traición en los testimonios de prisión política y tortura chilenos, tema silenciado (incluso tabú) en nuestro ámbito. Por su parte, Verena Dolle inquiriere sobre el dolor de una comunidad, desde el examen de *INRI*, de Raúl Zurita, elegía que restituye la dignidad de los cuerpos desaparecidos, ofreciendo imágenes de belleza y consuelo para sus familiares y la comunidad entera. La construcción de la memoria, cuando ésta aparece bloqueada o incluso en blanco, es abordada por Andrea Jeftanovic y Macarena Lobos Martínez, en un artículo que comenta la novela *Fuenzalida* (de Nona Fernández) y la obra teatral argentina *El año en que nació* (de Lola Arias), acudiéndose a la noción de posmemoria, donde la imaginación interviene los blancos e incertezas de los recuerdos. Y en un feliz nuevo rescate de un texto ícono del exilio interior chileno, Yenny Ariz Castillo analiza el breve poemario *Meditaciones físicas para un hombre que se fue*, de Elvira Hernández, estableciendo el vínculo entre la fragilidad del soporte de escritura (la carta tarjeta) y la vulnerabilidad de los cuerpos, marcados por el despojo, el hambre y la desaparición. En un registro complementario en relación a la experiencia de pérdida, Luis Alberto Farías Duque examina el texto poético *Trasandina*, de Ivonne Coñuecar, exhibiendo el desarraigo de una vida, expresada en una voz escindida.

Atrayendo a la escena actual y haciéndola visible, los críticos Claudio Guerrero, Miyodzi Watanabe y Víctor Campos proponen una valiosa lectura de la poesía de Stella Díaz Varín desde tres ejes -lengua, cuerpo y futuridad-, que le permite a la voz poética construir un mito de sí, para acceder a la palabra escondida. Revisitando escrituras de mujeres en la época colonial, Andrea Gayet realiza un trabajo comparado de las autobiografías de las monjas clarisas Úrsula Suárez (1666-1749) y Madre Josefa del Castillo (1671-1742), cuyos ejercicios realizados bajo obligación (por mandato de sus confesores) cuestionan la doxa que asociaba a la mujer con lo pasional y la pasividad,

generando espacios alternativos en el ámbito social y eclesiástico. Por último, hacemos mención del artículo de Diego Alegría, que analiza las retóricas visuales y sus efectos valóricos en la figuración del héroe mapuche tuerto Caupolicán en *La Araucana* y *Canto General*; para lo cual se acude a la discapacidad como categoría analítica.

El DOSIER, titulado “El Golpe. Testimonio y Literatura”, remite directamente a la reflexión sobre la dictadura chilena. Macarena Areco y Fernando Moreno convocaron a un grupo de investigadores para que compartieran su visión sobre literatura y cultura, volviendo su mirada al inmediato pasado y al porvenir. Es en este contexto que escriben Soledad Bianchi, Rodrigo Cánovas, Fernando Moreno, Naín Nómez y Grinor Rojo.

Soledad Bianchi otorga un testimonio sobre sus vivencias durante los primeros tiempos del golpe, su partida a Francia en julio de 1975, su experiencia en el exilio (el sentimiento de pérdida) y su vuelta a Chile en 1987, para volver a comenzar, en un país que había cambiado: “No tenía un trabajo estable, ya no enseñaba, conocía a poca gente, pocos me conocían”. Rodrigo Cánovas escribe un ensayo sobre la orfandad experimentada por los personajes de la novela chilena, que deambulan en medio de un país totalmente fragmentado y sin espacios de protección. Fernando Moreno analiza la novela *El paso de los gansos* (1975), de Fernando Alegría, que irrumpe en este nuevo siglo como un archivo actualizado de las pesadillas de la historia. En efecto, su estructura heterogénea y plural -crónica y autoficción, diario de vida y testimonio-, que se expande de lo literal a lo fantástico, hacen de esta novela “un lugar vivo de memoria”.

Por su parte, el poeta y crítico Naín Nómez realiza un panorama de las representaciones testimoniales de la poesía chilena referidas a la dictadura. En su ensayo -que incluye comentarios teóricos sobre los géneros testimoniales-, nos presenta una selección antológica de poemas escritos tanto desde Chile (exilio interior) como desde el extranjero (exilio), incluyendo textos de poetas de diversas generaciones e incluso, poemas anónimos. Finalmente, Grinor Rojo reflexiona sobre la novela chilena, enfatizando que los contextos generados por la dictadura intervienen de modo central en su confección, distribución y consumo. En su estudio crítico resalta la estética realista presente en estas narraciones.

Siguiendo con el espíritu de este número de nuestra revista, en sinergia con la sección anterior, las NOTAS constituyen reflexiones, pensamientos y testimonios sobre el golpe, de seis escritores chilenos, que fueron convocados por el comité editorial para que compartieran sus experiencias personales. Escriben aquí Ramón Díaz Eterovic, Graciela Huinao, Sonia Montecino, Darío Oses, Antonio Ostornol y Marcelo Simonetti.

Finalmente, de un modo complementario, la sección DOCUMENTOS incluye los poemas “Augusto Pinochet Ugarte viene volando” y “Gabriel González Videla viene volando” (transcripción e imágenes de los originales) de Carlos Droguett. Estos materiales -a los cuales hemos tenido acceso gracias a Fernando Moreno, quien hace una presentación contextualizada de estos textos- fueron donados por Droguett en

1996 al Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers (CRLA-Archivos).

La sección CREACIÓN, implementada en nuestra revista desde su N°37 (de junio de 2022), incluye un cuento de Álvaro Bisama y poemas de Teresa Calderón, Luis Correa-Díaz, Thomas Harris, Nadia Prado y Rafael Rubio. Les agradecemos haber respondido con entusiasmo a nuestra invitación. Como lo dijimos en una oportunidad anterior, confiamos en que esta sección sea un aporte cualitativo para el diálogo entre creación y crítica en el ámbito de las revistas disciplinarias.

Por último, en la sección Reseñas, se publican cinco reseñas. Tres están dedicados a textos de crítica, de diverso orden: Erika Almenara reseña *Pedro Lemebel. Belleza indómita* (Luciano Martínez ed.), María del Mar Rodríguez presenta el libro *Frenética armonía: vanguardias poéticas latinoamericanas en la guerra civil española* (de Julia Miranda) y Andrés Soto, *A History of Chilean History* (Ignacio López-Calvo, ed.). Greta Garbo reseña el poemario *Pirámide* (de Valeria Tentoni) y Pablo Fuentes, *Diez días en un siquiátrico* (una traducción del reportaje que Nellie Bly escribió en 1897).

A modo de colofón, en el espíritu de la conmemoración de los 50 años del golpe militar, esperamos que este número sea una contribución a la elaboración de un discurso de la memoria infartado de verdad.

La Dirección

ARTÍCULOS

FORMAS DE LA TRAICIÓN EN LOS TESTIMONIOS
DE PRISIÓN Y TORTURA EN CHILE¹

*FORMS OF BETRAYAL IN TESTIMONIES
OF IMPRISONMENT AND TORTURE IN CHILE*

José Santos Herceg

IDEA (Instituto de Estudios Avanzados) / Universidad de Santiago de Chile
jose.santos@usach.cl

RESUMEN

El presente artículo busca mostrar las diferentes formas en que se presenta la traición en los testimonios de prisión política y tortura chilenos. Para hacerlo, se distinguen grados y modos en que este fenómeno aparece en los textos. Se pueden observar, en primer lugar, ciertas formas pasivas de la traición, es decir, formas de traición que se caracterizan por un no-hacer. Aquí encontramos modalidades de traición como denegar el auxilio a quien está necesitado, el ser un malagradecido con un benefactor, así como también el abandonar a los amigos y compañeros. Luego, se distinguen formas de la traición caracterizadas por una acción directa. Allí, primeramente, encontramos formas de la traición ligadas con el decir, con el hablar, entre las que la delación es la más destacada. Finalmente, se avanza hacia otras formas de la traición que van más allá de delatar y transitan hacia tras formas del hacer, como son la colaboración e incluso la conversión.

PALABRAS CLAVE: Chile, Traición, Testimonios, Dictadura.

¹ Este trabajo forma parte de la investigación titulada *Formas de la traición en el Cono Sur: Hacia una taxonomía crítica*. (Fondecyt N°1210232, 2021-2023).

ABSTRACT

This article seeks to show the different ways in which betrayal is presented in Chilean testimonies of political imprisonment and torture. In order to do so, we distinguish degrees and ways in which this phenomenon appears in the texts. In the first place, certain passive forms of betrayal can be observed, that is, forms of betrayal that are characterized by a non-doing. Here we find such forms of betrayal as refusing help to one who is in need, being ungrateful to a benefactor, as well as abandoning friends and companions. Then, we distinguish forms of betrayal characterized by direct action. Here, first of all, we find forms of betrayal linked to speaking, among which informing is the most prominent. Finally, we move on to other forms of betrayal that go beyond telling and move on to other forms of doing, such as collaboration and even conversion.

KEY WORDS: *Chile, Betrayal, Testimonies, Dictatorship.*

Recibido: 23 de enero 2023.

Aceptado: 10 de abril 2023.

INTRODUCCIÓN

La traición, así como la figura de/la traidor/a, han ocupado un lugar preferente e incluso fundacional en el imaginario cultural de Occidente. Suele haber una traición y un/a traidor/a en el centro de los acontecimientos históricos decisivos. Efiltes traiciona a Leónidas y a los Espartanos; Bruto traiciona a César; Talleyrand, a Napoleón. En América Latina no es diferente: la Malinche traiciona a los aztecas; Juan José Estrada traiciona a Bolívar; y Pinochet, a Allende. La presencia histórica de traidores/as se ve soportada por una estructura anterior, que proviene de los relatos míticos. En los mitos olímpicos, por ejemplo, Zeus traiciona a Cronos; Prometeo, a los dioses, etc. Lo mismo sucede en la tradición bíblica: Dalila traiciona a Sansón, Judas traiciona a Jesús, etc.

Acompaña a esta presencia histórica y cultural, el desprecio evidente y transversal hacia esta práctica. El/la traidor/a y la traición despierta, como dice bien Ruiz, “rechazo, aversión y repulsión. El asco, asociado a lo sucio y/o contaminado”. En consecuencia, “...Los traidores aparecen como los elementos infectos” (Ruiz 6). Quienes traicionan son despreciables y la traición es el gesto más bajo. Dante le asigna a las y los traidores el círculo número IX del infierno, pues es allí donde está atrapado El Diablo o Satanás o Lucifer. El ser considerado traidor o traidora implica recibir el peor de los castigos sociales: un desprecio absoluto que condena a un ostracismo irredimible. No hay salvación para los traidores².

² Tal vez sea a causa de esta transversalidad histórica y esta unánime valoración negativa que distintas disciplinas le dan espacio a la traición como objeto de estudio. Hay investigaciones

Es a raíz de su importante presencia y su unánime condena que sorprende su oscuridad conceptual. Como escribe Jackson, “...there has been surprisingly little written about what we even mean by the term” (72). Ha habido algunos esfuerzos por subsanar este problema (Cf.: Ben-Yehuda, 2001; Jacoby, 2011; Tankó, 2014; Åkerström, 2017; Avishai, 2017; Catalán, 2020, Santos-Herceg, 2022), pero lo cierto es que, como pone en evidencia María Olga Ruiz, cuando se trata de traición “...no existe consenso, en las investigaciones de corte académico [...] respecto a qué conducta o transgresión merece ser calificada de este modo” (9). De hecho, en el caso de Chile, los pocos los trabajos que se adentran en este tema³, no lo hacen desde el punto de vista conceptual. Esta es, justamente, la perspectiva propuesta para el siguiente análisis. Se tratará de una aproximación filosófica al tema de la traición. Como ha señalado Tugendhat “La filosofía consiste, pues, en buena medida en aclaraciones de conceptos” (370). Metodológicamente, no obstante, se presenta un problema que ya fue planteado por Patricio Marchant hace años, cuando recién terminaba la dictadura chilena: “¿Cómo abordar filosóficamente la catástrofe?” (222), lo que en nuestro caso se traduciría en ¿cómo abordar filosóficamente la traición durante la dictadura militar chilena?

Casi la totalidad de la literatura filosófica acerca de la traición arranca, tiene como referencia directa o bien usa constantemente ejemplos tomados de la literatura ficcional a la que recurre constantemente para hacer los análisis. Se ha escrito, incluso, respecto de la necesidad y virtud de hacerlo (Cf.: Jackson, 2000, 74). En este caso, por inspiración agambeniana/arendtiana, serán los testimonios de prisión política y tortura la vía de ingreso a nuestro objeto de estudio. Esta decisión nos enfrenta a una serie de problemas. Por supuesto, está el asunto complejo de qué vamos a entender por testimonio y la dilucidación de problemas teóricos que ello presenta. Para efecto de

relevantes en el ámbito de la psicoterapia (Betrayal Trauma Theory), de la literatura (Longoni, 2005 y 2007; Reati, 2013) y de la sociología (Åkerström, 1991). Existen aún más en el campo de la historia (Boveri, 1957; Castillo, 2019; Fernández y Sapierei, 2019; Gargantilla, 2019) y se la considera tema asimismo en los estudios culturales (Ruiz, 2010, 2014, 2018) y la antropología (Tello, 2014). Desde la perspectiva de la ciencia política también ha sido abordada (Ragués i Vallès, 2006) e incluso desde la lingüística (Ramírez, Ramírez y Díaz, 2013).

³ Existen, por supuesto, excepciones. La publicación de los testimonios de Marcía Merino (1993) y Luz Arce (1993) desató una álgida discusión y crítica que continúa hasta hoy (Eltitt, 1996; Richard, 1998; Escobar, 2000; Elgueta, 2008; Ruiz, 2014; Bustamente, 2014; Pizarro, 2015; Schuffer, 2016; Navarrete, 2016; Pizarro, 2022, entre otros/as). Junto a ello es necesario destacar los trabajos de María Olga Ruiz centrados principalmente en los casos relativos al MIR (2010, 2014, 2018), así como también lo que ha escrito junto con Tamara Vidaurrázaga (2019). Un antecedente importante es también el trabajo de Evelyn Hevia (2014) sobre las memorias de Villa Grimaldi. Una mención particular merece el libro de Fernández y Sampieri (2019) quienes siguen el tema de la traición a lo largo de toda la historia de Chile.

nuestro análisis, además, se suma el problema de cómo podemos configurar el corpus de análisis. La cuestión más compleja, sin embargo, es de qué modo sería posible trabajar filosóficamente los testimonios o, en otras palabras, cómo se pueden abordar los testimonios de manera que sean filosóficamente significativos.

El Campo testimonial chileno, como se ha puesto ya de manifiesto, está constituido por un amplio corpus de textos que se caracteriza por su riqueza, complejidad y polifonía (Pizarro y Santos, 2019). Los testimonios que lo conforman⁴, de hecho, son en extremo diversos entre sí. Tienen diferentes facturas, utilizan distintas estrategias formales (cartas, diarios, relatos breves, intercalaciones), se basan en formas narrativas dispares (epopeya, el viaje a los infiernos, el melodrama, la novela de formación, la confesión, o la hagiografías, etc.). Distan incluso en el uso del lenguaje. Algunos incluyen dibujos; otros, fotos. Unos transcriben textos de otros autores o citan testimonios de ajenos. Hay diferencias, de hecho, en qué es lo que se cuenta, pues las experiencias mismas fueron incomparables. En algunos textos aparecen eventos que en otros se omiten. Las diferencias parecen ser lo más sobresaliente (Santos-Herceg, 16).

La traición, sin embargo, está casi siempre presente en estos textos, como si fuera parte de lo que he propuesto llamar “pro-experiencia de la prisión política en Chile” (2019, 16-17), es decir, aquella experiencia básica que siempre aparece relatada en los testimonios, pese a las diferencias individuales de cada vivencia particular. Si bien en estos textos no encontramos una reflexión filosófica en el sentido de un “decir proposicional” sobre la traición, si hay abundante material que la muestra. Los testimonios, siguiendo la distinción propuesta por Schildknecht, “muestran” “no proposicionalmente”⁵, formas de comprensión y ordenamiento conceptual del fenómeno.

⁴ Hasta el momento se han encontrado más de un centenar de textos testimoniales considerando tan solo los escritos en primera persona por las víctimas mismas y publicados en formato de libro. A este número hay que agregar los testimonios publicados en formatos más breves (en algunos casos en formato de compilación, otros como capítulos de libros y artículos de revista), así como también aquellos que están escritos con el apoyo de algún “intelectual solidario”.

⁵ Aludiendo a la distinción propuesta por Schildknecht, lo propio de la escritura científica —como el discurso filosófico académico— es que posee un carácter “proposicional”. Los testimonios, sin embargo, como en general los discursos cercanos a la literatura, tienen un carácter “no-proposicional”. Lo que sugiere la autora es ampliar las posibilidades de conocimiento filosófico a este tipo de discurso (1994, 23). Se trata de incluir el “...camino indirecto, mostrativo, indicado por la literatura” (23-24), de incorporar formas de saber filosófico que “... no se dejan comunicar mediante el ordenamiento de forma textualmente de tipo enunciativo” (24) y que se acercan al modo literario de conocimiento en que el saber no se encuentra expresa y directamente en los textos, sino que se trasmite a través de ellos; es mostrado, no dicho. No

Dicho ahora en términos de Arturo Andrés Roig, los testimonios son portadores de “filosofemas”⁶, en los que es posible rastrear unidades de sentido.

Lo relatos de traición abundan en los testimonios. Los detenidos traicionan a sus camaradas, los partidos y los dirigentes traicionan a sus militantes, los militantes se traicionan entre sí, los vecinos, los amigos, los compañeros de trabajo se traicionan unos a otros, los uniformados traicionan a sus instituciones, etc. Quizá sea a raíz de esta sobreabundancia que se hace evidente que la manera en las que aparece la traición en los testimonios no siempre es la misma, dando pie para sostener que es necesario distinguir entre diferentes formas de traición.

Ana Longoni, en su conocido libro sobre la traición, aludiendo a un pasaje de la novela *Recuerdo de una Muerte* de Bonasso (1993), propone que, según el autor, en la traición existe una suerte de escalafón lo que se reflejaría en el uso de palabras como «claudicación», «traición» y «seducción», términos que implicarían matices: rendición ante el enemigo, pasarse de bando, desear entregársele. La conclusión de este análisis, según Longoni, es que en la traición se pueden distinguir grados y estilos (Longoni 101). A partir de esta intuición se sostendrá que la traición que aparece en los testimonios chilenos es representada con diferentes grados y que, de hecho, a partir de estos relatos se puede distinguir conceptualmente entre distintos tipos de traiciones.

La cuestión de los grados apunta a que sería posible sostener que se puede ser más o menos traidor, que la falta puede considerarse de mayor o menor gravedad. Como se verá, estas distinciones se hacen en los testimonios sobre la base de criterios como la cantidad de actividad desplegada (se puede ir desde la omisión, pasando por el simple decir, hablar, hasta llegar a la actividad concreta y concertada), el nivel de libertad y conciencia con la que se actúa, pero, sobre todo, de acuerdo con la magnitud y profundidad del daño causado. Por otra parte, aunque claramente emparentado con el tema de los grados, está el de los diferentes tipos de traición. A juzgar por lo que se puede observar en los testimonios, habrían existido acciones que, aunque emparentadas, son cualitativamente diferentes. Todas estas acciones son habitualmente denominadas con la misma categoría –traición–, pero su descripción y el juicio que

hay, de este modo, argumentación, sino más bien puesta en escena. De allí la utilización de metáforas, figuras, anécdotas, situaciones puntuales, relatos, etc.

⁶ Es José Gaos quien propone pasar de la noción de filosofía a la de pensamiento o idea, sugerencia que a Roig le parece acertada en tanto que, como señala, estas nociones, son más amplias, abarcan “...no sólo la filosofía expresada conceptualmente, sino también a los filosofemas incluidos en las diversas formas de representación” (Roig, 1986, 61). La noción de idea incluye todos los actos de pensamiento que, como dice Roig, “pueden estar saturados de filosofar, sin ser académicamente filosóficos” (2001, 53).

se hace sobre ellas difiere. Se intentará, entonces, distinguir las acciones utilizando para ellas diferentes nombres.

DEJAR DE HACER

Comenzaremos por rescatar ciertas formas pasivas de traición, es decir, traiciones que se caracterizan por un no-hacer o un dejar de hacer. Catalán comenta que “Hay dos modos de traición: el activo y el pasivo. [...] El modo pasivo se realiza de forma negativa: no dando un paso adelante, sino dando un paso atrás; no atacando a la víctima, sino negándole la ayuda que le debe en el preciso momento en que la necesita” (Catalán 15). En otras palabras, las formas pasivas de traición estarían ligadas con la idea del abandono.

La cuestión del abandono adquiere diversas modalidades en los testimonios. En primer lugar, está aquel que abandona en tanto que no ayuda, que no auxilia a alguien que lo requiere. Denegar el auxilio requerido puede, en efecto, ser considerado una traición. Sadi Joui cuenta en su testimonio que logra escapar de su prisión en el Buque llamado Maipo, luego de recorrer un largo tramo escondido entre cerros y bosques, logra llegar hasta la casa de un amigo y compañero de partido. “Me atrevo a golpear tímidamente, al momento abre la puerta el obrero municipal Paillaqueo, me reconoce, me abraza cariñosamente y se pone a llorar” (27). Paillaqueo le ofrece de inmediato que se quede pero, luego de conversar con su mujer, se retracta: “—Compañero. No se va a poder quedar en mi casa. Mi señora está llorando y está asustada y nerviosa, porque Ud. está aquí”. La reacción de Sadi Joui es la de la comprensión: “—No se preocupe, Paillaqueo. No quiero causar problemas. Me voy inmediatamente. Paillaqueo se siente mal. Está un poco avergonzado. Me prepara una bolsita plástica con unos sandwichs y huevos duros. Me despido de la señora” (27). El de Paillaqueo es el caso de aquel que se niega a ayudar, a auxiliar a alguien que está en peligro, que está sufriendo, que está en necesidad. Decide no hacer nada, negándose a prestar auxilio pudiendo y debiendo haberlo hecho, abandonando a su amigo y compañero a su suerte. Es el vínculo partidario y de amistad entre Sadi Joui y Paillaqueo lo que genera en este caso una expectativa normativa, una obligación de asistencia que no se cumple, violando con ello el tácito convenio que constituía un nosotros, la unidad de los compañeros del partido y que, por ello mismo, hacía exigible la lealtad entre ellos. La vergüenza de Paillaqueo parece mostrar lo evidente de esta falta, incluso para quien la comente.

Cercano pero diferente es el caso del Ingrato o Malagradecido. Ser un malagradecido es otra forma de omisión que podría ser considerada, bajo ciertas circunstancias, como una traición. El mocito de la municipalidad de Maipú era, según cuenta Alejandro Mujica en su testimonio, un exmilitar, algo tonto y rastrero que tenía trabajo gracias la solidaridad de los dirigentes de la UP. “Este mocito seguía trabajando, porque la izquierda lo ayudaba. ¡Pero él era Nacional de Derecha!” (25). Todo cambia el 11 de

septiembre del 73. Escribe Mujica-Olea: “¡Este 11 de Septiembre era un nuevo ser humano o la transformación de un gusano, en una serpiente venenosa!” (24). Él sabía lo que sucedería con días de antelación. “Hace varios días, nos advirtieron que nosotros volveríamos a ser autoridad en este país y anoche me confirmaron que estoy a cargo de la seguridad de la Municipalidad de Maipú. Pronto me traerán comida, el uniforme y mi ametralladora” (26). No le había advertido a nadie que se venía el golpe. Luego de ocurrido queda a cargo y trata a todo el mundo con enorme prepotencia (24-26). El mocito es, claramente, un malagradecido: fue beneficiado por la generosidad de sus enemigos políticos y podría haber advertido a sus benefactores del peligro que los acechaba o, al menos, podría haberlos tratado con deferencia y dignidad cuando asumió el poder. El mocito decide no hacer aquello que habría hecho alguien que fuera agradecido, con ello quiebra el vínculo de gratitud con aquellos que lo beneficiaron: opta por no pagar su deuda de gratitud y con ello parece transgredir su obligación de lealtad.

Una tercera modalidad en la que aparece el abandono en los testimonios es la de los desertores o fugitivos. Quienes escriben sus testimonios se quejan amargamente, sobre todo, de algunos dirigentes que, tras el golpe, simplemente dejan todo y a todos botados para salvar su pellejo. Escribe Mujica-Olea, por ejemplo, “¡Más tarde supimos que Altamirano se habría asilado como una rata! Muchos siempre hemos creído que Altamirano trabajó para la CIA ayudando a desestabilizar nuestro gobierno...” (31). También Alejandro Witker comenta que “... hubo dirigentes que asumieron sus responsabilidades al riesgo de sus vidas y también los hubo que huyeron y desertaron cobardemente. ¿Usted cree, compañero, que las próximas batallas deberán dirigirlas los «generales» que dejaron todo botado, olvidando sus responsabilidades y sus palabras sonoras sobre el enfrentamiento?” (86). Los dirigentes de los partidos ocupan un lugar privilegiado en el contexto de aquel nosotros que son los partidos políticos. Ellos detentan cargos que implican responsabilidad, lo que hace posible exigir cierta conducta de respeto por el vínculo, así como también una actitud de lealtad. El dirigente que escapa, que huye, dejando “en la estacada” al partido y a sus compañeros, traiciona la confianza que se le ha depositado, quebrando el pacto de lealtad.

DECIR

Hasta este punto se han revisado algunos casos de traición pasiva, de un cierto no-hacer traidor que aparece en los testimonios. Pasando ahora a la actividad, es decir, a la traición activa, en los testimonios aparecen, primero, acciones ligadas con el decir, esto es, acciones que son palabra. Åkerströmm distingue entre dos grandes tipos de traición: las traiciones en la forma del “*leaving*” (dejar, abandonar) y las traiciones en la forma del “*telling*” (decir) (Cf. 1991, 5ss). La cuestión que está en juego aquí es, en general, la de la delación. *Proditio* es el término latín que parece estar detrás de esta acción. Se puede traducir al castellano como delación, pero también como denuncia,

revelación de secretos, incluso se puede traducir directamente como traición. La cuestión central en la delación es la entrega de información, por ello es que se trata de un decir. Como se puede ver en los testimonios, sin embargo, no todas las delaciones son iguales, así como no todos los decir lo son.

Un primer caso de delación que aparece en los testimonios es el del soplón o informante. Se trata de un sujeto que entrega una información, una información secreta, o que, al menos, no debería haberse revelado. Dicho soplónaje tiene como consecuencia, en este caso, la prisión y la tortura para alguien. El soplónaje abundó durante la dictadura en Chile y fue parte fundamental del mecanismo que llevaba a los CCDT⁷. El testimonio de Mario Artigas se abre, de hecho, con la siguiente frase: “Las denuncias y el soplónaje, pasaron a constituir los elementos de uso permanente para la detención o el secuestro de personas, permitiendo mezquinas venganzas personales y colectivas” (11). Es sin duda a raíz de ello que la figura del soplón aparece en gran parte de los testimonios. Sin ir más lejos, por ejemplo, Ibar Aibar tiene un capítulo en su texto titulado “Aliste - el soplón”. Allí cuenta que llega una patrulla a su casa y comienzan a interrogarlo. Comienza por dar su nombre, cuando un sujeto interviene: “—Es él. Yo lo reconozco. Es el mismo que andamos buscando, dijo un civil que acompañaba al pelotón apostado frente a mi casa. Es del Clarín. Péguenle no más. Mátenlo. Es un «upeliento», (de la Unidad Popular), acotó el soplón. El hombre de civil, Sergio Aliste, era del barrio, un comerciante” (143). También fue un vecino, el de la tienda de la cuadra, quien denuncia al hermano de Luz Arce. Estando en Villa Grimaldi juntos éste le dice a Arce: “—¿Te acuerdas de Navarrete? —¿Raúl? —Sí. Ese día que fuiste al Hospital Militar, fue al negocio y nos pusimos a conversar. Le dije todo, que estabas en libertad, que te habías cagado a la DINA. —¿Le contaste todo lo que sabías? —Todo. Perdóname, pero para mí, él era un compañero. Cuando me di cuenta quería morirme, sabía todas tus cosas” (Arce, 113).

En un sentido cercano, cuenta Rolando Álvarez que los aviadores llegan al Hospital en el que trabajaba y que “... un compañero de trabajo, un médico, le dijo a un carabinero algo al oído, entonces el carabinero sacó un revólver, me lo puso en la cabeza y mi compañero me acusó de extremista... el nombre de quien me delató es importante tenerlo presente, se llama César Sisdedos. Ese señor era compañero de curso mío, cirujano” (33). Patricio Santelices, por su parte, cuenta en su testimonio que conoció a una mujer a la cual también la delató un colega (60). Juan del Valle es denunciado por su jefe:

Qué frío sentí y un hielo aterrador recorrió en fracción de segundos por todo mi cuerpo al reconocer la voz de Celada, nuestro jefe directo en aquel grupo y

⁷ Centros de Detención y Tortura

además jefe en nuestro trabajo diario; por supuesto yo no tenía idea que estuviera también detenido y mucho menos me iba a imaginar que el daría nuestros nombres, menos aún que él diría algo referente al fatídico 11 de Septiembre (29).

El soplón, según se puede ver en los testimonios, tiene una cercanía con quien es denunciado: vecino de la cuadra (comerciante), compañero de trabajo, colega, etc. Se trata de una cercanía circunstancial, casual, no elegida. Estrictamente, sin embargo, hablar de traición en estos casos no resulta fácil, pues resulta complicado sostener que dicha cercanía implique un vínculo entre los sujetos, sobre todo que dicho vínculo haya generado algún sentido de pertenencia, de nosotros, que haga suponer la existencia de alguna obligación de lealtad. No estaría presente aquella “relación densa” de la que se habla en la literatura sobre traición como requisito para que esta tenga lugar⁸. De acuerdo con lo relatado en los testimonios, quien es objeto de un soplónaje, sin embargo, experimenta dolorosamente lo acontecido. En los textos se puede apreciar claramente que para la víctima si parece haber existido un vínculo de confianza que se quiebra. Parecen suponer que, por ser vecino, por compartir cierta cotidianidad, o por ser colegas y ser parte de una misma institución, eso supondría que se puede tener determinadas expectativas normativas que excluirían el soplónaje. De allí la sorpresa que experimentan y el dolor que sienten al ser entregados. De allí también esa suerte de revancha o venganza al dejar por escrito en sus testimonios el nombre completo del traidor: Sergio Aliste, Raúl Navarrete, César Sisdedos, Celada.

Distinto es el caso del delator cuando entre el denunciante y el denunciado hay claramente un vínculo estrecho (compañeros de partido, amigos, familiares, etc.). Aquí la palabra adquiere mucho más nítidamente la forma de la traición. Se delata a alguien con quien se comparte un nosotros y respecto del que se tienen obligaciones de lealtad. Como se pone en evidencia en los testimonios, no todos estos casos de delación son, sin embargo, iguales, pues no todos ellos tienen lugar con el mismo grado de libertad. Hay aquí, de hecho, muchos lugares que van desde una delación consentida⁹, en la que se entrega información con plena libertad a sabiendas de las consecuencias de ello, hasta llegar a una delación forzada en la que la libertad parece estar completamente ausente.

⁸ “A serious breach of serious trust is nothing other than a betrayal of a thick relation” (Avishai, 84).

⁹ El consentimiento alude aquí a una delación en libertad, sin apercibimiento alguno. El traidor delata a aquel con el cual lo une un vínculo de lealtad y lo hace libremente. Este delator nunca es, sin embargo, un simple delator, pues ya ha pasado, con este mismo gesto de libertad, a la colaboración e incluso a la conversión. Volveremos sobre este caso, por lo tanto, más adelante.

Los relatos que aparecen en los testimonios acerca de la delación propia siempre buscan calzar con el caso del delator a quien se le ha arrebatado la palabra, para usar un término de María Olga Ruiz¹⁰. Hevia explica que:

La delación constituiría el primer paso del quebrantamiento del prisionero bajo condiciones de tortura, el torturado entrega nombres, puntos de contacto, redes de la organización u otros datos que, a la luz del contexto del interrogatorio bajo tortura, para muchos sobrevivientes se vuelve comprensible y hasta justificable... (26).

Jorge Montealegre confiesa en su testimonio:

Nos torturaban para que “sopláramos” ...Nuevamente pidieron nombre. Di nombres. Los más queridos eran los más buscados. Y ya sabía que los buscaban así que nombrar al jefe del partido o a Luis Maira, a Jacques Chonchlo, a don Rafael Gumucio, no era revelar el nombre de una persona desconocida, ya había pasado un mes del golpe, suponía que estaban vivos. Era mi justificación. Entregué un par de nombres. Solo compensa ese bochorno la tranquilidad que me da la certeza de que nadie cayó ni tuvo un mal rato por mis “confesiones”. Tal vez nadie calló en el Estadios. Salvo los héroes, que tienen que haber existido (137).

La manera en que Hernán Valdés relata su delación tiene mucho en común con la de Montealegre. En primer lugar, confiesa en una sola frase su falta. Tal como hiciera Montealegre cuando escribe tan solo “Di nombres”, Valdés escribe “Nombro a algunos”. Son frases cortas y rápidas, como un golpe, como una confesión que se ha contenido, de la que uno se avergüenza y, por lo tanto, se hace de una vez. Se lanza, como para que el lector pase rápidamente por allí y siga su camino de lectura sin detenerse mucho. Pasar el trago amargo de la confesión de una vez. Quizás con la extraña esperanza de que nadie se detenga en lo horroroso, en lo escandaloso de lo escrito.

Los autores, por otra parte, insisten en que su delación, al parecer, no ocasionó daño a nadie. Escribe Valdés: “Los amigos a quienes “delaté” no han sido traídos” (205). Del mismo modo, Montealegre había escrito que “que nadie cayó ni tuvo un mal rato por mis “confesiones” (173). Esta constatación parece aliviar un poco sus conciencias. Pese a que nadie habría sido detenido por su delación, Valdés igualmente se siente culpable: “Me reprocho no haber soportado un poco más, pero quizá porque

¹⁰ “La “entrega” de información también merece ser examinada con más cuidado. En primer lugar, habría que señalar que la información entregada es, en estricto rigor, información arrebatada a través de la violencia extrema. No se trata, por tanto, de una entrega sino de una expropiación forzada e impuesta” (Ruiz, “La palabra arrebatada”, 11).

la exacta noción del terror y el sufrimiento se olvida. No pueden reproducirse como sensaciones” (186). Valdés y Montealegre confiesan y sufren su delación, no pretenden negar lo que hicieron, sin embargo, deslizan justificaciones. Valdés sospecha que su autorreproche podría deberse a que se olvida la dimensión del dolor y sufrimiento al que fue sometido para que hablara. Montealegre cierra su confesión diciendo que “Tal vez nadie calló en el Estadio. Salvo los héroes, que tienen que haber existido” (173). Sostienen, entonces, que la palabra les fue arrebatada: no hubo libertad alguna en su delación. Mallol escribe al respecto: “[...] es evidente que nadie habla, pues es un acto voluntario; más aún, hablar es un acto que emana de una decisión racional, tomada en condiciones relativamente aceptables. A las víctimas se les arranca información mediante la aplicación de tormentos atroces que van pulverizando sus referencias y sus razones” (40).

Se ha dicho que la libertad al momento de ser desleal y violar una confianza depositada sería una *conditio sine qua non* para poder hablar de traición. Dicho negativamente, no toda violación de confianza, ni toda deslealtad, sería traición, puesto que hay algunas que se comenten sin libertad. La concurrencia o no de libertad por parte de quien viola la confianza depositada, sin embargo, no es un elemento que determine la existencia o inexistencia de traición, sino que afecta más bien la asignación de responsabilidad. Es por esta razón que quien delata bajo tortura sin duda traiciona, pero no necesariamente se le puede responsabilizar moral, legal o jurídicamente de dicha traición, pues su acción puede obedecer a lo que jurídicamente se conoce como “miedo insuperable”. Es posible delatar sin ser traidorx, puesto que la falta de libertad exime de responsabilidad por el incumplimiento de la obligación. Así relata Marcia Merino su primera delación:

No pude soportar la tortura mía y la de otros, el dolor físico, el miedo, el pánico... el horror inconcebible que viví a partir de ese momento. Entre la desnudez, los estertores producidos por la electricidad, la vejación, los golpes, grité sin poder controlarme, el primer nombre: María Angélica Andreoli (6).

A juzgar por lo que encontramos en los testimonios, sin embargo, no abandona al delator la sensación de haber cometido una falta horrible. Luis Alberto Sánchez cuenta la historia de un compañero de cabaña en Tejas Verdes que no dejaba de recriminarse por haber delatado a su compañero: “El hombre me dijo que él era un traidor, ya que delató a su compañero” (102). La confesión parece una forma de expiar su culpa. Es, sin duda, lo que hacen Valdés y Montealegre, pero también lo que hace Luz Arce en su testimonio. Todo su testimonio es presentado, sin ir más lejos, como una confesión que se inicia en una terapia con un sacerdote.

La víctima, por su lado, no olvida ni menos perdona a su delator. Cuenta Luís Alberto Sánchez que un día llegan prisioneros nuevos y se ven el delator con el delatado. “Recuerdo una fugaz mirada entre ambos. Jamás podré olvidar la mirada del

odontólogo, una mirada de recriminación, de dolor e impotencia realmente indescribible” (103). No parece haber justificación posible para delatar a un compañero. Nubia Becker escribe en su testimonio:

Allá en el Sur hablaron dos de los que caímos en septiembre del ‘73. Fue un tiempo durísimo. El salvajismo era alentado por la revancha y se ensañaron con nosotros. Sin embargo, cuando se supo que esos dos habían «hablado», nadie lo pudo justificar, a pesar del horror que se vivía, y tampoco, nadie, quería estar en el cuero de ellos (17).

Se comprende, entonces, que la delación tenga un castigo al interior mismo de la prisión. Cuenta Manuel Ahumada que un día los prisioneros del Cerro Chena son sacados de sus Celdas y se les autoriza para lavarse en un riachuelo.

Solo uno se quedó aislado, entre el grupo de presos y las salas de la escuelita. No hizo intento alguno por incorporarse, mantuvo siempre la vista pegada al piso. La indignación en los viejos ferroviarios, para con el preso solitario, era evidente. Era quien los había nombrado durante una sesión de tortura, según reconociera el mismo entre lágrimas (90).

La segregación no es el único castigo, en ocasiones, este se vuelve físico. Santelices cuenta que conoció a una mujer a la cual la delató un colega y que “[c]uando volvieron del interrogatorio los compañeros del que «cantó», le zurraron, por soplón” (60).

HACER

Hay delaciones que trascienden el mero decir e incluyen el hacer en tanto que actuar concreto y directo. En los testimonios hay casos paradigmáticos de ello. El besar como gesto de delación y el recuerdo de Judas aparece allí, por ejemplo, en más de alguna oportunidad. Según su testimonio, fue Hugo Cárcamo, su compañero del MIR, quien entregó a Marcia Merino: la citó, le hizo preguntas, intentó sacarle información y luego la acompañó a su casa. Entonces la delata con un beso. “Hugo me acompañó hasta la entrada del edificio, me dio un beso en la mejilla y se fue (Merino, 20)¹¹. El apuntar

¹¹ Marcia Merino “entrega” a mucha gente. El **beso** aparece cuando ayuda a la detención de Héctor González. Cuenta Merino que lo reconoció y que no pudo controlar su miedo, que fue detenido y llevado a José Domingo Cañas: “... me fueron a buscar porque Héctor quería hablar conmigo. Me llevaron a la sala de tortura... me sacaron la venda y vi a Héctor desnudo y amarrado en la “parrilla”. Me pidió que me acercara y que le diera un **beso en la mejilla**” (46).

como delación también aparece en los testimonios¹². El dedo delator, podría llamarse. El famoso encapuchado del Estadio Nacional no habla, solo apunta. Rolando Carrasco lo describe de la siguiente forma: “Ex militante de un partido popular, la tortura y las amenazas de muerte a su familia de sus captores, lo transformaron en traidor y delator. Con su dedo índice, y oculta su identidad con el capuchón llevó al cadalso a varios ex hermanos...” (87). Este personaje aparece en cada relato testimonial de quienes pasaron por ese CDT. El gesto siempre es el mismo¹³: Alberto Gamboa habla de que “Se paseaba lentamente frente a nosotros, sin decir palabra. De vez en cuando detenía su marcha para levantar su índice acusador y señalar a un hombre. De inmediato, éste era separado, generalmente con violencia, del grupo. Siempre eran cuatro o cinco los hombres escogidos” (47). Adolfo Cozzi agrega dramático a su relato:

En el marco de la puerta apareció entonces un encapuchado. Una tela negra le cubría la cabeza y parte de los hombros. A través de dos orificios sólo se veían sus pupilas moviéndose de un lado para otro en el globo ocular, recorriendo implacablemente cada uno de nuestros rostros. Hubo un silencio de muerte. Hasta que extendió un brazo que se alzó como un ala negra y señalando a uno de los presos, dijo: —Ese, ése que está ahí. Lo sacaron a empellones, a culatazos y patadas. Dieron un portazo. Cerraron con llave. Se oyeron gritos (78).

Una acción delatora algo más compleja es el llamado “poroteo” en los testimonios. Detalles sobre esta práctica se pueden encontrar en el testimonio de Marcia Merino, pues ella misma fue sacada a porotear cuando estaba en José Domingo Cañas: “[d]etenida en este recinto, me sacaron a ‘porotear’, es decir, salir a la calle a reconocer gente. Este término ‘porotear’ era una expresión de los agentes de la DINA” (46). Luz Arce cuenta, a su vez, que “[s]e nos dijo que a partir de ese día comenzaríamos a ‘porotear’, o sea, ir con los equipos a que habíamos sido asignados, a mirar por las calles de Santiago identificando militantes” (143). La práctica parece consistía en subir a un prisionerx en un auto y se le llevaba a pasear por la ciudad. Tan pronto

¹² “José Castro vendiendo a sus propios colegas. Nada era novedoso en este aspecto, el propietario de una zapatería, el hijo del almacenero, del agricultor acaudalado, “dos transportistas”, eufemismo utilizado para nuestros criollos camioneros, todos señalando con su dedo acusador a los peligrosos “izquierdistas”” (Arellano, 26).

¹³ “El encapuchado, por último, era un personaje siniestro. Solía recorrer el Estadio junto a soldados armados, **mientras señalaba con su dedo índice** a determinados presos, los cuales eran sacados a viva fuerza y llevados del sector. Normalmente, no sabíamos más de ellos. En el encapuchado se concentraban nuestros más oscuros sentimientos, pero rogábamos también que no nos fuera a señalar a nosotros. Cuando ya pasaba, respirábamos tranquilos” (Morales, 45).

reconocía a alguien debía avisar a los agentes, quienes hacía la detención al instante. De hecho, ni siquiera era necesario avisar expresamente. Merino cuenta que estando en el auto reconoció a una compañera, permaneció en silencio, sin decir nada, tratando de disimular; pero “en ese momento el pánico me invadió. No pude evitar que ellos se dieran cuenta de ello. La reconocí. Jacqueline Binfa fue detenida y actualmente está desaparecida” (46). Luego le ocurrió lo mismo con otro compañero e insiste: “Lo reconocí. No pude controlar mi miedo. Fue detenido” (46). La práctica llega a ser tan central que Nubia Becker le dedica un capítulo completo de su testimonio (37-39). Ella describe, no obstante, una manera algo diferente de porotear (39). Se trataba de sacar a los detenidos para usarlos como una suerte de “cebo”, de carnada que se ponía en una calle para atraer a los militantes:

En ese tiempo no era raro ver el espectáculo de algún ser, con un aire de total desamparo y vestido como de prestado, patéticamente parado en alguna esquina del centro, de Providencia, de Vicuña Mackenna u otro rumbo conocido como zona de contactos o paso de “extremistas”. Ese pobre infeliz, hombre o mujer, era un prisionero “poroteado” (38).

En una primera mirada, los elementos involucrados en estos casos parecen ser los mismos analizados antes en lo que se ha visto respecto de la delación dicha, toda vez que el habla es una acción. Entre dar un nombre y apuntar a alguien, desde el punto de vista de la delación, no parece haber diferencia, son simplemente modos diferentes del delatar. A juzgar por los testimonios, no obstante, parece existir un matiz importante que no puede dejar de verse. Como si el actuar que va más del mero decir, del simplemente soltar un nombre en medio de la tortura, no pareciera ser igualable con levantar el brazo y apuntar a alguien presente o besarlo, menos aún identificarlos en la calle para que sean detenidos. Si la palabra es arrebatada en la tortura y la libertad –y por lo mismo queda completamente aniquilada– en la acción de besar, de apuntar, de indicar, siempre parece persistir algún grado de libertad. La traición aquí, por lo tanto, parece ser evidente, sobre todo cuando se trata de delatar a los compañeros de partido, a los familiares, a los amigos, etc.

La pregunta, sin embargo, aún puede plantearse, puesto que en el hacer delator todavía podría sostenerse que, en algunos casos, no hay libertad alguna. Es necesario traer a colación aquí la cuestión del “quiebre”. En el caso chileno se habla de “quebrados/das” para aludir aquellas víctimas en las que la tortura logró su objetivo. La tortura es, usando las palabras de David Pavón-Cuellar, “una estrategia psicológica, psicológicamente concebida y realizada, para conseguir la destrucción psíquica, personal y subjetiva, de quien es torturado” (18). Muchos autores han puesto de manifiesto de diferente forma esta finalidad de la tortura. En términos de Vidal, “(...) el objetivo principal al infligir la tortura es desintegrar la identidad de la víctima” (11). Se produce, como dice Calveiro, una borradura radical, un “vaciamiento” (73). La

tortura busca una limpieza total, un lavado de cerebro. Quien es forzado a apuntar a otro o es llevado a porotear tiende a ser un sujeto completamente quebrado. Esto es, al menos, lo que puede desprenderse de la descripción que hace Marcia Merino de su estado al ser sacada a porotear. Cuenta, por ejemplo, que tan mal estaba que ni siquiera puedo dar su nombre y denunciar a sus captores cuando la dejan en el auto sola y la abordan unos maestros de una construcción: “se acercaron a la camioneta y me preguntaron mi nombre, y quienes eran mis aprehensores. No puede responder. Estaba muy choqueda” (36-37).

Al margen de la existencia de algunos sujetos heroicos que, pese a pasar por el infierno de la tortura, lograron resistir, como dice Jorge Montealegre, resulta difícil establecer que ello sea una expectativa razonable de futuro. No es lo esperable, de hecho, lo más esperable es que, aquel que es torturado, se quiebre. Tampoco, en realidad, parece razonable, por lo tanto, que pueda existir también una expectativa normativa: resistir la tortura más atroz como lo exigible. Marcia Merino relata el momento exacto en que se quiebra: “Cuando por primera vez le reconocí información a Bache, sentí que había traicionado a mi partido. Mi mundo se derrumbaba totalmente. Así como mi entrega a la revolución y al partido había sido total y absoluta, el haber dado antecedentes, aún conocidos por ellos, significaba para mí un quiebre también absoluto” (24).

HACER (COLABORAR)

El hacer delator se va transformando, en algunos casos, en un hacer colaborador. Nuevamente Marcia Merino muestra en su testimonio este desplazamiento al relatar cómo entrega a María Angélica Andreoli:

Después de una cierta cantidad de cuadras, lo que constituía una rutina de la DINA, me sacaron el scotch, y me llevaron hasta la Bilbao donde tuve que indicar la casa. Mario y Romo me hicieron bajar de la camioneta, y me obligaron a tocar el timbre. Salió una joven, al parecer hermana de María Angélica, a quién le pregunté por ella, y minutos apareció ella. La tomaron de inmediato y la subieron a la parte posterior de la camioneta (33).

Ya no se trata tan solo de delatar, sino de participar activamente en la detención, en las “diligencias”, como se las llama en jerga militar. Por reincidencia en la delación y por la aparición de otro tipo de acciones, más directas, más concretas, la acción se complejiza. Se avanza, entonces, hacia actividades que van desde trabajos de inteligencia, hasta la participación en interrogaciones y tortura. En este punto hay que hablar directamente de colaboración. Luz Arce relata con detalle el momento en que comienza a colaborar. Hay en su testimonio, de hecho, un capítulo llamado “La Colaboración” (112). Allí cuenta cómo empieza todo. Su hermano había sido

tomado prisionero y llevado ante ella: ambos reciben una propuesta de Lawrence para que colaboraran a cambio de su libertad y los dejan pasar juntos una noche para que conversen. Él le comenta que quería venir a sacarla de la prisión. Ella se lamenta en silencio porque la presencia de su hermano lo hace todo más difícil. Finalmente decide: “Tengo que jugar mis propias cartas (...). Está bien, opto por intentar vivir” (116) escribe expresamente y comienza a colaborar.

La colaboración inicial fue dar nombres de militantes, es decir, proveer de información: delación sistemática. Luego fue llevada a las “diligencias” (119). Arce, a esas alturas, pretende estar simulando una colaboración (120), sin embargo, los nombres que da, según cuenta, se traducen en la desaparición de varios militantes. Luego participa activamente en las detenciones¹⁴. A juzgar por su testimonio, para Arce colaborar parece haber sido una decisión racional, justificada con el interés de salvar la vida de su hermano y conservar la propia. Esta explicación, sin embargo, se tambalea cuando señala, ahora menos racionalmente, que:

Por esos días de agosto de 1974, me sentía cada vez más lejos de la Luz que creía que podía enfrentar todo sin transar en lo que tanto amaba. Sentía la sensación de que me habían arrancado no sólo pedazos de piel, sino del alma. Sentía que me habían quitado toda posibilidad de mantenerme a mí misma, no puedo explicarlo con claridad (122).

Luz Arce está completamente quebrada, destrozada por dentro. Naomi Klein señala que la tortura lleva a un punto a la víctima –el estado de shock– en el que se produce un vacío que deja al sujeto completamente vulnerable, susceptible de reorientar. La reprogramación es, de hecho, la finalidad última de la tortura. Valentina Buló sostiene que “es en la tortura que el cuerpo queda convertido en una tabla rasa, una verdadera página en blanco sobre la cual se pueda escribir el diseño desde cero” (209). Reescribir, rediseñar, sería la finalidad. Fernando Savater y Gonzalo Martínez-Fresneda afirman que “torturar no es destruir, salvo en el grado necesario para construir de Nuevo y de otra forma. Tiene más de remodelación que de puro y simple quebrantamiento” (72). Luz Arce dice que se ha perdido a sí misma, luego de la tortura ha quedado vacía de sí y es transformada en un agente de la dictadura. Se completa así su traición: ha cambiado de bando, aunque su decisión no haya sido libre en absoluto.

¹⁴ “Al llegar al domicilio de Álvaro me bajaron de la camioneta y me hicieron preguntar por él en su casa. A mi lado estaba Basclay Zapata, conocido como el “Troglo”, más atrás estaban el “negro” Paz y Osvaldo Romo. Alvaro salió confiado y caminamos unos pasos hacia la esquina. Ahí, entre Romo y el Troglo lo hicieron subir a la parte posterior de la camioneta” (220).

Otro relato de colaboración que aparece en los testimonios es el de Cristián Mallol. Esta vez no es él quien lo hace directamente, sino que es Mario Benavente quien lo incorpora en su propio testimonio. Tiene allí un capítulo titulado “La tortura de Cristián Mallol” (159) en donde transcribe lo que habría sido la confesión que le hace Mallol cuando está a punto de salir en libertad: le ruega que lo escuche antes de irse. Le son descritas con detalle las horribles torturas a las que fue sometido en Villa Grimaldi¹⁵. La conclusión fue que, como dice, “No pudimos seguir resistiendo. Nos habíamos quebrado. Lo que deseábamos era salir vivos de ese infierno. Ya ni siquiera podíamos reflexionar” (162). Luego de unas semanas en ese estado unos oficiales les ordenan “aparecer en los medios de comunicación llamando a nuestros compañeros a entender que toda oposición era inútil y que había que confiar en los nuevos gobernantes. Ellos restablecerían el orden institucional perdido durante el gobierno de Allende”. Una vez más la confesión de una frase corta y directa: “Así lo hicimos” (162). Mallol acusa a sus torturadores de transformarlo en traidor: “nos convirtieron a traidores”. La responsabilidad en esta confesión se desplaza, el argumento es la fuerza irresistible, la falta de libertad. Mallol insisten en que, luego de ser quebrados, “estábamos dispuestos a hacer cualquier cosa con tal de seguir con vida” y ellos lo sabían, que “No estábamos en condiciones de comprender lo que pretendían. Creíamos que no teníamos otra alternativa y que hacíamos lo correcto” (162). Benavente es comprensivo: “No somos dioses ni superhombres. Somos seres humanos” (163). Esta comprensión, sin embargo, no exime del todo de la responsabilidad, por eso le habría insistido a Mallol que debía reconocer sus errores: su traición fue efectiva.

El extremo de la colaboración es la de aquel que, sin haber sido quebrado, ni siquiera torturado, decide cambiar de bando. “El más controversial de los temas que atraviesa ese infierno es el de la colaboración, incluido su extremo: los casos de compañeros que se convirtieron en represores” (Bandenes y Miguel, 11). El Fanta es, sin lugar a duda, el ejemplo paradigmático de este traidor. No hay un testimonio directo, sino una entrevista en que confiesa su deserción¹⁶:

¹⁵ “Estuve junto con mis compañeros en Villa Grimaldi. Se nos encapuchó y, luego, se nos torturo durante días y noches. Se nos aplicaba electricidad en los genitales en el ano, boca, golpes en los oídos y por todo el cuerpo. Se nos mantenía colgados de los pies, otras veces, de los brazos durante horas y horas, se nos tuvo en el “palo de arara” durante tiempo interminable. Los golpes no cesaban hasta el punto que ya no los sentíamos. En ocasiones perdíamos el conocimiento. Para continuar la tortura con la asistencia de médicos y con baldes con agua nos hacían recobrar la ¿?? Se nos sumergía la cabeza en recipientes llenos de mierda. Nos sentíamos ahogar. Luego que recuperábamos la capacidad de respirar, se repetía la inmersión. Era terrible” (159).

¹⁶ “El desertor que se pasa al enemigo en una guerra puede actuar por cálculo egoísta sobre el resultado de la contienda, pero también por desafección hacia el propio bando, desde

Yo opté y la verdad es que he pagado con creces mi decisión...En el camino me fui encontrando con otra gente, con otras ideas y las empecé a asumir. La verdad es que como una parte importante de los chilenos, yo creí en el sello que logró imponer el gobierno militar... (Skornik, 02.11.2007).

En el marco de los testimonios es en el de Manuel Guerrero en donde aparece esta figura. Guerrero escribe un capítulo titulado “La mano del traidor”. Allí cuenta que es encarado por su delator en medio de la tortura. “—No huevís pu’, Manuel, veí que yo te conozco —gritó alguien a mi lado” (65). Le da una serie de antecedentes que muestran su profundo conocimiento sobre sus actividades y luego le dice:

Yo te recomiendo que mejor hablís, porque aquí al final todos lo hacen. Hay un lote de viejos del Partido por los cuales se colocaban las manos al fuego, pero que han cantado como locos, y con ellos se ha hecho un trato. Tú también podís hacer un pacto, contar algunas cosas, ayudái su poco y vivís tranquilo después. Total esta cosa va pa’ largo (65-66).

Guerrero entra en crisis y según explica era porque “... esa voz me era familiar” (66). Se desespera por reconocer al traidor, por saber quién es el dueño de esa voz que lo insta a hablar para salvar su vida. La realidad de la traición lo destroza:

En la búsqueda de la unión de la voz y las imágenes fantasmales, borrosas, que acudían, un espanto profundo se fue haciendo patente. Por vez primera la realidad de la traición me estremecía, me aplastaba, hundiéndome aún más, en la incertidumbre, en el miedo y el vacío. Sí, vacío. Un vacío de nada, de ausencia-presencia, de vértigo inmenso, de desarraigo de la tierra, ingravidez, oscuridad y silencio (68).

CONCLUSIÓN

Se dibuja en esta mirada al campo testimonial chileno una suerte de entramado de acciones traicioneras, cercanas pero distinguibles, emparentadas, pero diferentes. Un entramado que es susceptible de ordenamiento, además. He propuesto aquí uno que reconoce como criterio principal la cantidad de acción desplegada y que va, por lo tanto, desde la inacción (el no-hacer), hasta el despliegue de una multitud reiterada de acciones complejas, pasando primero por acciones simples y, antes de ello, por el liso y llano decir. La ordenación, por lo demás, se ve complementa con otros criterios

la del mero resentido por el trato cotidiano que recibe de los suyos hasta la del exiliado que trama su venganza contra el gobierno que lo expatrió” (Catalán, 41).

como son la conciencia o grado de libertad presente, así como también la cantidad de daño provocado. Es posible así desplegar una suerte de mapa conceptual, de cartografía categorial que nos permite nombrar de diferente modo este enjambre de acciones. Se puede distinguir, entonces, un primer grupo de acciones que podríamos aglutinar bajo el nombre deslealtad, en donde se incorporarían las omisiones antes descritas como son la negación del auxilio, el ser un malagradecido y el desertar, todas acciones ligadas al abandonar. Para el segundo grupo de acciones podría usarse el término delación. Allí podrían incluirse aquellos actos ligados a la entrega de información (decir) ya sea libremente, como en el caso del soplónaje, o bajo violencia extrema como en el de la expropiación. Finalmente, el tercer grupo de acciones estaría constituido por las acciones ligadas al colaborar que podrían agruparse bajo el nombre provisorio de apostasía. Se incorporarían, aquí, las acciones de colaboración ya sean libres como en el caso del converso, o sin libertad alguna, cuando ha mediado un quiebre.

Esta taxonomía preliminar, con la diferenciación entre distintas manifestaciones del fenómeno llamado traición, permite, utilizando una expresión de María Olga Ruiz, “humanizar la experiencia” (16), introduciendo matices que pongan de manifiesto su complejidad, haciendo posible diversificar la evaluación moral que se pueda hacer de cada una de las acciones asociadas a la traición. Sería posible, por ejemplo, evaluar moralmente de manera diferente experiencias como las relatadas por Montealegre (2003) o Valdés (2010) en sus testimonios, quienes bajo tortura entregan algunos nombres de personas que finalmente no sufrieron daño, de la colaboración expresa de Marcia Merino (1993) y Luz Arce (1993), quienes trabajan para la DINA luego de ser torturadas, participando activamente en la detención y provocando la desaparición de ex compañeros/as. Del mismo modo, sería posible distinguir moralmente esta última experiencia de la de Miguel Estay (el Fanta) quien, sin mediar violencia alguna, decide colaborar e incluso participar directamente en torturas y asesinatos de sus antiguos compañeros.

En el imaginario social, como se constataba al comenzar, la traición es considerada el gesto más bajo. De allí que se les rechace transversalmente. A la luz de lo señalado y la posibilidad que se abre para establecer diferenciaciones en el juicio moral, se hace posible matizar el desprecio. Aunque de manera preliminar y esquemática, la propuesta de diferenciación esbozada más arriba implica también una jerarquía moral que va ascendiendo en gravedad, desde la deslealtad hasta la apostasía, pasando por la delación y la colaboración. En este sentido se podría considerar, por ejemplo, que la conversión como apostasía sería la más reprobable moralmente, puesto que libremente se abandona todo lo que tenía por valioso y a todos con quienes tenía una relación de confianza para entregarse por completo al enemigo, causando con ello un enorme daño. Por el otro lado, la acción de denegar auxilio estaría en el extremo opuesto, siendo su traición la más leve: simplemente habría dejado de actuar cuando existía la exigencia de hacerlo.

Escribe María Olga Ruiz que uno de los efectos más evidentes de permanecer en un enfoque bipolar que solo reconoce héroes y traidores es que “dificulta el análisis crítico del pasado reciente” (16). Dicha dificultad se manifiesta, primeramente, en el hecho de que este esquema binario provoca que la traición en realidad permanezca velada. Como bien dice Hevia, “[e]stas categorías blanco/negro, sobre la dictadura, han tejido un manto de silencio y de mistificación de aquello que sucede en el ‘entre’” (9). En efecto, el discurso dicotómico, incluso mediante el reconocimiento de la existencia de una zona gris, ha impuesto un silenciamiento sobre el fenómeno de la traición. El caso chileno es, sin duda, paradigmático de ello. De la traición no se habla. El silenciamiento ha adoptado allí por la estrategia del “chivo expiatorio”. Como indica Ruiz nuevamente, la representación del/de la traidor/a como otro absoluto, permite que “la culpa no nos toque y exorcizamos el mal que de otra manera también podría instalarse en nosotros; afirmamos nuestra inocencia. La ‘traición’ señalada en el otro nos protege” (4). En el caso chileno se ha instalado un relato en el que un pequeño grupo de personajes, según indica Hevia, “condensan el significado de la traición” y que se constituyen en “íconos que permiten hablar de ella, fijándola como una actitud excepcional, que se explica muchas veces por las características psicológicas o biográficas de quienes las encarnan: El ‘Fanta’, la ‘Flaca Alejandra’, el ‘Guatón Romo’, Luz Arce y la ‘Carola’” (15). La diferenciación entre modos y tipos de traición, así como también de grados, hace visible lo oculto; permite distinguir el espacio intermedio que ha quedado eclipsado en la medida en que saca a la luz aquellos eventos perturbadores e inconfesados que estarían en el *entre*. Con ello se vuelve difícil recurrir a la estrategia del chivo expiatorio con el objeto de ocultar la propia acción señalando la del otro, complejizando las lecturas que se hagan del pasado.

BIBLIOGRAFÍA

- Aibar Varas, Ibar. *Sol y cielo abonaron mis sueños infinitos*. Santiago: Emege Comunicaciones, 2002.
- Álvarez, Rolando. *Papá no va a llegar porque está trabajando en el norte. Memorias y epistolario de un preso político comunista y su familia en Chile*. Santiago: Editora Isadora Stuvan, Gráficas LOM, 2012.
- Ahumada Lillo, Manuel. *Testimonio: Cerro Chena- un campo de prisioneros*. Santiago: Leonardo Sepúlveda Producciones Gráficas, 2011.
- Åkerströmm, Malinm. *Betrayal and betrayers: the sociology of treacher*. London y New York: Transaction Publishers, 1991.
- Arellano Herrera, Hugo. *Simulacro de muerte: crónica de los centros de tortura del SIN*. Valparaíso: Editorial La Cáfila, 2005.
- Artigas, Mario. *DINA busca LOLO*. Santiago: Pentagrama Ediciones, 2007.
- Arce, Luz. *El Infierno*. Santiago: Editorial Océano [Planeta], 1993.

- Avishai Margalit. *On Betrayal*. Cambridge y Londron: Harvard University Press, 2017.
- Bandenese, Daniel y Miguel, Lucas. “Ni héroes ni traidores”. *Puentes* 21 (2007): 6-15.
- Becker, Nubia (Carmen Rojas). *Recuerdos de una mirista*. Santiago: SI, 1987.
- Benavente Paulsen, Mario. *Contar para saber: Chacabuco, Puchuncaví, Tres Alamos (1973-1975)*. Santiago: J y C Producciones Gráficas, 2003.
- Ben-Yehuda, Nachman. *Betrayal and treason: violations of trust and loyalty*. Crime & society. Camgridge: Westview Press, 2001.
- Boveri, Margret. *Der Verat im XX jahrhunderts*. Alemania: Rowohlt, 1957.
- Bulo, Valentina. “Tabula rasa de los cuerpos”. *La Cañada. Revista del pensamiento filosófico chileno* 4 (2013): 206-214.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2006 [1984].
- Carrasco, Rolando. *Prigüé*. Santiago: Ediciones Aquí y Ahora, 1991.
- Castillo Lozano, José Ángel. “2. Los conceptos de traición /traidor y tiranía /tirano (usurpador)”. *Categorías del poder en el reino visigodo de Toledo: los tiranos en las obras de Juan de Bicarlo, Isidoro de Sevilla y Julián de Toledo. Antigüedad y Cristianismo*, Universidad de Murcia (2017): 9-35.
- Catalán, Miguel. *La traición. Seudología XII*. Madrid: Editorial Verbum, 2020.
- Cozzi Figueroa, Adolfo. *Estadio Nacional*. Santiago: Sudamericana, 2000.
- Del Valle, Juan. *Campos de concentración, Chile 1973-1976*. Santiago: Mosquito Ediciones, 1997.
- Elgueta, Gloria. “Colaboracionismo y dictadura”. Texto presentado el 23 de julio de 2008, con motivo del lanzamiento del libro de Michael Lazzara, *Luz Arce: Después del infierno*.
- Eltit, Diamela. “Cuerpos nómades”. *Debate Feminista*, vol. 14L (1996): 101-117.
- Escobar, María Eugenia. “El infierno de Luz Arce: un entramado de unidades discursivas”. *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la U. de Chile* N°13 (2000). <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/13/index.html>.
- Fernández, Paulina y Sampieri, Sebastián. *Una historia de la traición en Chile*. Santiago: Planeta, 2019.
- Gamboa, Alberto. *Viaje al infierno*. Santiago: Editorial Forja, 2010.
- Gargantilla, Pedro. “Traidores en la historia”. *Clio: Revista de historia* n°214 (2019): 80-85.
- Guerrero Ceballos, Manuel. *Desde el túnel, diario de vida de un detenido desaparecido*. Santiago: LOM, 2008.
- Hevia, Evelyn. *Memorias subterráneas en el Chile actual: el lugar de la traición en las memorias de sobrevivientes de Villa Grimaldi*. Tesis para optar al grado de Magister en Historia, U. de Chile, 2014.

- Jackson, Rodger L. "The Sense and Sensibility of Betrayal: Discovering the Meaning of Treachery through Jane Austen". *Humanitas. National Humanities Institute* vol XIII N°2 (2000): 72-89.
- Jacoby, Brennan Michael. *Trust and Betrayal: A Conceptual Analysis*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Filosofía en la Facultad de Artes en la Macquarie University, 2011.
- Joui, Sadi Renato. *Chacabuco y otros lugares de detención*. Santiago-Valparaíso, autoedición, 2003 [1ª Edic. 1994, 3ª Edic. 2004, Narrativa Punto y Aparte, Valparaíso, Chile].
- Klein, Noemi. *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. (Traducción de I. Fuentes García, A. Santos, R. Diéguez y A. Caerols). Barcelona: Paidós, 2007.
- Longoni, Ana. *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- Marchant, Patricio. "Desolación. Cuestión del nombre de Salvador Allende (1989-90)". *Escritura y temblor*. Santiago: Cuarto Propio, 2000, 213-234.
- Mallol, Cristian. "Renacer en la agonía. De la sobrevida a la vida". *Estudios Públicos*, CEP, Chile, N°115 (2009): 31-48.
- Merino, Marcia (flaca Alejandra). *Mi verdad: más allá del horror; yo acuso*. Santiago: Impreso en A.T.G. S.A., 1993.
- Montealegre, Jorge. *Frazadas del Estadio Nacional*. Santiago: LOM, 2003.
- Morales Herrera, Luis. *Al calor de septiembre: historia de un sobreviviente*. Santiago de Chile: Ediciones Centro Esperanza, 2003.
- Mujica-Olea, Alejandro. *A la Sombra de la muerte en Chile: diario de un preso político*. Vancouver, Canadá: World Poetry Publishing, 2003.
- Navarrete, Sandra. "La memoria quebrada: La figura de la traidora en el corpus testimonial y ficcional chileno". *Revisitar la Catástrofe. Prisión Política en el Chile dictatorial*. Carolina Pizarro Cortés y José Santos Herceg (Comp.). Santiago: Editorial PEHUÉN, 2016. 97-116.
- Pavón-Cuéllar, David. "Psicología y Destrucción del Psiquismo: La Utilización Profesional del Conocimiento Psicológico para la Tortura de Presos Políticos". *Psicologia: Ciência e Profissão* v. 37 (2017): 11-27. <https://doi.org/10.1590/1982-3703010002017>.
- Pizarro Cortés, Carolina. "La recepción de los testimonios en el Chile de la posdictadura: el caso de las traidoras y sus críticas". Congreso Internacional "A 30 años de la nueva democracia. 1985: actores, proyectos y expectativas". Universidad de la República, Montevideo, 15-17 de abril de 2015.
- . "La recepción de los testimonios en el Chile de la postdictadura. El caso de las traidoras y sus críticas", *TevIISE* vol. 20, Año 17, (2022): 133-142.
- Pizarro y Santos. "El campo testimonial chileno: una mirada de conjunto". *Otras Modernidades. Revista de Estudios literarios y culturales* n°21. Universidad de Milán, Italia, (2019): 246-267.

- Ramírez Álvarez, Maikel y Ana María Ramírez Díaz. “Metáforas y metonimias del delator en seis expresiones del habla cotidiana venezolana”. *Revista de Investigación* vol. 37 N°79, (2013): 69-83.
- Reati, Fernando. “Culpables e inocentes, héroes y traidores, cómplices y espectadores : representaciones de la violencia política en Argentina desde 1980 hasta el presente”. *Memorias en tinta : Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013. 81-106.
- Richard, Nelly. “Tormentos y Obsenidades”. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010 [1998].
- Roig, Arturo Andrés. “Interrogantes sobre el pensamiento filosófico”. *América Latina en sus ideas*. Leopoldo Zea (coord.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1986: 46-71.
- . “La filosofía Latinoamericana en sus orígenes. Lenguaje y dialéctica en los escritos chilenos de Alberti y Sarmiento”. *Caminos de la Filosofía Latinoamericana*. Venezuela: Universidad de Zulia, (2001): 17-40.
- Romero, Francisco. *Sobre la Filosofía Americana*. Buenos Aires: Editorial Raigal, 1952 (Escrito en 1942).
- Ruiz, María Olga. “Historias y memorias de ‘traición’. Reflexiones en torno a la Conferencia de Prensa de los cuatro miristas de 1975”. *Recordar para Pensar. Memoria para la democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*. Tania Medalla y otras (eds.). Santiago: Universidad de Chile / Fundación Heinrich Böll, 2010a. 249-262.
- . “Recordar la ‘traición’. Mandatos militantes, subjetividad revolucionaria y quiebres en el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) en Chile”. *Anuario Lucha Armada en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Ejercitar la Memoria, 2010b.
- . “La palabra arrebatada, Aproximaciones a la experiencia de la traición política en el Cuartel Terranova (Chile)”, *Anuario Lucha Armada en la Argentina*, 2014.
- . “Muertes luminosas, vidas en la oscuridad. Heroísmo y traición en la militancia revolucionaria de los setenta en la Argentina y Chile”. *Izquierdas*, n°40 (2018): 202-230.
- Sánchez, Luís Alberto. *A la sombra de Tejas Verdes. Memoria de un sobreviviente*. Santiago: Akhilleus, 2014.
- Santelices, Patricio. *Me acompaña por favor. una visión singular de la dictadura de Pinochet: historias humanas en el campo de concentración del Estadio Nacional de Santiago de Chile, relatadas por un ex preso político*. Madrid, España: Guillomía Comunicación Gráfica, 2008.
- Santos Herceg, José. “La traición en tres momentos. Una aproximación filosófico-conceptual”. *Traidores, Traidoras y Rebeldes*. Santos-Herceg, José y Pizarro, Carolina (Comp.). Santiago: Colección IDEA, 2023 (en prensa).

- Santos Herceg, José. *Lugares Espectrales. Topología testimonial de la prisión política en Chile*. Santiago: Colección IDEA, Sello editorial de la Universidad de Santiago, 2019.
- Savater, Fernando y Martínez-Fresneda, Gonzalo. *Teoría y Presencia de la tortura en España*. Madrid: Anagrama, 1983.
- Schlidknecht, Ch. “Entre la ciencia y la literatura: formas literarias de la filosofía”. López de la Vieja (ed.). *Figuras del Logos*. México: FCE, 1994. 21-40.
- Shklar, Judith. “The Ambiguities of Betrayal”. *Ordinary Vices*. Cambridge: Harvard University Press, 1984. 138-191.
- Shuffer Mendoza, Cynthia. “Resistir y traicionar, las modulaciones del silencio y la voz en testimonios de la represión militar en Chile”. *Revisitar la Catástrofe. Prisión Política en el Chile dictatorial*. Carolina Pizarro Cortés y José Santos Herceg (Comp.). Santiago de Chile: Editorial PEHUÉN, 2016. 117-134.
- Skornik, Francisca. “Miguel Estay, El Fanta: razones de un verdugo”. *Ciper* 02.11.2007
- Ragués i Vallès, Ramon. “¿Héroes o traidores?, La protección de los informantes internos (whistleblowers) como estrategia político-criminal”. *InDret. Revista para el análisis del Derecho*. Barcelona, España
- Tankó, Éva. “The philosophy of betrayal”. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai - Philosophia*, 59, (2014): 63-75.
- Tello, Marina. “Una vara con qué medirnos”: una lectura antropológica sobre los sentidos de la transgresión y la “traición” en las memorias sobre la militancia en “los ‘70”. *Contenciosa*, Año II, N° 3, (2014): 1-26.
- Tugendhat, Ernst. “¿Qué es la filosofía?”. *Análisis. Revista de investigación filosófica*, vol 5 N°2, (2018): 349-376.
- Valdés, Hernán. *Tejas verdes: Diario de un Campo de Concentración en Chile*. Santiago: LOM, 2010 (1° Edic. 1974, Editorial Ariel, Barcelona).
- Vidal, Hernán. *Chile: poética de la tortura política*. Santiago: Mosquito Editores, 2000.
- Witker, Alejandro. *Chile; Prisión en Chile*. México: FCE, 1975.

CUERPO, DOLOR Y PASIÓN: SUFRIMIENTO Y TRANSCENDENCIA
EN *INRI* DE RAÚL ZURITA

*BODY, PAIN, AND PASSION: SUFFERING AND TRANSCENDENCE IN
RAÚL ZURITA'S INRI*

Verena Dolle

Universidad Justus-Liebig de Giessen, Alemania

verena.dolle@romanistik.uni-giessen.de

RESUMEN

Mi artículo se dedica al poemario *INRI* del renombrado poeta y artista chileno Raúl Zurita (*1950). Publicado en 2004, *INRI* es una reacción a la confesión pública de Ricardo Lagos en la Mesa de Diálogo sobre las prácticas monstruosas de los militares chilenos de cómo se habían ejecutado en realidad los así llamados vuelos de la muerte durante la dictadura para hacer desaparecer a personas o lo que quedaba de ellos: cuerpos arrojados al mar, a los ríos y a las montañas. Muestro de qué manera el poeta, haciendo referencia a la pasión de Cristi y con el estilo repetitivo de oraciones y letanías, fuerza a los lectores a imaginar esos últimos momentos de la caída de estos seres humanos, víctimas de la dictadura, antes de desaparecer para siempre. A través de su poesía, Zurita deja huella de su existencia, restituye su dignidad y ofrece imágenes llenas de belleza y consuelo para los supervivientes que han perdido a seres queridos. Es una elegía a las víctimas, más allá de la fe y una transcendencia cristiana, con la que se imaginan los cuerpos de las víctimas como grotescos en el sentido de Bajtin y, por tanto, como parte de un ciclo orgánico continuo de muerte y resurgimiento.

PALABRAS CLAVE: Pasión de Cristo, dictadura chilena, vuelos de la muerte, transcendencia, performance de dolor, cuerpos grotescos, trauma.

ABSTRACT

My article is dedicated to the collection of poems *INRI* by the renowned Chilean poet and artist Raúl Zurita (*1950). Published in 2004, *INRI* is a reaction to Ricardo Lagos' public confession at the Mesa de Diálogo about the Chilean military's monstrous practices of how the so-called death flights had actually been executed during the dictatorship to make people or what was left of them disappear: bodies thrown into the sea, rivers and mountains. I show how the poet, referring to Christ's passion and with the repetitive style of prayers and litanies, forces the readers to imagine those last moments of the fall of these human beings, victims of the dictatorship, before disappearing forever. Through his poetry, Zurita leaves a trace of their existence, restores their dignity, and offers images full of beauty and consolation for the survivors who have lost loved ones. It is an elegy to the victims, beyond faith and a Christian transcendence, that imagines the victims' bodies as grotesque, in Bakhtin's understanding and, therefore, as part of a continuous organic cycle of death and resurgence.

KEY WORDS: *Passion of Christ, Chilean dictatorship, death flights, transcendence, performance of pain, grotesque bodies, trauma.*

Recibido: 8 de diciembre 2022.

Aceptado: 14 de marzo 2023.

INTRODUCCIÓN

“Arte es vida”, reza la consigna estética —o más bien, la mitad— acuñada por el artista alemán de vanguardia Wolf Vostell “Kunst ist Leben, Leben ist Kunst” (Arte es vida, vida es arte)¹. Las actividades de las vanguardias alemana y de la chilena C.A.D.A., de los años 70 y 80, son acciones de arte donde el artista utiliza a menudo el propio cuerpo como material y signo, donde no presenta una sola imagen estática, sino desarrolla una acción, como parte de un proceso, frente a los espectadores (cf. Meyer, 2008: 43). En Chile, fue Carlos Leppe —después de un acercamiento al arte de Vostell y de otros artistas experimentales europeos— que introdujo esta forma en 1974 (cf. Neustadt, 2001: 40, n. 33 y 78).

¹ El artículo surgió en el contexto de un simposio con este mismo lema “Arte es vida” sobre “Estéticas de la conmoción y del desacato. Revisiones y vías translatórias de las prácticas artísticas bajo la dictadura en Chile y la posguerra en Alemania”, que se celebró en Garmersheim, Alemania, en enero de 2016, bajo la organización de Liliana Bizama y Cornelia Sieber. Casi 40 años después de lo ocurrido se reunieron allí —entre otros— tres miembros de C.A.D.A., Fernando Balcells, Juan Castillo y Raúl Zurita, para pasar revista a sus acciones de arte de entonces y entrar en discusión con investigadores de diferentes generaciones. Fue un encuentro sumamente enriquecedor e inspirador.

Una forma especial de performance es la así llamada performance de dolor donde el artista transgrede los límites de su cuerpo e incluso se auto-lesiona, con un cuchillo u otros objetos, como lo hizo por ej. Marina Abramovic en su performance *Rhythm 10*, en 1973. Son también los años 70 del siglo pasado donde se produjeron algunos performances límites, como la de Chris Burden, que se hizo disparar en el brazo, o de Gina Pane que se puso en un armazón de metal debajo del cual estaban encendidas 18 velas. A través de estas acciones, se expone una estética del dolor (cf. Hehn, 2002: 4). Las performances corporales al límite de y basadas en el dolor, tienen, según Hehn, como objetivo la veracidad, la acreditación, puesto que no es simulacro sino verdad lo que experimentan los artistas. Se podría decir que mientras que los actores en el teatro *finger* sus experiencias corporales, los performancistas las tienen de verdad (cf. Hehn 2002, 4). Sabemos que algunos miembros del C.A.D.A. realizaron algunas performances al límite con el dolor, como Diamela Eltit que “se quemó y tajeó los brazos y las piernas, para leer posteriormente una parte de su novela (en proceso) *Lumpérica*” (Neustadt, 2001: 22) así como Raúl Zurita que trató de cegarse con ácido al final de la década de los 70 del siglo pasado².

No obstante, en los casos arriba mencionados, al auto-lesionarse, al transgredir sus propios límites corporales, los artistas deciden ellos mismos como sujetos independientes, ya que tienen la libertad y poder de acción y son dueños/dueñas de sí mismos/mismas. Esto está en extremo contraste con la situación de las numerosas víctimas de regímenes y dictaduras que sufren dolor físico y psíquico provocado por otros: maltrato, tortura, mutilación, humillación, deshumanización, asesinato, sea en el contexto de la Shoah o de las dictaduras del Cono Sur.

En tanto víctimas pierden la libre disposición de sus cuerpos como lo es para el sujeto autónomo, y sufren el sometimiento a humillantes procesos de tortura, de desindividualización y de deshumanización, tales como el conocido tatuaje en Auschwitz, la privación de la libertad en el campo de concentración y/o el exterminio, que despoja a los prisioneros de sus nombres, –esto es, de su identidad más básica– y los transforma en meras cifras burocráticas³. Otra páfida forma de deshumanización practicada por

² Cf. su comentario en la entrevista que da a Robert Neustadt (2001: 78) donde se ve cierto distanciamiento hacia estas acciones.

³ Como una reacción artística a esta práctica y signo de la sobrevivencia, se puede entender la obra llamativa de Mirta Kupfermink, hija de supervivientes de Auschwitz. En su trabajo *La piel de la memoria* (2009), video-performance-instalación, ofrece un montaje de fotos con los brazos tatuados de supervivientes de Auschwitz decorados por bordados. Es decir, emplea el signo corporal, el emblema del horror, del exterminio y del Holocausto, y lo confiere –a través de un tratamiento metafórico que, a diferencia de las performances mencionadas arriba, no utiliza el propio cuerpo–, otro significado, dándole belleza, dignidad, restituyéndole individualidad (cf. Goldfine, 2012).

varios regímenes consiste en hacer desaparecer a las víctimas para borrar toda huella de ellas (y por consiguiente, toda prueba de sus atroces crímenes).⁴ Sabemos hoy en día por investigaciones acerca del trauma que es esta inseguridad permanente acerca del último paradero de los desaparecidos la que hace sumamente difícil el proceso de elaborar y superar este trauma en los familiares sobrevivientes (cf. por ej. Castillo Vergara, 2013: 65s.). Por consiguiente, resulta imprescindible para la reconciliación de una sociedad afectada por un conflicto violento interno o una dictadura, reconstruir el pasado y conocer la verdad de lo ocurrido para pasar, en seguida, a elaborar el trauma de las partes afectadas: sanar las heridas psíquicas de los individuos involucrados así como del colectivo, y a ofrecer espacios compartidos para los procesos de duelo y luto, con la debida aceptación social.

Acerca de los pasos a tomar para gestionar las experiencias traumatizantes de la dictadura chilena, María Isabel Castillo Vergara, psicóloga y psicoanalista, destaca en su libro *El (im)posible proceso de duelo* el papel fundamental de “construir una memoria social”:

Se tienen que recomponer los enlaces que posibilitan la resolución de lo traumático, no solamente en nuestros pacientes sino entre nosotros mismos, en la sociedad, a través de construir la memoria social para no ser capturados por el desmantelamiento a través del olvido, que se nos propone como destino (2013: 112).

El poemario *INRF*⁵ del destacado poeta Raúl Zurita y ex miembro del C.A.D.A. forma parte del proceso difícil de reconstruir esta memoria social y tematiza uno de los más lóbregos acontecimientos en la dictadura, el hacer desaparecer de los cuerpos de las víctimas que fueron arrojados desde aviones al mar, a ríos, volcanes y montañas en Chile lo que significa que su paradero queda para siempre desconocido, sus restos ilocalizables. Es una reacción literaria frente a la certeza de este destino atroz admitido por fin en un informe bastante sobrio por los militares como resultado de la Mesa de Diálogo iniciado por el presidente de la República Ricardo Lagos en 1999 (cf. Lagos, 2001 y FFAA, 2001)⁶. *INRF* ofrece una narrativa alternativa al informe que, en palabras

⁴ Cf. Dolle, 2012: 583; acerca de las prácticas de hacer desaparecer a personas, cf. Robin (2008) que destaca la influencia de militares franceses en las dictaduras de América Latina a partir de los años 70 al respecto.

⁵ Fue, así lo declara el poeta, una reacción al informe de los militares (cf. Fischer, 2010: 170), publicado en 2003 por Fondo de Cultura Económica para América Latina, y en el año siguiente por Visor en España.

⁶ Cf. Ruderer, 2010: 231-234. Este asunto fue anunciado por el presidente Ricardo Lagos en un discurso en la televisión nacional el 7 de enero de 2001 así como en su carta al

de Judith Herman, puede verse como un paso importante en la elaboración y superación de un trauma.⁷ El presidente anuncia que muchos cadáveres fueron arrojados al mar, a las montañas, los lagos y los desiertos y, por consiguiente, no podrán ser encontrados, sino pasan a ser desaparecidos para siempre (cf. Fischer, 2010: 170). El informe de los militares fue controvertido y, como sabemos hoy, es en partes evidentemente falso e incompleto (cf. Ruderer, 2010: 235s.; Fischer, 2010: 169, n. 13)⁸. Al mismo tiempo, la confesión explícita de estas atrocidades constituye un punto crucial en el cambio de la actitud de la derecha y los militares hacia las actividades del régimen en los años 70 que desde entonces aumentaron su distanciamiento frente a lo ocurrido (cf. Ruderer, 2010: *ibid.*).

INRI es una reflexión poética que se desarrolla frente a estos acontecimientos reales para poner en evidencia, primero, el proceder brutal y bárbaro de los militares bajo el mando de Pinochet, y, segundo, para ofrecer una forma de duelo y conmemoración de las víctimas y de sus últimos instantes de vida. No obstante, no participa en la política del día, sino con procedimientos puramente poéticos presenta una especie de elegía “de las víctimas” y su muerte, al conferir presencia a estos seres humanos ausentes para siempre –no solo erigiéndoles una memorial “a través de palabras” en el paisaje chileno, sino también re-integrándoles en la nación (cf. Villegas Restrepo, 2014: 173; Fischer, 2010: 168).

En lo que sigue, quisiera destacar cómo el poeta y artista visual Zurita, muy consciente de emplear el propio cuerpo como signo en los días del C.A.D.A., matiza una experiencia que se destaca por su supuesta impotencia y humillación y por el hecho de que no hay sobreviviente alguno entre las víctimas. Es decir: a través de la imaginación poética se incumbe en acontecimientos que podrían ser contados solamente

presidente de la Corte suprema del 6 de enero de 2001 donde deja claro el objetivo de la Mesa de Diálogo: “(...) avanzar en la tarea nacional pendiente que consiste en determinar el paradero de los detenidos desaparecidos o, cuando menos, precisar el momento y circunstancias de su desaparecimiento y localizar sus restos” (Lagos, 2001).

⁷ Entiendo el término “trauma” como “experiencia vital de discrepancia, sentimientos de impotencia”, de abandono sin amparo que produce un resquebrajamiento duradero en la visión del sí y del mundo (Kühner, 2008: 38; cf. también Dolle, 2020: 106s.). Herman (1992: 155) destaca tres pasos en el proceso de superar un trauma (individual): 1) construir un entorno seguro, 2) crear una narrativa coherente de los acontecimientos, 3) reconectar con sí mismo, y el mundo alrededor. Si bien Herman se refiere a la elaboración de un trauma individual, se puede aplicar también a un colectivo traumatizado para el cual la literatura tiene (o puede asumir) el papel de expresar experiencias en común y ofrecer una narrativa coherente y alternativa.

⁸ Cabe añadir que, según Fischer (cf. 2010: 170, n. 14) el lanzamiento de detenidos asesinados se llevó a cabo a partir de 1978: sus restos enterrados fueron desenterrados para impedir que se descubrieran (como había ocurrido con una fosa clandestina en Lonquén).

por los victimarios y ya no más por las víctimas a las cuales el poeta les confiere voz. Construye una narrativa alternativa (a la de los victimarios) sublimando su destino y últimos momentos.

El tema central y eje conductor de *INRI* es el cuerpo humano moribundo, en dolor y sufrimiento, que se encuentra con las fuerzas de la naturaleza. Antes de empezar con el análisis, resulta pertinente describir brevemente forma y contenido del poemario:

INRI, de 155 páginas, consta de tres partes de desigual tamaño donde la primera y la tercera llevan subcapítulos o viñetas con los títulos siguientes:

I El mar, Bruno se dobla, cae, La nieve, El desierto

III Flores, Rompientes, Bruno, Susana, Una ruta en las soledades, A Paulina Wendt, El *INRI* de los paisajes (no contiene poema, es solo un título).

La segunda parte, “El descenso” de solo 12 páginas (Zurita, 2004: 81-93), enmarcada por páginas en escritura Braille, forma el núcleo del conjunto.⁹ Consiste en un diálogo entre dos voces que comunican entre sí a través de las palabras y el tacto.

Las dos primeras partes esbozan un movimiento hacia abajo, una caída desde una perspectiva exterior, en la primera, y desde una perspectiva interior, en la segunda parte. La tercera esboza el contra-movimiento desde abajo hacia arriba, con varias alusiones a la resurrección cristiana, subrayada incluso por su epígrafe tomado de Mateo 28, 9 – “Paz a ustedes” (97), una fórmula de saludo que remite a la primera aparición de Jesús resurrecto a sus discípulos utilizado en la misa católica como saludo de paz.

El título se refiere a la figura paradigmática de sufrimiento y padecimiento del Occidente cristiano, Cristo y su pasión, a través de la cual se da sentido al sufrimiento para fines superiores, la redención del mundo en el pecado. Así reza la narrativa fundacional que ejerce hasta la actualidad gran impacto en el Occidente e incluso en el Oriente. Los tres epígrafes de las tres partes que son citas extraídas más o menos literalmente de los evangelios subrayan el contexto cristiano y la llegada de un nuevo imperio de paz, presidido por Dios. Esto es también evidente al final de la tercera parte donde se alude a las profecías de Isaías (cap. 11), las cuales anuncian el imperio mesiánico futuro después de haber punido a los incrédulos y pecadores.

En la primera parte, se despliega la construcción de una instancia narrativa (un sujeto impersonal, en tercera persona) que “va mostrando la caída de los cuerpos” (Nómez, 2003: s.p.) en distintos lugares –mar, cordillera, desierto– en repeticiones

⁹ Estas tres partes están enmarcadas, en el sentido de Genette, por textos-umbrales, es decir paratextos que dirigen la lectura: un breve epílogo del autor de 7 líneas y a partir de la edición de 2004 un prólogo de Alejandro Tarrab que sitúa *INRI* en el contexto de las obras de Zurita y da una traducción de los versos en Braille (Tarrab, en Zurita, 2004: 18). De aquí adelante, todas las citas tomadas de *INRI* se dan solo con página entre paréntesis.

ligeramente variadas. Estas repeticiones parecen remitir a la misma naturaleza de imágenes traumáticas obsesivas que no se pueden olvidar y que vuelven a parecer *ad infinitum*. Además, se podría decir que a través de la repetición se extiende el momento de la caída.

La segunda retoma el tema del descenso, la caída de los personajes, introduciendo más voces: un yo lírico obviamente ciego dirigiéndose a un tú que, sin embargo, no contesta (“Te palpo, te toco, y las yemas de mis dedos, habituadas a seguir siempre las tuyas, sienten en la oscuridad que descendemos” (83, con variación al final de esta parte, 92). Además, un yo lírico que se dirige al poeta Zurita (cf. 85, 86, 88)¹⁰.

La tercera parte esboza una resurrección de los muertos y un mundo donde el amor “recobra el sentido de la vida” (Nómez, 2003: s.p.), en oposición al mundo lleno de violencia, odio y persecución, comparable, así lo han destacado algunos críticos, con el canto XXXI de la *Divina Commedia* de Dante y el poema de Pablo Neruda, “Alturas de Macchu Pichu” (cf. Nómez, 2003: s.p.; Ochoa, 2011: 425; Fischer, 2010: 173).

Son varias estrofas o viñetas donde están desarrolladas imágenes, escenas alrededor de los cuerpos mutilados, sin métrica reconocible, sin rima, con muchos encabalgamientos. Estos encabalgamientos llevan al lector a sumergirse casi corporalmente en este ritmo continuo, a este fluir de la palabra y acompañar a los desaparecidos en su pasaje de la vida a la muerte y la resurrección.

Para profundizar en el tratamiento literario del cuerpo torturado y mutilado que ofrece *INRI*, me parece oportuno retomar las ideas productivas de Gerhard Neumann quien diferencia entre un así llamado “principio eucarístico” y un “principio apócrifo” al respecto (cf. 1986: 100). El primero designa el tratamiento literario de dar sentido superior a actos corporales sencillos como comer, beber, así como sufrir y sentir duelo, es decir de sublimarlos: Está basado en el acto principal de la eucaristía católica, el dogma de que a través de las palabras del sacerdote en la misa se lleva a cabo una transubstanciación de la materia cruda (pan y vino) en cuerpo y sangre de Cristo (lo que se llama presencia real a diferencia de la presencia simbólica de los protestantes) que es pre-signo del más allá y la promesa del mundo futuro. Este modelo se mostró como un modelo bastante fuerte e impactante, según Neumann, porque fue seguido por la mayoría de los autores en la literatura (occidental) para sublimar, refinar todo acto corporal y darle un sentido superior con más valor. Fue introducido por Dante en la *Vita Nuova* donde la comida entre Dante y su amante Beatrice lleva rasgos de la Eucaristía (cf. Neumann, 1982: 179s.).

¹⁰ La ceguera de las víctimas como leitmotiv en *INRI* remite a las prácticas de los militares de hacer arrancarles los ojos con corvos (mencionado explícitamente en el mismo poemario, 101; cf. Fischer, 2010: 171 y n. 17).

El modelo apócrifo, por contraste, niega el recurrir a este concepto exponiendo el cuerpo y sus actos físicos así como el sufrimiento en su corporalidad cruda, no transformada y no sublimada, sin perspectiva de redención o trascendencia o, por lo menos, expone los mecanismos de transformación y transubstanciación literarios (Neumann, 1986: 100s.)¹¹.

A esta manera de valorizar el cuerpo y su sufrimiento cabe agregar otro pensamiento destacado por los estudios acerca del tema del trauma y de cómo superarlo. Muchos estudios al respecto han observado que para individuos (así como colectivos) que han tenido una experiencia traumatizante, es decir una “experiencia vital de discrepancia, sentimientos de impotencia” (como ya se dijo arriba, nota 7) ayuda mucho conferir un sentido a una situación anterior experimentada desde una posición de impotencia para aceptarla. El caso más citado es el de interpretar a los seres humanos que resultaron muertos de eventos traumatizantes no como víctimas, sino como sacrificios, es decir muertos para otro objetivo superior: la trascendencia, el paraíso cristiano, la utopía de una sociedad mejor¹². *INRI* utiliza muchas alusiones a la muerte en sentido cristiano y a la *imitatio Christi*. Al mismo tiempo, esta elevación a un nivel más general y de interés común constituye una forma de reconocimiento de su destino y de su sufrimiento, algo sumamente importante, según Assmann (cf. 2007: 70s.), para crear una memoria social compartida y reconectar, en el sentido de Herman, con su entorno (para lograr quizás a futuro una reconciliación entre víctimas y victimarios en una sociedad afectada por un pasado violento).

Por último, resulta pertinente tomar en cuenta las ideas del teórico cultural Bajtin acerca del cuerpo grotesco y deformado tematizado en la literatura (cf. 1990: 15-23). Bajtin profundiza en las formas de los cuerpos literarizados y presume una oposición fundamental entre un cuerpo “oficial”, conforme a las normas y reglas del buen conducto, “cerrado” según él, es decir con delimitaciones claras y concisas, en cuanto a sus formas y su existencia hacia un final definitivo— y un cuerpo “grotesco”, proliferante, “no cerrado” —es decir que se inscribe en un ciclo orgánico continuo de morir y resurgir y no obedece a las normas sino las pasa por alto (cf. Bajtin, 1990:

¹¹ Neumann lo pone de relieve en su interpretación del cuento de Samuel Beckett “Dante and the lobster” (1987) donde — a través de referencias intertextuales a la pasión de Cristo así como a la Divina Commedia de Dante— el sufrimiento de una criatura (un bogavante echado vivo al agua hirviendo) se opone al sufrimiento del ser humano —éste último, en la tradición cristiana occidental, entendido como dirigido a la trascendencia y el más allá, y por eso, con cierto sentido.

¹² Cf. Assmann, 2007: 72s. Sin embargo, cabe resaltar que el poemario utiliza el registro y las alusiones cristianas como figuras de sufrimiento y redención por antonomasia, sin insinuar una redención cristiana —lo que se entrevé en el verso siguiente: “alguien nos ha hablado de la resurrección” (83).

21). A diferencia de Neumann, Bajtin pone el acento en la relación entre autoridad y poder seglar que controla el cuerpo cerrado, por un lado, y el cuerpo grotesco como forma de protesta contra este control, por otro. El tratamiento de los cuerpos en *INRI* de Zurita, como pretendo mostrar, se puede leer a la luz de estas tradiciones literarias.

CUERPOS GROTESCOS I: DE VÍCTIMAS A SACRIFICIOS

Como ya se comentó, la primera parte de *INRI* gira en torno a un acto de suma barbaridad –la caída o lanzamiento de víctimas desde aviones hacia el mar, los ríos y la cordillera. En una especie de extensión de tiempo, de movimiento lento, indaga en él, extrañándolo y poniendo en escritura este hecho silenciado y negado por los militares responsables hasta la fecha de la mesa del diálogo donde hay un informe público, presentado en enero de 2001 por el presidente de la República (cf. Fischer, 2010: 169s. y n. 13). En su artículo, Fischer postula que *INRI* de Raúl Zurita asume esta tarea de “elaboración de experiencias traumáticas” como una necesaria toma de conciencia y conocimiento que implicarían una instancia de reparación (2010: 163)¹³.

Zurita obliga al lector a imaginarse estos momentos de caída caracterizados por impotencia, dolor, humillación, des-subjetivación y desprecio y transforma esto en una visión poética. Va desde una imaginación de cuerpos mutilados que se perciben solamente en partes y que, en el sentido de Bajtin, pueden denominarse cuerpos grotescos, deformados, hasta su estetización y transubstanciación, restituyéndoles su dignidad humana.

La primera parte empieza con imágenes enigmáticas, irritantes o, en palabras de Fischer, con un “marco inédito”, al decir:

Sorprendentes carnadas llueven del cielo.
 Sorprendentes carnadas sobre el mar. Abajo el
 océano, arriba las inusitadas nubes de un día
 claro. Sorprendentes carnadas llueven sobre el
 mar. Hubo un amor que llueve, hubo un día
 claro que llueve ahora sobre el mar.

¹³ Dice: “Sus últimos volúmenes, *INRI* (2003) y *Las ciudades de agua* (2007), ahondan de manera radical en esta labor, incorporando a veces con variaciones textos completos, referencias, menciones, procedimientos de los libros anteriores. En un sentido, este aspecto mantiene una correspondencia con el trabajo psicológico de elaboración de experiencias traumáticas. Una de sus características consiste en la reelaboración que va al encuentro de los múltiples materiales que conforman esas experiencias para mirarlos de nuevo y colocarlos en marcos inéditos que los resignifican al ponerlos a actuar en el presente” (2010: 168).

Son sombras, carnadas para peces. Lluve un día claro, un amor que no alcanzó a decirse. El amor, ah sí el amor, llueven desde el cielo asombrosas carnadas sobre la sombra de los peces en el mar.

Caen días claros. Extrañas carnadas pegadas de días claros, de amores que no alcanzaron a decirles.

El mar, se dice del mar. Se dice de carnadas que llueven y de días claros pegados a ellas, se dice de amores inconclusos, de días claros e inconclusos que llueven para los peces en el mar (27).

En estos primeros versos no queda claro en qué consisten estas carnadas –para qué sino para la pesca–, si bien se puede suponer que se trata de seres humanos. Más adelante, el lector/la lectora tiene certeza al respecto cuando la voz lírica dice: “Llueven hombres (...)” (31), y dos líneas más abajo: “Viviana oye llover sorprendentes carnadas de hombres” (31) o, incluso más explícito:

Asombrosas cosechas de hombres caen para alimento de los peces en el mar (32).

El desarrollo que se lleva a cabo en el capítulo “El Mar” de esta primera parte, gira en torno de la palabra “carne” y sus variaciones: de la materia cruda hasta la idea de la encarnación cristiana, es decir el Hijo de Dios que adapta la naturaleza humana para redimir la humanidad del pecado original. Empieza evocando una “carnada” para peces (27-37) –“torbellinos de peces devorando las carnes rosa de/ sorprendentes carnadas” (29)– que se encuentra con un mar “carnívoro” (“Universos, cosmos, inacabados vientos lloviendo/ en miles de carnadas rosas sobre el mar carnívoro/ de Chile. (...) carnívoras tumbas de los peces”, 30 y 31) y termina con referencias a la muerte de Cristo en la cruz. Se nos presenta una imaginación alucinante e hiperbólica de una crucifixión cósmica entre cuerpos mutilados, lanzados desde el cielo, el mar y los peces:

Caen sorprendentes Cristo en poses extrañas sobre las cruces del mar (33).

La caída desde el cielo forma un leitmotiv, pero se ve matizada en la subversión de los elementos y de las situaciones e impresiones sinérgicas o más bien, trastornadas, y la transformación de los elementos que pierden su materialidad y consistencia

conocidas, como se ve en este verso: “Viviana oye los clavos hundiéndose en la cruz del océano” (Zurita, 2004: 34), es decir clavos que ya no se hundan en madera, sino en agua.

Primero, las carnadas se ven transformadas en frutos y semillas (“asombrosas frutas humanas llueven”, 31; “frutos maduros”, 32) y en seguida, al final de esta parte encontramos una serie de escenas bíblicas mezcladas, transpuestas: Aquí, la voz impersonal aumenta las referencias a la Biblia y la pasión hablando de „cruces santas“ (32), imágenes oníricas surrealistas (“oye llover tierras santas”, 32) y la reunión entre los objetos, cuerpos que caen “sobre la cruz despejada del Pacífico” (34) o peces (ahora ya no como Chile devorador, sino como símbolo de Cristo) que forman cruces. Las “carnadas con ángeles sin boca“ (32), el cielo que cae (“el arco del cielo de Chile cae sobre las tumbas ensangrentadas de Cristo para los peces”, 33), así como “el mar que arde” (36) remiten al Apocalipsis, el cataclismo del fin del mundo (33s.) de una fantasía “desatada“, “delirante“ (Nómez 2003, s.p.). No obstante, desde esta subversión cósmica se deja entrever el renacimiento, la resurrección imaginada de los seres humanos. Así, estos últimos son caracterizados y sublimados como hombres de pasión en la tradición de Cristo (cf. 33), cuando el texto reza:

Caen sorprendentes Cristo en poses extrañas sobre
las cruces del mar (33).

Los versos que siguen evocan la caída libre de cuerpos humanos mutilados hacia el mar. Son tantos que, por hipérbole, o metonimia, incluso el cielo se multiplica en “infinitos cielos” formados por partes del cuerpo humano, que caen hacia abajo y que superan la versión bíblica donde se dice en Apocalipsis 6, 13: “las estrellas del cielo cayeron a la tierra, como la higuera deja caer sus higos verdes al ser sacudida por un fuerte viento.“ Esta impresión de un cataclismo en *INRI* está reforzada por el ritmo obsesivo y reiterativo: las anáforas, las acumulaciones de partes del cuerpo que no se percibe en su totalidad, sino como “piernas rotas”, “brazos contra el cuello”, “cabezas torcidas”:

Infinitos cielos caen en raras poses sobre el mar.
Infinitos cielos caen, infinitos cielos de piernas
rotas, de brazos contra el cuello, de cabezas
torcidas contra las espaldas. Lloran para abajo
cielos cayendo en poses rotas, en nubes de
espaldas y cielos rotos. Caen, cantan.

He allí tu madre. He allí tu hijo (33).

La isotopía central de esta parte consiste en el trastorno –lo que puede aludir a las rotaciones de los cuerpos en caída libre desde una gran altura, y, además, a nivel más general, a la experiencia traumática de un mundo en trastorno, lo que se ve subrayado a nivel formal por los encabalgamientos que insinúan a su vez un movimiento de rotación vertiginoso. Este movimiento se ve parado, terminado, con una frase corta que consiste solo de dos predicados aliterantes yuxtapuestos: “Caen, cantan”. Ellos preparan el verso siguiente, separado de los anteriores, y, por consiguiente, más importante: la cita directa de la escena paradigmática de herencia y misión de Cristo moribundo en la cruz que ofrece consuelo y ánimo a su madre y sus discípulos supervivientes (cf. Juan 19, 27).

El poemario, como acabamos de ver, profundiza el “principio eucarístico” con las numerosas alusiones al sufrimiento de Cristo transfiriendo sentido al sufrimiento de todos los hombres torturados y asesinados por el régimen. No termina así, sin embargo, sino desarrolla la idea de los cuerpos grotescos como orgánicos que superan la muerte–aspecto que se amplía a continuación.

CUERPOS GROTESCOS II: DE LA MUERTE A LA RECREACIÓN

En su libro sobre “literatura y carnaval”, Bajtin diferencia, como ya mencionamos, entre el carácter cerrado de un cuerpo normal y el no cerrado de un cuerpo grotesco. Todos los actos de “Körperwuchs (...), Tod, Zerfetzung, Zerteilung, Verschlingung durch einen anderen Leib” (1990: 17), es decir proliferación (...), muerte, fragmentación, mutilación, devoración por otro cuerpo, están situados en los márgenes entre cuerpo y mundo, entre cuerpo viejo y nuevo, y, por consiguiente, entre fin e inicio de la vida (cf. Bajtin, 1990: 17). Con eso, remite al ciclo orgánico de la vida en general, ya no concebida como individual, a su perpetuo movimiento entre devenir y morir (cf. *ibid.*: 18). Me parece oportuno relacionar estas ideas con los matices que se dan a los cuerpos mutilados y deformados en la tercera parte de *INRI*. Estos, sobre todo el hecho atroz y *pars pro toto* de un tratamiento inhumano y humillante, las cuencas vacías de los ojos, se evocan por el yo lírico repetidas veces, como en estas líneas:

(...) Desde tus
 cuencas vacías subieron las coronas de espinas de
 Chile y fue como un campo de azucenas el cielo
 elevándose desde las fosas perforadas de tus ojos.
 Escuché entonces horizontes increíbles, cumbres
 de flores, mares enteros de nieve alzarse
floreciendo desde las coronas de espinas de tus
 ojos. ¿Te vaciaron las cuencas? ¿Te los arrancaron?
 Como si pudieras ver de nuevo *rosas se levantan*

por el hueco de tus ojos *maravillados rosales* el
olor del mar (104, cursivas mías, V.D.).

Mientras que en las partes anteriores, la naturaleza chilena –es decir montañas, mar, desierto, y flores– acogió a los cuerpos, ahora éstos se relacionan con aquella de manera orgánica transformándose en algo nuevo, y, hay que resaltarlo, bello. Se deja el sufrimiento –aquí otra vez una alusión al sufrimiento de Cristo, las “coronas de espinas” como metonimia– por atrás y se insertan los cuerpos torturados en el paisaje como base para la procreación, la proliferación de las flores: “floreciendo desde las coronas de espinas”, “rosas se levantan”, “maravillados rosales”.¹⁴ Es decir, lo que se insinúa así, a mi parecer, es la continuación del ciclo vital como imagen consoladora que trata de superar la fijación en los últimos momentos de la muerte de los desaparecidos.

CONCLUSIÓN

En su poemario, Zurita toma como punto de partida las imágenes de cuerpos desaparecidos que fueron deformados, deshumanizados, maltratados y torturados antes en realidad por regímenes crueles. A través de la imaginación poética y durante los momentos de la lectura que –si efectuada a alta voz–, se podría ver como performance, los re-semantiza dando nuevas imágenes poéticas, transformaciones, valoraciones que, por lo menos durante ese lapso de tiempo poético, tratan de quitar el peso de estos recuerdos traumáticos y lo restituyen por imágenes bellas, consoladoras no de una muerte final, sino de un crecimiento orgánico en un ciclo continuo de muerte y vida.

En su proyecto artístico en los años 70 a 80 del C.A.D.A., Zurita se apropia de su propio cuerpo utilizándolo como signo en protesta contra la dictadura de Pinochet. En el caso de las víctimas desaparecidas de la misma dictadura, nadie dispone de esos cuerpos porque ya no existen, como lo dejó claro el informe de la comisión de 2001. Y se sabe por estudios recientes acerca del trauma y de su superación (para los familiares y los amigos de los desaparecidos) que la incertidumbre en cuanto a su paradero imposibilita a menudo el trabajo del duelo y la superación del trauma.

De ahí que el poeta ofrezca su visión literaria de este paradero, concentrándose en su corporalidad, donde se inscribe en la memoria social de la nación, contra el olvido. Rinde homenaje a las víctimas desaparecidas y a sus cuerpos humillados y les confiere un lugar de descanso definitivo que les devuelve su humanidad y dignidad. No quiero decir en absoluto con eso que pasa por alto los crímenes atroces cometidos por los militares bajo el mando de Pinochet, sino más bien que ofrece una narrativa

¹⁴ De manera parecida algunas páginas más abajo: “(...) eran las/ cuencas de tus ojos vaciados las que se iban/ llenando de geranios” (106).

poética alternativa coherente de la deformación y mutilación de los cuerpos para pasar del duelo al consuelo.

En un breve epílogo, el autor comenta lo anterior y le concede abruptamente en tono neutro un estatus de sueño –de “wishful thinking” podría decirse– contrastándole con la cruda realidad cuando constata:

Cientos de cuerpos fueron arrojados sobre las
montañas, lagos y mar de Chile. Un sueño quizás
soñó que habían unas flores, que habían unas
rompientes, un océano subiéndolos salvos desde
sus tumbas en los paisajes. No.
Están muertos. Fueron ya dichas las inexistentes
flores. Fue ya dicha la inexistente mañana (155).

Sin embargo, el lector que acaba de experimentar el fluir de las palabras de las 150 páginas anteriores, el diferimiento continuo de significantes y su ritmo reiterativo y obsesivo, lleva una experiencia y memoria corporal que, a diferencia de lo que pretende el epílogo, no puede olvidar tan pronto y tal vez, ha contribuido a imaginar estos momentos de manera diferente y (más) consoladora.

BIBLIOGRAFÍA

- Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. Bonn: bpb, 2007.
- Bachtin, Michail. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Trad. Alexander Kaempfe. Frankfurt/M.: Fischer, 1990.
- Castillo Vergara, María Isabel. *El (im)posible proceso de duelo: familiares de detenidos desaparecidos: violencia política, trauma y memoria*. Santiago: Ed. Universidad A. Hurtado, 2013.
- Dolle, Verena. “Autoritäre Regime und ihr Erbe”. *Handbuch Spanisch: Sprache, Literatur, Kultur, Geschichte in Spanien und Hispanoamerika*, Eds. Joachim Born, Robert Folger, Christopher F. Laferl y Bernhard Pöll. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2012: 579-588.
- _____. “El trauma de la conquista y del colonialismo”. *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*. Eds. Roland Spiller, Kirsten Mahlke, Jeanette Reinstädler. Berlin: De Gruyter, 2020: 105-124.
<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110420760/html>
- Fischer, María Luisa. “¿Qué puede decir la poesía sobre la memoria de la violencia política? *INRI* de Raúl Zurita”. *Anales de Literatura Chilena* 11, n° 13 (2010): 163-178.
- Goldfine, Daniela. “Deshilando el entramado de la memoria en el arte de Mirta Kupferminc”. *Ámbitos Femenistas*, vol. 2 (2012): 59-75.

- Hehn, Richard. "Spiele ohne Grenzen". *Parapluie*, n° 14, 24 de julio de 2017. <http://parapluie.de/archiv/theater/performance/>
- Herman, Judith. *Trauma and Recovery*. New York, NY: BasicBooks, 1992.
- Kühner, Angela. *Trauma und kollektives Gedächtnis*. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2008.
- Meyer, Helge. *Schmerz als Bild. Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008.
- Neumann, Gerhard. "Das Essen und die Literatur". *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, Vol. 23 (1982): 173-190.
- . "Heilsgeschichte und Literatur. Die Entstehung des Subjekts aus dem Geist der Eucharistie". *Vom alten zum neuen Adam. Urzeitmythos und Heilsgeschichte*. Ed. Walter Strolz. Freiburg: Herder, 1986: 94-150.
- . "Inszenierung und Destruktion. Zum Problem der Intertextualität in Samuel Becketts Erzählung *Dante and the Lobster*". *Poetica* Vol. 19, n° 3-4 (1987): 278-301.
- Nómez, Naín. "INRI de Raúl Zurita. Recuperar el cuerpo social". *Rocinante* n. ° 61, 15 de enero 2016. <http://ProyectoPatrimonio>
- Ochoa, Antonio. "Corporeal-geographic transformations in Raúl Zurita's *INRI*". *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 47, n° 4 (2011): 417-428.
- Robin, Marie-Monique. *Escadrons de la mort, l'école française*. Paris: Éditions La Découverte, 2008.
- Ruderer, Stephan. *Das Erbe Pinochets. Vergangenheitspolitik und Demokratisierung in Chile 1990-2006*. Göttingen: Wallstein, 2010.
- Villegas Restrepo, Juan E. "INRI: Canción eco-poética para un Chile zuritano". *Escritos*, vol. 22, n. ° 48 (2014): 169-188.
- Zurita, Raúl. *INRI*. Madrid: Visor, 2004.

Enlaces

- Abramovic, Marina: Rhythm 10
(<http://www.medienkunstnetz.de/werke/rhythm-10-2/>) (último acceso: 09 de noviembre de 2022)
- FFAA (2001). Listado alfabético de víctimas de detención y desaparición entregado por las FFAA según los Acuerdos de la Mesa de Diálogo el 8 de enero de 2001. En: <http://www.archivochile.com/entrada.html> (último acceso: 09 de noviembre de 2022)
- Kupfermirc, Mirta: Piel de la memoria
<https://www.pinterest.com/mirtakupfermirc/la-piel-de-la-memoria/> (último acceso: 09 de noviembre de 2022)
- Lagos, Ricardo (2001). Carta al presidente de la Corte suprema. En: <http://www.archivo-chile.com/entrada.html> (último acceso: 09 de noviembre de 2022)

FICCIONES DE MUDEZ Y AUTORREFERENCIA: *LA DOBLE VOZ* EN
TRASANDINA DE IVONNE COÑUECAR/ TRÁNSITO Y DESARRAIGO

*FICTIONS OF MUTENESS AND SELF-REFERENCE: THE DOUBLE
VOICE IN TRASANDINA BY IVONNE COÑUECAR/ TRANSIT AND
UPROOTING*

Luis Alberto Farías Duque
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE)
alberto.fariasd@gmail.com

RESUMEN

Este artículo examina la obra *Trasandina* (2017) de Ivonne Coñuecar con el objetivo de analizar cómo los conceptos *niña, madre, cordillera, trasandina, Ivón*, otros, configuran una identidad desarraigada en el sujeto lírico enunciador, que retorna a la infancia con el fin de reencontrarse con su *patria verdadera*. Utilizando el concepto de la *doble voz* de Alicia Genovese, se sostiene como hipótesis del artículo que la voz que habla en *Trasandina* está escindida por una doble identidad temporal (pasado/niña-presente/mujer) y una doble posición de enunciación respecto al espacio (infancia/tránsito-aduldez/desarraigo). Además, en el estudio se afirma que dichas dualidades contenidas en el discurso del “yo” lírico también constituyen dos posicionamientos frente al mundo ficticio propuesto en la obra: 1) mudez y 2) autorreferencia.

PALABRAS CLAVE: *Trasandina*, Ivonne Coñuecar, *la doble voz*.

ABSTRACT

This article examines *Trasandina* (2017) by Ivonne Cocuecar with the aim of analyzing how the concepts of *girl, mother, mountain range, trasandina, Ivón*, and others, configure an uprooted identity in the enunciating lyrical subject, which returns to childhood in order to reconnect with their *true homeland*. Using Alicia Genovese's concept of the *double voice*, this article's hypothesis is that the voice that speaks in *Trasandina* is divided by a double temporal identity (past/girl-present/woman) and a double position of enunciation with respect to space (childhood/transit-adulthood/uprooting). In addition, the study affirms that the dualities contained

in the discourse of the lyrical subject also constitute two positions in relationship to the fictional world proposed in the work: 1) muteness and 2) self-reference.

KEY WORDS: Trasandina, *Ivonne Coñuecar*, the double voice.

Recibido: 26 de septiembre 2022.

Aceptado: 25 de abril 2023.

1. INTRODUCCIÓN

La poesía chilena reciente¹, que comprende a autores/as nacidos/as principalmente durante las décadas de los 80s y 90s, y cuya producción poética se publica desde los años 2000, se presenta como un mosaico interdiscursivo que refleja los problemas sociales y las transformaciones culturales acontecidas en Chile durante el siglo XXI. Las obras de poetas como Héctor Hernández Montecinos, Paula Ilabaca, Gladys González y Pablo Paredes Muñoz, entre otros/as², están tensionadas por una serie de hitos culturales tales como los recuerdos aciagos de la dictadura cívico-militar,

¹ Esta denominación se utiliza en el estudio comprendiendo *a priori* que, tal como ocurre con el conjunto anterior de poetas, se trata de un grupo diverso; el cual, pese a sus diferencias temáticas, estilísticas, territoriales, históricas, culturales y sexo-genéricas, comienza a publicar durante una época determinada (los años 2000). Respecto a las diversas pléyades contemporáneas de poetas en Chile, previas a la poesía chilena reciente, Andrés Morales (1997) comenta que: Superponiéndose una promoción tras otra, un grupo tras otro (y conscientemente no utilizo el término generación), es casi seguro que la vigencia de las distintas “oleadas” de poetas no logre definirse con transparencia o claridad. Si bien, es frecuente que coexistan distintas promociones, en Chile no parece existir una lógica o un carácter que permita diferenciar los aportes de unos y otros y la así llamada poesía joven reúne “peligrosamente” a un inmenso grupo heterogéneo del que la crítica nunca puede hacerse cargo con mediana responsabilidad y con aquella capacidad de orientación que alguna vez los lectores le exigieron para crearse a sí mismos un mapa de signos, claves o “entradas” a los distintos géneros. (1)

² La Profesora de literatura chilena de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Magda Leonor Sepúlveda Eriz, en su artículo “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición” (2010), denomina este grupo de autores/as como “poetas del 2000” (5), diferenciándolos de “los Náufragos”, conceptualización propuesta por el escritor Javier Bello (1972), y [...] “del conjunto de poetas que comenzó a escribir en dictadura (Raúl Zurita, Elvira Hernández, Carmen Berenguer, Eugenia Brito, entre otros)” [...] (83). Cabe mencionar que Sepúlveda, junto con mencionar a Javier Bello, Matías Ayala, Andrés Anwandter, Germán Carrasco, Verónica Jiménez, Jaime Huenún, Alejandro Zambra, Armando Roa, Alejandra del Río, Marcelo Novoa, Kurt Floch, Rafael Rubio, Antonia Torres, Adán Méndez, Francisco Véjar, Cristián Gómez, Cristóbal Joannón, Juan Cristóbal Romero, Felipe Cussen y Yanko González dentro de los/as poetas que componen “la generación” de los 90s, plantea que dichos nombres

el proceso de transición a la democracia, la instalación de una economía de libre mercado, consolidada por la Constitución Política de la República de Chile de 1980; la desconfianza ciudadana hacia las autoridades e instituciones públicas, y la eclosión y *performance* constante de los movimientos sociales (gremiales, estudiantiles, feministas, LGTBIQ+) e indígenas en los núcleos urbanos más importantes del país. Respecto a este último punto, es pertinente mencionar que, en particular en el caso del Pueblo Mapuche, su demanda histórica se basa en la reivindicación de sus derechos territoriales, el reconocimiento constitucional y la defensa y preservación de sus costumbres, organización jurídica y tradiciones ancestrales; no obstante, el conflicto entre el Estado chileno y este pueblo, permanece activo y se ha intensificado con los años. Así pues, esta poesía recoge una inagotable fuente de temas en los que la dictadura, los afectos, el género, los feminismos, el conflicto étnico y el lenguaje, entre otros, cobran protagonismo. De forma paralela, en esta época comienza también la producción poética de una serie de escritoras mapuches que, “[...] mezclando saberes y formas tradicionales de empoderamiento femenino” (Miranda 3), han ingresado a la escena literaria para continuar con la tradición histórica del primer auge moderno de la poesía de este pueblo. Respecto de dicho proceso, Paula Miranda, en su estudio “Voces de mujeres mapuches en la poesía actual (2019)”, señala que

[p]rimero en la oralidad y luego en la escritura, la primera gran eclosión de la poesía mapuche en clave moderna y decolonial comienza con la aparición de *El invierno y su imagen* (1977) de Elicura Chihuailaf y *Horas de lluvia* (1977) de Sonia Caicheo, libros en los que ya se perfila la fuerza del contacto con la naturaleza y la reivindicación de la lengua mapuzungun, como formas de descolonización. A ellos se suman muy pronto, en 1989, Leonel Lienlaf y Graciela Huinao, con *Se ha despertado el ave de mi corazón* y el “La Loika”, respectivamente, coincidiendo ese año con el inicio de significativos procesos de autonomización indígena. Para la década del 90 irrumpe una gran cantidad de publicaciones mapuche[s], especialmente poéticas y antológicas. [...] (2).

Dentro este corpus de autorías femeninas de la poesía mapuche actual, Miranda menciona a Adriana Paredes Pinda (Osorno, 1970), María Isabel Lara Millapan (Comunidad de Chihuimpilli, Quepe, Comuna de Freire, 1979), Roxana Miranda Rupailaf (Osorno, 1982) y Daniela Catrileo (San Bernardo, 1987). Sobre estas poetas, la autora propone que sus escrituras les permiten reintegrarse a sus identidades territoriales, familiares y culturales, pese a la influencia, dominación y silenciamiento de las tradiciones de la cultura mapuche por parte del estado chileno. Para llegar a la conclusión anterior,

no habían gozado, a la fecha de la publicación de su estudio, de la atención suficiente por parte de la academia y la crítica literaria chilena, pese a contar con innumerables distinciones.

teoriza acerca de cuestiones como la procedencia territorial, la noción de exilio y desarraigo, la tensión entre identidad mapuche e identidad sexo-genérica, el nacimiento de un “feminismo” de la diferencia, desde la perspectiva mapuche, y su relación con la lengua mapudungun. No obstante, aun cuando su propuesta resulta esclarecedora, Miranda olvida mencionar dentro de este grupo, compuesto por galardonadas poetas, a una figura que posiblemente constituye un espacio de encuentro entre la poesía chilena reciente y la poesía actual de mujeres mapuches: se trata de Ivonne Coñuecar, “[...] [quien] hace su aparición [en la lírica chilena], proponiendo formas de subjetivación y desubjetivación a partir de construcciones específicas sobre el género y el sexo, la memoria, la etnia y el territorio geográfico-corporal” (Moraga-García 265).

Ivonne Andrea Coñuecar Araya (Coyhaique, 26 de septiembre de 1980) es una escritora, poeta, periodista, editora y tallerista chilena, de origen mapuche-huilliche, oriunda de la Patagonia chilena, que ha desarrollado una prolífica carrera desde finales de la primera década del siglo XXI en adelante. Su obra —que se caracteriza por la presencia de una voz narrativa femenina que habita de forma consciente la palabra y usa el lenguaje como un proyecto catártico que tiene por objeto sobrevivir a una memoria atiborrada de tragedias— está compuesta por los poemarios *Catabática* (Jabalí Editoras, 2008), *Adiabática* (Ediciones Kultrún, 2009), *Chagas* (Editorial FUGA, 2010), *Patriagonia* (LOM Ediciones, 2014) —trilogía que incluye los poemarios *Catabática*, *Adiabática* y *Anabática*—, *Trasandina* (Ñire Negro Ediciones, 2017) y la novela *Coyhaiqueer* (Ñire Negro Ediciones, 2018). Junto con lo anterior, hay que mencionar la inclusión de la obra de Coñuecar en numerosas antologías poéticas, entre las que destaca el texto *Kümedungun/Kümewirin: antología poética de mujeres mapuche (siglos XX-XXI)* (LOM Ediciones, 2011), editado por Maribel Mora Curriao y Fernanda Moraga-García, y traducido al mapudungun por Jaqueline Caniguán; y el recibimiento de una larga lista de galardones, uno de ellos, tal vez el más importante, el Premio Municipal de Literatura de Santiago (2019) por su novela *Coyhaiqueer*. La obra de Coñuecar no debe pensarse aislada, ya que su escritura se emparenta con las diversas oleadas de poetas chilenos que comienzan su publicación durante la última década del siglo XX y la primera década del siglo XXI, la poesía actual de mujeres mapuches y las nuevas voces latinoamericanas que irrumpen durante los 2000 en la lírica del continente, reinstalando las categorías de cuerpo, territorio, indigenismo, memoria, diversidad y disidencia sexual.

Considerando que la crítica literaria ha prestado bastante atención a *Patriagonia*, o a uno de los poemarios que componen dicha trilogía³, es que se ha optado

³ Sobre *Patriagonia* (2014) se han desarrollado numerosos estudios académicos. Entre ellos destacan los artículos “La dignidad del desamparo: la poesía de Ivonne Coñuecar” (2016), “*Catabática*: cartografías de subjetividades fronterizas” (ambos de Fernanda Moraga-García),

en este trabajo por estudiar el texto *Trasandina* (2017), cuyo contenido se relaciona con el traslado de Coñuecar a la ciudad de Rosario (Argentina), hecho relevante para la comprensión de la obra, y que se adecua a la categoría teórica escogida para el análisis: *la doble voz*.

En el presente artículo, se analiza la obra *Trasandina* (2017) de Coñuecar, con el propósito de analizar de qué forma los conceptos *niña, madre, cordillera, trasandina* e *Ivón*, entre otros, subyacentes en el mensaje global proferido en el texto, configuran una identidad movедiza, desarraigada y en crisis, en la voz del sujeto lírico enunciadador, que contempla su pasado, en particular, la infancia, con el fin de reencontrarse, reconociendo en dicho proceso su *patria verdadera*. Utilizando el concepto de *la doble voz* descrito por Alicia Genovese en su texto *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas* (1998), se propone como hipótesis del estudio que, en primer lugar, la voz que habla en *Trasandina* está escindida por una doble identidad temporal (pasado/niña-presente/mujer) y una doble posición de enunciación respecto al espacio físico (infancia/tránsito-aduldez/desarraigo). En segundo lugar, en el estudio se afirma que dichas dualidades contenidas en el discurso del yo lírico también constituyen dos posicionamientos frente al mundo ficticio propuesto en la obra: 1) mudez (negación del habla) y 2) autorreferencia (negación del temor a decir).

2. LA DOBLE VOZ: UNA HERRAMIENTA DE ANÁLISIS LITERARIO PARA VOCES QUE HABITAN LOS BORDES

La poeta y ensayista argentina Alicia Genovese (Buenos Aires, 1953) en su texto *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas* (1998) propone el concepto de *la doble voz* como una categoría de análisis literario para la emergencia de textos producidos por poetisas mujeres (Irene Gruss, Diana Bellessi, Mirta Rosenberg, Tamara Kamenszain, María del Carmen Colombo) en Argentina a partir de la década del 80. Para la formulación de dicha herramienta epistemológica, Genovese recorre una panorámica que revisa los postulados teóricos presentes en las obras de autores/as como Gilbert, Gubar, Showalter, Ludmer, Ostriker, Deleuze, Guattari, Spivak, Foucault, Barthes, Kristeva, Benveniste, Bajtín, De Lauretis, Irigaray, Cixous, tomando como ejemplo para su fundamentación las obras de Rosario Castellanos (1925-1974), Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), Alfonsina Storni (1892-1938), Delmira Agustini (1886-1914)

“Patriagonia, de Ivonne Coñuecar. Revuelta geopoética de cuerpo/territorio” (2020) de Kemy Oyarzún Vaccaro, “Devenir Pat(ri)agonia: cuerpo y patria en la poética de Ivonne Coñuecar” (2020) de Natalini Aixa Valentina, “Reseña de “Adiabática” de Ivonne Coñuecar” (2009) de Daniela Acosta Belaunde, y la tesis para optar al grado de Magíster en Literatura *Identidad social en Patriagonia de Ivonne Coñuecar* (2015) de Isabel Amor Alfaro.

y Gabriela Mistral (1889-1957). De este modo, Genovese presenta el concepto de *la doble voz* como un diálogo multifocal —a la vez interdiscursivo e intertextual— que se presenta en la *emergencia* de textos escritos por mujeres poetas, particularmente a partir de la década del 80 en la República Argentina. Al respecto, la autora señala:

¿Segunda voz camuflada en la primera voz? ¿Texto ilegible acomodado o sobrenvenido en medio de un texto legible? ¿Texto ideologizado por un discurso feminista? Más allá de la posible pero lejana impregnación con el feminismo, cuyo discurso estuvo obturado en la Argentina durante los años de dictadura militar. [...]. [E]s la voz de un sujeto que va creando un discurso al tener que reescribir y sobrecribir el discurso social que la ha marginado con la fuerza de transmisión e impronta que implica la inscripción social. [...]. En los textos, sin embargo, puede leerse una voz. Más precisamente una segunda voz afinada al escribir, que da otro sentido a la primera, que organiza la textura del texto, como una voz de contralto que no sigue las notas de la melodía principal, del *mainstream* o corriente central, pero una voz que da cuerpo, un cuerpo extraño que marca desde su biología (entendida como una compleja estructura corporal y libidinal) y desde su posicionalidad dentro de una cultura (Genovese 16).

Ahora bien, como la misma Genovese deja en claro en su estudio, *la doble voz* es un constructo que puede aplicarse a otros contextos de producción, obras y autorías que manifiesten una voz escindida por más de un sujeto/mensaje/propósito simultáneamente. Pese a su cercanía conceptual con el dialogismo bajtiniano y la heteroglosia, *la doble voz* surge por necesidad en el sujeto lírico enunciador y no debe leerse como un fenómeno estrictamente lingüístico, sino emotivo, profundamente ligado a la cultura y al contexto de producción de la obra y, en consecuencia, estrechamente vinculado con la intertextualidad y la posición de enunciación del sujeto que habla:

El discurso de la doble voz como discurso de mujer se gesta al gestarse como voz de un sujeto silenciado cuya subjetividad no se reconoce en la versión literaria masculina sobre su subjetividad, ni en aquella subjetividad masculina que adopta, en un mecanismo de doblaje, la voz femenina. [...]. Es también el intento de una resemantización que horada el discurso masculino, que va dando origen a una formación discursiva inestable y que desde su inestabilidad desconcierta y proyecta un nuevo imaginario (18).

El silencio del que habla Genovese es parte del yo poético de *Trasandina*; mas descubrir cómo dicho silencio se transforma en palabra y la palabra en un universo de ficciones múltiples, es más importante que indagar en las motivaciones que dan lugar a su origen. Entonces, importa menos comprender si es el discurso masculino, el discurso antifeminista, el discurso imperialista, el discurso conservador y heteronormado

o el discurso racista y antindígena contra el que se rebela y contra el que emerge la *dobles voz* en la obra, que reconocer las características de las diversas identidades que mediante esta categoría pueden leerse en el texto. “La palabra, silencio que amarrado lucha” (Coñuecar 17) es un medio de expresión fundamental en *Trasandina*, pues con ella el yo poético hace frente a las calamidades que surgen desde su interior, desde su memoria, emprendiendo un viaje que enunciará voces errantes, que no son Coñuecar, que no pertenecen a una mujer, sino a muchas.

3. *TRASANDINA*: UNA OBRA QUE EXPRESA EL DESARRAIGO

Trasandina es una obra construida, desde su título, a partir del concepto de *frontera*. Además, desde el inicio, con la frase: “Derretirse o quebrarse [...] Jamás inmóvil” (16), Coñuecar diseña un periplo textual, siguiendo un límite imaginario o real que determina una posición de enunciación apátrida, incluso en la escritura. Los poemas presentes⁴ en la obra no contienen títulos, sino números: cifras que delimitan una cronología que sirve de guía para que quien lea no se detenga ni se desoriente en el transcurso del viaje. A pesar de lo señalado, la poeta orienta al lector al dividir la obra en dos segmentos. La primera parte consta de treinta y seis poemas, en los cuales mayoritariamente se propende a la versificación libre, y la segunda de tres (37, 38, 39), cuyo primer texto es una prosa compuesta por nueve partes⁵. *Trasandina* puede leerse como un testimonio, una crónica o narrativa del “yo” que permite a los lectores conectarse con las ficciones⁶ de una *dobles voz* que, desde una posición desarraigada, expresan su sentir mediante el uso de la lírica⁷. En este contexto, viene al caso recordar lo que indica Patricia Espinosa (2017) respecto a la voz que habla en *Trasandina*:

⁴ Es importante señalar que como los poemas del texto están escritos en primera persona del singular, en la obra predomina la actitud carmínica; no obstante, como Coñuecar juega con diferentes voces de enunciación y objetos líricos, se identifica con fuerza también la actitud apostrófica.

⁵ Coñuecar utiliza números romanos para diferenciar cada uno de los segmentos del poema.

⁶ Se usa este término para marcar la diferencia entre la poeta y el hablante lírico. Si bien, se comprende que existe una relación entre la experiencia vital de la autora y el contenido del texto, de ninguna manera se puede homologar todo lo expresado en el poemario con la biografía de Coñuecar.

⁷ Es preciso señalar que, debido a la extensión de la obra, para efectos de la comprobación de la hipótesis planteada en este artículo se han tomado solo algunos poemas del texto. En este sentido, la mayoría de las citas aquí extraídas pertenecen a los poemas: [2], [3], [4], [5], [6], [7], [8], [13], [36] y [37]. Lo anterior deja fuera del análisis una serie de temáticas que

A través de una primera persona, la voz femenina experimenta una vida arruinada y un suplemento, la sobrevivida, otorgada por la escritura y la autodeterminación para ir más allá de la destrucción. El yo lírico, de tal forma, opera como una matriz que aglutina, a lo menos, seis núcleos de sentido: infancia, violencia, corporalidad, escritura, sobrevivencia y arraigo/ desarraigo. Sin duda, aunque terminarán jerarquizados, infancia, escritura y nomadía conforman el eje de la voz que lleva este poemario⁸.

Si bien en este estudio se comparte la hipótesis de Espinosa que entiende el yo lírico de *Trasandina* como un sistema enunciativo que agrupa diferentes temáticas de la obra, se propone aquí una estructura mixta que considera una doble identidad temporal (pasado/niña-presente/mujer) y una doble posición de enunciación (infancia/tránsito-adulthood/desarraigo) respecto al espacio, sobre la base de conceptos reiterados: *niña, madre, cordillera y trasandina, Ivón*, entre otros. Es preciso enfatizar que dicha segmentación no implica que la escritura de *Trasandina* sea estática; muy por el contrario, Coñuecar utiliza a su favor los recursos literarios de analepsis y prolepsis y se mueve hábilmente por diferentes escenarios, sensaciones y lugares de enunciación aun dentro de un mismo poema. En relación con lo anterior, hay que señalar que el uso de la cordillera de los Andes como el símbolo más importante del texto —que tal vez indica una separación geográfico-temporal (Chile/pasado-Argentina/presente) en la vida de la poeta— no es casual y podría relacionarse con el cambio de domicilio de Coñuecar durante el año 2016 a la ciudad de Rosario⁹. En este sentido, y a fin de

enriquecen la obra como la violencia, el amor y el feminismo que, no obstante, escapan del objetivo de este estudio.

⁸ El texto titulado “Entre el desarraigo y la reformulación de la memoria” de la crítica literaria y académica del Instituto de Estética de la Universidad Católica de Chile, Patricia Espinosa, corresponde a una crítica sobre el libro *Trasandina* (2017) hecha para la revista Palabra Pública de la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Chile, cuyo formato de publicación no cuenta con páginas numeradas.

⁹ Para comprender el contexto de producción de la obra objeto de análisis en este artículo es importante conocer el testimonio de Coñuecar sobre su salida de Chile y su arribo a la ciudad de Rosario. A continuación se presenta algunos fragmentos del artículo “Yo no soy viajera, yo escapé de Chile” escrito por la misma autora y publicado el 25 de octubre de 2019 en el diario argentino *Página 12*: A los treinta y cinco años llegué a Rosario. Con mi novia —ambas pueblerinas de Coyhaique— planificamos dos años el escape, luego de ver nuestra región destruida por el terrorismo del gobierno anterior de Piñera, un escenario como el que hoy se vive en todo Chile. Cuando llegamos a Argentina, no sé por qué y de modo inconsciente, nos cortamos el pelo muy corto, creo que era nuestro modo de limpiarnos de Chile. Vendimos todo, nos trajimos a nuestros gatos. Dormimos días. [...] Es tristísimo hablar mal de tu país. Son cuatro años en Rosario y he aprendido a quedarme callada y a encontrar un lugar, luego

acentuar la relevancia del lugar de enunciación en la obra de Coñuecar, resulta pertinente recordar lo que Laura Scarano (1997) indica sobre la “voz *de y en* la escritura”, hipótesis sobre la subjetividad en el discurso literario entroncada con la noción de *doble voz* de Alicia Genovese:

Voz *de* la escritura porque ésta adquiere un nivel de autonomía significativa imposible de ignorar: la escritura nos habla y en esa parábola que traza en su interacción con el lector construye su propia voz. Pero también hablamos de la voz en la escritura, no como una implantación “contranatura” de una determinación extratextual, con sus bordes biográficos o empíricos, sino como articulación de un “lugar” desde donde ese autor, su historia y su cultura construyen una voz contextualizada, con categoría semiótica e institucional (13).

4. EL PASADO: UN LUGAR DE TRÁNSITO EN EL QUE PREDOMINA LA MUDEZ

“[...] Vivir en los bordes y en las fronteras, mantener intacta la propia integridad e identidad cambiante y múltiple es como tratar de nadar en un nuevo elemento, en un elemento ‘ajeno’ [...]”.

Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*.

Desde los primeros poemas de la obra, la voz que habla en *Trasandina* regresa al pasado con el fin de declararse ajena a cualquier patria. En este marco, su identidad nómada hace acto de presencia, no sin antes caracterizarse tal como una cumbre, altiva y maciza: “[...] yo no me escapo, peregrino [,] yo soy cordillera, siempre estoy” (Coñuecar 18). La palabra entonces funciona como un mecanismo discursivo en el que la subjetividad remueve la memoria acallada por el tiempo y hace aflorar aquellos recuerdos espantosos del hablante lírico:

de pasar por terapia en la salud pública, donde pago solo con mis impuestos, y que en Chile tendría que invertir algo de quince mil pesos argentinos mensualmente. No podía creer que la salud fuera pública y gratuita, hasta sentí culpa de usarla. Nunca nadie me ha hecho sentir culpable, he sentido a Rosario como una ciudad de inmigrantes.

[...]
 estuve paralizada
 antes que descubriera
 los límites de la jaula
 mis monstruos en su jauría
 y la madera del ataúd
 [...]
 notaron que no hablaba
 me estremecieron
 hasta que abrí la boca
 y salió solo aire.
 Había gritos en mi cabeza
 que me hicieron pensar que decía
 pero mi boca estaba cerrada
 [...]. (Coñuecar 19)

La prisión en la que se encuentra el sujeto lírico es un escenario recurrente en la obra. Para salir de ella primero hay que reconocer su existencia, hay que identificar sus límites; aun así esta conciencia cautiva sobre el hecho no garantiza su huida, puesto que se trata todavía de un espacio confuso, inexplicable... ¿La palabra podrá hacerla salir?

Situar el pasado como un tiempo ingrato está lejos de ser una táctica de la poeta para continuar con la escritura del texto, mas sí una necesidad de su yo lírico. Son evocaciones de una época tortuosa, entremezcladas con sueños y pensamientos en los que el malestar es constante: “tumbada en la electricidad/marcan ritmos en mis sueños/ latir es romperse/presión en la garganta/un corazón mortal dijeron/los sustos que te dará [...]” (20). Mudez es el ayer, mudéz es el miedo, mudéz es la soledad. La figura del abandono adquiere protagonismo en la escena, ¿quién la abandonó? Es una mujer, ¿será su *madre*?¹⁰ Sí, lo es: “[...] pensé en aquella mujer que me abandonó/ entonces madre, le dije/acá es donde todo acaba” (23). La figura de la *niña*, una niña transformada en mujer, irrumpe con fuerza. ¿Acaso esta voz adulta anhela reencontrarse con ese pasado doloroso para hallar su patria? El ritmo del relato es vertiginoso, de niña a mujer, de mujer a niña; sin embargo, en ese deambular frenético y performativo de su memoria, la idea de mencionar el nombre de su *madre* —a quien parece dirigirse— otorga una pausa; empero no se trata de una sin importancia, pues encubre una condición que

¹⁰ Los últimos versos del poema [36] vinculan explícitamente los conceptos de *muerte* y *madre*, que se suman al de *abandono*, enunciado anteriormente. En este sentido, es preciso indicar que, pese a que leer *Trasandina* como una obra autobiográfica constituye una hipótesis plausible, la información recolectada por este artículo no consiguió indagar en la historia personal de Ivonne Coñuecar y su madre.

podría eclipsar para siempre su recuerdo: “[...] si te nombro desaparecerías” (24). No obstante, como se indicó al inicio del análisis, esta doble identidad temporal y posición de enunciación solo sirve de tránsito, y en ningún caso es lineal, sino rizomática¹¹, ya que si el lector se devuelve algunas páginas¹² podrá notar que la voz adulta se olvida de la infante y transmite con creces una renovada posición frente al mundo, la autorreferencia: “no puedo ser sino autorreferente/la mudez escondió mi ego/la sordera procuró humildad/pero hablé y esta soy yo/a ambos lados de la cordillera/me extingo, me muerdo, me como, me muero [...]” (21). Al hablar el sujeto poético destruye una parte de su ser, elimina una faceta violentada. A partir de este cambio de actitud no queda más opción que exaltar lo que queda del yo. El sujeto lírico enmudeció al miedo para decir hasta el hartazgo todo lo que dentro tiene guardado. ¿Por qué alude a la sordera? ¿Quién ha dejado de escuchar?

La infancia es un lugar al que se debe volver cada cierto tiempo para reencontrarse, ya que, aunque esté plagada de visiones horribles, refleja la historia de este sujeto lírico y se descubre como un espacio metafísico de desahogo para el yo; empero, además, porque en dicho reencuentro consigo misma (“doble voz”) dilucida el conflicto más importante que presenta esta *trasandina*, el desarraigo: “siempre seré una niña/la infancia será siempre mi patria¹³/la infancia será siempre mi historia/la obra gruesa, mi no lugar/el destiempo [...]” (25).

5. DE LA NEGACIÓN DEL HABLA A LA AUTORREFERENCIA

Coñuecar trasciende la mudez (infancia) y arriba a la autorreferencia (adulterez). Sin embargo, esta última no alude a un sujeto único, ya que esta identidad también es múltiple. Si en los versos anteriores la primera voz dominaba, recordando un pasado sombrío, la segunda voz ahora ingresa con fuerza en el relato y añade a este la noción de lo femenino. Usando la primera persona del plural “nosotras”, exhorta a todas aquellas viajeras, fronterizas y apátridas, a enfrentar, en conjunto, su destino. Cada mujer es un espejo; heterogéneo reflejo del que emana una misma historia. En este recorrido, rebosante de tragedia, por la sangre, por las raíces, se trasciende el umbral de la corporalidad, se difumina, no importando ya de dónde se viene o cómo uno se llama. Las residentes de los bordes, pese al exilio en que se encuentran, comparten un relato entrañable, que en un ejercicio dialéctico en el que se funden los opuestos,

¹¹ Terminología utilizada por por los autores franceses Gilles Deleuze (1925-1955) y Félix Guattari (1930-1992) en *Capitalisme et Schizophrénie* (1980).

¹² Aquí me refiero en específico al poema [4].

¹³ Este verso recuerda a la frase “la verdadera patria del hombre es la infancia” del poeta y novelista austríaco Rainer Maria Rilke.

trasciende la vida y la muerte: ¡ni embrión ni sepulcro! La eternidad está presente. En cada una de ellas se escucha una voz y en cada voz retumba la de una de ellas. Es momento de un cambio, de horadar al sujeto desmembrado y yermo; mirar hacia adentro exige desprenderse de uno mismo. Así, a modo de una verdadera declaración de principios que procura la salvación, profiere:

Nosotras, que no tenemos nacionalidad

cavemos otro túnel adentro nuestro
 o aprendamos a volar
 es tiempo de habitarnos
 crucemos la frontera
 hasta eso que late
 cambiemos nuestros nombres
 o intercambiémonos
 yo tendría tu cuerpo y tú el mío
 olvidaríamos lo amniótico, el epitafio,
 la aridez de la tierra en la boca
 el ruido del agua, el dolor de las raíces
 la mirada de la despedida
 y desdoblarse
 [...] (26).

El último verso del poema citado no hace más que confirmar que la hipótesis que se defiende en este artículo tiene sustento en la obra. En los próximos versos se aprecia la irrupción de una segunda voz, que ahora agrega también al relato la cuestión étnica. Las palabras *patria*, *frontera*, *cordillera*, *trasandina* devienen entonces en la conformación de una identidad movедiza que se desplaza por pueblos y naciones que como el mapuche han permanecido al borde de una primera voz: “[...] soy tu Siria, tu Palestina, tu Wallmapu/tu isla para que te refugies/una patria de ambos lados [...]” (26).

Es preciso añadir que, aunque de acuerdo al corpus de textos con el que Genovese planteó *la doble voz* como categoría teórica, la segunda voz emergía “[...] en el momento en el que [...] [entraba en conflicto] [con] el obstáculo impuesto por la circulación del discurso masculino, sea como enunciado social o literario” (Genovese 33), esto no se evidencia explícitamente en los versos de Coñuecar, ya que la *doble voz* aparece constantemente en la obra para establecer un diálogo entre la voz de la niñez¹⁴ (pasado/tránsito) y la voz de la adultez (presente/desarraigo).

¹⁴ En el poema [13] se califica la niñez con el epíteto de *monstruo*, lo cual pone en evidencia que dicha etapa resulta problemática para el sujeto lírico.

6. POEMA [37]

El poema que da inicio a la segunda parte del libro se llama [37] y es el más extenso de *Trasandina*. Se trata de una escritura en prosa que bien podría recoger las experiencias de una vida entera. La afirmación anterior no solo se vuelve interesante por el contenido de epígrafe de Hélène Cixous con el que inicia: “¿Quién eres? Lo sé cada vez menos. Renuncio” (61); sino también debido a que durante el año de la publicación de esta obra, Ivonne Coñuecar cumpliría treinta y siete años. Nuevamente la figura de la *niña*, pequeña insomne estampada en una vieja fotografía, hace acto de presencia, volviéndose una imagen repetitiva que la narradora observa. Es ella con quien establece diálogo. ¿Quién es? Una persona que se reencuentra una y otra vez; ¡es el pasado devastador que habla con voz propia! En un bosque patagónico, en una casa azotada por los vientos, mirándose al espejo:

Toda niña y toda mujer¹⁵ conocí tu silencio y ese túnel, la caída, la niña, el tren hacia ningún lado, las estaciones, la náufraga. Hay un bosque al que doy la espalda y mi casa es sombra. El viento revuelve la soledad. El viento se lleva mi casa. He quedado sola y en la comisura de tus labios mi dedo vaga como por una vieja fotografía. Ese deseo sólo ocurre con una imagen, como de un jardín y tu oscuridad (61).

Tal como se aprecia en el fragmento anterior, la segunda voz (adulter) es la que narra y la primera (infancia) se ha transformado en una imagen, un recuerdo, con el cual establece diálogo. La segunda parte del poema continúa el mismo procedimiento interdiscursivo, mas ahora no es la *niña* la figura que predomina, sino la *ausencia*, representación estrictamente vinculada con el concepto de *madre* enunciado en los poemas precedentes. Aquí se abre un plano:

Ella necesitaba un indicio de maternidad. El monstruo se llamó ausencia. En su pieza un clóset con olor a naftalina. Me detenía en su ropa, sus sombreros, sus cinturones, sus joyas. Nunca jugué a vestirme como ella, una vez lamí la naftalina, me pareció que podía ser dulce el sabor del abandono (62).

Madre simboliza *abandono*, una imagen desgarradora del pasado que, como el hablante lírico expresa en la tercera parte del texto, tiene derecho a borrar. En este

¹⁵ El uso del pronombre indefinido “toda”, desde el psicoanálisis lacaniano, sugiere un intento de Coñuecar por disolver la idea del sujeto único y proponer la noción de sujeto fragmentado en la obra. No obstante, desde la ginocrítica, difuminar al individuo inmerso en la subjetividad femenina puede leerse como un llamado a entender la experiencia de desarraigo como una historia común para las mujeres en el contexto del entramado patriarcal.

marco, irrumpe en su reflexión el recuerdo de la violencia física y psicológica, una auténtica tortura, experimentada durante la niñez: “Su estadía dependía de la cantidad de gritos y los golpes que cerraban el plano de nuevo” (63). Es una infanta quien toma la palabra: “Los niños perdonamos demasiado” (63). Por sus heridas brota el mensaje. Episodios de angustia que se perpetúan a modo de trauma en la adultez. Aunque no se puede confirmar, es posible inferir que la *madre* es en torno a quien gira el relato en la parte IV, pues se narran los actos de una mujer adulta que, así como se explicaba en la sección anterior, inundan de dolor la psique del sujeto lírico. *Madre, ausencia, abandono*, trilogía asociada al fuego, al odio, al destierro. La infancia finaliza en ese preciso instante en el que los padres nos decepcionan, y la adultez comienza cuando su recuerdo nos sabe amargo: “Las quemaduras en la planta de los pies, en la cara, la espalda, el cuello me enseñaron a vivir y en otro plano los sueños. Así nació la deuda de venganza” (64).

En este contexto, la parte VI expone una experiencia en la que la sexualidad infantil aparece vinculada a la idea del incesto. Establecer conjeturas es fácil, sin embargo, el monólogo interior no permite certezas, tampoco la lírica. ¿El recuerdo evoca el abuso sexual en contra de un infante?, ¿el despertar sexual de una mujer?, ¿una acusación infundada que obliga a un exilio forzado? Lo que es claro es que dicho relato trata sobre mujeres y que estas no son desconocidas. ¿Cómo leer finalmente el concepto de *madre* en esta historia? Coñuecar entrega algunas señales que dilucidan el conflicto:

Hubo mañanas que desperté en su cama. Su torbellino de odio se apaciguaba. Jugaba a la madre. Despertaba pidiendo ser cualquier madre y una de las pequeñas manos era guiada por la mano del incesto. Quería el olfato, que la lengua no diga, que salga de mí y busque la entrepierna. Una mujer se tocaba sin poder descifrar signos. Sí, era una mujer. [...] Con los años la injuria encontró un nombre, después de tanto verbo se cerraron las palabras y quedó un nombre. Se quitaron las huellas y las evidencias. Se cerró el caso, pero todo es verdad, la insoportable verdad que nos expulsa a otro país. Borrar pasado, rasgar el cuerpo, suprimir palabras, endurecer entonación, aceptar que madre yo no. Quitar la raíz. Madre tú no (66).

Finalmente, resulta adecuado aludir a las siguientes equivalencias presentes en esta última parte de la obra: *Madre* = abandono + violencia; *niña* = soledad + trauma; pasado (infancia) = tránsito; adultez = desarraigo.

La doble voz reside en la palabra del sujeto lírico y con esta hace frente a la adversidad. Con madre o sin madre, desde Coyhaique o Rosario, los versos finales que Coñuecar presenta disuelven el problema del desarraigo y comprueban que esta *trasandina*, en el encuentro consigo misma, obtiene su *patria verdadera*: “[e]scribí porque le gané al odio, conquisté la soledad [...] [y] me volví invisible a la muerte” (69).

8. TRASANDINA COMO UNIVERSO DE FICCIÓN DONDE HABITA LA DOBLE VOZ:

En el análisis previo a este apartado del artículo se ha intentado dar cuenta de cómo mediante una doble identidad temporal (pasado/niña-presente/mujer) y una doble posición de enunciación del sujeto lírico respecto al espacio (infancia/tránsito-adulthood/desarraigo) puede leerse el fenómeno de la *doble voz* en la obra de Coñuecar. No obstante, en pos de explicar la importancia del contexto de producción y el posicionamiento ideológico que asume la poeta en el texto, tal vez se haya olvidado destacar como tema del análisis el universo de ficción presente en el poemario. Ya se dijo antes que establecer una analogía absoluta entre la historia vital de la autora y las voces de las mujeres que, como personajes de ficción, hablan y callan en la obra, es un error si se busca comprender el texto. *Trasandina* existe por sí sola, como manifiesto de un yo femenino, en franco proceso de desterritorialización, y de cuerpo desmembrado; igualmente, las múltiples identidades que la componen. Este universo de ficción está constituido primeramente por la voz que asume el yo poético. Esa voz siempre es la de una mujer adulta. Por más que recuerde con vehemencia su infancia. Por más que recuerde..., conserva un nivel de reflexión que escapa a los/as niños/as. Quien lee el texto gracias a esta voz conoce una historia que no parece tener principio o fin, y que no entrega nombres propios a los personajes que la componen, sino que los expresa mediante conceptos: *niña, madre, cordillera, trasandina, Ivón*¹⁶, entre otros. Todos aparecen en la obra. No obstante, la importancia que a cada uno de ellos se le asigna no es la misma, existen jerarquías. En este contexto, Malú Urriola destaca dos: “[l]a madre y la niña como personajes donde se libra una guerra de amor y hambre y del odio, como saldo de una herida (6). Esta “herida” —nudo del texto— que atiborra al hablante lírico de imágenes espantosas, es un dolor que se lee profundo en su psiquis, y es el contenido del silencio que en el libro se materializa en palabra, y esta, a su vez, en lucha. La versificación siempre es libre, porque el tiempo, en que se entregan los mensajes, en que se retratan las acciones, en el que emergen las voces, también fluye libremente. Con esta afirmación no se pretende negar la hipótesis de este artículo, pues la clasificación entre hechos pasados y presentes es clara en el texto; pero el orden de

¹⁶ El nombre de “Ivón” aparece en el poema [39], el último texto del libro. La voz femenina del sujeto lírico dialoga con “Ivón” y pone en evidencia que, pese a ser identidades diferentes, ambas son parte de un todo, y que se necesitan para ganarle al desarraigo. Tal vez, en la obra, “Ivón” siempre sea la única voz que está detrás de la que narra: [...] “yo arrastraba tus cadenas Ivón/ tomaba tus caderas/ te enseñé a estremecerte para salvarte/ y escuchaba las risas/ maquillaba tu rostro de víctima/ yo supe dar belleza al desastre” [...] (71). Los traumas, la violencia, el exilio, todo el recorrido vivido por un yo y su otro yo, inseparables que, únicamente mediante la escritura, pueden coincidir.

los poemas no establece dicha distinción. En este sentido, los textos que componen la obra se pueden leer independientemente, aunque es claro que algunos funcionan como extensión de otros. Cabe señalar que esta libertad no es implica caos ni corriente de la conciencia. Cada palabra tiene una importancia mayúscula. Cada palabra ha sido milimétricamente pensada. Nada está puesto al azar. Este universo está compuesto por visiones, recuerdos y afirmaciones presentes que encubren una multiplicidad de temas: la apatridia, los traumas de infancia, “el monstruo de la niñez”; la dictadura de Pinochet, la identidad mapuche, la sororidad, el exilio, la corporalidad, la soledad, “el monstruo de la ausencia”; la posibilidad de olvido y la muerte, que constituyen, como idea principal, una “doble vida”¹⁷; ¿dónde irrumpe la *doble voz* en el texto? Siempre está presente. Malú Urriola, alude a esta misma idea cuando indica que

[d]ebajo de la autora, debajo del hablante poético hay un hablante en segunda persona que ficciona un diálogo, una auto referencia y al mismo tiempo un alejamiento de la mano que escribe, más abajo, está Ivón, que no es la autora, en una situación de inferioridad o alteridad rememorando a Pizarnik, y al mismo tiempo supeditada y desarraigada de un nombre que la nombró antes: La madre (6).

Lo que plantea Urriola es cierto. Es verdad que la primera voz, la del yo lírico, establece continuamente un diálogo consigo misma que se deja ver explícitamente en algunos pasajes del texto. Un ejemplo es la frase final del poema [31]: “ella continúa ahí cuando abro mis ojos” (54). Este mecanismo discursivo de disociación del sujeto lírico también se aprecia más adelante. Otro ejemplo sería la última estrofa del poema [33], texto en el que el hablante lírico manifiesta sentirse perseguido permanentemente por una sombra que controla sus pasos y palabras: “y qué si le dijera que estoy arruinada/que mi desperfecto tiene que ver con la esencia y la raíz/que una ciudad nueva no puede/que los exilios están cansados/que soy yo quien va tras la sombra” (56). Como se puede observar tras la lectura, es claro que esa imagen tétrica vestida de mujer, esa figura oscura, ese “tú”, que no la deja progresar, en otra forma inmaterial también es ella; por eso es imposible de obliterar. Lo interesante de esta última estrofa es que se esbozan las razones que abaten al sujeto lírico, y tienen que ver con sus orígenes. Se ha dicho antes, *madre* es un concepto que, a lo largo de la obra, simboliza tragedia. Se sabe que *niña*, *cordillera*, *trasandina* e *Ivón*, en cierta medida, son una segunda voz, camuflada, del yo poético, ¿*madre* podrá serlo también? Quizás el poema [35] permita dilucidar esta cuestión. Este texto puede leerse como una reflexión del hablante lírico. La mujer que toma la palabra deja en claro que jamás ha necesitado de una progenitora que le dijera antes qué hacer con su vida, aunque estuvo sola siempre supo

¹⁷ Expresión utilizada en el poema [26].

hacia dónde dirigirse, ¿necesitó de una madre? “[...] [A] mi (sic) ninguna mujer tuvo que decirme nunca qué hacer/yo lo supe desde pequeña/de un modo que no imaginas/cuando decidí ser mujer/ya había una madre dentro de mi (sic)” (58). *Madre* no es una de las segundas voces que asume el yo lírico. La mujer que habla en el texto señala que, por autocuidado, debió crear una *madre* en su interior¹⁸. Esto es metáfora..., debía protegerse, debía salir al mundo sin necesitar de nadie, debía crear una coraza, porque estaba sola. Pero ese “otro” (la *madre*, el concepto al que se refiere constantemente), al que recuerda con zozobra, entre imágenes aterradoras que exteriorizan un desamparo, está muy lejano, y no es ella misma. Estuvo, está huérfana, en esta lóbrega soledad la muerte aparece como una opción plausible con quien dialogar, pero, pese a que sucumbir puede resultar seductor por momentos, no se dejará vencer por sus ardides:

[...] la muerte me seduce
 como una chica de la fiesta
 que me acompaña sin saber mi nombre,
 y le pido que entre en mis entrañas
 sin raíces que cortar, que no tengo ya nada,
 ella obtiene de mi (sic) lo que necesita
 nombra a mi madre
 nombra mis hermanos muertos
 dice, yo sabía que dirías esto,
 dice
 no tienes a nadie, excepto leves gemidos
 no tienes familia, excepto apellido
 no tienes dinero, te vendes al mejor postor
 no te alimentarás, tragarás el vacío,
 le digo que me vengaré [...] (60).

Hélène Cixous, en el libro *La Risa de la Medusa: Ensayos sobre la escritura* (1995), plantea que el pensamiento y la cultura han funcionado siempre en torno a

¹⁸ Esto recuerda a lo planteado por Hélène Cixous sobre la presencia *de* y el vínculo eterno *entre* la madre y la niña:

En la mujer siempre existe, en cierto modo, algo de «la madre» que repara y alimenta, y resiste a la separación, una fuerza que no se deja cortar, pero que ahoga los códigos. Al igual que la relación con la infancia (la niña que ha sido, que es, que hace, rehace, deshace, en el lugar donde incluso se otea), la relación con la «madre» considerada como delicias y violencias tampoco se corta. [...] la parte de ti que entre ti te espada y te empuja a inscribir tu estilo de mujer en la lengua. Voz: la leche inagotable. Ha sido recobrada, La madre perdida. La eternidad: es la voz mezclada con la leche. (56)

dicotomías; así pues indica que “[e]n todo (donde) interviene una ordenación, una ley organiza lo pensable por oposiciones (duales, irreconciliables; o reconstruibles, dialécticas” (14). Dicha afirmación le permite a Cixous proponer su tesis acerca del dominio de lo masculino, del logocentrismo, el falocentrismo, en particular por sobre la mujer y lo femenino (el Otro). La mujer, que también encuentra similitudes con lo *extranjero*, lo *no-blanco*, lo *no-occidental*, ha sido desterrada, “dormida”, y asesinada por dicho poder. La dialéctica del amo y el esclavo parece ser la más adecuada para interpretar dicha reflexión. ¿Esto se observa en *Trasandina*? Claramente existe una bifurcación, un mensaje multifocal en el discurso del hablante lírico; una tras otra se van articulando las voces del texto para establecer un diálogo reconstructivo, una radiografía del yo poético que requiere, para unificar su ser, de la participación de todos los personajes del universo de ficción creado por Coñuecar. Malú Urriola se pregunta en el prólogo de la obra sobre la posibilidad de que el amo sea la escritura. Cixous indica que usar la palabra, representa una conquista histórica para las mujeres; por lo tanto, en el discurso de una escritora, en este caso de una poeta, siempre se encubre un desgarramiento que abarca todo su ser, incluso su cuerpo. Si el cuerpo es el esclavo, el amo, como propone Urriola, ha de ser el texto. El lenguaje poético de Ivonne Coñuecar es el amo de la historia, el esclavo son las evocaciones, las heridas del pasado, la mujer detrás del sujeto lírico, la autora detrás de la mujer, la *doble voz* tras el verso.

7. CONCLUSIÓN

En este artículo se estudió la obra *Trasandina* (2017) de Ivonne Coñuecar, con el objetivo de analizar de qué forma los conceptos *niña*, *madre*, *cordillera* y *trasandina*, *Ivón*, entre otros, que subyacen en el contenido del texto, construyen una identidad nómada, desarraigada y en crisis en la voz del sujeto lírico enunciador, que evoca el pasado, en particular, la infancia, con el fin de reencontrarse, reconociendo en ello su *patria verdadera*. Utilizando el concepto de *la doble voz* de Alicia Genovese, se propuso como hipótesis del estudio que la voz que habla en *Trasandina* está dividida por una doble identidad temporal (pasado/niña-presente/mujer), una doble posición de enunciación frente al espacio (infancia/tránsito-aduldez/desarraigo), y que dichas dualidades contenidas en el discurso del sujeto lírico también constituyen dos posicionamientos frente al mundo ficticio propuesto en la obra: 1) mudez (negación del habla) y 2) autorreferencia (negación del temor a decir). A partir del análisis, viene al caso compartir algunas conclusiones: 1) La categoría teórica de la *doble voz* propuesta por Alicia Genovese puede aplicarse como herramienta de análisis al texto de Ivonne Coñuecar por los diálogos que establece la voz dominante (aquella de la mujer que habla y narra en el texto) con una voz “inferior”, la de su otro “yo”, al interior de los textos del poemario, y con todos los conceptos enunciados: *niña*, *madre*, *cordillera*, *trasandina*, *Ivón*, otros. 2) El concepto de la *doble voz* de Genovese aparece

constantemente en la obra de Coñuecar cuando en esta se establece un diálogo entre la voz de la niñez (pasado/tránsito) y la voz de la adultez (presente/desarraigo). 3) *La doble voz* debe leerse también en las dos posturas que presenta la voz de enunciación al progresar el relato: de mudez (negación del habla) a autorreferencia (negación del temor a decir). 4) A partir del análisis del poema [37] pueden obtenerse las siguientes equivalencias: *Madre* = abandono + violencia; *niña* = soledad + trauma; pasado (infancia) = tránsito; adultez = desarraigo. 5) En el reencuentro con sus recuerdos más trágicos, es decir, en la *frontera* entre el pasado y el presente y en el encuentro consigo mismo, el sujeto lírico encuentra su *patria verdadera*. 6) Si se aplica, siguiendo los postulados de Hélène Cixous y las afirmaciones de Malú Urriola, la noción del amo y el esclavo a la obra, se puede concluir que mientras el amo está representado por la escritura y, en consecuencia, el lenguaje y la palabra (como conquista), el esclavo se visualiza en todos los traumas que exterioriza el sujeto lírico enunciador.

BIBLIOGRAFÍA

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Madrid: Capitán Swing, 2016. Recuperado a partir de *Frontera-Gloria_Anzaldua.pdf* (enriquedussel.com)
- Coñuecar, Ivonne. *Trasandina*. Coyhaique: Ñire Negro Ediciones, 2017.
- . “Yo no soy viajera, yo escapé de Chile”. <https://www.pagina12.com.ar/>. 25 de octubre de 2019. Recuperado a partir de Yo no soy viajera, yo escapé de Chile | «Este es un país privatizado, donde si no tienes dinero, te mueres» | Página12 (pagina12.com.ar).
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2001.
- Espinosa Patricia. “Entre el desarraigo y la reformulación de la memoria”. <http://palabra-publica.uchile.cl/>. Universidad de Chile. 17 de octubre de 2017. Recuperado a partir de Entre el desarraigo y la reformulación de la memoria – Palabra Pública (uchile.cl).
- Genovese, Alicia. *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1998.
- Miranda, Paula. “Voces de mujeres mapuches en la poesía actual”. *Latin American Literature Today*. 2019.
Recuperado a partir de www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2019/febrero/voces-de-mujeres-mapuches-en-la-poesía-actual-de-paula-miranda
- Morales, A. “La poesía de los noventa”. *Cyberhumanitatis.uchile.cl*. Universidad de Chile
Recuperado a partir de
<https://cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/28022>
- Moraga-García, Fernanda. “La dignidad del desamparo: la poesía de Ivonne Coñuecar”. *Revista Nuestra América*, N° 10, 2016, pp. 265-268. Recuperado a partir de [Nuestra america_nr10_20.pdf \(ufp.pt\)](#)

Scarano, Laura. “Travesías de la subjetividad: *Ficciones del sujeto/Posiciones del sujeto*”. *CELEHIS*. N° 9, 1997, pp. 13-29. Recuperado a partir de Travesías de la subjetividad: Ficciones del sujeto / Posiciones del sujeto | Scarano | CELEHIS : Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas (mdp.edu.ar).

Sepúlveda Eriz, Magda. “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición”. *Estudios Filológicos*, vol. 45, 2010: 79-92. Recuperado a partir de “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición” (scielo.cl)

AGUJEROS NEGROS. IMAGINACIÓN Y OLVIDO EN ALGUNOS
EJERCICIOS MNÉMICOS DE LA NARRATIVA Y EL TEATRO:
FUENZALIDA (2012) DE NONA FERNÁNDEZ Y *EL AÑO EN QUE NACÍ*
(2011) DE LOLA ARIAS

*BLACK HOLES. IMAGINATION AND FORGETTING IN SOME MNEMIC
EXERCISES OF NARRATIVE AND THEATER: FUENZALIDA (2012)
BY NONA FERNÁNDEZ AND EL AÑO EN QUE NACÍ (2011) BY LOLA
ARIAS*

Andrea Jeftanovic
Universidad de Santiago de Chile¹
andrea.jeftanovic@usach.cl

Macarena P. Lobos Martínez
Universidad de Santiago de Chile
macarena.lobos@usach.cl

RESUMEN

Las autoras Nona Fernández (Santiago de Chile, 1971) y Lola Arias (Buenos Aires, 1976) abordan la memoria, y particularmente la posmemoria, en la novela *Fuenzalida* (2012) de la primera y en la obra teatral *El año en que nació* (2011) de la segunda. Ambas hacen un esfuerzo por recoger la memoria de quienes sufrieron un trauma histórico de manera vicaria, al ser niños/as y adolescentes en un contexto de horror estatal. Estos ejercicios posmnémicos constituyen un tira y afloja entre los hechos, los recuerdos, las especulaciones y una zona opaca que absorbe y solidifica las incertezas: los agujeros negros propios de la memoria.

PALABRAS CLAVE: Memoria, Posmemoria, agujeros negros.

¹ Este artículo se inscribe en el Proyecto POSTDOC_DICYT, Código 032151JA_POSTDOC, Vicerrectoría de Investigación, Desarrollo e Innovación de la Universidad de Santiago de Chile.

ABSTRACT

The authors Nona Fernández (Santiago de Chile, 1971) and Lola Arias (Buenos Aires, 1976) address memory, and particularly post-memory, in the novel *Fuenzalida* (2012) by the former and in the play *El año en que nació* (2011) by the second. Both make an effort to collect the memory of those who suffered historical trauma vicariously, as children and adolescents in a context of state horror. These postmnemonic exercises constitute a tug of war between facts, memories, speculation and an opaque zone that absorbs and solidifies uncertainties: the black holes of memory.

KEY WORDS: *Memory, Postmemory, black holes.*

Recibido: 18 de enero 2023.

Aceptado: 29 de abril 2023.

LOS AGUJEROS DE LA MEMORIA

Las novela *Fuenzalida* (2012) de la chilena Nona Fernández y la obra de teatro *El año en que nació* (2011) de la argentina Lola Arias transitan por territorios inciertos, explorando la construcción de memoria con personas y personajes que, dada su corta edad, no poseen recuerdos completos o totalmente conscientes de eventos familiares adversos causados por la dictadura; es decir, estas narrativas se mueven por los espacios de la *postmemoria*, esa memoria otra perteneciente a los hijos/as y nietos/as de quienes vivieron un trauma histórico.

La incertidumbre ante el aparente vacío y la oscuridad, les lleva a intentar descifrar ese pasado difuso, del cual solo quedan algunas certezas que persiguen como rastros que permitan crear memoria por medio del ensamblaje de diversos eventos y hallazgos.

Un agujero negro es una zona del universo de extrema densidad, que cuenta con una gravedad tan fuerte que nada escapa de él, ni siquiera la luz. Señalemos que su proceso de formación se relaciona con el colapso experimentado por una estrella. Hasta hace pocos años la existencia de estos agujeros constituía una mera hipótesis matemática; era imposible constatar su existencia, pudiendo reconocerse únicamente a partir de los efectos producidos en los objetos celestes cercanos, por los rastros dejados a su paso. Para efectos de este artículo, mencionamos los agujeros negros porque esta imagen se asemeja a las operaciones realizadas por las autoras para la construcción de la memoria. En ambos casos se hace imposible acceder al momento de los hechos históricos y familiares y comprobar de manera tangible su existencia; solo queda intentar predecir, teorizar y crear imaginarios para definir una memoria o bien evaluar los efectos que esas omisiones o traumas dejan en la subjetividad de los personajes.

A continuación, proponemos señalar de qué forma funciona la metáfora de los agujeros negros en dos expresiones artísticas –teatro y novela–, en las que, además, es posible encontrar coincidencias en los puntos que se detallan.

En primer lugar, ambas obras coinciden en su perspectiva, calzando de modo perfecto con la llamada *literatura de los hijos* y con el concepto de *posmemoria*; esa producción narrativa, dramaturgica y/o cinematográfica que enuncia una voz a partir del trauma y el silencio de haber sido actores secundarios de la historia. La teoría posmnémica surge a fines de los ochenta en Estados Unidos como una forma específica de memoria que buscaba verbalizar la experiencia única de la segunda y tercera generación a partir de un trauma histórico, en concreto, de la Shoah. Estudia entonces la continuidad de los procesos traumáticos –su prolongación emocional– en las generaciones posteriores y cómo esta se refleja en sus producciones culturales: cine, fotografía, literatura, *performance*, teatro, sitios de memoria e, incluso, cómics.

La teórica Marianne Hirsch acuña el concepto en sus libros *Family Frames* de 1997 y en *The Generation of Postmemory* de 2012. Para ella, la posmemoria sería una forma de memoria que otorga un espacio narrativo a “those who are deeply affected by events they themselves did not experience but whose memory they inherited” (74). Así, los jóvenes adoptarían las experiencias traumáticas y las memorias de sus antepasados como si fueran propias. En consecuencia, desarrollan un sentimiento de empatía que Hirsch denomina memoria heteropática: “the ability to say, ‘It could have been me; it was me, also,’ and, at the same time, categorically, ‘but it was not me’” (76). Esto lo haría testigo retrospectivo por adopción; es decir, toma las experiencias traumáticas de otros, pero que son experiencias que se podría haber tenido, inscribe así estas memorias en su propia historia de vida. Como vemos, se da una ambivalencia identitaria respecto al trauma, donde los hijos y nietos del horror se identifican a tal punto con sus padres y abuelos, que lo sienten como propio, mimetizando sus identidades, confundiendo tiempos, historias e individualidades.

A diferencia de quienes experimentaron el horror en primera persona –constantemente asaltados por un pasado revivido en la cotidianidad–, las nuevas generaciones luchan contra los discursos heredados. De este modo, sufren frustración al momento de recordar, ya que únicamente logran acceder a una narración –la de sus padres–, o a la documentación que proporciona el archivo y la investigación histórica, pero nunca al evento mismo, pues no lo vivieron.

En el Cono Sur, la posmemoria encontró un espacio destacado respecto a los descendientes de los detenidos, torturados, desaparecidos y ejecutados políticos de los regímenes militares de los años setenta y ochenta y también en relación a los niños y niñas que fueron, de una manera u otra, víctimas directas de esta represión. Así, la posmemoria latinoamericana, incluye a los testigos secundarios, que no están necesariamente ligados a las víctimas, pero que empatizan con sus vivencias. Como explican Ilse Logie y Bieke Willem: “El término de ‘hijos’, que inicialmente refería sobre todo a los vínculos parentales, se ha ido ensanchando hasta incluir en creciente medida a los hijos simbólicos, o sea, a todas las personas de la segunda generación cuya infancia o adolescencia estuvo marcada de alguna manera por la experiencia dictatorial” (2).

Leonor Arfuch, por su parte, reconoce la presencia de dos tipos de hijos: “Los de los desaparecidos, presos o exiliados, y también otros hijos, sus contemporáneos, cuyas vidas transcurrieron en aparente normalidad pero cuyas preguntas irrumpen en el espacio dialógico con una marca inequívoca, generacional” (6). Gilda Waldman se enfoca en los efectos del trauma y describe a esta generación como una “que lleva en sí la cicatriz pero no la herida, y cuyas propias historias se desdibujan por las narrativas e imágenes de los acontecimientos vividos por la generación anterior” (396).

Como vemos, entre las características propias de la posmemoria latinoamericana encontramos a los niños y niñas como víctimas directas de la violencia estatal, también se observa la voz infantil del narrador o narradora, la narrativa de los otros HIJOS –los de los victimarios–, cierta crítica a los padres por sus ideales revolucionarios y decisiones vitales, muestran una relación con nuevas militancias, se vinculan con organizaciones y colectivos de Derechos Humanos, así como los narradores/as se dan licencias en cuanto al tratamiento de los temas y al tono.

Se trata de escrituras que recogen la visión ya no de los protagonistas de las militancias de los sesenta y setenta, sino de quienes heredaron sus circunstancias sociales y políticas. Como ha indicado Teresa Basile, una de las voces críticas más influyentes sobre las memorias de los hijos, estos:

sí tuvieron una experiencia directa del terrorismo de Estado, que involucró a los padres y también a ellos, y padecieron [...] el accionar de la dictadura: el secuestro de los padres delante de los niños, el allanamiento de la casa, la infancia clandestina y las mudanzas de casas, la visita a los padres en la cárcel, el nacimiento en cautiverio, la apropiación por parte de los represores, [...] la entrega a diversas familias, el exilio, las guarderías (50).

En este sentido, sufrieron una alteración constante y radical en su cotidianidad. En el caso de quienes se quedaron en Chile, vivieron, desde el insilio, experiencias de discriminación, silencio, miedo, vergüenza y culpa. Jaime Pinos la ha descrito como “[u]na generación fantasmada que se hizo adulta en el hermetismo y la mudez dominantes” (82). En ese sentido, los espectros de los adultos o de los orígenes impulsaron a la propia escritura y elaboración.

La percepción de los acontecimientos y cómo estos son procesados depende en gran medida de si se experimentan en la adultez o durante los años formativos o la temprana infancia. ¿Entonces, qué sucede si lo que intentamos recrear y recuperar ocurre en nuestra primera edad formativa, en ese territorio ambiguo que oscila entre la posibilidad de la memoria y el olvido, la articulación y el caos?

Tanto Arias como Fernández han reflexionado abiertamente sobre los procesos posmnémicos de su generación. La primera explica acerca de la creación de *El año en que nací* que “[a] medida que iba preguntándoles sobre la historia del padre o la

madre, yo empezaba a percibir que los hijos poseían un ‘relato’, una forma particular de contar la vida de sus padres” (“Doble...” 10).

Por último, habría que indicar la importancia del trabajo con las materialidades tanto en *Fuenzalida* como en *El año en que nació*. Éstas hilan la memoria a través de la interrelación de la misma con archivos físicos como álbumes de fotos, juguetes, cartas, mapas, pasaportes, datos biográficos que se recuperan para ensamblar en un caleidoscopio. Como ha señalado Fernández, “siempre he trabajado con archivo, [...] siempre trabajo con fotos, con reportajes” (Labarthe y Rau 228). Los y las protagonistas se vuelven hijos-detective que recomponen archivos con incerteza y a tientas. Y también son coleccionistas, que recopilan archivos personales, historias encriptadas y palabras tachadas.

Recordemos que tal como se observa en el trabajo de Hirsch, la generación de la posmemoria utiliza las fotografías para transmitir entre generaciones las experiencias traumáticas. La foto, que para revelarse debe ser procesada en una habitación oscura, “[e]s uno de los recursos más potentes para comprobar el papel de la familia en la transmisión de recuerdos y es aún más céntrico en su rol de subrayar la función del género femenino como el idioma de la resistencia contra el olvido” (Singh Negi 349).

Este impulso de reconstrucción desde el fragmento lo da la necesidad de generar un relato para sus propios hijos, para que no sufran su misma orfandad y continúen con el relato genealógico. Al respecto Fernández señala: “cuando te quedas huacho nadie te cuenta la historia, te quedas sin contexto [...], pierdes fuerza, tienes que intentar rearticularte” (Labarthe y Rau 226-227). En este sentido, sería clave informar a la nueva generación, “[m]ás que influir, contar, hacer la posta del relato, la posta de la memoria” (Labarthe y Rau 228). De este modo se repara cierta discontinuidad genealógica en la cadena familiar.

Haciendo uso de los ejes mencionados estas narradoras relatan en tono autobiográfico a sus progenitores, muchas veces desde un momento vital en el que se dice que no se posee “memoria” –dada la escasa edad o mecanismos cognitivos–. Entonces, narran alrededor de un agujero negro que es esa falta de información, la porosidad y ambivalencia de los recuerdos.

La ensayista Nora Domínguez en su libro *De dónde vienen los niños*, estudia, entre otros temas, la situación de los infantes afectados por estados autoritarios, como también los procesos sociales de despolitización, privatización y disolución familiar: “Niños cuyo destino está igualmente signado, aunque de distintas maneras, por la desprotección, el desamparo, el fantasma de la interrupción genealógica o el quiebre de códigos tanto de las relaciones familiares del triángulo padre-madre-hijo, como de las del triángulo Estado-familia-individuo” (20). Quizás, en concordancia con esta clave predestinada, podríamos decir que la imagen que recorre las obras es la de la familia y la escuela como alegoría de un Estado violento que traspasa su macro estructura a los hogares, en movimientos de ida y vuelta. Además, se sugiere una fuerte crítica a las

figuras autoritarias que fallan o son inadecuadas para ejercer como líderes, formadores o adultos responsables.

Siguiendo esta idea de una familia que violenta a quienes debe proteger es posible recuperar el análisis de Gonzalo Maier sobre *Fuenzalida*: “resulta difícil abordar un texto sobre la postdictadura chilena donde sobresale la figura del padre sin atender directamente al modo en que se representa esa figura paterna. [...] [E]l texto juega a glorificar y mitificar a ese padre ausente” (42). La novela, de hecho, comienza con una fotografía que la narradora encuentra en la basura y que muestra la figura del padre –o así lo intuye ella– practicando artes marciales: “Lo primero es una fotografía. Una polaroid vieja que se escapó de una de las bolsas de basura amontonadas” (*Fuenzalida* 17). En ese sentido, la estructura de la historia podría seguir el guion de las películas de karatecas. Incluso reescribir la historia familiar y, por extensión, la nacional.

La especulación en torno a los agujeros negros provoca esa reescritura. Los personajes empujan las fronteras para narrar los balbuceos de las historias que emergen y perfilan nuevos núcleos narrativos para los nacientes linajes que también experimentan la acción violenta del poder. Esto se condice con la teoría sobre lenguaje y trauma que apunta a renunciar a sentidos colmados, como enuncia Domínguez: “Eludir, precisamente, la atracción de una manifestación diáfana y auto compensadora al referir la experiencia personal o colectiva del drama se enlaza con el propósito de estas operaciones de recuerdo, dedicadas finalmente a mostrar que todo lo visible se yergue sobre el fondo de una falta” (43). La falta en estas obras estaría en ese espacio, la palabra impronunciable, el vacío cognitivo y emocional de lo que hemos llamado “agujero negro”.

La utilización del término agujero negro para definir estos espacios se planteó por primera vez en la plataforma digital *Ojo literario*, ya desaparecida. Posteriormente, ha sido utilizado por distintos autores, pero no siempre bajo una misma definición. En el trabajo crítico sobre *Fuenzalida* de Macarena García-Avello el concepto se usa como sinónimo de vacío, de falta de conocimiento de una parte de la historia de los personajes. Conjuntamente, agrega que el pasado inaccesible es ese agujero negro y lo compara con el término *mémoire trouée*, de Henri Raczymow y Alan Astro (5). Por su parte, Carlos Ayram estudia la obra de Fernández aplicando el término de agujero negro, aunque de manera más superficial, pues alude al mismo solo como la ausencia del ser querido, sin ahondar.

La misma Nona Fernández se ha referido al concepto en diversas oportunidades, otorgándole variados sentidos. Así, declaró a Carlos Ravest que son “puntos de entrada desde un lugar x, y salida desde un lugar z, pueden ser síntomas de procesos de descomposición, producto de la falta de organización y resolución de las demandas políticas y sociales. Otras veces, pueden ser el reflejo de algo más profundo a nivel macro: de campos magnéticos, y de tipos de corrientes” (párr. 4). En la entrevista que da a Ivana Romero, asocia la idea de los agujeros negros a la de vacío: “Todo lo escrito

en este libro viene de la realidad. Sólo los hoyos negros, los enigmas, los lugares donde no tuve ni encontré información, son los que fueron completados por la imaginación” (párr. 5). Estos lugares son los que llaman al trabajo de la imaginación, cruzando las historias con hechos comprobables con las ideas de lo que pudo haber pasado. En complemento a lo anterior, en Susana Reinoso, Fernández agrega un elemento fundamental: “Siempre había pensado que los hoyos negros del espacio estaban vacíos. Sin embargo, hay materia allí. Y eso pasa con el olvido” (párr. 25). Los agujeros no son solo vacíos, sino que, al igual que el fenómeno físico, están compuestos de materia, existe algo en su interior, que, aunque no sea visible directamente, posee efectos posibles de observar. Finiquitando su noción del término en conversación con Sergio Alzate, la autora realiza una conexión entre el agujero negro y la infancia: “Porque si los recuerdos son esas fases luminiscentes, los olvidos y las omisiones, los silencios y los primeros años de infancia son agujeros negros: espacios en el espacio que se miran hacia adentro y a los que a nadie puede acceder” (párr. 3), de esta manera entrega una metáfora más íntegra de su idea de agujeros negros relacionada a buscar lo misterioso, lo omitido, lo que se reconstruye en la escritura y en la ficción.

Dado lo sistematizado, es posible notar que el término ha sido utilizado para señalar distintos aspectos, que, si bien se encuentran familiarizados, en este trabajo serán definidos con el objeto de evitar confusiones.

AGUJERO NEGRO: *FUENZALIDA*

En las creaciones de Nona Fernández, en general, hay agujeros que funcionan como superficies que atraen cada materia que se acerca. Si nos paramos frente a un agujero está el abismo, para resistir aquel vértigo se inventa, se ficcionaliza, cargándose dicho vacío de sentidos. En la novela *Fuenzalida* hallamos claramente esta idea de los agujeros negros. Así una tarea es repetida como mantra a modo de epígrafe y es clave en el ejercicio de la historia de la novela: “Convoca imágenes sueltas, recuerdos olvidados, olores y sabores añejos, y organízalos a tu gusto. Inventa un cuento que te sirva de memoria” (236). Esta frase, que se repite, muestra cómo en la trama de la novela se explora, con cierto decoro, la potencia del culebrón o telenovela como una propuesta ética en la reconstrucción y elaboración de una memoria enfrentada al vacío. La estrategia es lúcida y desafiante, propone una hipótesis y una necesidad personal que despliega historias alternativas a las oficiales y que, en este caso, conduce a un relato compuesto por una materia híbrida.

En *Fuenzalida* el detonante del agujero constituye el hallazgo de una fotografía, que emerge de las bolsas plásticas apiladas en la calle. Se trata de una instantánea que muestra a un luchador de artes marciales. Según la protagonista “la basura es un pozo ciego del que no se puede salir” (69) y la fotografía despierta una sospecha y una hipótesis, y hace entrar en fricción una serie de imágenes: fotos familiares –en la cuna

del hospital, en la piscina pública, en una sala de ensayo de Kung-fu, en la Plaza de Armas— en las que el cuerpo del padre, Ernesto Fuenzalida, está siempre tije-reteado, fragmentado, imposible de ser comprendido como unidad. En específico, su cabeza se encuentra cortada, es un agujero negro en el campo del retrato familiar: “Mi madre abre una caja de zapatos verde y de ella saca un grupo de fotografías mutiladas. En todas aparezco en distintas edades acompañada de hoyos negros tije-reteados. Espacios en blanco, interrogantes. Muchos Fuenzalidas cercenados, decapitados, eliminados” (35). En ese sentido, las imágenes del retrato familiar intervenido, borroneado, dañado dan cuenta de una historia de pareja, de los padres, plagado de dolores y secretos.

De ese primer hallazgo se despliega una ficción poderosa capaz de absorber amplias aristas de materia cósmica situada a su alrededor: la historia política chilena, los archivos de casos reales de agentes de la represión, historias de detenciones y secuestros, el culebrón que escribe la protagonista, la misteriosa enfermedad del hijo, no en vano llamado Cosme, y la propia biografía. Todo eclosiona y colapsa en este universo narrativo.

La fotografía del inicio, cual estrella nova, provoca explosiones en la biografía de la narradora. El cotidiano ritual de la basura se vuelve un ejercicio arqueológico y un horizonte de sucesos que es guiado por la siguiente interrogante: ¿la historia del padre se sueña, se recuerda o se inventa? La novela se mueve entre esos tres planos: sueño, ficción y memoria. Todo estalla en un lugar que no se puede ver. Y, al mismo tiempo, el elemento de la fotografía actúa como un relato superpuesto y siniestro relativo a los detenidos desaparecidos y a sus imágenes borroneadas. Reflexiona así sobre el rol de la imagen fotográfica:

Una fotografía siempre incrimina. Algo que sospechamos es demostrado irrefutablemente si aparece en una foto. No importa lo distorsionada que esté la imagen, tampoco cuáles fueron las pretensiones del fotógrafo[...]. Da lo mismo si está arrugada o desteñida, si se manchó o si alguien la cortó con una tijera. Una fotografía es siempre una huella. Una prueba clara de la escena del crimen (43).

La ficción se inventa para resistir al vértigo sentido frente a un agujero y cargar el vacío de sentidos, función presente en el epígrafe anunciando la clave de la historia contada. El desarrollo de historias alternativas a las oficiales pasa por medio de una necesidad personal y un relato híbrido, mitad verdad y mitad mentira. Fernández enfrenta el lector al gran agujero negro de la historia chilena; es decir, el vacío de sentidos, valores y personas dejado por la dictadura. Y así lo conceptualiza la autora en una entrevista:

Imaginar es una manera de hacer presente lo que no está, es una manera de representar. También de comprender. [...] Inventarnos una memoria. Los recuerdos son fragmentarios, antojadizos y engañosos, y sólo la imaginación

los completa. Ahí donde no sabemos, ahí donde no recordamos, ahí donde no tenemos información, podemos imaginar (Romero párr. 5).

De algún modo, se complementa la idea de que hay recuerdos imposibles de rescatar, de los que percibimos sus efectos, su inquietud y que quedan murmurando en la subjetividad.

Por otra parte, *Fuenzalida* reflexiona sobre otro agujero de nuestra cultura social y política: el hueco simbólico del *pater*. La narradora reflexiona al respecto:

Padre: varón o macho que ha engendrado uno o más hijos. Principal cabeza de una descendencia, familia o pueblo. Autor de una obra, inventor de cualquier cosa. El que ha creado. Padre de la patria, padre de familia, padre y señor mío, santo padre, padre espiritual, padre nuestro. Papá, papi, papurri, papito, viejo (33).

En el texto se ensaya un compendio de progenitores que representan distintos modelos de paternidad. Padres con hijos que no reconocen o que no ven, o bien hijos con padres que no identifican, padres que abandonan, que traicionan, que ofrecen ratos o “minividas”, padres épicos que se sacrifican como es el caso de Sebastián Acevedo. Se muestran genealogías interrumpidas, vínculos de padres e hijos cortados por razones nobles, por otras siniestras o simplemente egoístas. Todos, de una u otra forma, se buscan y no se encuentran porque quizás habitan en dimensiones disímiles. Vidas normales con incidentes que interrumpen el flujo de los afectos. Padres épicos, padres mediocres, padres fallidos, hijos y padres interrumpidos.

Y de nuevo vemos la ciudad como una cartografía de la represión: los operativos en las calles, las casas secretas de seguridad y el sistema escolar vigilado. Los secretos, lo que se omite, los ingredientes de un buen guion. Como afirma Fuenzalida, alter ego de Fernández en la novela: “Todo buen culebrón debe tener ciertos elementos básicos para la estructura de su historia: romance, ajuste de cuentas del pasado, una muerte y, en lo posible, la presencia de un niño” (21).

La novela es una constelación de padres –y de hijos– en los años de la dictadura, de padres privados y públicos –Ernesto Fuenzalida, Max, Sebastián Acevedo, Pinochet, los agentes de la DINA, el teniente Fuentes Castro, Luis Gutiérrez Molina–; cuerpos celestes cuya mecánica develada en la sección “material adjunto”, detona en nosotros lectores y en la narradora/autora los sentidos de esa figura. Específicamente, el personaje de Ernesto Fuenzalida, el padre de la narradora, es un “agujero negro” complejo y distante para ser detectado, el eslabón perdido que impulsa la propia conciencia dramática de su biografía. Todo se resume en una convicción necesaria, se establece una mitología personal, una historia fundacional, se inventa una moral. Un mapa para moverse a través de la historia personal y nacional. Como señala la narradora hacia el final: “Todo se resume a una cuestión de fe. Creer en Fuenzalida es

un acto de voluntad” (164), la cual se asimila al pacto de la cuarta pared en el teatro, la fe de los espectadores cuando aceptamos que estamos viendo una representación y no una simulación.

La búsqueda en *Fuenzalida* abarca la representación de los recuerdos de la narradora y la ficción que crea como respuesta al vacío que envuelve la historia del padre. Puesto que el pasado paterno se reduce a un agujero negro, la narración no se apoya en la memoria, sino fundamentalmente en el vacío, en la imaginación que traza alternativas a esa realidad. Según esta visión, la narrativa funciona como el deseo de reparar esa ausencia con imaginación. De esto se desprende una revalorización de la fantasía que, si bien en ningún caso se equipara a la memoria, contribuye a llenar de posibilidades el silencio. Siguiendo las leyes del culebrón, esta novela, entre otros hilos, presenta la historia de una hija que busca a su padre para hacer un ajuste de cuentas con el pasado y el presente, porque necesita completar las piezas de ese rompecabezas poroso de su infancia y tener un relato para contarle al hijo que la interroga. De ese modo, aparece la paradoja, alguien que inventa dramas debe tener relatos y esta vez, como otras, acepta el desafío.

APAGONES EN LA MEMORIA: *EL AÑO EN QUE NACÍ*

El texto dramático *El año en que nació* (2011) de Lola Arias, dramaturga y escritora argentina, reúne el testimonio de once jóvenes chilenos, actores profesionales y aficionados, nacidos entre 1971 y 1989 que reconstruyen su infancia y la juventud de sus padres a partir de archivos caseros y menores, como fotos, cartas, cintas, ropa usada, cuadernos y recortes de prensa. Esta obra sigue el concepto de *Mi vida después* –estrenada en 2009 por la misma autora, sobre los hijos de los militantes de la dictadura argentina– y es fruto de un taller realizado en el marco del *Festival Internacional Santiago a Mil* en el que se convocó a jóvenes nacidos durante la dictadura chilena (1973-1989) para que contaran sus relatos de dichos períodos. Así, se reunieron testimonios disímiles: el de una chilena nacida en México de padres militantes del MAPU; el del hijo de un guardaespaldas de Allende que luego guardó silencio; el de la hija de una mirista asesinada durante la Operación Fuenteovejuna; la hija de un matrimonio apolítico que se fue a Estados Unidos a probar suerte; la hija de militantes del Frente Patriótico Manuel Rodríguez que apoyaban la lucha armada; el ahijado del fundador de Patria y Libertad; el hijo de un periodista del diario *Puro Chile*; el de una hija abandonada por un carabinero que acabó encarcelado por violaciones a los Derechos Humanos. La obra, como la memoria misma, es fragmentada, se compone de una superposición de testimonios relativos a cada implicado, donde a veces una voz sobresale sobre otra, otras una se pierde en un agujero negro. Es una obra viva, que refleja a su vez una memoria en tránsito.

La polifonía textual en que las voces de los hijos e hijas son también las de sus padres y madres, lo que nos permite acceder al contexto histórico de la dictadura, pero también a la (re)presentación del trauma colectivo que no ha saldado cuentas por sus heridas. Por medio del diálogo entre pasado y presente de los hijos, se construye un relato de recuerdos “vicarios”; es decir, de la memoria de las experiencias de otros. Al respecto, James Young consideraba que el pasado traumático se ha transformado en un pasado vicario para sociedades que no lo vivieron, en la medida que es posible que otros lo recuerden en nombre de los supervivientes. Lo que se recuerda pasa a ser la memoria de la memoria del testigo; es decir, un discurso repetido por otros y ya no el testimonio crudo. Así, el trabajo de las nuevas generaciones encuentra una barrera debido, precisamente, al testimonio rígido adquirido a través de sus padres, aunque, al mismo tiempo, conocer dichos relatos permite a los co-testigos recordar los hechos, aunque sea de oídas.

Agreguemos que, según lo indica la crítica teatral Ana Guerrero Andrade, *El año en que nació* “abre la actuación más allá de lo personal y lo nacional. El análisis empieza examinando cómo los fantasmas aparecen en las diferentes puestas en escena” (39). Se aprecia algo de convocar espíritus, familiares que ya no están pero que dejaron una cicatriz en las biografías desplegadas en el escenario. Además, la crítica alude a cómo las versiones entregadas contrastan entre sí. Este desacuerdo respecto a los eventos, además del impacto de la dictadura, se revela en el escenario, entre actores/ autores y también entre estos y el público.

En la obra, los personajes se llaman por su nombre de la vida real. No hay creación de personaje, son actores-dramaturgos –propios del teatro posdramático–. Así, el cuerpo soporte y la experiencia del cuerpo social es un circuito orgánico, un permanente flujo entre los límites de lo público y privado. De hecho, el proyecto se armó en un proceso de intercambio entre los integrantes del elenco que compartieron sus experiencias personales en las que había coincidencias generacionales, al tiempo que vivencias confrontadas. Como menciona Guerrero Andrade:

Los actores, que eran unos niños durante el régimen, reconstruyen y resucitan las vidas de sus padres; reinterpretan un pasado colectivo en un proceso de búsqueda de su propia historia personal, de su identidad. El escenario les permite invocar a sus fantasmas [...]. Para ello, además de utilizar sus voces y sus cuerpos, traen a escena y manipulan, haciendo uso de la tecnología (43).

Estos personajes-hijos dan cuenta de la herencia vital de sus progenitores, del cúmulo de consecuencias que tuvieron en ellos sus opciones políticas, sentimentales y más. Lo hacen exhibiendo archivos con distancia emocional, como piezas de museo que conocen y a las que pueden enfrentarse con sarcasmo y extrañeza. En el escenario se despliegan innumerables objetos: ropa, álbumes de fotos, cartas familiares, recortes de periódico, videos, cuadernos, pasaportes, visas, mapas, dibujos, postales del mundo,

regalos, bandas sonoras y carteles. Archivos personales y colectivos que se ensamblan en una línea dramática que la directora argentina Vivi Tellas ha enmarcado en una tendencia teatral llamada biodrama que consiste en “que cada persona tiene y es en sí misma un archivo, una reserva de experiencias, textos, imágenes” (Brownell párr. 7). En este tratamiento se le pierde el respeto al archivo, suprimiendo toda mirada censuradora para pasar al uso de un código irreverente. Los archivos en escena, dispuestos con cierto caos, no están para ser contemplados sino intervenidos y cuestionados.

Se muestra una tensión productiva entre biografía y autobiografía, se habla de lo propio, pero de acuerdo a una selección personal y a una disposición del material de un individuo en paralelo a otros contemporáneos complementando y contrastando sus historias. Hace sentido el análisis de Catalina Donoso cuando señala que en la obra se repite:

La presencia de la cámara en el escenario para presentar una serie de imágenes –que se intervienen permanentemente en escena– y que dialogan con la infancia y la filiación familiar de los protagonistas. Estas ‘pruebas’ de filiación sirven a su vez como estadio preliminar de des-filiación para los actores representando su propia historia, quienes relatan la de sus padres para luego desprenderse de ella e instalarse en un nuevo lugar, que es a su vez, una metáfora de la reconstrucción del mismo entramado social postdictatorial (42).

Más adelante menciona cómo se tratan los archivos en escena y el modo en que dialogan con los personajes que escenifican sus biografías con los objetos. Los diversos objetos funcionan como evidencias que dan materialidad a los recuerdos, anclando la memoria a lo real. Así:

Los distintos documentos son analizados con intención microscópica, entregando al público la posibilidad de verlos como personajes en diálogo con los actores. Se utilizan soldaditos de juguete para señalar la represión militarizada, se exponen las fotos y documentos que son intervenidas en escena por los personajes [...]. Se trata de objetos que se convierten en imágenes supravisibles, y así enfatizan su carácter afectivo y testimonial (45).

Estas biografías escénicas tienen a su vez un modo singular de conectar lo individual y lo social articulando lo personal, lo familiar y lo histórico. Un ejemplo es Alexandra en cuanto actriz-archivo. Ella presenta el periplo de exilios y exhibe una foto de sí misma de niña en Cuba. Quizás posee la historia más impresionante pues su madre muere en el cuartel Fuenteovejuna en la Operación Retorno, quedando al cuidado de su abuela. Tras la exhibición de un recorte de prensa con la imagen del cuerpo de la madre acribillada se muestran las instrucciones de un “Cuaderno de crianza” que es exhibido en un sistema de proyecciones, mientras se lee en voz alta:

“1978. Para preparar a mi abuela y a los que tuvieran que cuidar de nosotros si ellos no estaban, mis padres escribieron un cuaderno de vida durante muchas noches. En este libro estaban las cosas más importantes sobre mí” (Arias “El año...” 92). Luego se ve en la pantalla un papel que contiene dicha información:

El tamaño de mi cabecita. / ‘33/44’ / Mis enfermedades: / ‘Estitiquez’ / Mis accidentes: / ‘A los once meses cae de una cama al suelo. Sin consecuencias’. / Mi desarrollo social: / ‘No tiene amigos. Está siempre con adultos’. / Y algunos rasgos de mi personalidad: / ‘Sabe mentir y lo hace a menudo. Usualmente culpa a David por cosas que ella ha hecho’ (92)

Como un testamento o un manual de instrucciones, la madre, consciente de su situación de peligro, deja sus apuntes materno-filiales como un eslabón para contribuir a la continuidad del desarrollo y la sobrevivencia de sus hijos.

Segundos después, el protagonista deja de ser un actor y pasa a ser una banda sonora, un registro auditivo del día del golpe de Estado: “Son las doce del día 9 minutos 30 segundos. Esta es Radio Cooperativa. 11 de septiembre de 1973. El centro de Santiago se está convirtiendo en un campo de batalla” (Arias “El año...” 78). Se exponen más archivos e imágenes: fotos tamaño carnet que sirven de presentación de los padres, otras en la losa de un aeropuerto anunciando exilios y separaciones, listas de ciudadanos que pueden regresar al país. También es interesante la reconstrucción biográfica de Viviana, quien relata con fotos y dibujos el incierto destino e identidad de su padre, similar a lo que hace Nona Fernández en su novela. Viviana cuenta: “Cuando tenía ocho años [...] [m]i madre me dijo que mi padre trabajaba en la Fuerza Aérea y que había muerto de un ataque al corazón. Cuando tenía diez años encontré una foto que decía atrás ‘S. Hernández’. Yo pensé que él era mi padre y la escondí en un diario de vida” (“El año...” 124). Nuevamente vemos el encuentro, la casualidad y la necesidad de rellenar los “hoyos negros” de la historia desde la propia imaginación infantil.

Esta protagonista-*performer* despliega un proceso de investigación con pistas falsas, mapas de la ciudad, visitas a casas y lecturas de fragmentos de los textos generados en 1991 por la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, conocido como *Informe Rettig*. En su caso se aprecia una verdadera epistemología, que termina por encontrar a un padre desconocido y que fue preso por disparar a dos militantes del Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU), cumpliendo condena penal. Viviana hace un retrato hablado de este padre ausente, lo esboza como un perito en criminalística. También, relata que la madre no le habla desde que participa en este montaje, evidenciando el silencio castigador de una generación hacia la otra.

También, como en Fernández, vemos en Arias la presencia de dimensiones alternativas, como refleja la voz de Alexandra: “A mi madre la asesinaron hace ya treinta años, y aunque todos sabemos quiénes son los culpables no hay ningún condenado.

Hace más de un año interpusimos la tercera querrela a ver si obtenemos algo de justicia. *A veces, mi mamá y yo nos juntamos a conversar en el universo paralelo*” (131, énfasis propio).

Pareciera, que en las distintas situaciones, como lo sostiene Surendra Singh Negi: “Los hijos tienen que rellenar los huecos que se encuentran en dicha historia privada de los padres, lo que a su vez lleva a los *performers* a comprender lo que no se puede aceptar para el futuro del Cono Sur. De ahí que este biodrama pueda considerarse como un viaje en el presente que oscila entre el pasado y el futuro” (346).

Cabe mencionar que un fragmento de la obra está dedicado a los apagones, frecuentes durante los años dictatoriales en Chile. La vivencia de los mismos une las experiencias de estos actores-testigos, y funciona como metáfora de la oscuridad, la negrura y el vacío propios de las memorias. Así, la instrucción de la escena señala: “Por turnos, cada uno prende un fósforo y cuenta su recuerdo hasta que se apaga el fuego. A veces los relatos quedan inconclusos” (111). Los protagonistas se alinean e intentan, entre todos y todas, reconstruir las grietas de la memoria. Ejercicio que, como sabemos, es imposible mas no inútil.

En este punto, es plausible lo que indica Guerrero Andrade cuando explica:

El recuerdo de lo sucedido, el hecho de reconstruir desde la memoria, hace que se reinterpreten los acontecimientos de forma subjetiva. Estos lapsos en la memoria individual están relacionados con el hecho de que se haya ocultado y manipulado la memoria/ Historia del país. Ambas memorias (colectiva y personal) están entrelazadas; la falta de información histórica se manifiesta en esas lagunas en las memorias individuales. Haciendo uso del humor, los actores nos muestran las discordias que existen en la sociedad chilena actual, que son herencia de las que se daban en el tiempo de sus padres (50).

Lola Arias ha señalado sobre su obra que “pone en escena el desacuerdo, el conflicto, la imposibilidad de un relato único y, al mismo tiempo, la posibilidad de convivir en ese desacuerdo” (“Doble...” 14). Siguiendo los lineamientos de este artículo, con *El año en que nació* la autora extrae la luz desde el agujero negro que es la historia y la memoria.

HACES DE LUCES Y MATERIA: UNA MEMORIA QUE EMERGE

En estas obras hay agujeros negros que funcionan como superficies que atraen cada materia que se acerca y que, a través de sus procedimientos artísticos, parecen resistir aquel vértigo por medio de la invención. En ambas textualidades se ficcionaliza para enfrentar el misterio y vacío que por medio de la imaginación o de la conjetura se cargan de sentidos. Se trata de formas alternativas de construir el relato de la memoria de un tiempo histórico y político colapsado por la violencia.

Estas narrativas de la posmemoria, de las que tanto Arias como Fernández son exponentes claves, constituyen una memoria “otra”, llena de vacíos, con más relato que verdad, con más fantasía que datos. En ellas la historia está oculta, tragada por dimensiones desconocidas. Sin embargo, se intuye su presencia precisamente por el efecto colateral en las vidas de estos otros y otras cuya cognición de los eventos se vio mediada por su edad y por no vivíros (siempre) directamente.

En ambas tramas el lector/espectador se encuentra con hijos e hijas fragmentados, que luchan contra estos vacíos y silencios impuestos, tanto desde la sociedad como desde los vínculos familiares. Los personajes encaran una y otra vez a sus padres y madres aún presentes que castigan con el mutismo o la omisión, al tiempo que buscan espacios de encuentro –a veces de primer reconocimiento– con los padres ausentes, los cuales solo pueden ocurrir en el terreno de la fantasía –en las especulaciones a partir de fotografías o, por ejemplo, en la escena final de *Fuenzalida* que, incluso en sueños, sólo puede reunir a padre e hija en el terreno oscuro del desecho, del resto, de la basura.

Para reconstruir este relato trunco del pasado, los hijos/as funcionan ya no solo como detectives, sino como astrónomos que ponen el foco en lo minúsculo. Todo puede ocultar claves, secretos, verdades. En este sentido, y como vimos, los objetos tienen un rol vital en estas narrativas, al funcionar como la materia succionada por los agujeros negros: la materialidad permite observar fragmentos de lo ocurrido y, con esto, intuir lo desaparecido por el pasado.

Para ponderar la función que cumplen estos archivos personales y cotidianos desplegados en ambas obras analizadas, es pertinente recuperar la tesis de Diana Taylor. Esta ha pensado específicamente el teatro –aunque es extrapolable a otras creaciones– como una forma de archivo, que toma lugar en el aquí y el ahora. Su mirada considera la historia no como algo externo, ni como un dato fijo y estable, sino como una experiencia que se interioriza en la persona y, de algún modo, la modela de acuerdo a sus angustias y conflictos. Un archivo que nos habla en el hoy, con una fuerza movilizante.

Observamos en ambos casos que hay una interacción entre materiales visuales del pasado y relatos desde el presente de un grupo de narradores que está encargado de un proceso de montar, en el sentido cinematográfico: recorta, fusiona, funde a negro, hace *close ups* y más. Genera elipsis y negaciones como una forma de montar olvidos conscientes e inconscientes. Así, se acopian los relatos corporales de niños, niñas y jóvenes cuya narración suscita una correlación con el sistema político y sus técnicas biopolíticas: la crueldad, el fallido rol de los padres, la opresiva educación cívica, la miseria y los prejuicios transversales.

Quizás, como dice Taylor, es necesario comprender la *performance* como lo restaurado, lo (re)iterado, y con ello constatar por medio del despliegue de archivos que el trauma, y sus efectos siguen manifestándose corporalmente mucho después del golpe original. Las imágenes articuladas adquieren su sentido transformando

imágenes individuales en un archivo colectivo que, al mismo tiempo, permiten adaptar los códigos heredados.

BIBLIOGRAFÍA

- Arfuch, Leonor. “Voces insurgentes en la trama memorial”. *Revista Haroldo. Diálogo con el pasado y el presente*. (2020): 1-22.
- Arias, Lola. “Doble de riesgo”. *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2016, 9-17.
- . “El año en que nació” en *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2016, 71-133.
- Ayram, Carlos. “Formas para imaginar el horror y la desaparición en la escritura de Nona Fernández”. *Hojas de El Bosque*, 5/9 (2019): 46-55. <https://revistas.unbosque.edu.co/index.php/HEB/article/view/3172/2765>
- Alzate, Sergio (2020). “Lo que nos dicen los astros. Reseña de *Voyager*, el nuevo libro de la escritora chilena Nona Fernández”. *El tiempo*. 8 de noviembre (2020). Website: <https://www.eltiempo.com/lecturas-dominicales/resena-de-voyager-el-nuevo-libro-de-la-escritora-chilena-nona-fernandez-547742>
- Basile, Teresa. “Las narrativas de la memoria en H.I.J.O.S. e hijos/as”. Basile, Teresa y Cecilia González (eds.). *Las posmemorias. Perspectivas latinoamericanas y europeas / Les post-mémoires. Perspectives latino-américaines et européennes*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2020, 35-75.
- Brownell, Pamela. “Proyecto Archivos: El teatro documental según Vivi Tellas”. *E-misférica. Sujetos de/al archivo* 9/1-2 (2012). <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-91/9-1-review-essays/proyecto-archivos-el-teatro-documental-segun-vivi-tellas.html>
- Guerrero Andrade, Ana. “*El año en que nació*, el teatro de las memorias y sus fantasmas”. *Latin American Theatre Review* 53/1 (2019): 39-58. <https://doi.org/10.1353/ltr.2019.0021>
- Domínguez, Nora. *De dónde vienen los niños*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.
- Donoso, Catalina. “Ni documento ni fabulación: límites de la representación, archivo y uso del recurso audiovisual en cuatro montajes chilenos dirigidos por mujeres”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* 95 (2021): 38-50. DOI: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi95.3907>
- García-Avello, Macarena. “Escrituras de la ausencia: las novelas de los hijos de las posdictaduras de Chile y Argentina”. *Arbor* 195/792 (2019): 1-8. <https://doi.org/10.3989/arbor.2019.793n3009>
- Fernández, Nona. *Fuenzalida*. 2012. Santiago: Literatura Random House, 2021.
- . “Estrellas Secretas”. 2021. *Palabra Pública*. <https://palabrapublica.uchile.cl/2021/12/15/estrellas-secretas/>

- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 1997.
- . *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- . “Marked by Memory: Feminist Reflections on Trauma and Transmission”. *Extremities: Trauma, Testimony, and Community*. Nancy K. Miller y Jason Trougaw (eds.). Urbana: University of Illinois Press, 2002, 71-91.
- Labarthe, José Tomás y Cristián Rau. *Jaguar. Conversaciones con narradores chilenos. 1990-2019*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2021.
- Logie, Ilse y Bieke Willem. “Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: La casa revisitada”. *Alter/nativas. Latin American Cultural Studies Journal*, 5 (2015): 1-25. <https://alternativas.osu.edu/assets/files/Issue5/essays/logiewillem.pdf>
- Maier, Gonzalo. “Bruce Lee en Chile: ironía y parodia en *Fuenzalida* de Nona Fernández”. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 71/1 (2017): 38-49. <https://doi.org/10.1080/00397709.2017.1277874>
- Pinos, Jaime. “Aprender a despertar”. *Space Invaders*. Nona Fernández. 2013. Santiago: Alquimia, 2018: 81-87.
- Ravest Letelier, Carlos. “Feria del Libro de Viña del Mar 2018: Nona Fernández, los agujeros negros y el sentido de la vida”. *Cine y Literatura. El primer diario digital de crítica cultural en Sudamérica*. 2018. <https://www.cineyliteratura.cl/feria-del-libro-vina-del-mar-2018-nona-fernandez-los-agujeros-negros-sentido-la-vida/>
- Reinoso, Susana. “¿Qué recordamos? ¿Por qué y para qué? Nona Fernández escribe un mapa de la memoria”. *Clarín*, 5 de noviembre (2020). Website: https://www.clarin.com/cultural/-recordamos-borramos-nona-fernandez-escribe-mapa-memoria_0_xKP9JQB2e.html
- Romero, Ivana. “Nona Fernández: ‘Cuando escribo, soy’”. *Eterna Cadencia*. 2018. 5 noviembre 2022: <https://www.eter nacendencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/nona-fernandez-cuando-escribo-soy.html>
- Singh Negi, Surendra. “Pluralidades en la transmisión inter/intrageracional a través de la memoria fotográfica en la trilogía biodramática de Lola Arias”. *Rassegna Iberistica* 43/114 (2020): 341-359. DOI <http://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2020/15>
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2015.
- Urzúa Opazo, Macarena. “Cartografía de una memoria: *Space Invaders* de Nona Fernández o el pasado narrado en clave de juego”. *Cuadernos de Literatura* 21/42 (2017): 302-318. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/20757/16113>

- Waldman, Gilda. "Post-memoria: una primera aproximación". Maya Aguiluz Ibarquien y Gilda Waldman (coord.). *Memorias (in)cógnitas. Contendas en la Historia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, 387-402.
- Young, James. "Introduction". *At Memory's Edge: after-images of the Holocaust in contemporary art and architecture*. New Haven: Yale University Press, 2000, 1-11.

LA FRAGILIDAD DEL CUERPO, DE CHILE Y DEL SOPORTE DE LA
ESCRITURA: *MEDITACIONES FÍSICAS PARA UN HOMBRE QUE SE
FUE* (1987) DE ELVIRA HERNÁNDEZ

*THE FRAGILITY OF THE BODY, CHILE AND THE SUPPORT OF
WRITING: MEDITACIONES FÍSICAS PARA UN HOMBRE QUE SE
FUE (1987) BY ELVIRA HERNÁNDEZ*

Yenny Ariz Castillo
Universidad Católica de la Santísima Concepción, Chile
yariz@ucsc.cl

RESUMEN

El breve poemario *Meditaciones físicas para un hombre que se fue* (1987), de la escritora chilena Elvira Hernández (Lebu, 1951), se editó originalmente en un formato destinado a correspondencia postal, la carta tarjeta. El presente artículo indaga en las implicancias de utilizar este medio de comunicación como soporte de la escritura poética: brevedad, fragmentariedad, economía, empleo en periodos de guerras o durante viajes, relación con el humanismo, constatación de una ausencia, intención dialógica, entre otros. Además, se plantea que cada uno de los cuatro textos del poemario se refiere a un efecto de la dictadura sobre el cuerpo del sujeto de la enunciación, del de su pareja ausente y de los cuerpos de los habitantes de Chile: maltrato, despojo, hambre y desaparición. Esta percepción de los cuerpos como frágiles y vulnerables se evoca a partir de la fragilidad del soporte de la escritura. Las imágenes de menoscabo se presentan en los textos a través de recursos retóricos fónicos, sintácticos y semánticos, examinados en profundidad. Asimismo, se reflexiona sobre los vínculos entre el poemario y obras previas: *Meditaciones metafísicas*, de René Descartes, y la tradición de las meditaciones en la antigüedad clásica.

PALABRAS CLAVE: Elvira Hernández, poesía chilena, *Meditaciones físicas para un hombre que se fue*.

ABSTRACT

The short collection of poems *Meditaciones físicas para un hombre que se fue* (1987), by the Chilean writer Elvira Hernández (Lebu, 1951), was originally published in a format intended for postal correspondence, the *carta tarjeta*. This article investigates the implications of using this means of communication as a medium for poetic writing: brevity, fragmentation, economy, employment in periods of war or during travel, a relationship with humanism, confirmation of an absence, dialogic intention, among others. Additionally, it proposes that each of the four texts of the book of poems refers to an effect of the dictatorship on the body of the enunciating subject, their absent partner as well as the bodies of the inhabitants of Chile. In other words: abuse, dispossession, hunger, and disappearance. This perception of bodies as fragile and vulnerable is evoked from the fragility of the support of writing. The images of impairment are presented in the texts through phonic, syntactic and semantic rhetorical resources, which are examined in depth. Likewise, it reflects on the links between the collection of poems and previous works: *Meditaciones metafísicas*, by René Descartes, and the tradition of meditations in classical antiquity.

KEY WORDS: *Elvira Hernández, Chilean poetry, Meditaciones físicas para un hombre que se fue.*

Recibido: 6 de septiembre 2022. Aceptado: 10 de abril 2023.

Al consignar las publicaciones de la poeta Elvira Hernández¹ (Lebu, 1951), se suele omitir *Meditaciones físicas para un hombre que se fue* (1987), conjunto de cuatro poemas dispuestos en tarjetas enumeradas, del que no existen trabajos críticos. El presente artículo propone una lectura de este poemario, que relaciona su formato original -la carta tarjeta- con el contenido de sus poemas.

Luego de contextualizar la obra de Hernández se desarrolla el análisis del mencionado poemario a partir de las implicancias históricas, culturales y estéticas que posee la carta-tarjeta, vale decir, sus vínculos con el humanismo, su utilización durante periodos de guerra o de viajes, su relación con la distancia geográfica y la ausencia de un ser querido, además de sus características fundamentales: brevedad,

¹ Seudónimo de María Teresa Adriasola. Ha publicado los poemarios *¡Arre! Halley ¡Arre!* (1986), *Meditaciones físicas para un hombre que se fue* (1987), *Carta de Viaje* (1989), *La bandera de Chile* (1991), *El orden de los días* (1991), *Santiago Waria* (1992), *Álbum de Valparaíso* (2002), *Cuaderno de deportes* (2010), *Un fantasma recorre el mundo* (2012), *Seudoaraucana y otras banderas* (2017), *Pájaros desde mi ventana* (2018). Se han editado dos antologías de su obra: *Actas urbe* (2013) y *Los trabajos y los días* (2016). Junto a Verónica Zondek trabajó en la muestra poética *Cartas al azar* (1989). En el año 2018 recibió el *Premio Iberoamericano de poesía Pablo Neruda*. Con su nombre civil ha publicado trabajos de investigación literaria como *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez* (2000) realizado en conjunto con Soledad Fariña.

fragmentariedad, carencia de privacidad del mensaje, referencia al presente del emisor, precio económico.

La poeta escoge este formato a fin de fijar el testimonio de una ausencia y del contexto histórico desde el que escribe, pues cada uno de los cuatro textos se enfoca en los efectos de la dictadura chilena sobre los cuerpos: maltrato (texto 1), despojo/censura (texto 2), hambre (texto 3) y desaparición (texto 4). Asimismo, se reflexiona sobre la intertextualidad de la obra con *Meditaciones metafísicas*, de René Descartes, a lo que se agrega la profundización en la interrelación entre las dimensiones fónica, sintáctica y semántica del poemario.

LA POESÍA DE ELVIRA HERNÁNDEZ

Durante la década de los ochenta, las obras de Elvira Hernández circularon en pequeños grupos, pues, si bien la poeta escribió desde temprana edad, su voluntad de publicación es más tardía. El Congreso de Literatura Femenina, realizado en Santiago de Chile en 1987, motiva la edición de *Arre Halley Arre* (1986), su primer poemario; Hernández señala: “Escribí para la ocasión y publiqué un cuadernillo que fue el Halley, corcheteado” (Montesinos s.p.). La precariedad del soporte de esta publicación es coherente tanto con las formas de edición en la época de dictadura, como con la incipiente voluntad de publicar².

Sobre los poemarios de Hernández se ha destacado la escritura acerca de la contingencia de Chile, la revisión de la historia como forma de comprender el presente, la fragmentariedad y experimentación de su discurso. De este modo, Karem Pinto y Ana María Baeza señalan:

Se trata de un proyecto coherente que interroga hasta la incomodidad nuestro pasado histórico, así como también la conflictividad de las identidades políticas, indígenas y genérico sexuales, creando un lenguaje singular a través de la experimentación que incorpora expresiones populares y topos contextualizados en la realidad nacional, pero que también son reconocibles más allá de nuestras fronteras, gracias a la pluralidad de sentidos que la poeta pone en juego (249-250).

Las estudiosas comentan la obra de Hernández a partir de las temáticas recurrentes que identifican –la indagación en la historia de su país, las identidades–, y de la búsqueda de un lenguaje poético plurisignificativo que represente estos contenidos,

² Soledad Bianchi comenta sobre este periodo: “Modestos impresos, volantes, hojas a mimeógrafo, pequeños folletos, se publican pronto [después de septiembre de 1973]... Más costosos, más difíciles de imprimir, los libros llegan con mayor lentitud...” (162).

para lo cual se recurre al acervo popular y a la contingencia, pero que de igual modo es comprensible en realidades distantes de la chilena.

Por su parte, Eugenia Brito enfatiza el trabajo con la simbología cultural desde una intención de cuestionamiento y de exploración de sentidos ocultos: “Elvira Hernández toca con irreverencia un conjunto de códigos culturales, a los que trastoca para liberar el sentido de una historia y de un proyecto cultural que, en sus claves más importantes, han reprimido etnias, grupos sociales, ritos, memoria, cultos” (Brito 309). En la misma línea, y a propósito de la antología *Actas Urbe*, Carlos Henrickson plantea:

¿De qué es traducción aquí la palabra poética? ¿Qué se ubica *detrás del lenguaje* de lo cual esta escritura es huella? ¿Qué hay detrás del silencio? La respuesta que me sugiere la lectura paciente de *Actas Urbe* es: la experiencia cotidiana bajo el peso de un trauma histórico, experiencia que debe hacerse visible, debe acceder a la puerta de la palabra (s.p., cursivas del original).

El estudioso coloca de relieve la interrelación entre los acontecimientos históricos y la historia personal, cotidiana, de modo que lo colectivo se vuelve individual; Henrickson acentúa el interés de la poeta por evidenciar los silencios históricos, articulando la palabra desde una perspectiva personal, pero representativa del Chile de la dictadura.

Otro de los aportes críticos sobre la obra de Hernández lo constituye su vinculación con la denominada “neo-vanguardia” chilena, debido al lenguaje utilizado y a la condición experimental de sus textos. La acumulación de diversos géneros superpuestos de manera fragmentaria es un aspecto que Raquel Olea observa en *Carta de viaje* (1989), lo que según esta estudiosa, la inscribe en la mencionada estética:

En estos rasgos, la escritura de Elvira Hernández hace evidente su inscripción en la producción chilena de neo-vanguardia de la década de los 80, que construye su discurso poético en el quiebre de la sintaxis y el verso. Por otra parte, la incorporación de elementos del lenguaje urbano, popular y juvenil, de préstamos del inglés de consumo internacional, construye en la técnica de superposiciones, una multiplicidad discursiva que apela a una lectura diversificadora de significados (Olea 3).

Los aspectos lingüísticos y sintácticos permitirían asociar a Hernández a esta corriente; no obstante, la poeta ha cuestionado su vinculación con la neo-vanguardia:

Nunca me he tragado eso de que soy de la *neovanguardia*, a pesar de que creo que en mi trabajo hay una experiencia de experimentación, pero yo no estoy preocupada de eso y siento que aquellos que se instalan bajo el paraguas de la *neovanguardia* tienen una percepción distinta, en el sentido de que ellos son sujetos de lo que están haciendo, en cambio yo siento que estoy más trabajada

por las circunstancias, por el lenguaje que tú mencionas, y en ese aspecto mi trabajo con el lenguaje es muy libre, en el sentido de que yo creo que hoy día la palabra – que es lo que suelo utilizar, más que el lenguaje– es algo que todavía está bajo el signo de la censura, y hay un gran interés en que eso continúe así desde el punto de vista cultural, social, y con mayor razón en la poesía (Brodsky y Ruiz s.p., cursivas del original).

Se deduce que la poeta no vincula lo experimental de su trabajo a la predisposición de crear un texto con estos rasgos, sino que la experimentación lingüística constituye una consecuencia de su relación con el lenguaje, con resaltar las funciones de las palabras y sus significados. La poeta enfatiza la importancia de destrabar la censura sobre vocablos considerados propiedad privada de algunas instituciones, como sucede con “bandera”, o silenciados, como “Waria”, nombre que los indígenas daban al territorio conocido como Santiago de Chile³.

Asimismo, la inclinación a desmarcarse de lo institucionalizado -el lenguaje-, escogiendo lo menor -la palabra-, exhibe el empeño por indagar en la construcción de esta y percibirla como un fenómeno afecto a transformaciones a partir de los devenires sociales; la poesía de Hernández reconoce en el lenguaje una carga histórica que registra cambios debido al poder de turno, pero también manifiesta que no es patrimonio exclusivo. Al lenguaje se le puede cuestionar; desde su particular visión “trabajada por las circunstancias”, la poeta descubre este proceso. En suma, se entiende que Hernández interpreta que la noción de neo-vanguardista apunta a entender su poesía en tanto formas lingüísticas y *dispositio*, pero no a asimilar el propósito de su discurso poético.

MEDITACIONES FÍSICAS PARA UN HOMBRE QUE SE FUE

En su mayoría, la crítica sobre obras de Hernández se ha enfocado en *La bandera de Chile* (1991) y *Santiago Waria* (1992); en estos poemarios, la poeta experimenta con los significados de vocablos manidos y silenciados por la historia oficial, poetizando interpretaciones disidentes con respecto a los discursos institucionales. Existen escasos

³ Para Magda Sepúlveda, es posible identificar en las primeras obras de Hernández los rasgos de la neo-vanguardia, pero la poeta se aleja de esta tendencia: “La distancia de E. Hernández con la neovanguardia se produjo en dictadura, debido al interés de experimentar con nuevos soportes de la Escena de Avanzada y al impulso otro de la poeta, que era explorar el lenguaje verbal hasta el límite de intentar construir un nuevo alfabeto para los marginados de la urbe” (Sepúlveda 139).

aportes críticos dedicados en exclusiva a otras obras de la poeta; sobre *Meditaciones*⁴ la crítica solo menciona su nombre como uno de sus primeros poemarios.

Aunque fue editado en forma posterior a ¡Arre! Halley ¡Arre! (1986), la poeta señala en una entrevista que *Meditaciones* es su primer trabajo: “Poco antes de ser detenida, ya circulaba mi primer trabajo, *Meditaciones físicas para un hombre que se fue*, aún inédito” (Vidal 4, subrayados del original). Hernández fue detenida en 1979 por la CNI (Guerrero s.p), lo que nos permite situar la escritura de *Meditaciones* por lo menos nueve años antes de su edición; cabe destacar que al final de la cuarta tarjeta, la obra se data en 1979. Sobre el formato del poemario, se señala:

Meditaciones físicas para un hombre que se fue (1987) nos llegó dentro de un sobre de papel manila, con cuatro tarjetas a las que se les puede aplicar la ley de la reversibilidad pero que, por sobre toda tentación de solaz en el análisis formal, golpea la conciencia, exige pensar y no da respiro (Vidal 4, subrayados del original).

Las cuatro tarjetas se enumeran de 1 a 4 en el reverso y fueron confeccionadas en un cartón muy delgado; en el anverso contienen el texto enmarcado⁵.

La escasez de trabajos críticos sobre *Meditaciones*, es, probablemente, una consecuencia de que no haya circulado de manera profusa:

el reconocimiento académico y literario, y el valor que la crítica especializada le otorga a su escritura no se traduce en una adecuada circulación y recepción de su obra. Títulos como *Meditaciones físicas por un hombre que se fue* (1987), *El orden de los días* (1991) o *Carta de viaje* (1989) parecen sencillamente extraviados, no han sido reeditados y, por lo tanto, no son accesibles (Pinto y Baeza 250).

Por esta razón, las antologías publicadas han constituido un aporte a la difusión. El poemario que nos ocupa fue incluido en *Actas Urbe* (Alquimia, 2013), pero en esta entrega *Meditaciones* es despojado de su formato original, por su inclusión en un libro.

Desde mi perspectiva, el formato en tarjetas aporta al sentido del texto, lo que no se vincula tanto a escasez económica o a falta de editoriales, sino en mayor grado al carácter intimista de los poemas. *Meditaciones* corresponde, desde la visión de Hernández, a una poesía del espacio íntimo, como se puede colegir de sus afirmaciones: “En ese primer periodo [el de *La bandera de Chile*], ya había cerrado la puerta

⁴ De aquí en adelante se abreviará el título del poemario, refiriéndose a él solo por su primer término.

⁵ Agradezco a la poeta Elvira Hernández el envío de la obra en su formato original.

a una poesía íntima, de mi espacio cerrado. Empecé a desarrollar una poesía que he considerado ‘del espacio público’” (García s.p.). Esta poesía catalogada como íntima por la poeta se comunica a partir de un formato dedicado a los mensajes personales, utilizado en Chile a principios del siglo XX: la carta tarjeta.

ARTE POSTAL Y CARTA TARJETA EN CHILE

En la contraportada de *La bandera de Chile* (Tierra Firme, 1991), se califica a *Meditaciones* como “arte postal”, debido a su formato, pero este corresponde en realidad a la configuración de la “carta tarjeta”, diseño que inscribe el poemario en la tradición de este medio comunicativo. La utilización de postales fue un fenómeno extendido en Chile, precedido por el uso de la carta tarjeta, cuya diferencia con la postal era la ausencia de imágenes: “Tanto la primitiva Carta Tarjeta como la Tarjeta Postal se constituyeron en un verdadero subgénero epistolar” (León, Vergara, Padilla y Bustos 11, cursivas del original).

El origen de la carta tarjeta y de la tarjeta postal se podría rastrear en “los primeros siglos del desarrollo del humanismo, en los que el deseo de comunicar posibilita que circulen por Europa ideas, imágenes o afectos, estableciendo vínculos entre sus exponentes” (León, Vergara, Padilla y Bustos 17). A su vez, y en este contexto, los estudiosos citados mencionan como antecedente del humanismo el *ars dictaminis* de la Italia medieval. Parte de la educación de esta época consistía en la teoría y la práctica de escribir cartas, de modo que quienes se dedicaban a las letras eran considerados eximios en la escritura de misivas, por tanto, ejercían como secretarios de nobles o de funcionarios, o como escritores de cartas privadas.

En específico, las tarjetas postales resultaron útiles durante la guerra Franco-Prusiana por la rapidez de su recepción, con mensajes precisos complementados con una fotografía de lugares cercanos a la ciudad de emisión, lo que daba cuenta de la distancia geográfica entre emisor y receptor, y de la ausencia de un ser querido, ya sea debido a la guerra, o a los viajes.

En cuanto a la carta tarjeta, en Europa se utilizó con fines comerciales; Chile fue el primer país de América que la utiliza desde 1871 con gran éxito; a fines del siglo XIX las cartas tarjetas se agotaban en Santiago y Valparaíso. El diseño original de una carta tarjeta era similar al soporte de *Meditaciones*⁶:

Esta “Carta Tarjeta”, con formato de 11,5x 8,2 centímetros, consistía en un marco formado por una línea ondulada, una sucesión de pequeños rombos

⁶ En *Historia de la postal en Chile* se incluyen dos fotografías de cartas tarjetas. Ver León, Vergara, Padilla y Bustos 32.

con un punto al medio, y una línea directa, dentro del marco con las palabras: “Carta Tarjeta”. Más abajo llevaba un bigote litográfico y enseguida: Sr. D. o Sra. Doña (León, Vergara, Padilla y Bustos 53).

A propósito de la carta tarjeta, *El Mercurio* de Valparaíso comentaba el 21 de diciembre de 1871:

Grandes ventajas reportará el país con la introducción de las cartas tarjetas para la correspondencia de corta extensión (sic) que no tenga ningún carácter reservado, porque sólo costará cada una de ellas con su respectiva estampa de franqueo, dos centavos, en lugar de cinco que importa la carta más sencilla.

En el anverso de la tarjeta sólo podrá ponerse el nombre de la persona a quien va dirigida y el lugar de su residencia, lo mismo que en el sobre de una carta cualquiera y el reverso servirá para escribir el mensaje que se quiera dirigir” (citado en León, Vergara, Padilla y Bustos 51 y 53).

Se comprenden los alcances connotativos de la utilización de este soporte: su carácter históricamente humanista, su función como medio de comunicación en periodos de guerra o de viajes, su vinculación con la ausencia de personas importantes para el o la emisor/a, y con la distancia geográfica, su costo modesto, su naturaleza breve, fragmentaria y pública, ya que se enviaban sin sobres. Quizás se emplearon claves para evitar la exposición de los mensajes, sin embargo, la naturaleza de este medio implicaba que su texto pudiese ser leído por personas ajenas al receptor.

El masivo empleo de postales y cartas tarjetas en Chile se puede comprobar en los archivos de la Biblioteca Nacional de Chile. Personalidades como Guillermo Feliú Gana y Manuel Antonio Matta usaron cartas tarjetas para plantear asuntos personales y políticos. Las postales fueron más populares como medio de comunicación; además, se vincularon a diversos ámbitos como las caricaturas, propagandas políticas, y por cierto, a la literatura, si pensamos en las obras de Vicente Huidobro, Nicanor Parra o Guillermo Deisler. Tanto postales como cartas tarjetas utilizan protocolos de saludos, felicitaciones y noticias, por lo que emplean lugares comunes, de modo que resulta interesante su recreación en textos literarios. Asimismo, si se toma en cuenta la conexión de este formato con la escritura epistolar, accedemos a su dimensión dialógica, de mensajes condensados e instantáneas del presente.

Por su parte, Jacques Derrida (2001) vincula la escritura de tarjetas postales con estados melancólicos o depresivos: “si quieres entender a qué puede corresponder una

“anatomía” de la tarjeta postal, piensa en la *Anatomía de la melancolía*⁷ (233). Para este autor, las postales evocan la nostalgia, pues si bien nos acercan a una persona de la que estamos distanciados, la necesidad de escribir una postal marca esa lejanía (35). La nostalgia por el /la ausente puede implicar la distancia geográfica pero también una distancia mayor, producida por la muerte, tanto si la entendemos de modo literal como también metafórico -el término de una relación, la imposibilidad de volver al pasado-; es así como Derrida se pregunta: “¿Por qué siempre se convoca a los fantasmas cuando se escriben cartas?” (Derrida 41).

En este mismo sentido, Leonidas Morales señala que la carta es un: “espacio de construcción del objeto del deseo” (21), que supone la ausencia, y la distancia entre emisor y destinatario: “Se escribe al otro, cuando ese otro no es más que un perfil remoto, casi fantasmático, pero que, mediante la carta, y a la manera de un conjuro, nos representamos mientras escribimos, nos figuramos como presente. Construimos su ausencia, le damos un rostro” (Morales 26). De este modo, un epistolario puede deberse tanto a episodios biográficos de los emisores, como a la ficcionalización de una ausencia, y, por cierto, a diversos matices entre la mera biografía y la ficción.

LAS MEDITACIONES DE ELVIRA HERNÁNDEZ

Meditaciones de Hernández no califica como un epistolario tradicional, sino como el testimonio de una ausencia que omite el nombre del destinatario; solo se dice que es un “hombre” para el que se escriben estas “meditaciones”. Puede señalar a un hombre en específico o quizás a un significado genérico, asumiendo el contexto del país en el que se escribe, época de exilio, desapariciones y asesinatos. Este hombre puede ser uno de los tantos cuya ausencia fue forzada por las circunstancias⁸.

El nombre del destinatario no es el único vacío, pues tampoco existen respuestas sobre cuál es el lugar que abandonó, y hacia dónde se dirigió, o cuándo; el tiempo y el espacio, dos variantes fundamentales de la comunicación epistolar (Morales 40),

⁷ Esa obra es un tratado publicado en 1621 por Robert Burton, en el que “melancolía” remite a lo que hoy conocemos como depresión.

⁸ Con respecto al motivo del hombre ausente en la poesía escrita por mujeres a partir de 1980, Juan Villegas apunta al exilio como trasfondo: “Un aspecto de nueva circunstancia histórica que forzó la salida del país a grupos de chilenos se plasma en el motivo del hombre ausente o del viajero: la hablante se dirige a un hombre ausente —el esposo o el amado. No se trata del motivo de la mujer abandonada por el engaño, presencia de la otra, o la falta de amor, o la queja por el abandono de la tradición amorosa. Los hombres de estos poemas son viajeros del mundo, que se ven obligados a acomodarse a otras vidas o que la hablante configura en su nostalgia o en su necesidad de acostumbrarse al nuevo medio y, en el caso de ellas, a su ausencia forzada (Villegas 222).

se tornan vagos en el poemario. Tampoco existen muchos datos sobre la voz poética, que, aunque se refiere a su mundo interior y se plantea como un sujeto femenino, enuncia desde la tercera persona, enfatizando de este modo el contexto que la rodea, a través de su propia historia. Es así como el poemario se configura como una “postal” con ausencia de figuras o imágenes de personas o espacios, o si se prefiere, como una carta tarjeta, solo texto, sin reverso; un mensaje sin dirección, que por tanto, nunca llegará a su destinatario.

El nombre del poemario remite intertextualmente a *Meditaciones metafísicas* [1641] (2005) de René Descartes, obra filosófica sobre la existencia de Dios, la naturaleza del ser humano, sus dudas y el engaño de los sentidos. Es probable que durante sus estudios de filosofía, la poeta haya leído a Descartes, lectura que evoca en sus *Meditaciones*, restándole el prefijo al adjetivo “metafísicas”; ello distancia su poemario de esta línea filosófica, y enfatiza la “materialidad” de estas meditaciones, lo que parece una especie de paradoja, debido a la asociación entre los conceptos de meditación y pensamiento.

En este sentido, a diferencia de las reflexiones sobre Dios y el alma de Descartes, el texto de Hernández se refiere más a fenómenos relativos al cuerpo; no obstante, Descartes concibe que entre el cuerpo y el alma existe una unión íntima, en la que el cuerpo es susceptible de ser conocido a través del entendimiento⁹ pues mediante este, el humano percibe movimientos y sensaciones físicas, así como también imagina personas, eventos u otros fenómenos; estas creaciones de la imaginación poseen una base real, por lo que pueden llegar a ser tan reales como el mundo tangible.

Si bien el texto de Descartes discurre sobre la relevancia del entendimiento, a partir de su propuesta “pienso, luego existo”, la motivación principal de las meditaciones cartesianas es afirmar la existencia de Dios, de quien provendría la habilidad de distinguir la verdad del engaño de los sentidos. A diferencia de ello, en el poemario de Hernández Dios está ausente, lo que también explica el apelativo de “físicas” de sus meditaciones, ajustadas más a los procesos materiales y corporales, que a los espirituales.

Tampoco se puede obviar el vínculo con la tradición de las “meditaciones” como un antiguo género; asimismo, su vínculo con la religión y la filosofía; sin embargo, este género implica reflexionar para sí mismo, lo que Hernández innova al convertirlo en un diálogo con un ausente, en cuanto a lo estructural, es decir, al título y a las formas apelativas del texto. En contraste con estos aspectos formales, la mayoría de los versos

⁹ En la meditación segunda, Descartes ejemplifica con un trozo de cera de abejas la mutabilidad del cuerpo del ser humano en contraste con la inalterabilidad de su entendimiento (razón) y de su alma, lo que implicaría la superioridad de estas últimas. Concluye que es a partir del entendimiento que conocemos las experiencias del cuerpo.

dan cuenta de una reflexión sobre el entorno y las maneras en que el cuerpo recibe los fenómenos de este contexto.

Los textos que componen *Meditaciones* se transcriben a continuación, enumerando los versos:

1

1 Cuando los días son todos iguales todos pegados unos a otros
2 a otros todos por el mismo hilo dictatorial conocido
3 ya nadie reconoce ya los horrores por sus horrores sino por su vértebra
4 que vertebrata la espalda para que vaya rota vaya al suelo
5 entonces vamos de cuerpo entero saliendo de nuestras concavidades
6 húmedos todavía amontonados cogidos por sus porciones anudados
7 anudados vamos reenganchados los huesos líquidos en su hervor
8 la piel al estirarse hace un chasquido de hojas entre tus muslos
9 los muslos huesosos como ríos crujen tibios entre lengua
10 escurriéndose brillante gota a gota por los pliegues.

2

1 Cuando los días son todos iguales todos censurados de las noches
2 los días en horas como toque de queda de las noches
3 las noches como restricciones nocturnas de los días
4 las noches separadas de sus días no es posible es injusto
5 si juntos en el amor vamos emparejados codo a codo
6 en sus utensilios amatorios reunidos en gemidos y letargos
7 voraces presurosos ágiles infecundos en las aproximaciones
8 dormidos en sus recovecos borrosos y grumos encendidos
9 la ojiva está mayúscula en su impresión la dilatada arquitectura
10 palpitante gime y lame el humano musgo.

3

1 Cuando los días son todos iguales todos repletos por el hambre
2 el hambre se reparte en estallidos de dientes y esquirlas
3 se repletan solos los ataúdes ajustados por el hambre
4 el hambre se repite en hambres y desbocadas denteras
5 entonces hay un llamado a la lucha que no asombra
6 la ciudad recupera su pupila delirante espesor de próximos combates
7 con trayecto de flecha los panfletos van a las esquinas
8 van anudados como grupos de obreros más adelante más adelante van armados

9 ya no es un misterio que las banderas rojas borran el hambre
10 y yo me voy con ellos con mi caracol y mi revólver.

4

1 Entonces tú das media vuelta te vas desapareces
2 Desaparecemos
3 El pueblo pasará una y otra vez por las páginas de tus libros
4 tu profesión injusta.

1979.

Si se revisa el inicio de los cuatro textos, se evidencia que los tres primeros comienzan con el adverbio relativo “cuando”, referido a un tiempo impreciso, al combinarse con “los días iguales”, que no constituyen una huella temporal convencional, como un día o un mes determinado de la data de escritura, 1979. Esta anáfora de los inicios es interrumpida en el cuarto texto por el adverbio demostrativo “entonces”, que no precisa la temporalidad, pues su significado depende de la información vinculada a “cuando”, y que desde esta indeterminación, enuncia la acción del ausente evocado.

Los primeros tres textos poseen diez versos, estructuras en la que se distingue una división equivalente en cada texto: desde los versos 1 al 4 se evidencia la constatación del paso monótono del tiempo, que sugiere más bien un estancamiento del mismo que una progresión; esta inercia temporal se vincula con hechos susceptibles de asociar con la dictadura en Chile y es enunciada desde la tercera persona; en tanto, desde los versos 5 al 10, los tres textos remiten a una enunciación desde la primera persona plural que se refiere al devenir de una pareja, en el caso de los textos 1 y 2, mientras que en el texto 3 se observa una pluralidad identificable con un grupo que se mantiene en lucha contra el poder establecido. En estos tres textos se presenta el entorno que ha dejado el ausente.

A diferencia de los anteriores, el texto cuarto se compone de cuatro versos; además, la estructura de su estrofa altera la tipografía convencional al integrar espacios en blanco, creando un efecto de fragmentación. Es el único texto en que se apela directamente al destinatario, constatándose su ida y desaparición. Aun con estas diferencias estructurales entre los textos 1,2, 3 y el texto 4, todos los textos colaboran con una imagen central: evidenciar los diversos efectos de la dictadura sobre el cuerpo: maltrato (texto 1), despojo (texto 2), hambre (texto 3) y desaparición (texto 4).

La metáfora del hilo en el texto 1 sugiere un avance del tiempo, sin embargo, la cualidad de idénticos de los días nos conduce a entenderlos como una repetición de acontecimientos ocurridos en dictadura sucediéndose sin tregua (días “pegados” v.1). Las anáforas, las concatenaciones y las sinonimias abundan, constituyendo recursos que redundan en la idea de los hechos repetitivos y del encadenamiento de los días: en cuanto a sinonimia, “iguales”-“mismo” (vv.1-2); a anáforas, “todos” (vv.1-2), “a otros”

(vv.1-2), “horrores” (v.3), “ya” (v.3), “vaya” (v. 4), “vamos” (vv.5 y 7), “anudados” (vv.6-7), “muslos” (vv.8-9); los términos “todos”, “anudados” y “muslos” articulan concatenaciones entre los versos respectivos, a las que se agrega “vértebra”-“vertebra” (vv.3-4), dualidad que si bien no es una reiteración exacta, evoca la idea de equivalencia y sucesión de los “horrores”.

La concatenación de los versos no es total; en los casos de la segunda parte del poema (vv.5-10), se establece una asociación entre el cuerpo y términos vinculados con el agua, que remiten al contacto entre dos cuerpos (humedad, calor, fluidos): “concauidades”-“húmedos” (vv.5-6), “hervor”-“la piel” (vv.7-8), “lengua”-“escurriéndose” (vv.9-10). De ello resulta una intercalación de asociaciones semánticas cuerpo - agua (vv.5-6, 7-8, 9-10) y concatenaciones (vv. 6-7, 8-9).

En la primera parte del poema, la concatenación se intercala con dos cambios abruptos (vv.2-3 y vv.4-5). La imagen de los días iguales de los primeros versos se interrumpe en el verso 3 con la mención de los horrores, irreconocibles en tanto son idénticos unos a otros, por los que “ya nadie” los identifica como tales. La voz poética remarca el sentido del verso 3 al interrumpir la concatenación: quien debiese entender a los horrores no existe; está acostumbrado a ellos en seguidilla o “vértebra”, como si el tiempo y el país constituyeran un cuerpo estructurado a partir de su órgano base -la columna vertebral- conformado por los horrores.

La “columna vertebral” del país se articula a partir de sus vértebras, es decir, de las espaldas de ciudadanos anónimos, que están rotas y se golpean contra el suelo (v.4). De este modo, se produce la segunda ruptura de las concatenaciones: cuando las espaldas yacen destruidas, el texto se traslada hacia los cuerpos de los amantes (v. 5), imagen que introduce una ambigüedad de sentido, pues por una parte, podría leerse como la reacción de los amantes ante los “horrores”; en ellos surge la necesidad de separar los cuerpos debido al dolor que se inflige a otros y del que son testigos; por otra parte, se podría colegir que los amantes permanecen unidos y que la resistencia es justamente ésa: la fusión sensual de los cuerpos en contraste con la violencia ejercida sobre los cuerpos de otros. Los cuerpos de los amantes están entrelazados como los días, pero no es la repetición lo que los une sino la humedad, que construye una estrecha intimidad entre ellos: “huesos líquidos” (v.7), “chasquido de hojas” (v.8), muslos “como ríos” (v.9), escurriéndose brillante gota a gota...” (v.10). En estos versos (7 - 10) se manifiesta la iteración del fonema /s/, que sugiere una atmósfera en que se vive en silencio.

Si bien se mantienen las repeticiones y las iteraciones fónicas en el segundo poema, la similitud de los días se produce en este por la censura, aludiendo a los “toques de queda” (v.2) de la dictadura; esta orden traza una línea divisoria entre día y noche, lo que atenta contra la fluidez de las horas. Es así como en la primera parte (vv.1-4) se manifiesta el lamento por haber perdido la libertad de disfrutar de la noche, y en la segunda parte (vv.5-10), el poema se focaliza en la unión sexual de la pareja,

que es lo que resta de la antigua libertad nocturna. Mientras en la esfera de lo público predominan las restricciones, en lo privado se produce el goce de los cuerpos. Los límites a la libertad constituyen el despojo.

El recurso de la concatenación aparece solo en los versos 2 y 3; se observa asociación semántica en el juego de los términos “días” y “noches” en los finales e inicios de los versos 1-2, 3- 4. Se produce el juego fónico “es injusto / si juntos” (vv. 4-5), y en la segunda parte del poema se observan encabalgamientos, en tanto los versos finalizan con un sustantivo e inician con un adjetivo “letargos / voraces” (vv. 6-7), “arquitectura / palpitante” (vv. 9-10).

Luego del lamento por la noche enunciado desde la tercera persona, el verso 5 se enuncia desde la primera persona plural. Son los amantes, “emparejados codo a codo”, intertexto con el poema “Te quiero” de Mario Benedetti (*Poemas de otros*, 1973-1974), que reúne en sus versos el amor de pareja y el compromiso político de los enamorados. Sin embargo, a diferencia del texto de Benedetti, esta pareja no se muestra unida en el espacio público, sino que su unión se reserva para el ámbito privado. La iteración del fonema /s/ que evoca los susurros en la intimidad, se evidencia especialmente en los versos 6 al 10.

Los amantes se adjetivan como “voraces presurosos ágiles” (v.7), pero también como “infecundos en las aproximaciones” (v.7), negación a un proyecto futuro o a la procreación. Es así como la enumeración del verso 7 está dividida entre el deseo y la esterilidad del mismo. Solo se posee el instante del encuentro sexual, en el que el sexo femenino es metafórico como “ojiva”, aunque el término también remite a la punta de un misil; esta imagen recupera tanto la dualidad público-privada de la noche en el poema -la violencia del espacio público y el placer de la intimidad-, como la dualidad en la que se encuentra la voz poética, la lucha política y la experiencia erótica. Es esta última, el goce sexual, lo que finaliza el poema.

En el tercer texto, la equivalencia de los días está articulada por el hambre, término que se reitera en cinco ocasiones (vv.1-4 y 9); la primera parte del poema (vv.1-4) redundando en el fenómeno del hambre y en la segunda parte (vv. 5-10) se expresa un llamado a la lucha política. Desde el verso 1 al 9 el poema se enuncia en tercera persona, y en el verso 10 aparece por primera vez en el poemario la primera persona singular para marcar la toma de posición de la voz poética. El hambre se asocia a los dientes, a pedazos de estos (“esquirlas”) y a la dentera, imágenes sensoriales de cuerpos sin alimentación. La muerte en su imagen material, el ataúd, aparece como la consecuencia del hambre.

La división del poema se señala a partir del adverbio “entonces” (v. 5), que en este caso establece un tiempo presente de imágenes de resistencia. Este tercer poema condensa la estructura general de los cuatro textos, marcada por “cuando” y “entonces”. El “entonces” del tercer texto subraya el imperativo de oponerse al hambre a través de la lucha política. La ciudad se concentra en una gran pupila, escenario de una batalla

que en primera instancia, la voz poética observa, y luego integra. Los protagonistas de la escena son los panfletos (v. 7), en reemplazo de los seres anónimos que los lanzan. Estos objetos de propaganda política se comparan a grupos de obreros “van anudados... van armados” (v.8), pues su discurso se configura como un arma.

La ideología de izquierda se vislumbra como la solución para el hambre (v.9); la voz poética decide acompañar estos objetos -panfletos, banderas rojas- portando dos elementos de su propiedad, caracol y revólver. Simbólicamente, el caracol se asocia a la luna, a la regeneración periódica, a la fertilidad, constituyendo un símbolo análogo a “la vulva, la materia, el movimiento y la baba” (Chevalier 250). De este modo, es una representación del cuerpo femenino. Por una parte, el caracol remite tanto a la experiencia erótica de la voz enunciante como a su femineidad, mientras el revólver se asocia a la lucha política que se inicia. Todo su ser se involucra en esta toma de posición. Por otra parte, ambos elementos pueden leerse como imágenes de la poesía de Hernández: el caracol, la vertiente íntima y reflexiva, y el revólver, la vertiente política, contestataria, en la que el lenguaje es un arma; ambas líneas se evidencian en *Meditaciones*.

El último texto, que posee una estructura diferente con respecto a los anteriores, se inicia con el adverbio “entonces”, por lo que se sugiere una primera parte silenciada, o quizás las consecuencias de la lucha (texto 3), censura (texto 2) y horrores (texto 1). Cada verso del texto 4 se enuncia desde una persona gramatical diferente: el primer verso apela a un tú, y lo confronta con sus acciones, en forma secuencial (dar media vuelta, irse, desaparecer); el segundo verso se enuncia desde la primera persona en plural, “desaparecemos”, indicando la continuidad de la secuencia, la separación de la pareja, y tal vez por extensión, la desaparición de un grupo mayor (quienes luchaban, el país); el tercer verso se enuncia desde la tercera persona gramatical, “El pueblo”, indicando la forma en que el ausente existe, en las páginas de sus libros; este es el único verso que se enuncia en futuro, y como una acción continua. Cabe destacar que al finalizar este verso reaparece la enunciación apostrófica en la expresión “tus libros”, lo que se mantiene en el último verso, “tu profesión injusta”. Las menciones a “profesión” y “libros” sugieren que el ausente es un escritor.

La escritura se vislumbra en aquellos libros como una ilusión de la presencia, o un disfraz de la ausencia ¿la escritura es injusta porque al permanecer hace innecesaria la presencia del autor? Es imposible saberlo, pero es interesante que en este último poema la situación político-social enunciada en los textos previos no se menciona, sino que se proyecta a un futuro lejano, en el que el único vestigio de los acontecimientos son los libros del ausente y su lectura. El pueblo “pasará” ya no por las calles, sino que los libros serán la recreación de las marchas, obreros-panfletos y banderas.

CONCLUSIONES

Meditaciones es una obra escrita en 1979 y publicada en 1987; en ella se evidencian algunos de los rasgos enunciados por la crítica sobre la obra de Hernández, en especial, el entrelazamiento de una historia personal con la historia de Chile. Con ello, se subvierte aquella conceptualización de la historia como la suma de grandes gestas, proponiendo que es la biografía de cada individuo, sus experiencias y miradas particulares, las que componen la historia.

El análisis que se ha propuesto de *Meditaciones* se refiere no solo a una historia personal y a la de la dictadura, sino también a las connotaciones que entraña su formato. Tanto la carta tarjeta como la tarjeta postal se vinculan con el intimismo de los poemas. Ambos medios de comunicación han sido empleados para discurrir sobre distintos temas; entregan una instantánea del presente, a partir de un mensaje condensado y con intención dialógica; en el caso de la tarjeta postal, una fotografía acompaña el texto. Como subgéneros epistolares, la carta tarjeta y, en especial, la tarjeta postal, implican la nostalgia y dibujan una ausencia en la memoria; a la vez que buscan acercarse al destinatario, señalan la distancia del emisor con respecto de aquél, la que puede ser momentánea o definitiva, real o ficticia. En soledad, un sujeto construye un objeto de deseo a través de la escritura, en diálogo con el ausente.

Como todos los medios de comunicación postal, la carta tarjeta y la tarjeta postal se envían para ser recibidas. Por ello, portan nombre y dirección. Si bien *Meditaciones* no es un epistolario tradicional, juega con esa idea a partir del formato; la obra no incluye todas las referencias típicas de las cartas, pues aunque se anota el año 1979, no se explicita espacio geográfico ni destinatario. A pesar de ello, estas *Meditaciones* son para un individuo determinado en el discurso poético, pudiendo ser representativo de una generación, cuya ausencia fue provocada por muerte, desaparición o exilio. Es un conjunto de cartas tarjetas que incluyen el texto, pero no los datos de envío, o una serie de postales cuya imagen fotográfica es un vacío, simbolizando con ello el anonimato y ausencia del destinatario, o de la voz enunciante; o quizás la censura de la belleza geográfica de este Chile menoscabado por sus circunstancias. La precariedad del formato nos conduce a la escasez económica que se deduce de la poetización del entorno, en tanto que la brevedad y fragmentariedad del mensaje nos habla de su urgencia y de la imposibilidad de construir un discurso reflexivo amplio. Son imágenes atravesadas por el miedo, los recuerdos y la incitación a la lucha política.

El poemario nunca llegará, porque no posee dirección; constituye tanto la utopía o el sueño de un encuentro a través del lenguaje, así como también un escrito que la voz poética conserva para sí misma. Este último aspecto nos lleva al concepto que encabeza el título, “meditaciones”, en su acepción de género histórico, como reflexiones destinadas al propio emisor, pero que en este caso se plantean como un diálogo con el desaparecido.

Asimismo, el título remite a la obra de Descartes, no obstante se distancia del propósito de este texto filosófico, pues las meditaciones físicas no discurrirán sobre teología, sino sobre los cuerpos: el de la voz poética, el cuerpo del ausente y el cuerpo de la nación; este último es una espalda rota en el primer poema. El texto se focaliza en el cuerpo y es en este donde encuentra la memoria; en este aspecto, la poeta retoma la idea cartesiana de la unión íntima entre cuerpo y alma, sin embargo, en el poemario no hay un predominio del alma o del pensamiento, pues el cuerpo de la voz poética es el espacio desde donde se escribe y medita; su cuerpo es una vértebra separada de la otra vértebra (el ausente), pues la columna vertebral de esta espalda (Chile) se ha fracturado. Los cambios en las corporalidades reafirman otra idea de Descartes: mientras el cuerpo se transforma, en este caso por la violencia y las privaciones, el pensamiento permanece, aunque reducido a breves fragmentos, que se conectan con el desmembramiento de las vértebras o cuerpos que deambulan por los poemas.

El contenido de los textos y su época de escritura nos conduce al Chile de la dictadura. Se poetiza el devenir de una pareja y de un grupo que resiste el orden establecido; la voz poética integra este grupo, y a pesar de que resiente la ausencia del destinatario, se siente conectada con quienes protestan. Cada tarjeta remite al efecto de la dictadura sobre la hablante y su entorno: maltrato, despojo de la libertad, hambre y desaparición.

El primer texto da cuenta del paso monótono del tiempo y de los maltratos infligidos en el entorno. La repetición de los horrores se interrumpe en la unión de los amantes, presentándose dos imágenes paralelas: los días equivalentes y los cuerpos entrelazados en el sexo; en el segundo texto, el toque de queda y la censura despojan de la libertad; solo el goce erótico logra resistir al despojo. En el tercer texto, el hambre y la muerte dominan el entorno, por lo que se poetiza su consecuencia, la protesta callejera. Por primera vez aparece la primera persona gramatical para enunciar su lugar en la lucha política, que se vincula a dos imágenes de las armas en la protesta, el caracol y el revólver; este último remite tanto a su significado literal como a una poesía de vertiente política, mientras que el caracol nos evoca la poesía del espacio íntimo, y la identidad femenina de la hablante. El texto que cierra el conjunto es el más breve y fragmentario, pues sugiere el vacío de la desaparición del hombre, y concibe su futuro: la permanencia del ausente a partir de sus obras, que contienen la historia.

En cuanto a la retórica de estos textos se destacan las iteraciones, los juegos fónicos, y las figuras sintácticas que proyectan ese contexto monótono: anáfora, sinonimia, concatenaciones. A nivel semántico, encontramos imágenes ligadas con el cuerpo, en el marco de la dualidad que experimenta la voz poética: el maltrato de las imágenes provenientes del exterior y las caricias de su amante en la intimidad. Dentro del primer elemento de la dualidad —o cuerpo maltratado— se encuentran las imágenes de los huesos, asociados a la acción de torturar a los ciudadanos, y los dientes, vinculados al hambre. En el segundo elemento de la dualidad —o cuerpo acariciado— encontramos

las asociaciones entre el cuerpo y el agua, además de una variedad de términos que manifiestan la unión de la pareja, como amontonados, cogidos, reenganchados, emparejados, reunidos.

En suma, el poemario resulta ser una vivencia personal, pero de seres anónimos, porque la voz poética, el hombre y los ciudadanos carecen de nombre. Son historias de seres que sufrieron, se separaron o desaparecieron. Además de lo señalado con respecto a las implicancias del formato de los poemas, la fragilidad del soporte de la carta tarjeta y la tarjeta postal evoca la fragilidad de los cuerpos y de la nación como soportes de la historia. La vulnerabilidad del contexto histórico se contiene en estos breves mensajes poéticos; aunque nunca llegarán a su destinatario, se inscribirán en la historia como una de las tantas miradas sobre el ayer.

BIBLIOGRAFÍA

- Benedetti, Mario “Te quiero”. *Poemas de otros*. (1973-1974). 1 agosto 2021. <https://www.literatura.us/benedetti/otros.html>
- Bianchi, Soledad. *Poesía chilena (miradas, enfoques, apuntes)*. Santiago: Ediciones Documentas – CESOC, 1990.
- Brito, Eugenia. *Antología de poetas chilenas. Confiscación y silencio*. Santiago: Dolmen, 1998.
- Brodsky, Camilo y Ruiz, Rodrigo. “El culto del poeta único ha contribuido a la indigencia de la poesía”. 23 mayo 2013. <https://www.eldesconcierto.cl/2013/05/23/aca-el-culto-del-poeta-unico-ha-contribuido-mucho-a-que-la-poesia-haya-quedado-en-la-indigencia/>
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Derrida, Jacques. *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*. México D.F.: Siglo XXI, 2001.
- Descartes, René. *Meditaciones metafísicas*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- García, Juan Fernando. “Elvira Hernández. Una vocación dictada por el secreto”. 16 julio 2016. <http://letras.mysite.com/eher170716.html>
- Guerrero, Pedro Pablo Elvira Hernández: “Nunca me he sentido neovanguardista”. 13 noviembre 2016. <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=307704>
- Henrickson, Carlos. “El quiebre de una censura: Actas Urbe, de Elvira Hernández (Editorial Alquimia, 2013)”. 2015. <http://letras.mysite.com/chen230115.html>
- Hernández, Elvira. *Meditaciones físicas por un hombre que se fue*, 1987.
- . *La bandera de Chile*. Buenos Aires: Tierra Firme, 1991.
- León, Samuel; Vergara, Fernando; Padilla, Katya; Bustos, Atilio. *Historia de la postal en Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, PUCV, 2007.

- Montesinos, Elisa. “Elvira Hernández: La bandera como mordaza”. 11 septiembre 2018
<https://www.eldesconcierto.cl/2018/09/11/elvira-hernandez-la-bandera-como-mordaza/>
- Morales, Leonidas. *Carta de amor y sujeto femenino en Chile. Siglos XIX y XX*. Santiago: Cuarto Propio, 2003.
- Olea, Raquel. “La inversión de la utopía”. *La Época*. Santiago de Chile, 2 septiembre 1990: 3.
- Pinto, Karem y Baeza, Ana María. “Releer a Elvira Hernández. Antología poética”. *Revista Nomadías* 16 (2012): 249-265.
- Sepúlveda, Magda. *Ciudad quiltra*. Santiago: Cuarto Propio, 2003.
- Vidal, Virginia. “No se puede estar cerca del poder (Entrevista con Elvira Hernández)”. *La Época*. Santiago de Chile, 29 junio 1997: 4.
- Villegas, Juan. “El nuevo discurso lírico chileno”. *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Ed. Ricardo Yamal. Concepción: Lar, 1988: 217-242.

LENGUA, CUERPO Y FUTURIDAD EN LA POESÍA
DE STELLA DÍAZ VARÍN¹

*LANGUAGE, BODY AND FUTURITY IN THE POETRY
OF STELLA DÍAZ VARÍN*

Claudio Guerrero
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
claudio.guerrero@pucv.cl

Miyodzi Watanabe
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
miyodzi.watanabe@gmail.com

Víctor Campos
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
vpcd10@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo proponer una lectura de la poesía de Stella Díaz Varín a partir de tres ejes críticos: lengua, cuerpo y futuridad. Estos conforman una tríada cuyo horizonte permite indagar en las posibilidades utópicas de construcción del futuro. La voz poética promete y se impone un mandato: hallar la palabra escondida. Esa búsqueda experiencial la realiza construyendo un mito de sí, lo cual le permitirá instaurar una perspectiva alternativa al tiempo histórico, vacío y homogéneo, de la modernidad.

PALABRAS CLAVE: poesía chilena, lengua, cuerpo, futuridad, Stella Díaz Varín.

¹ Este texto forma parte del Proyecto Fondecyt N° 1220246.

ABSTRACT

This paper analyzes the poetry of Stella Díaz Varín from three critical axes: language, body, and futurity. These form a triad whose horizon allows us to inquire into the utopian possibilities of building the future. The poetic voice promises and imposes a mandate to find the hidden word. This experiential search is carried out by constructing a myth of the self, which will allow them to establish an alternative perspective to the empty and homogeneous historical time of modernity.

KEY WORDS: *Chilean poetry, Language, Body, Futurity, Stella Díaz Varín.*

Recibido: 29 de marzo 2023.

Aceptado: 22 de mayo 2023.

INTRODUCCIÓN

Stella Díaz Varín (La Serena, 1926 - Santiago, 2006) es una de las voces más representativas de la segunda mitad del siglo veinte. La edición cinco años después de su muerte de la *Obra reunida* (2011), con textos introductorios de Eugenia Brito y Cristián Gómez, permitió situar en perspectiva su obra, al volver a poner a disposición del público poemarios que jamás habían contado con una segunda edición, orbitando fuera de toda circulación crítica. Las aproximaciones críticas a su obra hasta ahora siguen pareciendo insuficientes, aunque reconocemos valiosos trabajos, entre los cuales cabe consignar las lecturas de Enrique Lihn (1992); un cercano discurso de Edmundo Herrera (2004) pronunciado en Isla Negra; una hermosa semblanza de Elvira Hernández (2006); el documental de Fernando Guzzone y Werner Giesen, *La colorina* (2008), el cual si bien se centra más en la personalidad de la poeta, resulta valioso para una entrada desde la mitificación, situándola, además, en una espacialidad que también la define: la Villa Olímpica de Santiago; los ya citados textos críticos de Brito y Gómez (2011); una lectura feminista que proporciona Rosa Alcayaga (2017); un afectivo texto que signa la estatura poética de la serenense, de Juan Manuel Mancilla (2017); una entrevista realizada por Claudia Donoso (2000), cuyo material sirve de base para un posterior libro de conversaciones (2021); y, un ensayo biográfico realizado por el poeta Álvaro Ruiz (2017). En su conjunto, estos textos –entre otros– ofrecen suficiente material para adentrarse en la obra de la poeta.

Nos interesa recalcar, sin embargo, un asunto que consideramos no del todo estudiado aún: que la poesía de Díaz Varín presentaría de manera problematizada un lugar de la escritura que a veces se tuerce y dramatiza, escenificando las dificultades del proceso de creación, poniendo de relieve el lugar de la poeta en el mundo que desea habitar. Juzgaremos este ejercicio de la poesía desde tres ejes críticos: el uso intensivo que hace de la lengua poética; las expectativas de deseo que operan sobre el cuerpo escribiente; y, la construcción mítica de un futuro próximo a realizar. Las

tres perspectivas se trenzan entre sí configurando una de las poéticas más originales dentro de la poesía chilena, como respuesta a las grietas de una temporalidad histórica atravesada no sólo por la violencia del contexto histórico, sino que también por el hecho de ser poeta mujer en una escena dominada por la masculinidad.

LENGUA: “MI VOZ CREÓ UN SONIDO DIFERENTE”

La configuración de lenguaje sostenida en la obra de Stella Díaz Varín es una primera arista sobre la que cabe detener la mirada de lector. Nos enfrentamos a una voz que conjuga sus imágenes por medio de una gama de figuras y que, a lo largo de sus cuatro poemarios, persisten concatenadas y consolidan el imaginario de la poeta. La presencia vasta del océano, como así de la muerte y su imposible divorcio con la vida, parecieran fijar dos puntos cardinales de su obra total; especie de campos magnéticos en donde otras figuras más exactas como las olas con su espuma, los barcos y sus capitanes, las criptas y sus cadáveres, articulan la precisión del discurso.

La poesía de Díaz Varín tomará distancia de los pináculos poéticos propios de su época para constituir una voz: sorteará un lenguaje que, dotado de altas influencias, pueda reconocerse individual. Así, primeramente, hallamos una extensión de versos evidenciada en poemas como “Canto al cisne de acero y a los mares glaucos”, “Biografía del árbol” o “Del espacio hacia acá, como dos tiempos”. Estos nos permiten avizorar la grandilocuencia tentada por una voz que, ad portas de los años 50, decide aparecer en la escena literaria chilena con su *Razón de mi ser* (1949). Dicha inmensidad, desde sus inicios, recorre los versos de Díaz Varín resguardándose de la rauda prosa rokhiana, como así de la impura acumulación objetual del Neruda residenciario y de la fascinante fractura visual que ofrecía el creacionismo huidobriano. Sin embargo, pese a todo, estos autores actúan, ciertamente, dentro del lenguaje de Díaz Varín como influencias.

En primer término, la secuencia de imágenes de los poemas más vastos es deudora parcial de los versos de Pablo de Rokha, en especial la sobrecarga adjetival y el tono intempestivo, perceptibles con frecuencia en las líneas de la poeta:

Mares de carne glauca,
 cómo me duele irme,
 pero me espera ansiosa mi ciudad de fantasmas
 con grandes ojos tristes, como tu carne glauca,
 con senderos azules y actitudes crispadas,
 con sonrisas de selva sobre cruces heladas (65).

En segundo término, Pablo Neruda figura como la efigie del Poeta dentro del imaginario de Díaz Varín: “Cómo quise a Neruda. / ínfima escala yo, niña poeta / Lejos / La vastedad de su presencia / Mal vista / Por las razas asustadas” (158). Sin

embargo, su influencia es rastreable en algunas reiteraciones que refuerzan el ritmo y la imagen que dicho ritmo pretende otorgar. Leemos en *Sinfonía del hombre fósil* (1953):

Como pez derrotado, su suavidad perdida,
 como hacinado grupo de maderas,
 como apagada hoguera, como un grito,
 como despedazado pan, como yo ciega (91).

Por otro lado, uno de los rasgos más destacables de *Residencia en la tierra* (1933) es el empleo de metros imperfectos: punto fundamental en la poesía que nos convoca. Si observamos las medidas métricas que los versos de Díaz Varín arrojan, hallaremos un particular manejo de las mismas: el uso de heterostiquios y puristiquios, de alejandrinos impuros y de alejandrinos irregulares, el empleo de endecasílabos y heptasílabos, de eventuales rimas asonantes y de licencias poéticas. Ciertamente, estos elementos no provienen únicamente de las *Residencias*; debemos considerar además las lecturas que Díaz Varín realizara de la poesía de Mistral. Mas, aquel uso intuitivo y aparentemente aleatorio de los metros consideramos que alcanza una altitud irreductible en el mencionado poemario del vate chileno y que Stella Díaz sabría leer con agudeza.

Finalmente, la aparición de la potencia imaginativa que podría ofrecer la poesía de Vicente Huidobro será recogida por la poesía de Díaz Varín en tanto elocuente manejo metafísico. Lejos de proponernos hallar destellos creacionistas en su obra (“Yo tengo una cabellera de yodo / y en cada ojo un barco con forma de mirada” (101)), creemos adecuado destacar el surgimiento de tópicos inmatereales que, efectuándose a través de la materia del lenguaje, constituyen un mundo sustentado en su propio peso:

Ahora
 que ya nada me separa
 del sabor que experimenta la hoja
 cuando le cae encima la mirada del hombre;
 me despido de la virtud como de una vieja amiga
 (...)

 y soy un dios de carne y hueso
 para los espantapájaros (123).

Es notable cómo la poesía de Stella Díaz manifiesta dicha posibilidad, la de pensar con imágenes. Nos hallamos en una instancia en que las figuraciones visuales cargan hondamente el discurso reflexivo. Es así como la influencia de Huidobro es palpable: la imagen es pensamiento, la imagen vehiculiza el orden discursivo, del mismo modo que en la poética huidobriana el poema centra su riesgo en la potencia de la imagen construida a partir del juego de síntesis y fuerza de atracción de realidades alejadas entre sí.

Ahora, pese a destacar estas influencias que fueron caras a la poesía desplegada durante la década de los 50, la familia literaria a la que pertenece Díaz Varín se hallaría en otras coordenadas. Por ejemplo, al leerla pensamos en las criaturas ominosas que surgen desde la poesía de Mahfud Massís, como también en el verso metafísico y polirrítmico de Francisca Ossandón. También recordamos la constante onírica-marina de la poesía de Carlos de Rokha y el signo de una obsesión ante/por la muerte que poseen los angustiantes versos de Boris Calderón. Simultáneamente, cabe considerar que como antecedentes inmediatos a estos poetas, hallamos a Humberto Díaz-Casanueva y a Rosamel del Valle. Con todo, Díaz Varín logra dar con un tono que, sin pecar de artificios forzados, indaga sobre los diferentes pliegues de la condición humana: vida y muerte (acaso sinónimos aquí); el tiempo como medida en tensión; retirada y reencuentro de la infancia; el viaje iniciático de dimensiones míticas; y, finalmente, la búsqueda necesaria de un lenguaje propio. Como parte de estas búsquedas, coincidimos con la poeta Rosa Alcayaga (2017) en que también hay en Stella Díaz Varín una perspectiva afirmativa de configurarse como poeta-mujer como un elemento estructurante de su razón-de-ser, algo que también percibió Lihn (1992) cuando observaba en Díaz Varín una intrínseca soledad de la poeta en medio de un contexto poético históricamente masculinizado. Pero también creemos que la búsqueda de un lenguaje estructurante estaría por sobre estas otras búsquedas, más allá de reconocer en varios poemas un fino erotismo que sería algo propio de este reconocerse poeta-mujer.

Así, centrándonos en la exactitud con que se articulan los versos de sus escritos, en conjunto con sus acciones e imágenes expresivas, podemos señalar que todo aquello permite que el pensamiento se encarne en imagen. No hay derivas que expliquen en abstracto las tareas que el intelecto moviliza, sino enfrentamos la persistencia de la imagen, amparada en el ímpetu de una voz vehemente, irrumpiendo tras los muros de lo físico:

¡Ay, ya no tengo más deseo
que comparar mi piel con la piel de los muertos!
Cuando a ignoradas lianas rojas penetraste
y desmedido con tu palabra
para arrancarme del revés del día,
era como desentenderse de tu paso,
porque era tan difícil la luz para mis ojos,
como el lecho de una niña que dice estar virgen,
como la exactitud de tu presencia (87).

Así, imagen y verbo sopesan el pensamiento; se nutren de él y lo expresan sin atarse en una red de meras abstracciones. La idea, traslúcida a la imagen, es guiada por el ritmo. Ya bien lo advertía Lihn (1992): nos hallamos ante “el tono volitivo de la estrofa, que se apoya en la gesticulación más que en el sentido” (137). El ritmo

finalmente pareciera descargar las ideas, a la manera del tambor rimbaudiano del poema “A una razón”: “Un golpe de tu dedo sobre el tambor descarga todos los sonidos y comienza la nueva armonía” (Rimbaud 73).

La presencia de los metros son instrumentos que nos acercan a la estructura del lenguaje de Díaz Varín. En el prólogo a la edición de la *Obra reunida*, Cristian Gómez alude a ciertas formas que la poeta emplea para concebir su discurso. Al caso, cita a Armando Uribe a propósito de la reiteración, en tanto figura retórica que solicita la aparición inconsciente de palabras y versos. Mas, lo que obvia Gómez es algo que resultaría provechoso de indagar, dentro de las formas que la poesía de Díaz Varín propone. Nos referimos justamente al empleo métrico, presente sobre todo en sus primeros tres libros, siendo *Los dones previsibles* una excepción respecto al uso de medidas clásicas.

Cabría comprender el origen de estos desequilibrios mirados desde un punto de vista formal. ¿Son acaso surgimientos premeditados de una búsqueda métrica *a priori* o más bien son apariciones casuales en la medida que el poema se gesta? Aunque nos atrajese la segunda opción –pues resulta intuible y explicaría, parcialmente, la aparición progresiva de versos libres dentro de un mismo poema–, lo cierto es que no descartamos una escritura que premeditase un uso métrico frente a la composición del escrito.

Sí cabe notar un uso del verso de arte mayor que martillea con sus imágenes un desplazamiento de transfiguraciones. Así, subrayamos la división del verso para ejemplificar su composición:

Desde la inmensidad con tu trozo de proa,	7/7
desde donde venías mi primer enemigo;	7/7
desde la inmensidad, desde donde dijiste	7/7
que veníamos una vez, hace ya tanto tiempo;	9/7
me traías el hacha y el trigo y la mirada,	7/7
y la oscura bandada de tus manos,	11
y era entonces,	4
cuando yo despertaba de tanto estar dormida	7/7
y me subía el corazón a flor de boca para besar tu corazón	9/7/7 (87).

Notamos cómo en estos versos de “Introducción al vértigo”, coinciden diversas medidas métricas: los primeros tres versos son alejandrinos que respetan la ley del acento final del hemistiquio (esto lo destacamos como prueba de que el empleo del metro no es involuntario), el cuarto es un hexadecasílabo compuesto por dos heterostiquios (el primero posee nueve sílabas, mientras que el segundo siete). Prosigue luego un alejandrino, un endecasílabo melódico, un tetrasílabo, para luego concluir con un alejandrino y un verso compuesto de tres heterostiquios: el primero posee nueve sílabas, mientras que el segundo y el tercero siete. Ciertamente, debemos atender al porqué de la aparición de estos elementos tensionados en la poética convocante.

Consideramos la hondura que nos puede otorgar el trabajo métrico en todo buen poema que contempla su usanza. Al caso, Armando Uribe (2001) arguye una tesis basada en preceptos psicoanalíticos, articulada desde los trabajos de Sharpe y Lacan: la presencia del inconsciente se manifiesta en las figuras retóricas que componen el poema: “La poesía es el lenguaje poético conforme a sus reglas, aún si el poeta [...] no sabe designar sus leyes por el nombre gramatical o lingüístico de la teoría; comprendiendo ciertamente la poesía en verso libre. Y tal lenguaje corresponde a operaciones atribuidas al inconsciente” (66). Consecuentemente, lo que explora el poeta chileno a partir de estas consideraciones es la métrica como arista develadora del inconsciente.

¿Cómo se aplicaría la visión de Uribe a la poética de Díaz Varín? Sobre la motivación de las “irregularidades” en el metro de su obra, cabría señalar que dichos elementos permiten la acentuación de la inmensidad en una voz que aun optando por los alejandrinos, en momentos añade u omite una sílaba del esquema de hemistiquios extendiendo, por medio de dicha desestabilización, la voz de la hablante. Habría allí, entonces, una interrupción, un desajuste o una intervención que sería el intersticio por donde se cuele la lengua diazvariana en su particularidad diferenciadora. Esta inmensidad surgida de una sílaba faltante o sobrante dista de la escritura versicular rokhiana. Leemos en “Introducción al vértigo”:

Ay hermano,
mi voz creó un sonido diferente
para decidir el crujido del agua
y su alma de superficiales espumas rotas,
[...] (93).

Además del gran sentido que atraviesan estos versos respecto de las ideas que ya hemos referido, notamos cómo existe un trato peculiar frente a los preceptos y medidas provenientes de la métrica clásica. En este caso, por ejemplo, el encabalgamiento también es una forma de interrumpir el juego del final de verso sosteniendo una continuidad discursiva poco habitual para la época. Apreciamos en este uso de la lengua una forma compositiva que es uno de los mecanismos de la poesía de Díaz Varín para construir una identidad poética propia, diferenciada de las poéticas anteriores y que por entonces se mantenían aún vigentes en el imaginario del panorama de la poesía chilena de mediados de siglo XX.

CUERPO: “TE PROMETO UN PURO TIEMPO”

Decir que el cuerpo está presente en la poesía de Stella Díaz Varín es apelar a lo consabido. Mas, lo interesante es detenerse en la forma en que este cuerpo habita su propia obra. Las corporalidades rastreables a lo largo de los poemas parecieran

estar diluidas en la palabra, parecieran aparecer en la página no en un signo en sí, sino entre ellos:

Un niño ensaya su geometría
 Su cósmica medida de amor
 La áurea medida de todas las cosas.
 Juntos
 Ensayamos una sonrisa de triunfo
 Oyendo las bandadas del sonido.

Todo el ritmo nos pertenece
 Nuestro don previsible
 Este signo
 Que es un extraño signo
 Entre dos signos (169).

Esa dilución le otorga al cuerpo en la obra la cualidad de lo absoluto, no dependiente de las condiciones vitales, materiales o temporales que limitan la naturaleza intrínseca de finitud de los cuerpos. Es uno que está en *todo momento*: no acontece aparte de la letra o de aquello que la letra convoca. El cuerpo es criatura, naturaleza y objeto: en Díaz Varín todo es cuerpo. Para dar cuenta de este carácter de omnipresencia, pensaremos el *cuerpo imposible* que habita en la obra a partir de sus formas de interacción con el deseo, la materia y el tiempo, para exhibir cómo abarca y rodea todos los intersticios. Desde allí, postulamos una presencia total, un cuerpo irrestricto que solo encuentra asidero en las condiciones materiales que le brinda el espacio poético.

En primer término, el deseo. George Bataille, en su libro *El erotismo* (1957), establece que el deseo erótico sucede solamente en su relación con la soledad y con el silencio, en cuanto implica un alejamiento del discurso en términos de especialización y efectividad, por ser incontenible en él. El erotismo sucede en otra parte: “hablaré de él, pero como de un más allá de lo que vivimos en el presente, de un más allá que sólo nos es accesible con una condición: que salgamos, para aislarnos en la soledad, del mundo en que estamos ahora” (198). El lenguaje poético, alejado de las lógicas efectivas y transparentes del discurso, permitiría la aparición de lo erótico en la palabra y de la naturaleza que Bataille le reconoce: soledad, silencio y muerte.

En la obra de Díaz Varín, el deseo cobra importancia sólo a partir de estas precondiciones de existencia. Hay, para la hablante, una relación innegable entre deseo, muerte y soledad. El deseo sólo existe cuando esto confluye. Incluso es el deseo por la soledad y por la muerte lo que moviliza muchas veces el deseo por el otro. El otro es el medio para acercarse a estas sensaciones, a modo de línea de llegada del placer. La hablante pulsa instancias para desear a otro ausente, pero lo que busca en esa acción no es al otro, sino la cercanía que se produce desde allí con los deseos más profundos,

de mayor erótica y de mayor placer: la soledad y la muerte. Mientras más cercana esté a la vida, más fuerte se vuelve la presencia de la muerte: “Toda agua viviente es un agua a punto de morir” (77). E insiste:

Es así
Que estoy viva
Y en cada vida
Se me va la muerte (171).

Esta confesión, es *así*, reconoce lo fundamental que tiene la muerte para el erotismo, no como una mera relación, sino como su propio sentido. En palabras de Bataille: “El que aprehende un instante el valor del erotismo pronto percibe que este valor es el de la muerte. Es un valor tal vez, pero la soledad lo ahoga” (205). La soledad es precondition y destino del deseo: retornamos al aislamiento como fundamento del deseo erótico. Sucede allí, no en la compañía, no en la presencia, sino en el cuerpo propio alejado, expulsado del mundo:

(...)
ya no recuerdo cuántas veces fuiste
el despreciado espectro del deseo
en mi sueño, en mis ojos, en mis manos

Ahora, ya no temo.
Tengo de bronce puro mis colinas, y el alma,
con su túnel de misterios donde podría cobijarse tanto
se me ha ido esta noche, al presentirte (49).

El espectro del deseo posee aquí una doble connotación. Primero, como posibilidades de variabilidad que existe dentro de un continuo. Aquí el verso “en mi sueño, en mis ojos, en mis manos” (49) se establece un espectro que abarca el eje de acción del deseo desde el inconsciente, seguido por la contemplación, para finalizar en tacto, en la búsqueda por la concreción. Este espectro sucede sin la necesidad de la presencia del otro, es un ejercicio solitario y de allí deriva su segunda connotación: una aparición, una visión, un fantasma. El verso final es clave: presentir como un presagio, una anticipación de esa venida.

La contradicción que se produce con la naturaleza ausente del esperar y recordar a un otro aumenta la percepción de soledad. En Díaz Varín esta soledad es siempre deseada y añorada, la autopercepción de soledad profunda es un lugar de embelesamiento y, al mismo tiempo, de cárcel para la hablante, al no poder salir de allí, al no poder dejar de desear ni tampoco desear de otra forma. La soledad es finalmente su objeto:

Amada infiel, mi soledad, ¿me dejas?
 Vuelve a la noche. Espera, calla.
 Es que quiero adorarte (57).

Sabe la hablante que hay en el deseo una voluntad y una renuncia. Pero, aparece también un elemento que estaba pendiente: el silencio. *Espera, calla* dice la hablante y con ello establece la precondition, lo que Bataille señalaba como imposibilidad del discurso para describir el deseo erótico: de allí el deseo como acto de soledad. El silencio es menester para que el cuerpo se haga presente en la adoración:

Soledad:
 De la sonora eternidad del níquel,
 llega la vibración de mi silencio;
 yo estoy conmigo,
 y me recuesto en ella (53).

Recostarse en el propio zumbir, yacer con una en él. Bataille señala: “el deseo del erotismo es el deseo que triunfa sobre la prohibición. Supone la prohibición del hombre a sí mismo” (201). Aquella prohibición sobre sí se vería superada por el deseo permitiendo el goce *de sí*: la prohibición no es hacia el otro, el otro es medio del deseo. La barrera que se quebranta es sentir el deseo dentro, la propia vibración. Se instala en esta obra una erótica particular, que envuelve la obra y las corporalidades presentes, pero no desde la sexualidad posible en esa relación, sino desde un sistema autónomo, del cuerpo con el mundo, una *poiesis* del deseo que ocurre entre la muerte, la soledad y el silencio.

Cabe preguntarse si es el silencio la ausencia de sonido. La poeta en su último libro publicado retoma fuertemente la sonoridad: el “curioso bullicio” (171); “Pero el oído escucha/ Y el ojo y la piel/ Tienen su voz secreta/ Su táctil llamarada” (170). O quizás no es esa la pregunta, sino que el silencio es solo aparente, para poder sentir el sonido que se tiene a través del cuerpo, la “táctil” llamarada. La voz secreta de la hablante que oye también secretamente, a través de los movimientos y su ritmo: “Ensayamos una sonrisa de triunfo/ oyendo las bandadas del sonido” (169).

El segundo término que conforma este *cuerpo imposible* lo constituye la materia. Es un cuerpo que no limita con las cosas, más bien ocurren dos eventos: se rinde ante ellas, o se diluye en ellas, a veces, ocurriendo ambas. A lo largo de los años y los poemas el cuerpo no deja de transformarse, transitando entre la hablante y su entorno. El cuerpo de la inmensidad es el cuerpo de la hablante, pero es también la inmensidad en sí, de allí la presencia tan fuerte del agua:

Me cree desde entonces la verdad

La investidura de la piedra marina
 Descubrí el silencio
 Y un horizonte
 Donde aprendí a reverberar
 Con el último rayo verde de sol bajo las aguas (158).

Ocurren aquí varios eventos. Primero, la identificación con la piedra marina –que aparece desde *Razón de mi ser* en el final del poema “Execración de la materia” (48)–, estableciendo que esa verdad creada posee una correspondencia con el mar, con el agua. Segundo, el silencio, que hemos visto es relativo también a la soledad y esta es convocada por el deseo. Tercero, una ambigüedad poética ante la ausencia de puntuaciones que permiten la interpretación inexacta de los últimos versos. No queda claro, si la hablante está dentro o fuera del agua, si es ella la que se refleja bajo el agua, casi al límite de la superficie, ese rayo verde y lo hace reverberar o si es que en la contemplación y quizás en ese espacio de tránsito lo ha aprendido.

Optamos por la primera, para pensarla desde la idea de vibración y la llegada del silencio que ya apareció en “Somnolencia inaudita» (52). El níquel como metal verdoso y brillante en homologación a ese último rayo verde de sol bajo las aguas, y esa vibración del silencio en contraste con el verso “Descubrí el silencio”. La vibración y la reverberación como un mismo gesto de zumbido, de falta de nitidez, borde y contorno: una materialidad difusa, distorsionada. Por último, en “Somnolencia inaudita” la hablante está consigo y se recuesta en ella, en la vibración del silencio, y en este último poema, pareciera haber también un cuerpo yacente, reverberando, lo cual permite que nuestra primera interpretación tenga asidero. Ambos poemas sucediendo en una sola temporalidad, que es otra de las formas del cuerpo que se referirá. Ambos bajo el ofrecimiento que nos ha hecho la hablante: “Te prometo un puro tiempo” (147).

Esta imagen del cuerpo reverberando a ras de agua en el vaivén de la marea, generando incertidumbre entre el estar dentro o sobre, dentro y sobre, propone como condición para la distorsión la cualidad acuosa. Cualidad que permite la materialidad cuasi del *cuerpo imposible* en Díaz. Bachelard, en *El agua y los sueños* (1942), reflexiona sobre el acto de sumergirse en el agua y señala: “En los hechos, *el salto en el mar* reaviva, más que cualquier otro acontecimiento físico, los ecos de una iniciación peligrosa, de una iniciación hostil. Es la única imagen exacta, razonable, la única imagen que se puede vivir, del *salto a lo desconocido*” (248). Esta idea sobre el mar como lo único realmente desconocido es útil para pensar el cuerpo de la hablante: el primer salto a otro estado de la realidad, otra textura, otro desplazamiento. Se apersonan estos versos: “Ella estaba parida tristemente/ sobre una ola, también recién parida” (96). ¿Un cuerpo que se posa en el horizonte del agua o un cuerpo que desde dentro de él viene al mundo? Se establece la naturaleza de lo desconocido que acoge a esta forma:

Háblame corazón, hállame sangre,
 encuéntrame mortaja, desentiérrame,
 que bajo ligera nieve estoy ardiendo.
 Deja caer el pelo sobre mi espalda de sonora madera,
 bésame con la lengua de hoja húmeda
 y déjame morir definitivamente (91).

Al mismo tiempo ocurre que en la obra todo es cuerpo. Las corporalidades que aparecen son también parte de la naturaleza y de la realidad inerte. A los ojos de la hablante –que es los ojos desde donde debemos mirar, nos dice: “Enfrente, –hay que considerar mi punto de vista–” (152), el mundo la interpela de un modo corpóreo:

En esta mi casa,
 Desde sus paredes iracundas
 Me miran a los ojos
 Los parientes cercanos (152).

Sucede esta corporeización del entorno y de las cosas. Una interpelación corpórea. El cuerpo de la hablante se diluye en las cosas y las cosas se diluyen en ella porque es un cuerpo que no le pertenece del todo, le visitan espectros como ya vimos. A medida que la soledad avanza y el silencio se acopla, estas visitas son más concretas: un esqueleto masticando el alma y queriendo pervertir la memoria. Como en el poema “IV”: “Vienes en una ola de varados espectros” (93). No sólo el cuerpo de la hablante, las corporalidades también son de cualidad acuosa y, siguiendo a Bachelard, desconocidas.

En tercer y último término, aparece el tiempo. Para sintetizar lo ya expuesto del deseo y la materia del *cuerpo imposible*, buscaremos aunar incorporando este vértice: una intemporalidad que no está determinada a un tiempo presente, aunque se desplaza por él. Se trata de un tiempo milenario, antiguo. Es el tiempo del mar, de las montañas, de las rocas. Especialmente la roca marina que ha aparecido ya en el análisis. El cuerpo como una formación geológica que se condensa a través de su erosión, del contacto con el mundo, de su voluntad en cuanto entrega y resistencia: la roca siendo azotada por el mar y acariciada por su espuma. Retornamos a Bachelard:

Es necesario a la vez una intención formal, una intención dinámica y una intención material para comprender el objeto en su fuerza, en su resistencia, en su materia, es decir totalmente. El mundo es tanto el espejo de nuestra era como la reacción de nuestras fuerzas. Si el mundo es mi voluntad, también es mi adversario (239).

Se trataría, entonces, de comprender el objeto totalmente, en la medida de su acción y de cómo el afuera dialoga con él. En este cuerpo irrestricto entendemos este diálogo como una sola presencia, no comprender un objeto en su totalidad, sino un

objeto que es total en cuanto es uno con el mundo que lo alberga. Y desde esa libertad, su emancipada temporalidad:

Cuando ves una hondonada
 Entre dos rocas
 Milenios de años la consignan
 Ese es mi pasado
 La oscura mirada
 La oblicua sonrisa
 Que atraviesa tu rostro
 Esa mueca sideral
 La imagen verdadera
 En la esperanza (154).

La temporalidad en estos versos circula entre la eternidad y el instante: una mueca o un milenio. Este estado no se traduce en inmortalidad, sino que su finitud se desplaza entre la vida y la muerte en la omnipresencia de esta figura. El juego temporal es persistente y comulga evidentemente con las otras cualidades de este cuerpo: deseante y materialmente diluido. Este tránsito temporal se conjuga también a partir de una erótica, como hemos visto. La hablante muere en manos de ese deseo desde siempre, desde “miles de años” y renace también en relación con la promesa de ese tacto: “Porque he renacido junto a tu caricia, y en esplendorosa quietud de palabras / he vivido un mundo perdiéndome toda” (61).

Quizás la imagen más pertinente para aunar estos tres ángulos que en sí, hemos visto, funcionan como sistema, es la que acontece en los siguientes versos:

La desinencia
 Remitida desde el tronco al pétalo
 Negándose a sí misma
 Para viajar en el desborde
 De la más absoluta primavera... (160).

La desinencia como aquello que en la palabra nos entrega su variación particular sumada a esa raíz que permanece. El cuerpo imposible como esa desinencia que se niega a sí misma, a su identificación, y revelada frente a esa raíz perenne busca el desplazamiento absoluto, el desborde de sus límites. Habitar en la desinencia como un continuo, desde el tronco al pétalo reside este cuerpo imposible, este cuerpo absoluto.

FUTURIDAD: “UNA SOLA SERÁ MI LUCHA”

Marc Augé, en *Futuro* (2013), reconoce dos formas de expresión de lo porvenir en las sociedades humanas: como intriga o como inauguración. La primera hace del futuro “una continuidad del pasado (...); la otra hace de él un nacimiento” (9). Cabe preguntarse cuál de estas formas predomina en la poesía de Stella Díaz o si ambas encuentran su lugar de expresión.

En cuanto a la *puesta en intriga*, esta “puede realizarse desde dos puntos de vista: con relación al pasado, durante el cual la intriga se enlaza, y con relación al futuro, durante el cual se desenlazará” (22). Creemos que en la poesía de Díaz Varín existe un proceso de mitificación del pasado que contiene en sí mismo una idea de futuro. Una poesía que aborda su propio pasado. Una puesta en intriga que promete un desenlace. Este origen mítico de un ser poético se expresa desde el primer poema de su producción. En él, la voz poética especifica las condiciones de surgimiento de su voz, que nace bajo circunstancias épicas:

De la mujer que desparramó las larvas milenarias
de sus pechos en el dintel del tiempo
de la mujer que se envolvió a sí misma
dentro de una madrépora de algas
y desanduvo todos los caminos para encontrar sus ansias
y lanzó su agonía decisiva junto a las estrellas (47).

El acto fundacional al cual asistimos da cuenta del comienzo de una puesta en intriga que conducirá a diversos momentos de la construcción de un origen. Son distintas las etapas de este viaje mítico. Desde su gestación acuosa, una imagen de algas revueltas que son recurrentes en su poesía, y posterior salida al mundo con caracteres prometeicos, hasta el viaje iniciático que trae consigo una promesa afirmativa del mundo, en base a la custodia permanente de una *palabra escondida*. El cuidado de ese misterio se constituye como uno de los móviles de esta voz inquieta, en constante salvaguardia de un tesoro que parece haber hallado en su origen, o que posee consigo, y que es materia de deseo y disputa, un trofeo escenificado en la recurrente alusión a su cabellera brillante, que debe conservar para la posteridad:

No quieras que me encuentre
en el confuso panorama de algas,
ni busques en la cuenca de las olas
mi escondida palabra.
Yo estaré lejos, lejos, solamente
donde la luz no hiera mi pupila de estanque;
estaré lejos, lejos, lejos, lejos,

mis dedos convertidos en puñales,
 hurgando en los cabellos de una virgen
 -raíz semi escondida de la llama-
 mis propias actitudes (57).

La promesa de habitar una lejanía, de morar en un espacio que se reconoce solitario, le permite a la hablante resguardar la virginidad de su palabra. Como en el mito de Dafne, la voz poética se ha propuesto preservar su integridad, en pos de una entereza y una posteridad que le permita sostener la altura de su posición como poeta, más allá de las meras satisfacciones del deseo, descontaminada, en estado puro. Como si el tamaño de su empresa iniciática con la palabra perteneciera a un orden infinitamente superior que cualquier otro trato con el orden mundano. La hablante reafirma de manera permanente esta tarea: “Está mi arquitectura de raíces informes / ahuyentando a los cuervos, dominando el silencio / y esperando su hora” (58). Esa hora que se espera pareciera ser un lugar anhelado, una promesa de completitud, un momento que permita conformar a este ser prometeico como una hija del fuego, como una portadora de una palabra secreta, con “cuerpo de sacerdotisa” (60), inscrita en el propio cuerpo: “El Alfarero vino, tomó un trozo de fuego / y modeló mi entraña” (59). Sin embargo, será rol de esta sacerdotisa tratar no solo con una divinidad, el propio lar que la voz poética construye, sino que también con los muertos, ahuyentar la desolación del vínculo roto o inconcluso, reafirmar la soledad de su tarea y resistir ante todo aquello que haga tambalear su secreto rol:

Un esqueleto se ha sentado en mis pupilas
 y me oprime las sienes.
 Tiene dos cinerarias en sus cuencas vacías
 y entre sus dientes me está mordiendo el alma (62).

La conciencia del peligro de una prematura muerte le permite tomar distancia del amor y del dolor, y en general de todo aquello que impida otear la expectativa de futuro, aquella promesa de lo porvenir que debe esperarse con una sonrisa. En la desgracia, la voz se hace fuerte y trasciende toda posible incógnita. Sabe que su tarea como sacerdotisa de la palabra está más allá de la vida y de la muerte, y es por eso que, por sobre todo razonable temor ante lo incierto de su trabajo, hay algo bueno que viene, una certeza que se debe esperar, al menos, con la más jovial de las actitudes:

Estamos en la noche,
 merodeando la duda,
 con miedo de saber
 qué nos espera detrás del horizonte. Sonriamos... (68).

No resulta incoherente, por tanto, el predominante uso en esta poesía del tiempo verbal futuro. De manera iterativa, la voz poética busca reafirmar –como un mantra, en clave metatextual– la gravedad de su tarea, la importancia de su oficio, la arquitectura del lar que ha construido. En el poema “Cuando la recién desposada”, incluido en *Tiempo, medida imaginaria* (1959), se señala, por ejemplo:

Cuando la recién desposada:
Ya no estaré tan sola desde hoy día.
He abierto una ventana a la calle,
miraré el cortejo de los vivos
asomados a la muerte desde su infancia.
Y escogeré el momento oportuno para enterrarla (114).

Y en el poema “La casa” se vuelve a refrendar la promesa de una acción a realizar:

Entonces escribiré mi biografía
al uso de los poetas indecisos.
Miraré a través de una llama de cobalto
y distinguiré objetos olvidados;
como cuando dormía adosada a la pared
y todo parecía bello sin serlo.
Tomaré una de mis pequeñas flautas colgantes
y entonaré la canción del amor (115).

¿A qué se debe esta constante forma de concebir el tiempo? El título de su tercer libro, *Tiempo, medida imaginaria* no solo resulta un “sugestivo título” (Ruiz 35), sino que condensa en gran parte la poética de Díaz Varín, resultando clave para entender la forma en que esta poesía moldea la concepción imaginaria del trabajo poético. Pareciera que la voz poética busca reafirmar el espacio mítico que construyó inicialmente. Podríamos pensarlo como una solución de continuidad de su *puesta en intriga*: el futuro se desenlazará en otra cosa, permitirá reafirmar los valores iniciáticos contruidos míticamente en un espacio de infancia, previo a todo: al amor, al dolor, a la muerte, a la poesía misma que adviene con el peso de su misión. Tal vez aquí sea pertinente señalar que esta hablante ha construido una casa, un lar, un templo, y a ese espacio se entrega y rinde culto, *recién desposada*.

Tradicionalmente se ha entendido el lar como sinónimo de hogar o fogón (*Diccionario* 2429), pero también como un espacio habitado por ángeles, genios o antepasados, quienes se erigen como los custodios de ese hogar, “dioses familiares o domésticos” (Boccaccio 552) a los cuales se les rinde culto por mantener prendido el fuego del hogar y custodiar la casa. La morada como templo, como lugar sagrado, de resguardo, como metáfora del cuerpo también, es una imagen recurrente de esta

poesía. Se trata de una actualización de la teoría del lar propuesta por el poeta chileno Jorge Teillier en su ensayo “Los poetas de los lares” (1965), pero sin adscribirse, necesariamente, a la poesía lárca como la entendía el propio Teillier.

La teoría del lar propuesta por Teillier -compañero generacional de Díaz Varín- tiene varias aristas y creemos que ha sido leída de manera reducida a una parte, aquella que le otorgaba al poeta del lar la misión de volver “a integrarse al paisaje, a hacer la descripción del ambiente que los rodea” (49), especialmente a partir del “rechazo inconsciente a las ciudades” (49). Esta supuesta misión de los poetas de los lares que permitiría que se volcasen a un espacio edénico, preferentemente provincial, fuera de las ciudades, no es algo que le interese mayormente a la poesía de Díaz Varín. Sí va a conectar, en cambio, con otro aspecto de la propuesta teillieriana, aquella que le otorga a la poesía la misión de construir una forma de vida. Dice Teillier: “La poesía –al igual que la revolución– aspira al orden. Enfrentado al caos el poeta rehace el mundo, entrega luego un nuevo mundo cerrado al cual invita a habitar: el poema” (50). En el contexto de la creciente aceleración y dispersión de la existencia en el mundo moderno, será misión de los poetas, entonces, “transformar la vida del prójimo gracias a una poesía que muestre el verdadero rostro de la realidad” (54), de modo que se llegue a obtener un preciado trofeo: el de “la libertad interior que gana el poeta en la creación” (54).

Esta teoría del lar concibe la poesía como potencia comunicativa y como creación de mundos alternativos al habitado en la cotidianidad, instaurando el derecho a soñar otra forma de vida. Franco Berardi, en *Futurabilidad* (2019), señala que el futuro siempre está contenido en el presente como potencia: es “la multiplicidad de los futuros posibles inmanentes” (Berardi 23). Podemos imaginar, entonces, otro futuro en la medida en que este está contenido como posibilidad en el presente. Dice la voz poética en uno de los poemas de Díaz Varín: “está llorando / en nuestro cuarto una página en blanco” (Díaz Varín 63). Esa página en blanco y ese llanto moviliza a la hablante justamente allí donde todo es posibilidad, promesa y emoción. Escritura fundante, la poesía díazvariana es neolárca porque crea su propio mito, pero con matices respecto al mandato teillieriano: posee su propia razón-de-ser-en-el-mundo, no tanto con vistas a un pasado como en Teillier, sino que más bien anticipando en la posibilidad del presente del mito, en esa página en blanco, de manera retrospectiva, un pasado construido míticamente que se dirige, por decirlo así, hacia adelante. Al futuro como promesa. Díaz Varín, por tanto, disuelve la secuencialidad del tiempo haciendo de su mito un presente lleno de posibilidades.

Es notable la persistencia y coherencia de esta poesía. Una poesía que no sólo bebe de diversas tradiciones y fuentes, en particular de la poesía simbolista y surrealista francesa así como ya hablamos de sus raíces chilenas y del larismo como otras de sus vertientes, sino que además conserva su grado de originalidad al persistir en la pervivencia del propio mito erigido. Los versos iniciales de “La palabra” bien podrían resumir el peso de esta tarea que se ha impuesto la poeta:

Una sola será mi lucha
 Y mi triunfo;
 Encontrar la palabra escondida
 aquella vez de nuestro pacto secreto
 a pocos días de terminar la infancia
 Debes recordar
 dónde la guardaste
 Debiste pronunciarla siquiera una vez...
 Ya la habría encontrado
 Pero tienes razón ese era el pacto (142).

El cariz del triunfo no será tanto la obtención de un trofeo ni lograr una meta después de haber recorrido una secuencia temporal, sino que estará signado por la lucha, la persecución de la promesa, la obstinación en la búsqueda, puesto que “se termina la búsqueda y el tiempo” (19), al considerarse esta voz poética “vencida y condenada” (19). Pareciera sostenerse contradictoriamente la esperanza y la resignación. Hay algo en el oficio de la escritura que se hace insondable. Un espacio inhallable, una zona oscura, a la cual se sabe nunca se podrá acceder del todo. Un grado de porosidad en la medida imaginaria del tiempo que revela permeabilidades, temblores, temores. Pero todas esas muestras de inquietud o desesperación quedan supeditadas ante la fuerza mayor de la potencia del poema como forma de vida. Ya el solo hecho de haber sido fiel a ese pacto constituye la herencia, dejando de lado toda opción de una mirada nostálgica respecto de ese pasado.

Resulta interesante pensar aquí qué forma cabe a la nostalgia en esta poesía. Creemos que es una tensión que Díaz Varín resuelve en favor del entusiasmo, eso de esperar el futuro con una sonrisa. La escritora rusa Svetlana Boym, en *El futuro de la nostalgia* (2015), propone diferentes formas de pensar la nostalgia. Si bien etimológicamente (*nostos*: regreso al hogar; *algia*: añoranza) se puede definir la nostalgia como “la añoranza de un hogar que no ha existido nunca o que ha dejado de existir” (13), lo que implica como condición un sentimiento “de pérdida y de desplazamiento” (14) que hace del nostálgico un sujeto que “se siente asfixiado por las categorías convencionales del tiempo y el espacio” (14), la nostalgia, al mismo tiempo, tiene un doblez que no necesariamente la vuelve improductiva y que justamente tiene que ver con esta condición temporal de habitar otro tiempo. Inevitablemente, afirma Boym, “la nostalgia reaparece como mecanismo de defensa en una época de aceleración del ritmo de la vida y de agitación histórica” (14). La nostalgia sería una condición propia de la modernidad. Pero al mismo tiempo, y paradójicamente, la nostalgia “es la rebelión contra la idea moderna de tiempo, el tiempo de la historia y del progreso” (16). Y es ahí cuando Boym propone dos tipos de nostalgia: una restauradora, que se centra más bien en el *nostos*, el regreso a un hogar, y una reflexiva cuyo énfasis

es la *algia*, la añoranza, que “retrasa el regreso al hogar” (19) y puede convivir con las contradicciones de la modernidad. Esta segunda forma de la nostalgia, crítica de la modernidad, se podría decir que es una expresión “positiva” de la nostalgia en el sentido de que busca instaurar otro tiempo fuera del tiempo de la modernidad. En otras palabras, como alternativa a la modernidad. Un tiempo otro, ralentizado, aurático, que invita a habitar el poema como lar, como don, pre-visto, pre-visualizado y al mismo tiempo esperado, vislumbrando el presente como posibilidad, como vibración, como deseo, en el paréntesis que abre el poema como potencia: como emergencia de un nuevo ritmo cognitivo, el ritmo que impone la lengua del poema: “Todo el ritmo nos pertenece / Nuestro don previsible” (Díaz Varín 169).

CONCLUSIÓN

Para Boym, la nostalgia reflexiva posee ribetes de creatividad: allí “se revelan las fantasías de cada época y el futuro nace precisamente de esas fantasías y potencialidades. Uno no siente nostalgia del pasado real, sino de cómo podría haber sido. Este pasado perfecto es lo que uno pretende realizar en el futuro” (456). Es sorprendente la sintonía que se da entre tres figuras aparentemente tan disímiles: mientras Teillier promovía en los años sesenta una nostalgia del futuro, Díaz Varín volvía a recalcar en los años noventa, con cierta esperanza, el extraño signo de la poesía en su capacidad iluminadora y anticipatoria. Boym, en tanto, una escritora rusa que vivió su infancia en la era soviética, se preguntaba también, a comienzos del nuevo milenio, sobre el futuro de la nostalgia. De *la nostalgia del futuro* al *futuro de la nostalgia* y entremedio, la poética de Stella Díaz Varín como futurabilidad: la poesía como don, potencia, promesa. En definitiva, como signo vitalista de una lengua y un cuerpo cuya potencialidad de futuro renueva el lar construido míticamente. Esa lengua y ese cuerpo, proyectados como promesa, renuevan permanentemente el deseo de la escritura y la posibilidad de habitar un mundo poético, lejos de las ruinas del presente. Así, Stella Díaz Varín, se erige como una potente voz que logra diferenciarse de las otras voces de su generación, sin agotar aún las posibilidades de su aproximación crítica. Una voz tremenda, robusta, que propone otra forma de habitar el lar, una morada de oleajes reverberantes.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcayaga, Rosa. «Stella Díaz Varín: desobediencia en versos» en *Isla Flotante*, 2017 (en línea).
- Augé, Marc. *Futuro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Bataille, George. *El erotismo*. Buenos Aires: Digresión Ediciones, 2016.
- Berardi, Franco. *Futurabilidad*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- Boccaccio, Giovanni. *Los quince libros de la Genealogía de los dioses paganos*. Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2007.
- Boym, Svetlana. *El futuro de la nostalgia*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2015.
- Brito, Eugenia. “El imaginario de Stella Díaz Varín” en Díaz Varín, Stella. *Obra reunida*. Santiago: Cuarto Propio, 2011. 9-12.
- Díaz Varín, Stella. *Obra reunida*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- Diccionario Enciclopédico Ilustrado Sopena*, Barcelona: Sopena, 1981, Tomo 4.
- Donoso, Claudia. “Stella Díaz Varín”. Entrevista. *Paula* 816 (2000): 72-76.
- . *La palabra escondida: conversaciones con Stella Díaz Varín*. Santiago: UDP, 2021.
- Gómez, Cristián. “Stella Díaz Varín, poesía religiosa”. Díaz Varín, Stella. *Obra reunida*. Santiago: Cuarto Propio, 2011. 13-39.
- Guzzone, Fernando; Giesen, Werner. *La colorina*, 2008 (documental).
- Hernández, Elvira. “Stella”. *Cuadernos* 58 (2006): 16-17.
- Herrera, Edmundo. “Stella Díaz Varín, poeta de la vida comprometida con la poesía”. *Pluma y Pincel* 170 (1994): 29.
- Lihn, Enrique. “Stella Díaz Varín”. Díaz Varín, Stella. *Los dones previsibles*. Santiago: Cuarto Propio, 1992. 11-12.
- Mancilla, Juan Manuel. “Stella Díaz Varín: encuentro poético de octubre”. En Mancilla, Juan Manuel. *El oficio paralelo*. La Serena: Ediciones Municipalidad de La Serena, 2017. 25-26.
- Rimbaud, Arthur. *Iluminaciones*. Madrid: Visor de Poesía, 2011.
- Ruiz, Álvaro. *Stella Díaz Varín*. La Serena: Universidad de La Serena, 2017.
- Teillier, Jorge. “Los poetas de los lares”. *Boletín de la Universidad de Chile* 56 (mayo de 1965): 48-62.
- Uribe, Armando. *El fantasma de la sinrazón & El secreto de la poesía*. Santiago: Be-uvedráis, 2001.

AUTORIDAD Y AUTOFIGURACIÓN DESDE UNA RETÓRICA
AFECTIVA EN ÚRSULA SUÁREZ Y MADRE JOSEFA DEL CASTILLO¹

*AUTHORITY AND SELF-FIGURATION THROUGH AFFECTIVE
RHETORIC IN ÚRSULA SUÁREZ AND MOTHER JOSEFA DEL
CASTILLO*

Andrea Gayet
Universidad de Buenos Aires
andreegayet@hotmail.com

RESUMEN

Las *vidas* escritas por Úrsula Suárez (1666-1749) y la Madre Josefa del Castillo (1671-1742), bajo mandato de sus confesores, se encuentran atravesadas por las emociones y por una retórica afectiva. Este trabajo demuestra cómo el registro afectivo lejos de reflejar una simple interioridad habilita en estas producciones textuales un abanico de posibilidades: cuestionar la *doxa* que asociaba a la mujer con lo pasional y la pasividad, autotransfigurarse dentro de la dinámica conventual, construir una autoridad para enunciar y desviarse del lugar que les había sido delimitado. El relevo de la retórica afectiva y los afectos para narrar la espiritualidad, el ejercicio de escritura y la convivencia dentro del convento, permitirá evidenciar la singularidad de estas autoras así como las tecnologías sociales y políticas que las determinaban.

PALABRAS CLAVE: Afectos, vidas de monja, autotransfiguración

¹ Este artículo es fruto de la investigación doctoral radicada en la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, y llevada a cabo gracias a una beca inicial de doctorado otorgada por el FONCYT. El proyecto de doctorado se titula “Autorrepresentación, autoría y autoridad femenina en la temprana modernidad americana”

ABSTRACT

Úrsula Suárez (1666-1749) and Madre Josefa del Castillo (1671-1742) wrote, at the behest of their confessors, an account of their lives where emotions and an affective rhetoric are interwoven. Although these noun-authors followed a writing model, in the present article it will be shown how the affective order, far from reflecting their inwardness, enables various possibilities: from questioning the doxa that associated women with passion and passiveness to slipping out of the space that was allotted to them by the patriarchal culture, thereby, gaining the authority to speak. Therefore, the focus on an affective rhetoric, as well as affect used to narrate spirituality, will be read in such a way that will give not only an account of their singularity as authors, but also of the political and social technologies that determine them.

KEY WORDS: *Affects, the life of nuns, self-figuration.*

Recibido: 23 de marzo 2023.

Aceptado: 3 de mayo 2023.

Úrsula Suárez (1666-1749) fue una religiosa chilena y la Madre Josefa del Castillo, una religiosa colombiana (1671-1742), ambas visionarias y pertenecientes a la orden de las clarisas. A causa de sus visiones llevaron a cabo un relato de sus vidas, bajo mandato de sus confesores, *Relación autobiográfica* (ca. 1708-1749) y *Su vida* (1713-1724), respectivamente. La crítica ha escrito mucho sobre ellas y también las ha comparado en tanto se trata de dos mujeres letradas, contemporáneas, pertenecientes a familias criollas que, además, alcanzaron el máximo puesto dentro de la jerarquía conventual, el de abadesa. No obstante, en el siguiente trabajo, abordaré estas textualidades desde la teoría de los afectos lo que permitirá evidenciar la incidencia de la retórica afectiva, constitutiva de ambos textos, en la autorrepresentación y la construcción de una autoridad enunciativa.

El giro afectivo permite desestabilizar la naturaleza dual del paradigma razón-emoción (Peluffo) y, en el caso de Sara Ahmed, considerar a los afectos/emociones no como meras expresiones de una interioridad, sino como elementos que moldean los cuerpos como formas de acción orientándolos hacia los demás, manteniendo al sujeto en su sitio y dándole también un lugar para habitar (Ahmed). En consecuencia, los afectos se encuentran socialmente codificados y pueden ser leídos como prácticas socioculturales que varían a lo largo del tiempo; en tanto dentro de “la cultura, las comunidades y los grupos sociales todos ellos tienen un guion normativo para narrar y mostrar las emociones” (la traducción es mía) (Kuijpers, 129). De esta manera, se determinan esquemas narrativos preexistentes a través de los cuales las emociones se expresan, interpretan y legitiman. Kuijpers afirma que el manejo de las emociones está, por lo tanto, ligado a los instrumentos y medios culturales que cada persona dispone (129), en el caso de estas religiosas estaba pautado por los modelos femeninos a los que aspiraban, la Virgen María, como madre y esposa virginal que sufre en silencio, y las lecturas modélicas a las que tenían acceso. A esto se añade, la concepción que

se tenía de las mujeres (al ser herederas de Eva) como más cercanas al pecado, a las pasiones (odio, amor, felicidad y tristeza) y, por su temperamento, más propensas a caer en engaños del demonio y en impresiones lunáticas (Franco, 34).

Deseo destacar aquí la conciencia que estas religiosas tienen de la asociación de la mujer a las pasiones y a la irracionalidad, por lo que será un elemento presente en sus autofiguraciones; lo que les permitirá, en algunos momentos, cuestionar esta *doxa*. Sucintamente: Úrsula Suárez, al hablar con su confesor, relata que de tanto refrenar el llanto le duele el cuerpo, “no quiero demostrar extremos, que soy mujer inconstante, y puede ser que por mi fragilidad no llegue a perseverar” (Suárez, 195); mientras que la Madre Josefa del Castillo muestra a sacerdotes y prelados (que por ser varones se suponía tendían a la razón más que a los arrebatos pasionales) llenos de ira: “los padres que no me querían confesar era por el odio que yo tenía el padre que digo vino con tanto enojo que a vos me llamaba muger loca insensata y otras cosas muy sensibles” (Castillo, 177).

Dentro de estos relatos hallo varias emociones, el amor a Cristo, el temor a la condena eterna, a las tentaciones, y también a sí mismas (lo que llaman “mi mala inclinación” o “mal natural”), el dolor, la tristeza y la alegría; pero también el enojo y el desprecio, sobre todo en las disputas entre las religiosas. Demostraré cómo estos afectos constituyen elementos claves para estas autoras en dos esferas, la construcción de una autoridad enunciativa y la autofiguración, lo cual implica un quiebre en la asociación de la emoción con la pasividad y la inmovilidad.

El gesto introspectivo característico de la autobiografía se enmarca en estos casos en la relación asimétrica entre la religiosa y el confesor, y se origina en la espiritualidad y la indagación sobre la relación con Dios, la fe, la salvación del alma y el camino de perfección. A partir de la confesión —como una de las tecnologías con las que el poder alcanza a los individuos y sus cuerpos— el sacerdote posee un “anhelado ascendente sobre las almas; para alcanzar una dirección espiritual (...) una vez bien conocida la flaqueza y debilidad en que se desenvuelve la biografía de los propios cuerpos” (Rodríguez de la Flor, 362). Por lo que hablar obligadamente de sí, posiciona a ambas en el lugar de la sospecha, y las lleva a escribir bajo la luz del poder, cuidando sus palabras, utilizando recursos retóricos, estrategias narrativas, tretas del débil —como bien las denominó Ludmer (1984)— para autorrepresentarse en una textualidad que podía bien condenarlas o salvarlas. Se trata así del despliegue de un sujeto en conflicto, propio de la Contrarreforma, que se pregunta angustiosamente por el ser, la posibilidad misma del conocimiento y el potencial engaño de los sentidos (Rodríguez de la Flor).

El miedo actúa como una “política afectiva” que encoge a algunos cuerpos, para que otros se expandan, de modo tal, que alinea el espacio corporal con el espacio social (Ahmed). En los siglos XVII y XVIII, el discurso contrarreformista encoge y cerca al cuerpo del potencial hereje y al de la mujer (por su mera naturaleza). En el

caso del cuerpo femenino, el cercamiento se da en el espacio social tanto en la escasez de roles destinados a las mujeres, como en el voto de clausura (exclusivo al género femenino y producto del Concilio de Trento). Bajo estos lineamientos leo la incidencia del género en el modo en que estas religiosas se autfigurán, tematizan el acto de escritura, y construyen una autoridad enunciativa, entrelazadamente.

Esta autoridad contempla tanto la *doxa*, como el posicionamiento en el cual el misticismo las sitúa; frente al temor de las visiones espirituales, sus incertidumbres, debilidades y tentaciones, aparece la duda, pero también la vergüenza, y la ansiedad autoral. Consecuentemente, deben llevar a cabo estrategias para establecer cierta autoridad a la hora de enunciar. El silencio como tópico, la omisión, el no saber, vienen aparejados con la ausencia de una autoridad simbólica previa, pero, a su vez, les permiten posicionarse estratégicamente frente a su discurso. Se trata entonces de enunciaciones problemáticas en las que la capacidad de ejercer autoridad, y, por ende, sus figuraciones como productoras del texto deben ser pensadas como un acto social y cultural moldeado por el género y por prácticas que incluyen a las emociones (Broomhall).

La Madre Josefa del Castillo empieza *Su Vida* de la siguiente manera: “hacer lo que Vuestra Paternidad me manda y a pensar y considerar delante del Señor todos los años de mi vida en amargura de mi alma, pues todos los hallo gastado mal, y así me alegro [aterro] de hacer memoria de ellos” (59); mientras que Úrsula Suárez pide intercesión divina (al igual que Josefa): “[para que] yo cumpla con la obediencia de vuestra paternidad, y vensa tanta dificultad y resistencia como tiene mi miseria en referir las cosas que tantos años han estado en mi sin quererlas desir (...) con lágrimas referiré toda mi vida pasada, que anegada en el mar de mis lágrimas no sé como principiar” (90). Son evidentes aquí varios elementos en común: la escritura como cumplimiento de un mandato, la rememoración de la vida pasada (en un caso asociado a la amargura y, en otro, al terror) y la resistencia a la escritura. Si bien estas aperturas están codificadas por el género de las *vidas*, las referencias al acto de escritura están cargadas de temor, vergüenza y dolor. Por consiguiente, no es posible pensar la construcción de una autoridad y su negociación sin las inflexiones que estas emociones insertan en estos relatos. Específicamente, miedo a ser engañadas por el demonio, por ende, a ser condenadas por la Inquisición, de allí que expresen sus dudas en torno a las visiones y esgriman distintos recursos para sortearlas.

La exposición de su interioridad al confesor es problematizada, en algunos momentos, al buscar preservar sus escritos de la mirada de otros, sobre todo, si consideran que lo referido es un tema sensible (visiones divinas y encuentros con el demonio). Frente a esto, la religiosa chilena logra proferir una amenaza “mire vuestra paternidad que yo suelo adivinar, y si adivino que lo ha contado o esto enseñado, la hija con el padre se acaba” (Suárez, 149), y la colombiana recuerda que en una oportunidad quiso quemar los papeles que había escrito y que Dios la había disuadido. Sin embargo,

cuando la ortodoxia esté en juego, ambas recurrirán a la duda o bien, reafirmarán sus experiencias visionarias, apelando al *pathos* de su confesor, utilizando estrategias retóricas como la *captatio benevolentiae*, el *argumentum ad experientiam* (basando su autoridad en la experimentación de sus visiones y los rastros que dejan en sus cuerpos), *argumentum ad divinam voluntatem* (actúan bajo la voluntad de Dios), la retórica de la *humilitas* y del envilecimiento; pero también haciendo uso de una retórica afectiva en la que el dolor tiene preponderancia.²

EL DOLOR: SUPERFICIES DEL CUERPO Y RETÓRICA AFECTIVA

Javier Moscoso en *Early Modern Emotions* afirma que el dolor era un instrumento de la *imitatio christi* que luego del siglo XIV alcanzó un nivel notable de intensidad para recrear los sufrimientos de Cristo: “An eagerness for pain and suffering can also be found in the Spiritual Exercises of Ignatius of Loyola (c. 1491–1556), who recommended combining ‘interior’ penance –the experience of guilt– with three forms of exterior penance: fasting, staying awake and punishing one’s own flesh” (Moscoso, 47), tres formas que estas religiosas siguieron. Además, en los conventos, el arte barroco enfatizaba escenas dramáticas de sufrimiento y éxtasis, heridas abiertas, ojos en trance y cuerpos traspasados, lo cual era un gran estímulo para la imaginación de las religiosas (Franco, 1994). El dolor es un elemento transversal en estos relatos, aunque es utilizado diferencialmente en cada uno de ellos, adquiriendo otros matices.

En primer lugar, el sufrimiento aparece en ambas autoras asociado a la escritura junto con el temor, la duda, la resistencia y la dificultad, generalmente a través de imágenes corporales que muestran a un sujeto vulnerable. Por momentos, esto implica la búsqueda de una actitud benefactora de su confesor (sea porque no quieren escribir más o porque han retardado el acto escriturario), y aunque esto suele ser frecuente en las *vidas*; es importante notar cómo este gesto termina por evidenciarse cómo una máscara. La Madre Josefa de Castillo hará de sus lágrimas una sinécdoque de su discurso: “Mejor, padre mío, hablaban en este caso las lágrimas que corren de mis ojos; [...] Ni me parece que podrán dejar de llorar mis ojos hasta que el alma desampare al cuerpo.” (Castillo, 222), de este modo, expresa la incapacidad o inadecuación de la escritura (una de las estratagemas del débil). No obstante, ha continuado durante toda su vida la escritura de los *Afectos espirituales* y en otro momento referirá el impulso que tiene de escribir —“no podré resistir a la fuerza interior que siento que me obliga

² Julia Lewandowska en su libro *Escritoras monjas. Autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro* (2019) trata distintos modelos de autoría y autoridad literaria: *argumentum ad verecundiam*, *argumentum ad auditorem*, *argumentum ad feminam*, *argumentum ad experientiam* y *argumentum ad divinam voluntatem*.

y casi fuerza a hacerlo” (Castillo, 67) — por lo tanto, aquel gesto doloroso implicado en el acto escriturario es una arista más en el delineado de su autofiguración como religiosa sufriente que Ferrús Antón (2008) denomina lógica del padecer.

Algo similar ocurre con Úrsula Suárez: “este es un achaque tan grave que me da cuando hablo de los favores de Dios, que sólo el morir será así, porque me da un temblor en el cuerpo y dolor de huesos, que cada coyuntura parese me la asierran” (251); incluso asociará la enfermedad como resultado de la aflicción que le produce la escritura. Sin embargo, el estudioso Ferreccio Podestá afirma que “el más pecaminoso deliquio de Úrsula fue su prurito por escribir (...) escribió misivas a destajo para medio mundo, al extremo de que se le aconseja que no lo haga” (Ferreccio Podestá en Suárez, 14). Si a esto añadimos su gran destreza discursiva y su gusto por lecturas no religiosas, situar a la escritura como un acto repugnante y que genera dolor también deviene una máscara. En ambos casos, este gesto pareciera indicarnos cómo la mujer además de escribir con el cuerpo, para no levantar sospechas, solo puede hacerlo manifestando dolor.

En segundo lugar, el sufrimiento es parte fundamental de la *imitatio christi*. En la *Relación autobiográfica*, la corporalidad y del dolor se hacen presentes en los castigos que sufre, planteados por Úrsula como una imitación de Cristo, en sus experiencias visionarias (donde también conviven con el temor y el amor) y en sus enfermedades mediante imágenes que muestran a un sujeto desgarrado (al igual que en Francisca Josefa), sea porque el pecho se le parte, los huesos se desgarran, o el fuego la atraviesa:

hasíame tanta fuerza para discurrir en él, que me daba dolor de cabeza, y tras es total fuego que se me abrasaba el cuerpo con el corazón, que quería romperme el pecho, que paresia aleaba o que algún mal en él me daba, que de la agonía sudaba y las venas casi reventaban [...] yo no sé explicar esto; parece que tenía la mente en el sielo, mirando a Dios, aunque no le atendía a ninguna perfección. No sé si digo herejías; yo no lo entiendo ni entendía [...] ¿Es posible, padre mío, que ha de instar a que escriba lo que no alcanza mi capacidad?; que ya tengo verguensa de escrebirle tonteras; y si, como a ellas me fuerza, me obligara a ser discreta, fuera suave su obediencia, no teniendo mi voluntad tanta resistencia que casi reviento de lo que la fuerso; y así borrarra vuestra paternidad cualquier yerro (Suárez, 168).

En este fragmento, el dolor enfatiza la experiencia divina con su consecuente inefabilidad que lejos de sus coloquios cotidianos con Dios, la sitúa al borde de la existencia, nuevamente Úrsula acompaña el dolor con la *captatio benevolentiae* y la búsqueda de la piedad, e incluso el perdón, de su confesor a partir de una retórica cargada de afectividad, dolor, duda, vergüenza y resistencia para lograr narrar lo que le es solicitado. En el caso de la Madre Josefa, los ejercicios de mortificación hacen ingresar a la corporalidad y el dolor en su veta ascética combatiendo su propio cuerpo

(Albert, 1999): “hacia muchas disciplinas con varios instrumentos, hasta derramar mucha sangre. Andaba cargada de cilicios y cadenas de hierro, hasta que sobre algunas crecía la carne” (Castillo, 2007: 70), “despedazaba mi cuerpo hasta bañar el suelo y ver correr la sangre” (2007: 83). Aquí se añan el sufrimiento —en tanto afecto que contribuye a la formación del cuerpo como una entidad tanto material como vivida, delimitando un adentro y un afuera junto con sus superficies y límites (Ahmed) —; y el miedo a la condena eterna vehiculizado por el propio cuerpo si no es mortificado. Aunque Úrsula Suárez no haga énfasis en los ejercicios mortificatorios, ambas mostrarán esta preocupación en torno a las pasiones, evidenciando el modo en que el cuerpo estaba codificado en la época: “¡Ay!, Señor, duro se me hace: ¿como podré yo venser mi carne y de las criaturas apartarme?; ¿cómo podré yo sujetar las paciones a la rasón?: sola no puedo yo” (Suárez, 182); “esta carne vilísima, saco de podredumbre, si Dios se aparta” (Castillo, 125).

No obstante, estas autoras no se quedan en la mera imitación de los padecimientos crísticos, sino que el dolor toma otro cariz al vehiculizar la modulación de una voz propia y nuevos posicionamientos. Francisca Josefa al relatar la persecución que sufría de una seglara inserta un episodio de su *imitatio Christi*:

viendo una imagen de Nuestro Señor Crucificado, sentía un desmayo, como que todos los güesos me los desencajaban, y mi alma me parecía se iba deshaciendo, entendiendo el gran tormento que causó a Nuestro Señor cuando lo clavaron, el desencajarse los huesos de sus lugares, y que fue una de las penas y dolores que más lo atormentaron; así, por el intesísimo dolor que sintio en el cuerpo, como por lo que significaba: que es la división y desunión de las personas, espirituales, y más de lo que son como los huesos en que se sustenta toda la armonia del cuerpo, esto es, lo predicadores y prelados (Castillo, 120).

Aquí se aleja de los ejercicios ignacianos y este arrebató visionario junto a la experimentación del dolor permiten la entrada de su voz en una veta interpretativa, es interesante resaltar que el confesor no interpreta esta visión, sino ella misma. De esta manera, logra pasar de la inmediatez de la experiencia mística y su plano corporal, a uno reflexivo en donde otorga otro significado al cuerpo sufriente de Cristo para pensar la Iglesia como institución, y específicamente las disputas conventuales. Esta exhibición del cuerpo y el sufrimiento, constante en todo el relato, también da lugar a la voz ficcionalizada de la divinidad:

En uno de aquellos días, me abrió Nuestro Señor los ojos del alma, estando rezando vísperas, dándome luz de que todo aquello era padecer y cruz y grande misericordia suya. Hizome entender aquel verso del salmo que dice: *Beatus vir qui implevit desiderium suum*, etc. Como si dijera: dichosa serás, feliz y bienaventurada [...] Mira que se añadirá gracia a tu cabeza y que cuanto abundaren

las pasiones o padeceres tanto abundarán por Cristo las consolaciones (Castillo, 220-221).

Esta corporalidad dúplice se opone a la corporalidad pecaminosa que ella castiga. A través de aquella experimenta el episodio sobrenatural con el que sustenta su autoridad enunciativa, de este modo inserta una cita en latín (lo que es frecuente en este texto) que habilita nuevamente su voz en su costado hermenéutico mediante el “Como si dijera”. La cita bíblica opera como clave de lectura que atribuye a sus sufrimientos un significado ulterior y los hace parte de la voluntad divina (apelando así al *argumentum ad divinam voluntatem*), lo que sirve para consolidar su imagen como mártir, más aún respaldada por la voz ficcionalizada de la divinidad.

Úrsula también opera un desvío sobre la imitación de Cristo y no se centra tanto en sus sufrimientos en la cruz, sino en la predicación. Así relata un episodio en el que toma la Eucaristía, en donde en vez de asociarlo a la unión con el cuerpo divino (como suele suceder en este tipo de relatos), lo asocia a la predicación:

Otro día, que había comulgado, quise reverenciar al misterio de la Santísima Trinidad, y estaba como fuera de mí y no lo podía decir [...] Desíanme, otra ves: “Dilo bien que no es así [...] Yo que acabo de pronunciarlo, salió de mi interior como una cosa volando [...] díjome: “No te aflijas, alma mia, que estás predicando; por eso sientes eso que te aprese desasosiego y sientes dolor en el pecho [...] apenas podía echar el habla, porque hasta ronca estaba, y con dolor en el pecho, que paresía lo tenía abierto y como güeco dentro (Suárez, 1984).

El dolor físico que suele estar en su texto ligado a la enfermedad, a la escritura, al llanto, o a los encuentros divinos aquí está asociado a la predicación. En otros momentos, el dolor está desplazado hacia una retórica afectiva que permite decir aquello que tanto teme, el deseo que la divinidad tiene de que ella predique (elemento transversal en la *Relación autobiográfica*):

No puede referir esto sin grave sentimiento, que son arroyos mis ojos al descubrir mi pecho, y no sé cómo no pierdo la vida de sentimiento, ¡que haya yo de descubrir mi secreto! ¡oh, cuánto lo siento! parésemme que el morir fuera menos mal para mí (...) ¡Ay! miserable de mí, que lo tengo que desir y que, como el pes, por mi boca y manos he de morir (Suárez, 202).

Este fragmento pone en primer plano la situación enunciativa y prepara retóricamente al confesor, acudiendo al *pathos*, a través de la *captatio benevolentiae*. La escritura como sentencia no solo se ve exaltada en estas imágenes de morir por la propia mano y boca, sino en el momento posterior en donde para tomar distancia y resguardarse de la peligrosidad que implica este tópico, citará directamente la voz de Dios; “Díjome esta habla: “Yo puse en vos las palabras de San Pablo, porque quiero

que prediques como él” (202). Si bien el *argumentum ad experientiam* y *ad divinam voluntatem* la revisten de autoridad, Úrsula responde que elige el lugar del Calvario afirmándose en un espacio de intimidad ligado a la afectividad y al cuerpo, persiguiendo así una *imitatio mariae*.

Los sueños, visiones y episodios que ella relata la muestran asociada a la predicación, respaldada desde el *argumentum ad divinam voluntatem*. Destacaré aquí una visión que tiene por la noche, una especie de bilocación ya que se encuentra en otra región donde hay sol, frente a una multitud y a un sacerdote que está en silencio (una inversión de la imposición del *mulieris in ecclesiis taceant*) aunque gesticulando como si estuviera predicando, Úrsula es aquí quien tiene voz y predica, en consecuencia, la multitud llora agradecida a la divinidad. La transgresión queda evidenciada con la reacción que tiene su confesor cuando ella, angustiada, se lo relata ante el posible carácter demoníaco de la visión: “el padre se volvió ira [...] tuvo otro enfado, disiéndome que cómo creía estaba predicando, cuando tenía tantos embarazos, y su provincial estaba callado” (Suárez, 220). Este episodio no solo muestra cómo Úrsula se corre del lugar esperado, sino que además cuestiona la *doxa* que asocia a la mujer a la irracionalidad y las pasiones, y al hombre a la razón, ya que el sacerdote está lleno de ira mientras que Úrsula afirma: “no le di demostración de sentimiento: túvelo solo en mi pecho” (220).

Estos fragmentos dan cuenta de cómo estas autoras utilizan el dolor de modo tal que logran situarse más allá del sufrimiento y la pasividad (lugar que les había sido otorgado por la Iglesia) y hacer operar a esta emoción de forma tal que sus voces logren alcanzar otros matices. Para considerar adecuadamente el tenor de sus desvíos es útil recordar que a las mujeres se les tenía prohibido, entre otras cosas, hablar en público de temas eruditos, predicar y participar de debates en donde se propague el conocimiento (Franco, 1994).

DOS MODELOS DENTRO DEL ESPACIO CONVENTUAL: LA SANTA COMEDIANTA Y LA DESPRECIADA

En ambos relatos, se atisba al convento como una “comunidad emocional”. Según Rosenwein (2006), se trata de un grupo de personas que comparten intereses, valores y objetivos, y si bien es a menudo una comunidad social puede también ser una “comunidad textual” creada y reforzada por ideologías, enseñanzas y presupuestos, tal es el caso de las hagiografías en la Edad Media, en donde los textos ofrecen ejemplos de emociones valorizadas y menospreciadas. Se suponía que debía reinar el orden y el silencio, sin embargo, las disputas y afrentas son recurrentes en la cotidianidad, al igual que los celos alrededor de las monjas visionarias. Los roces entre las religiosas se ven exacerbados, por ejemplo, a la hora de elegir puestos dentro de la jerarquía conventual, sobre todo en la elección de la abadesa. Así refiere la Madre Josefa del Castillo, quien obtuvo tres veces este puesto, este suceso:

Nuestro Señor me daba mucha paz y confianza, y así me tuvo todo el tiempo de la elección; aunque allí hubo tanta guerra y gritos que toda la ciudad, o los que asistían, estaban pasmados; y todo esto era sobre haberme nombrado casi la mitad de los votos; y la otra señora estaba tan enojada. Mas yo sentía en mi alma una paz [...] Después se empezó a arder todo en chismes y persecuciones a las que me habían dado su voto, metiendo mano en esto muchos sujetos de fuera y diciéndoles cosas muy pesadas, ellos y las otras religiosas (215).

En este fragmento, la cólera, los chismes y las afrentas componen una vida conventual que además no está totalmente replegada sobre sí misma, sino que es permeable a la ciudad. Una situación similar es narrada por Úrsula Suárez: “Cual estaría la comunidad estando las cabezas desunidas; qué chismes y mentiras se levantarían, y sobre mí caían hasiéndome desprecios. Yo procuraba la pas por no dar mal ejemplo a la comunidad” (239). Estas instancias cobran relevancia en tanto constituyen un punto importante en la autorrepresentación que estas autoras hacen de sí; les sirven aquí para mostrarse como ejemplo de virtud ya que ambas frente al escándalo y el alboroto conservan la tranquilidad.

La Madre Josefa narra su vida plagada de disputas y chismes dentro del convento, enfatizando el sufrimiento y padecimiento que le traen. En ocasiones, estas peleas serán la causa de sus enfermedades, en otras, le permitirán erigir su *imitatio christi* en donde el desprecio es aquello que la identifica con Cristo. Además, utiliza estos episodios para desdecir a quienes la acusan de fingir sus enfermedades, alborotar el convento, ser cizañera, y de estar endemoniada:

Que lo mejor que podía tener para llegarme a Dios era el padecer; y que todas aquellas contradicciones y menosprecios de las criaturas, eran señal de que iba bien, y eran cruces que Dios me enviaba, como también las tentaciones tan grandes y molestas que padecía; y que Dios también inmediatamente quería darme la más pesada cruz que era su ausencia y retiro del alma, dejándola en aquella soledad y desamparo (182).

El conjunto de la retórica del padecimiento, envilecimiento e inferioridad, y los incidentes en donde es fuertemente maltratada (intentan ahogarla mientras tiene un desmayo, la insultan, sus criadas se levantan en su contra, le ponen nombres afrentosos y la atropellan) refuerzan un yo-sufriente. Todos estos episodios, que son numerosos, junto con las respuestas que da Josefa (besar los pies de quien la insulta, calmar a su ofensora, o simplemente preguntar por las causas de estos maltratos), no deben ser leídos ingenuamente. Por un lado, los hará constitutivos de su camino de salvación. Por otro, es un medio de delinear su autofiguración: en los momentos de mayor tribulación, y cuando Francisca siente ante estos ataques que sus pasiones se levantan dentro de ella como perros hambrientos, o cuando las novicias le ponen nombres y corren los

chismes, Dios intercede dándole tranquilidad o haciendo que no experimente sentimiento alguno. Por lo que a partir de allí afirmará su camino hacia Cristo a través de los desprecios y las humillaciones, afirmándose como mártir (McKnight) y obteniendo de allí la autoridad para escribir y singularizarse como elegida por Cristo. Me interesa destacar cómo la abadesa y sus compañeras le dicen que es una loca, y cómo Francisca vuelve a esta palabra para pensarse en relación con Dios y sus pares: “me alivió con humillarme ante las criaturas de Dios tal vez deseo fingirme loca por ser despreciada, porque conozco que Dios aborrece la soberbia” (Castillo, 272). En consecuencia, leo una deliberada selección y construcción de este costado emocional y alborotado del convento, en donde la focalización de estos episodios, que traen consigo el desconsuelo, la congoja, el temor y la ira, como puntos claves para su autofiguración.

En el caso de Úrsula Suárez, también hay disputas, aunque opta por un posicionamiento y una autorrepresentación diferentes. A lo largo de toda la *Relación*, Úrsula se caracteriza a sí misma por su viveza y su alegría; ella quiere ser una santa comedianta en la corte celestial:

en el semblante por ser de mi natural alegre y afable [...] Así pasaba mis penas entreveradas; que, si así no fuera, dónde hubiera paciencia que lo tolerara; no solamente esto, sino lo que en la religión se pasa: congregación de tantas, y monjas que somos bastantemente trabajosas. No porque yo quiera quejarme destas siervas de Dios, que todas lo son: quejaréme de mi hado o del demonio, que es el autor de todo, que inventaba me levantasen testimonios; y éstos no me pasaban por el pensamiento, aunque oía ruidos y pletos y a mi me tiraban dichos (150).

Úrsula cuida su semblante y logra refrenar tanto el llanto ante su confesor, como el dolor o el temor ante otras religiosas mientras experimenta sus arrebatos sobrenaturales, todo lo cual constituye parte de su viveza. A diferencia de la Madre Castillo, no ahondará en sufrimientos y se mostrará ante diversas discusiones, ora retirada, ora altanera, enfrentando a sus compañeras o arengándolas a imponerse frente a las injusticias, en cualquiera de los casos Úrsula considera que estos episodios son “frioneras”. No obstante, en su relato se puede observar cómo dentro del convento el sufrimiento corporal es un modo de mantener el orden y hacer respetar la jerarquía conventual: luego de ser injustamente sentenciada por alborotar el convento, es mandada a azotar, besar los pies de las religiosas, estar recluida y comer tierra.

Es interesante notar que su alegría está asociada al ingenio verbal que ella posee. La religiosa chilena se autofigura haciendo chistes, bromas, diciendo disparates, “chistesillos” que sus compañeras celebran con risotadas, incluso en sus sueños se muestra haciendo reír a los sacerdotes. Borin (1992) en su texto “Imágenes de mujeres”, indica que por la concepción que se tenía de la mujer, ni el humor, ni el torrente verbal femeninos podían ser abandonados al libre desenfreno, Úrsula tiene esto sumamente

en claro mientras escribe; y así presentará la alegría como parte de su camino hacia Dios. Si la Madre Josefa reafirma su figuración desde el padecimiento, Úrsula lo hace desde la risa y la alegría, autorizada por Dios: la voz de la divinidad le dice “yo fui quien te dio la alegría, que es don del Espíritu Santo” (Suárez, 228).

Úrsula se autofigura, además, desde la venganza. Peluffo (2016) destaca el carácter performático de este acto frente al estancamiento que produce el resentimiento; lo cual sitúa a Úrsula nuevamente en una posición activa. Si bien en la época se buscaba un equilibrio donde las pasiones positivas debían ser motivadas y las negativas restringidas, siendo la venganza considerada negativa y destructiva (Hultquist en Broomhall, 72); Úrsula lejos está de moderar su deseo de venganza, en cambio, hace de esta parte constitutiva de su identidad como mujer. Frente a los embustes que los hombres realizan se erige como vengadora del sexo femenino incluso desde una corta edad. A través del engaño y la venganza, construye una especie de desviación de la figura de la redentora: en uno de los episodios con sus endevotados a quien engaña diciendo que es seglar, se dice a sí misma “Anda, por si alguna has engañado; ya los has pagado” (Suárez, 160). Y si por momentos le quita importancia, o se arrepiente y lo asocia a su mala inclinación, al recordar estos hechos justifica su actuar: “Ahora pienso que los diablos, para las mujeres son ellos [los hombres] que han sido los engañados” (187). La charlatanería y el buen humor es para Ferrús Antón (2005) la elección de un tipo especial de santidad que va más allá de los modelos y que le permite afirmar su singularidad y reconocimiento, a partir de un lenguaje de subversión y rebelión femenina.

Otro aspecto en el que se insertan las emociones es en la relación con Cristo. En el caso de la Madre Josefa encontramos lo que en la cultura cristiana moderna se llamaba “holy affections”, según Hannah Newton (2017), emociones espirituales especiales (amor y agradecimiento a Dios y la anticipación gozosa de la salvación) producidas por el espíritu santo. En *Su Vida*, el sufrimiento a través de la mortificación constituye una forma activa de llegar a estos afectos sagrados:

una consolación tal [...] casi se suspendían mis sentidos; y algunas veces por dos o tres días estaba como fuera de mí, embebida el alma en aquella consolación y amor sensible [...] sentía una fuerza interior que me hacía retirarme a hacer los ejercicios de mi padre san Ignacio, y en ellos recibía más copiosamente aquella consolación (Castillo, 147).

Úrsula Suárez también experimenta momentos de extrema consolación: “Hablando con Dios desto, se me enseñía el corazón y también el cuerpo con tantos afetos de obrar lo más perfecto, que la voluntad todo lo bueno llegaba [a] abrasar y lo caduco y terreno lo miraba con desprecio” (166). Sin embargo, sus encuentros con la divinidad suelen teñirse de una fuerte corporalidad, temor, dolor y celos; junto con una proliferación del carácter dialógico y cotidiano en sus intercambios divinos, donde

nuevamente se evidencia la viveza discursiva de Úrsula. En una ocasión, el habla le dirá que es atrevida cuando ella luego de solicitarle varias cosas, le sugiere que si ella misma fuese Dios por media hora haría todo por él; o bien cuando intenta negociar la salvación de los condenados en una extraña *imitatio mariae*, Dios le dice: “¿pues por andar con velo te quedarás todo el cielo entero?” (248).

CONCLUSIÓN

El relevo de la presencia de los afectos y de una retórica afectiva exhibe cómo estas son prácticas sociales y culturales asumidas desde un cuerpo social que exhiben los dispositivos políticos y sociales que los producen y transforman. Esto pone de manifiesto la construcción de una “autoridad en tanto práctica que se ganaba y conseguía a través de una serie de medios (a menudo sutiles) que incluían el empleo (y a veces la manipulación) de ideologías de género contemporáneas y de representaciones de la emoción” (la traducción es mía) (Broomhall, 2). A partir de este recorrido busqué demostrar cómo los afectos (el dolor, el miedo, el desprecio y la alegría) son elementos que les permiten tanto figurarse dentro del convento y construir imágenes singulares de sí mismas, como correrse de los discursos sociales que buscaban definir las. Lejos de un uso que las sitúe en un lugar de pasividad y sumisión esperado para ellas, las emociones ingresan en el texto para cuestionar la *doxa* que asociaba a la mujer con lo pasional y al varón con la racionalidad; y para abrir la voz hacia otro abanico de posibilidades, sin dejar de sustentar sus autofiguraciones y autoridad como monjas visionarias.

BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, Sara. *La Política Cultural de Las Emociones*. Mexico D.F.: Universidad Autónoma de México, 2014.
- Albert, Jean-Pierre. “L’écriture des mystiques: affirmation ou effacement du sujet?” *Scrittura di donne. Un sguardo europeo*, 1999: 23–32.
- Borin, Françoise. “Imágenes de Mujeres.” *Historia de Las Mujeres En Occidente, Vol. 3, 1992 (Del Renacimiento a La Edad Moderna)*, edited by Georges Duby et al. Madrid: Taurus, 1992: 231–76.
- Broomhall, Susan. *Authority, Gender and Emotions in Late Medieval and Early Modern England*. Edited by Susan Broomhall. London: Palgrave Macmillan, 2015.
- Castillo, Francisca Josefa de la Concepción de. *Su Vida*. Edited by Ángela Inés Roldo. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.
- Ferrecio Podestá, Mario. “Prólogo.” *Relación Autobiográfica*. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile, 1984: 9–33.

- Ferrús Antón, Beatriz. “‘Mayor gloria de Dios es que lo sea una mujer...’ Sor María de Jesús de Ágreda y Sor Francisca Josefa de la Concepción del Castillo (sobre la escritura conventual en los siglos XVI y XVII).” *Revista de Literatura*, vol. 70, no. 139, June 2008: 31–46.
- . “Yo-cuerpo y escritura de vida. (Para una tecnología de la corporalidad femenina en los siglos XVI y XVII).” *Quaderns de Filologia - Estudis Literaris*, vol. 9, no. 0, Dec. 2005: 67–77.
- Franco, Jean. *Las conspiradoras: la representación de la mujer en México*. Primera edición en español, versión actualizada. México D.F.: El Colegio de México [u.a.], 1994.
- Hultquist, Aleksondra. “The Passions.” *Early Modern Emotions: An Introduction*, edited by Susan Broomhall. Londo: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017: 71–73.
- Kuijpers, Erika. “‘O, Lord, Save Us from Shame’: Narratives of Emotions in Convent Chronicles by Female Authors during The Dutch Revolt, 1566-1635.” *Gender and Emotions in Medieval and Early Modern Europe: Destroying Order Structuring Disorder*, edited by Susan Broomhall. Londres: Routledge Taylor & Francis Group, 2015: 127–47.
- Lewandowska, Julia. *Escritoras Monjas. Autoridad y Autoría En La Escritura Conventual Femenina de Los Siglos de Oro*. Madrid-Fráncfort: Iberoamericana-Vervuert, 2019.
- Ludmer, Josefina. “Tretas Del Débil.” *La Sartén Por El Mango: Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*, editado por Patricia Elena González y Eliana Ortega, 1a edición. Santo Domingo: Ediciones Huracán, 1984: 47–54.
- McKnight, Kathryn Joy. *The Mystic of Tunja: The Writings of Madre Castillo, 1671-1742*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1997.
- Moscoso, Javier. “Pain and Suffering.” *Early Modern Emotions: An Introduction*, editado por Susan Broomhall. Londres: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017: 45–48.
- Peluffo, Ana. *En clave emocional: Cultura y afecto en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Representación e ideología en el mundo hispánico*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Rosenwein, Barbara. *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Nueva York: Cornell University Press, 2006.
- Suárez, Úrsula. *Relación autobiográfica*. Editado por Mario Ferrecio Podestá. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile, 1984.

“UN OJO SIN LUZ DE NACIMIENTO”:
DISCAPACIDAD DE CAUPOLICÁN EN *LA ARAUCANA* Y *CANTO
GENERAL*¹

“UN OJO SIN LUZ DE NACIMIENTO”:
*CAUPOLICÁN’S DISABILITY IN LA ARAUCANA AND CANTO
GENERAL*

Diego Alegría
Universidad de Wisconsin-Madison
alegra@wisc.edu

RESUMEN

Este artículo argumenta que la discapacidad de Caupolicán, un héroe mapuche tuerto, funciona como recurso literario y como categoría interpretativa en *La Araucana* (I: 1569; II: 1578; III: 1589) de Alonso de Ercilla y *Canto General* (1950) de Pablo Neruda, en especial dentro de la llamada “prueba del tronco”. Aunque no se menciona de manera explícita su anomalía física, ambos textos despliegan distintas retóricas visuales. En el Canto II de *La Araucana*, una visión exótica y maravillosa se detiene, a la vez que erotiza la fuerza del toqui mapuche y su cuerpo discapacitado. Esta mirada limitada y este discurso colonial otorgan el carácter épico del líder araucano dentro de la recepción española y europea. En el poema “Toqui Caupolicán” de Neruda, el mundo natural retrata el poderío del héroe y su discapacidad ignorada a partir de una retórica realista, sustentada en imágenes metafóricas. Esta figuración encarna la resistencia comunal y la unión geográfica del pueblo mapuche dentro de la recepción chilena e hispanoamericana. Así, desde la inclusión de la discapacidad como categoría analítica, crítica y contrastiva, este artículo explora la materialidad de la metáfora y su rol en la caracterización de personajes épicos indígenas.

PALABRAS CLAVE: Estudios de la discapacidad, materialidad de la metáfora, Caupolicán.

¹ Este artículo está basado en el ensayo final escrito para el seminario de postgrado “Discourses of Disability before 1800” [“Discursos de la Discapacidad antes de 1800”], impartido por la Dra. Elizabeth Bearden en el semestre de primavera del año 2020 en el Departamento de Inglés de la Universidad de Wisconsin-Madison.

ABSTRACT

This article argues that the disability of Caupolicán, a one-eyed Mapuche hero, functions as a literary resource and as an interpretative category in Alonso de Ercilla's *La Araucana* (I: 1569; II: 1578; III: 1589) and Pablo Neruda's *Canto General* (1950), especially within the "trunk test" scene. Although this physical anomaly is not explicitly mentioned, both texts display different visual rhetoric. In Canto II of *La Araucana*, an exotic and marvelous vision eroticizes the strength of the Mapuche toqui and his disabled body. This colonial discourse (Chilean/European) generates the epic character of the Araucanian leader. In the poem "Toqui Caupolicán" by Neruda, the natural world portrays the power of the hero and his ignored disability through a realist rhetoric, fostered by metaphorical images. When received in the Chilean and Latin American context, this figuration embodies the communal resistance and geographical union of the Mapuche people. Thus, by including disability as an analytical, critical, and contrastive category, this article explores the materiality of metaphor and its role in the characterization of indigenous epic characters.

KEY WORDS: *Disability studies, materiality of metaphor, Caupolicán.*

Recibido: 10 de octubre 2022.

Aceptado: 5 de mayo 2023.

Pocos lectores recuerdan que el toqui Caupolicán (desconocido-1558) era tuerto. El poema épico *La Araucana* (I: 1569; II: 1578; III: 1589) de Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594) incluye su documentación histórica y su representación literaria más famosa (Zugasti 4). El Canto II retrata al héroe mapuche y presenta su elección como toqui. Pese a referirse de manera indirecta a su discapacidad, el narrador se focaliza en el poder retórico y la fuerza física de Caupolicán en la denominada "prueba del tronco" o "episodio del madero". Numerosos poetas de Hispanoamérica han reescrito esta escena, desde Rubén Darío en *Azul* (1890), pasando por José Santos Chocano en *Alma América* (1906), hasta Pablo Neruda (1904-1973) en *Canto General* (1950). A diferencia de *La Araucana* y su empleo de la narración, el autor chileno retrata al líder araucano mediante una cadena superpuesta de imágenes telúricas en el poema "Toqui Caupolicán".

A pesar del extenso archivo histórico y literario sobre el héroe mapuche, su discapacidad no ha sido objeto de interés por parte de críticos ni de lectores (Zugasti 5). *La Araucana* la menciona solo una vez por medio de una perífrasis y un símil: "tenía un ojo sin luz de nacimiento / como un fino granate colorado" (I: 2, vv. 455-6); *Canto General*, en cambio, acumula metáforas y metonimias relativas a la visión, como "mirada hundida" (vv. 28-29) y "ojos implacables" (v. 30). En ambos textos, el régimen visual distingue la representación de Caupolicán en dos direcciones: primero, *invisibiliza* su discapacidad para, luego, *visibilizar* la "mirada fija" (*staring* en inglés) de sus espectadores. Cabe preguntarse, entonces, ¿de qué manera la visión y el cuerpo

de Caupolicán, un personaje épico indígena, activan una serie de retóricas visuales, discursos coloniales y representaciones espaciales de la discapacidad?

Este artículo argumenta que la figura discapacitada de Caupolicán en *La Araucana* y *Canto General* funciona como recurso literario y categoría interpretativa. Aunque no existe referencia directa respecto a su discapacidad, ambos textos se apoyan en diferentes retóricas visuales, desplegadas desde lo exótico, pasando por lo maravilloso, hasta lo realista. Estas estrategias actúan como prácticas normativas sobre el líder mapuche, su retrato y sus acciones.

Pese a que la mirada fija sobre Caupolicán reviste sentidos colectivos, geográficos y cosmológicos en ambos textos, sus discursos sobre la discapacidad difieren de forma sustantiva. En el Canto II de *La Araucana*, una mirada exótica y maravillosa erotiza y distingue la fuerza del toqui y su anomalía física. Para el lector español y europeo, esta visión limitada y este discurso colonial producen el carácter épico del líder mapuche. En el poema de Neruda, el mundo natural encarna el poderío del héroe y su discapacidad ignorada desde un retrato realista, anclado en imágenes metafóricas. Para el lector chileno e hispanoamericano, esta representación sugiere la resistencia comunal y la unión geográfica del pueblo mapuche. Así, la mirada tuerta de Caupolicán constituye una metáfora material, cargada por los contextos sociales, la fabricación espacial y los discursos coloniales en torno a la discapacidad.

El artículo se divide en tres secciones. La primera desarrolla las categorías fundamentales de análisis e interpretación, a saber, la materialidad de la metáfora (Mitchell, 2002), la mirada fija y sus retóricas visuales (Garland-Thomson, 2002), y la geografía de la discapacidad (Gleeson, 1999). La segunda sección realiza una lectura contrastiva respecto a la representación literaria de Caupolicán en *La Araucana* y *Canto General*, con atención a la prueba del tronco, pero también con alusión a la escena del empalamiento. La tercera sección concluye con las principales contribuciones de esta lectura retórica para el estudio de la figuración literaria de la discapacidad en personajes épicos indígenas.

MATERIALIDAD DE LA METÁFORA, RETÓRICAS VISUALES, GEOGRAFÍA DE LA DISCAPACIDAD

La materialidad de la metáfora corresponde a un tratamiento representacional en torno a la discapacidad dentro de los textos literarios. Según David Mitchell, las anomalías físicas y cognitivas funcionan como metáforas materiales para una serie de abstracciones textuales y estructuras discursivas (16). En otras palabras, a partir de la metáfora, el cuerpo discapacitado activa un conjunto de significados sociales, políticos, culturales, metafísicos y cosmológicos. En la representación literaria de Caupolicán, este proceso metafórico es realizado por la mirada fija y sus retóricas visuales, y por la fabricación social y espacial de la naturaleza.

La visión del cuerpo “capaz” o “capacitado” (*ableist body* en inglés), condicionada por discursos hegemónicos y estructuras normativas, determina el cuerpo discapacitado. Mediante diferentes recursos retóricos, esta mirada construye una relación visual y disciplinaria entre espectador y espectáculo en la representación literaria. Para Rosemarie Garland-Thomson, esta manipulación se desarrolla a través de cuatro retóricas visuales: lo maravilloso, lo sentimental, lo exótico y lo realista (58). Para efectos de este artículo, dejaremos de lado la estética sentimental, ausente en la figuración literaria de Caupolicán en Ercilla y Neruda². Mientras lo maravilloso capitaliza la discapacidad como marca de distinción, capaz de producir asombro y admiración, lo exótico la representa como cuerpo alienado y distante, extraño y erótico, como sucede en *La Araucana*. La retórica visual realista, en cambio, pretende minimizar la distancia entre espectador y espectáculo por medio de una descripción generalmente despersonalizada, una intención manifiesta en *Canto General* a través de una cadena superpuesta de imágenes telúricas.

Dentro de lo exótico y lo maravilloso, el tópico del “noble salvaje” sostiene la representación colonial de personajes indígenas discapacitados. Esta convención activa un discurso de “superación” de la discapacidad (*overcoming* en inglés) para transformar al sujeto colonizado en héroe épico. En otras palabras, este tópico es un recurso temático que posiciona, de manera estratégica, la valentía, el dominio y la posesión de los conquistadores europeos sobre las comunidades indígenas. A través de la figura del noble salvaje, la fascinación exótica y maravillosa invisibiliza el cuerpo discapacitado en *La Araucana*, pero también lo posiciona dentro de una genealogía respecto a otros personajes literarios y sujetos históricos con discapacidad; por ejemplo, Polifemo y Aníbal³. Como sabemos, estos modos estéticos y retóricos están también delimitados por la fabricación discursiva de la naturaleza.

El cuerpo discapacitado se manifiesta y reproduce en formas socioespaciales, denominadas “geografías de la discapacidad”. Para Brendan Gleeson, estos patrones, que oprimen y condicionan las anomalías físicas y cognitivas, están determinados por relaciones dominantes de poder (27-28). En la representación literaria, estas formas socioespaciales, encarnadas en retóricas visuales, marcan el cuerpo discapacitado como otredad textual y cultural. En otras palabras, la lectura crítica de la figuración

² Según Garland-Thomson, la retórica visual de lo sentimental representa al discapacitado como una víctima indefensa a través de la piedad y la inspiración. En esta figuración, el espectador se transforma en un “salvador”, guiado por un deber moral de protección.

³ Ambos personajes sufren la misma anomalía física de Caupolicán, aspecto trabajado por Francesco Petrarca en su poema *África* (primera edición, 1501) desde matices épicos y mitológicos, como en el símil: “in aspect fierce and wild, / he [Hannibal] seems like Polyphemus when he bursts / from his Aeolian cave in frenzied rage” (7: vv. 1114-5).

literaria debe revisar la materialidad del cuerpo discapacitado desde sus relaciones geográficas y desde su fabricación social, con atención a la mirada fija y sus retóricas visuales. Por esa razón, en la siguiente sección, abordaremos la representación literaria de Caupolicán en *La Araucana* y *Canto General*, con énfasis en los horizontes de expectativas, las convenciones épicas y la metáfora de la visión, presente tanto en el cuerpo discapacitado como en la mirada fija de los lectores y espectadores.

RETRATO DE CAUPOLICÁN: HÉROE ÉPICO, CUERPO DISCAPACITADO

En *La Araucana*, historia y crónica constituyen modos de representación literaria (Berlin 13), enmarcados, a su vez, en la tensión genérica entre épica y romance, como postula David Quint (1993). El poema sostiene su relato mediante un narrador-cronista, partícipe de ciertos eventos históricos presentados, motivado por los tópicos de “lo visto y lo vivido” y “las armas y las letras”. En el Canto II, perteneciente a la Primera Parte (1569), el retrato del líder mapuche se sitúa entre cuatro acciones centrales: la discordia por la elección militar, la prueba del tronco, la investidura de Caupolicán y la batalla del Fuerte Tucapel. Pese al carácter histórico del relato, Ercilla no fue testigo de la hazaña del héroe araucano, ocurrida probablemente en 1553, después de la muerte de Pedro de Valdivia: el poeta español viajó a Chile en mayo de 1557 y se instaló en dicho territorio por alrededor de dieciocho meses. Para componer este canto, Ercilla se basó en testimonios mapuches y españoles sobre la elección del toqui, pero enmarcó esta reescritura bajo los modelos literarios de Virgilio, Lucano y Ariosto, con atención especial al retrato épico de Caupolicán y al paisaje sureño de Chile (Zugasti 17)⁴. Sin embargo, Imogen Sutton ha demostrado cómo el tercer capítulo del libro *Discorsi* (1531) de Nicolás Maquiavelo influenció la representación de la asamblea militar y deliberativa del pueblo mapuche, semejante a la comunidad política veneciana durante el Renacimiento (421).

Antes del episodio del madero, el narrador caracteriza al líder araucano como candidato a toqui, con énfasis en sus atributos físicos y morales. Su anomalía es la

⁴ Respecto al registro histórico de Caupolicán, los siguientes títulos constituyen las fuentes documentales y literarias, respectivamente: por un lado, la *Crónica y su relación copiosa y verdadera de los reinos de Chile* (acabada en 1558) de Jerónimo de Vivar, la *Historia de Chile desde su descubrimiento hasta el año 1575* (terminada en 1757) de Alonso de Góngora Marmolejo, la *Crónica del reino de Chile* (concluida en 1584) de Pedro Mariño de Lobera, los *Hechos de don García Hurtado de Mendoza, cuarto marqués de Cañete* (publicada en 1613), y *Desengaño y reparo de la guerra del reino de Chile* (acabada en 1614); y, por otro lado, los poemas épicos *La Araucana* de Ercilla y *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña. Para esta síntesis, he ampliado la enumeración de Miguel Zugasti (5-6) a partir del artículo de Miguel Ángel Auladell Pérez (22).

primera cualidad destacada por medio de la perífrasis y del símil: “tenía un ojo sin luz de nacimiento / como un fino granate colorado” (I: 2, vv. 455-6). La analogía se focaliza en el colorido rojo y en el carácter singular del ojo tuerto, simbolizado por el granate. No obstante, según la voz narrativa, otras virtudes se superponen a esta anomalía física: “pero en lo que en vista le faltaba / en la fuerza y esfuerzo le sobraba” (I: 2, vv. 456-7). Este enunciado activa un discurso de superación, capaz de impulsar su carácter sobrehumano y de excelencia, contrario a lo “normal” y lo “común”. Así, este discurso permite elevar a Caupolicán como héroe épico.

Después de mencionar su discapacidad, el retrato del líder araucano muestra atributos físicos y morales. El catálogo de adjetivos perfila el estatuto épico del toqui mapuche para, desde allí, satisfacer convenciones literarias y horizontes de expectativas pertenecientes al lector español y europeo. En este retrato de Caupolicán, la enumeración se desplaza desde sus aptitudes como líder: “varón de autoridad, grave y severo” (I: 2, v. 460), “amigo de guardar todo derecho” (I: 2, v. 461), “justiciero” (I: 2, v. 462), “sabio, astuto, sagaz, determinado” (I: 2, v. 456); hasta sus habilidades físicas como guerrero: “noble mozo de alto hecho” (I: 2, v. 459), “de cuerpo grande y revelado pecho” (I: 2, v. 463), “hábil, diestro, fortísimo y ligero” (I: 2, v. 464). Mediante adjetivos táctiles y sinécdoques corporales, el narrador asocia el cuerpo del toqui con el tronco de un roble, analogía central dentro de *La Araucana* y *Canto General*. En este perfil, la mirada del narrador invisibiliza la discapacidad del héroe mapuche por medio de la manipulación retórica y el empleo consciente de convenciones épicas. Esta norma literaria condiciona al cuerpo indígena y discapacitado de Caupolicán para transformarlo en un cuerpo colonial y “capacitado”.

En sintonía con el lector español y europeo, la mirada del narrador está regulada por el tópico del noble salvaje. Este catálogo hiperbólico de virtudes físicas y morales permite justificar la hazaña épica de la conquista militar y del dominio colonial. A su vez, la figura del noble salvaje invisibiliza cualquier desventaja, error o anomalía del personaje indígena, a favor de su presentación heroica y sobrehumana, superior a su comunidad. Sin embargo, conviene recordar la tesis de Beatriz Pastor (1983/1988) en torno a los discursos narrativos en *La Araucana*. A través del tópico del noble salvaje, el poeta español critica de manera indirecta la caracterización colonial, animalizada y paternalista del indígena americano en Cristóbal Colón, entendido como “bestia”, “animal” o “pieza” (Pastor 355); en Hernán Cortés, comprendido como “infiel”, “bárbaro” o “natural” (355); y en Bartolomé de las Casas, identificado como “inocente” (357). Pese a su discurso mistificador, Ercilla representa al individuo mapuche como personificación de la libertad, el honor, la fuerza y el orgullo. Estos principios enmarcan el retrato épico de Caupolicán, a la vez que activan un discurso de superación y un horizonte de expectativas respecto a la discapacidad.

En la prueba del tronco, la animación de los ciclos del día construye la geografía de la discapacidad desde fórmulas épicas europeas, tópicos pastoriles y motivos

bíblicos (Martínez 138). El territorio chileno y la ceremonia araucana constituyen el escenario ideal para la aparición de dioses europeos antiguos: “Ya la rosada Aurora comenzaba / las nubes a bordar de mil labores” (I: 2, vv. 483-4); así como de paisajes bucólicos mediterráneos: “y a los marchitos campos restauraba / la fresca perdida y sus colores” (I: 2, vv. 487-8). De esa forma, la mirada del narrador y la recepción del lector descansan, a la vez que conquistan la representación literaria no solo del cuerpo discapacitado de Caupolicán, sino también de la comunidad mapuche, del ritual militar y del paisaje sureño.

El territorio araucano, tal como la discapacidad del toqui, se configura como otredad textual y espacial, un paisaje que debe ser superado o reemplazado por una estética colonial. Más aún, en esta figuración literaria, el narrador se detiene en los sentidos visual y táctil de la percepción, en particular el “tejido” del amanecer: “las nubes a bordar de mil labores” (I: 2, v. 484); el colorido de los campos: “la fresca perdida y sus colores” (I: 2, v. 487); y la luz matutina sobre el paisaje campestre: “aclarando aquel valle la luz nueva” (I: 2, v. 489). Para Caupolicán, el dominio de la vista es limitado no solo por su discapacidad física, sino también por la mediación colonial y la manipulación retórica de la voz narrativa. Más aún, durante la prueba del tronco, el discurso directo del líder mapuche no es reproducido. Así, la mudez de Caupolicán implica un silenciamiento forzado, a favor del tópico del noble salvaje y la evidencia de su carácter épico.

En la escena del madero, no hay mención alguna a la visión o discapacidad del toqui araucano. Las propiedades materiales del tronco se asocian con las virtudes físicas de Caupolicán, enfatizadas a nivel rítmico por la rima consonante “-oso”: “asiendo del tronco duro y ñudoso” (I: 2, v. 492), “de ver el fuerte cuerpo tan nervoso” (I: 2, v. 496). Este vínculo se forja a través de la manipulación retórica y la representación erotizada del contacto entre tronco y cuerpo. A su vez, la rima consonante (“-oso”) implica fuerza animal al vincularse de manera acústica con la palabra “oso”. De esa forma, la mirada tanto del narrador como del lector español y europeo es exótica. Junto con ello, esta representación está siempre acompañada por una visión de la destreza física de Caupolicán, anclada en el tópico del noble salvaje, para elevar su estatuto épico y para perfilar un discurso de “superación”; por ejemplo, en el símil: “como si vara delicada / se lo pone en el hombro poderoso (I: 2, v. 493-4).

Respecto a los espectadores, el relato del cronista se detiene también en la población mapuche, su silencio y su mirada atónita: “La gente enmudeció maravillada / de ver el fuerte cuerpo tan nervoso” (I: 2, v. 495-6). Pese a la existencia de una retórica visual de lo exótico, condicionada por la recepción española y europea, el narrador crea la ilusión de lo maravilloso a través de la perspectiva mapuche. Sin embargo, la mudez y la admiración constituyen marcas textuales de cómo el cronista manipula la agencia indígena en términos de voz y representación.

En la escena del tronco, la mirada del narrador presenta a Caupolicán como “bárbaro”: “El bárbaro sagaz de espacio andaba” (I: 2, v. 499). Con este sustantivo, el cronista implica al pueblo mapuche y su modo cultural de elección militar por medio de la metonimia. Bajo la lectura española y europea, esta elección verbal activa la oposición binaria entre “civilización” y “barbarie”, entre mundo colonial y mundo colonizado. En otras palabras, pese al estatuto épico de Caupolicán por su poderío físico, su cuerpo indígena y discapacitado está marcado como otredad tanto a nivel visual como discursivo. A su vez, el narrador describe el episodio del madero como “fiesta”: “Salió la clara luna a ver la fiesta / del tenebroso albergue húmedo y frío” (I: 2, vv. 506-7). Esta figuración desprende una retórica visual que fluctúa entre lo exótico y lo maravilloso, capaz de ocultar el peso material y simbólico del tronco en tanto resistencia contra la conquista española, motivo central de *Canto General* y su representación de Caupolicán.

La duración de la prueba del tronco (tres días y dos noches) le permite a Ercilla no solo hiperbolizar la destreza física de Caupolicán, elevar su estatuto épico y suspender el acontecer bélico (Perelmuter-Pérez 133), sino también demostrar su oficio escritural y su educación humanista para posicionarse dentro del canon literario europeo. Este efecto temporal le posibilita iterar y transformar los ciclos del día desde convenciones y tópicos literarios. Esta representación estilizada del paisaje se construye, al mismo tiempo, como instrumento de poder (Massmann 216) y como geografía de la discapacidad. De esa forma, el cuerpo de Caupolicán se figura como espectáculo y entretenimiento para la comunidad mapuche y para la audiencia española y europea. A su vez, esta imagen del territorio se focaliza en el dominio perceptual de la visión, limitada para el líder araucano: “claro día” (I: 2, v. 500); “largas sombras” (I: 2, v. 501), “al ocaso la luz” (I: 2, v. 503).

Bajo una lectura metapoética, el poderío físico de Caupolicán, la prueba del tronco y su iteración episódica constituyen elementos figurales y narrativos al servicio del virtuosismo literario de Ercilla, es decir, de su puesta en escena frente a la tradición épica europea. Así, el cuerpo discapacitado no solo activa estructuras discursivas e ideológicas, sino también mecanismos literarios y horizontes de expectativas. En *Canto General*, estas convenciones poéticas y modos de expresión serán modificados desde el ejercicio de la reescritura y desde un marco latinoamericanista de enunciación.

En el final de la escena, la prueba del tronco se figura como anomalía. Con un grado de ambigüedad, el cronista se refiere tanto al tronco como a Caupolicán y/o su lanzamiento: “Era salido el sol cuando el inorme / peso de las espaldas despedía / y un salto dio en lanzándole disforme” (I: 2, vv. 547-9). En este sentido, el modo mapuche de elección militar es entendido como discapacidad o barbaridad a los ojos del cronista y, por extensión, a la audiencia española y europea. Esta marca textual muestra la retórica visual de lo exótico, presente y activada en la representación del paisaje sureño y la comunidad araucana. Al final de la prueba, la narración del cronista reproduce la voz

colectiva mapuche: “Sobre tan firmes hombros descargamos / el peso y grave carga que tomamos” (I: 2, vv. 553-4). Para Ercilla, el “peso” y la “grave carga” implican la empresa sobrehumana de la guerra contra el ejército español; para Neruda, este peso constituye un símbolo material respecto al quiebre histórico y al sentido futuro de los pueblos mapuche y chileno como grupos colonizados, proyectados, así, a la región latinoamericana.

Por otro lado, en una suerte de prolepsis extraliteraria, el narrador reflexiona en torno al legado icónico y la herencia cultural de Caupolicán como héroe épico durante la conquista española, todo ello desde la hipérbole: “que ausentes muchas leguas dél temblaban / y casi como a rey le respetaban” (I: 2, vv. 561-2). En este sentido, la fama de Caupolicán se figura a niveles espacial y temporal mediante su reescritura literaria e historiográfica, especialmente en manos de la poesía modernista (Darío y Santos Chocano) y de vanguardia (Neruda)⁵ Por último, el símil “casi como a rey le respetaban” evidencia el código monárquico presente en la mirada colonial del narrador, así como también la distancia hiperbólica entre dicha constitución y la estructura militar y política del pueblo mapuche, regida por toquis y caciques, respectivamente.

El episodio del madero se opone a la muerte de Caupolicán, relatada en el Canto XXXIV de *La Araucana*. Bajo nuestra lectura, este contraste se genera a través del rol invertido del tronco: el madero ya no es símbolo material de destreza física ni poderío épico, sino, más bien, una herramienta violenta para la ejecución del líder mapuche. En esta escena, la mirada se redirecciona, ahora desde el toqui con su cuerpo discapacitado

⁵ Respecto a los poemas “Caupolicán” de Darío y Santos Chocano, ambos despliegan las mismas retóricas visuales de *La Araucana*, es decir, lo exótico y lo maravilloso, sin referencia explícita a la discapacidad del toqui mapuche, pese al constante uso del campo visual. Todo ello está mediado por la condensación narrativa y descriptiva, propia del género del soneto. El poema de Darío fue publicado en el diario *La Época* en noviembre de 1888 y luego incorporado en la segunda edición de *Azul* (1890). Este texto destaca por la destreza literaria del poeta nicaragüense, encarnada a través de la elipsis temporal y la iteración sintáctica, en particular el terceto inicial: “Anduvo, anduvo, anduvo. Le vio la luz del día, / Le vio la tarde pálida, le vio la noche fría” (vv. 9-10). Por su parte, el soneto de Santos Chocano apareció en el poemario *Alma América* (1906) dentro de la sección “Tríptico heroico”. Allí, el episodio del madero propicia la videncia onírica de Caupolicán respecto al futuro de la conquista española y la resistencia mapuche: “Andando, así, dormido, vió en sueños al verdugo” (v. 9). Aunque esta imagen puede vincularse a los motivos de la ceguera y el vaticinio —recordemos, por ejemplo, a Tiresias—, no existen suficientes marcas textuales para sostener este argumento. En este sentido, a diferencia de Darío y Santos Chocano, el poema “Toqui Caupolicán” de Neruda transforma el material figural y discursivo de *La Araucana* desde el empleo de una retórica visual realista, apoyada en imágenes metafóricas. Este contraste explica nuestra elección de las fuentes primarias.

hacia los espectadores: “estuvo allí parado un rato, viendo / el gran concurso y multitud de gente / que el increíble caso y estupendo / atónita miraba atentamente” (III: 34, vv. 160-1). Si en la prueba del tronco el cronista omitía de manera estratégica la mirada del héroe araucano, aquí la voz narrativa revela cómo Caupolicán se vuelve consciente de su cuerpo marcado, observado y normado, ya sea por el español, el mapuche o el lector. Por su parte, la perspectiva de la audiencia está mediada por una retórica visual de lo exótico y lo maravilloso, manifiesta en este espectáculo violento desde lo atónito y lo terrible.

Tal como el episodio del madero, la muerte de Caupolicán muestra la destreza literaria de Ercilla en octavas reales altamente estilizadas. Al decir de Ricardo Padrón (2004), esta escena constituye una instancia homoerótica de amplias resonancias coloniales: “No el aguzado palo penetrante, / por más que las entrañas le rompiese / barrenándole el cuerpo, fue bastante / a que al dolor intenso se rindiese” (III: 34, vv. 224-7). El empalamiento es entendido como una penetración violenta, sodomita y forzosa del cuerpo colonizador frente al cuerpo colonizado, capaz de suspender las tensiones entre las fuerzas masculinas de la conquista española y las de la resistencia mapuche. Bajo nuestra lectura, esta escena reprime, inmoviliza y castiga la destreza de Caupolicán, activada en el episodio del madero. Para Neruda, el empalamiento no reviste un lenguaje marcado por connotaciones de género, sino, más bien, se apoya en la metamorfosis vegetal de Caupolicán, metáfora y motivo central de nuestra interpretación de *Canto General*.

El poema “Toqui Caupolicán” pertenece a *Los Libertadores*, cuarta sección del libro monumental de Neruda. Este capítulo presenta retratos épicos y monólogos dramáticos de héroes precolombinos, como Moctezuma, Atahualpa, Lautaro y Caupolicán; e independentistas, como Miranda, San Martín, O’Higgins y Bolívar. Al igual que *La Araucana*, *Canto General* es un poema épico y un documento enciclopédico (Santí 38), capaz de combinar crónica con historiografía. El libro de Neruda se basa no solo en el modelo de Ercilla, sino también en textos de ciencia natural, historias generales y poemas modernos de largo aliento, como *Alocución a la Poesía* de Bello, *Leaves of Grass* de Whitman y *Cantos* de Pound, entre otros. A su vez, este poemario conjuga una visión marxista, redentora y latinoamericanista respecto al desarrollo histórico del continente. Bajo este marco, el poema “Toqui Caupolicán” reescribe la escena del tronco en clave telúrica y metafórica.

El texto de Neruda se focaliza en la metamorfosis del cuerpo en árbol y del individuo en naturaleza. El origen del líder araucano es vegetal y arbóreo; su cuerpo se asocia con la violencia natural por medio de la metáfora: “En la sepa secreta del raulí / creció Caupolicán, torso y tormenta” (vv. 1-2). A nivel acústico, la cadena descriptiva “torso y tormenta” resuena con la palabra “tronco”, símbolo material de la elección militar mapuche. Este modo constituye al héroe araucano desde su nacimiento y transforma su cuerpo discapacitado en árbol: “anduvo el árbol, / anduvo el árbol duro de

la patria” (vv. 5-6). En estos versos, anáfora y amplificación refuerzan el liderazgo de Caupolicán y la dificultad de la resistencia, así como también reescriben la atención temporal de Ercilla respecto a la prueba del tronco. Si *La Araucana* había figurado al toqui mapuche como cuerpo discreto, *Canto General* extiende estos límites hacia el dominio vegetal, motivo que entrecruza la sección *Los Libertadores*, como señala Mark Mascia (149).

La mirada fija de los invasores se concentra en el cuerpo animado de la naturaleza: “Los invasores vieron el follaje / moverse en medio de la bruma verde, / las gruesas ramas y la vestidura / de innumerables hojas y amenazas” (vv. 7-10). Si antes la palabra “tronco” la asociábamos con “torso y tormenta”, ahora el término “ramas” se relaciona con “armas” tanto a nivel figural como acústico. A diferencia de los paisajes bucólicos y mediterráneos de *La Araucana*, el hablante se focaliza en la vegetación sureña. Este nuevo enfoque sostiene la resistencia de Neruda respecto a las convenciones épicas y al horizonte de expectativas español y europeo. A su vez, en el pasaje anterior, la sinécdoque cumple una función doble. Permite fijarse en elementos arbóreos (“ramas”; “hojas”) y sus metáforas (“bruma verde”, “vestidura”), a la vez que conecta árbol con bosque y Caupolicán con mapuches: “el tronco terrenal hacerse pueblo, / las raíces salir del territorio” (vv. 11-12).

Dentro del poema, la naturaleza es un actor comunal, capaz de resistir las fuerzas españolas e invertir el motivo de la invasión. De esa forma, el territorio mapuche no se construye desde una retórica visual de lo exótico y lo maravilloso, es decir, el cuerpo no se vuelve objeto de la mirada colonial o “capacitada”. Para Neruda, el estatuto épico se extiende desde Caupolicán hacia la naturaleza y el pueblo mapuche en tanto unidad de resistencia: “Otros árboles con él vinieron” (v. 15). Si en *La Araucana* la prueba del tronco se desplaza a nivel léxico y discursivo entre la “fiesta” y lo “barbárico”, en *Canto General* esta escena es un episodio simbólico de odio y dolor, pero también de comunión dentro del pueblo mapuche frente a la conquista, reforzado mediante la anáfora, la asonancia y la aliteración: “Toda la raza de ramajes rojos, / todas las trenzas del dolor silvestre, / todo el nudo del odio en la madera” (vv. 16-8).

En la tercera estrofa, el hablante presenta la discapacidad física de Caupolicán como secreto y enmascaramiento por medio de la metáfora: “Caupolicán, su máscara de lianas / levanta frente al invasor perdido” (vv. 19-20). El rostro revelado del líder mapuche se retrata mediante la negación de símbolos precolombinos, hispánicos y monárquicos: “no es la pintada pluma emperadora, / no es el resplandeciente collar del sacerdote, / no es el guante ni el príncipe dorado” (vv. 21-23). Esta caracterización pretende construir una imagen verosímil de Caupolicán, apoyada a nivel sintáctico por la anáfora y el paralelismo. En este sentido, Neruda invierte el retrato épico y colonial del líder mapuche, presente en *La Araucana*, para esbozar un perfil más realista, pero, de modo paradójico, a partir de la amplificación metafórica. Este impulso desmitificador

se despliega a lo largo de *Canto General*, especialmente, como apunta Mascia, en las secciones *Los conquistadores* y *Los Libertadores* (21).

Más adelante, la tercera estrofa se centra en los atributos físicos del rostro de Caupolicán y su metamorfosis vegetal desde la estrategia del catálogo y la yuxtaposición de imágenes: “es un rostro del bosque, / un mascarón de acacias arrasadas, / una figura rota por la lluvia, / una cabeza con enredaderas” (vv. 24-27). Las anomalías físicas marcan el rostro de Caupolicán y el de la naturaleza como un símbolo material, es decir, como una imagen desfigurada que excede su discapacidad. En este pasaje, el desenmascaramiento de Caupolicán permite dismantelar su retrato épico, construido por Ercilla y reproducido por la historiografía colonial y la literatura latinoamericana. En otras palabras, la reescritura de Neruda desarticula la representación épica y renacentista del héroe mapuche al recuperar y transformar la materialidad del cuerpo discapacitado.

El poema ha empleado, entonces, tres mecanismos metafóricos: la metamorfosis vegetal, la resistencia comunal y el desenmascaramiento. En la última estrofa, la discapacidad física de Caupolicán es sugerida por medio de metonimias y metáforas: “De Caupolicán el Toqui es la mirada / hundida, de universo montañoso, / los ojos implacables de la tierra” (vv. 28-30). El número singular del sintagma “mirada hundida” caracteriza la anomalía física del líder mapuche, pero contrasta con la imagen de “los ojos implacables de la tierra”; allí, el número plural es impreciso, relativo a la fuerza y valentía de los mapuches y de la naturaleza. Este carácter ambiguo se construye mediante la densidad metafórica del texto, que funciona, a su vez, como una desviación del carácter épico y narrativo de *La Araucana*.

Al final del poema, la referencia implícita a la discapacidad es relevante al comparar la representación literaria de Ercilla y de Neruda. Si *La Araucana* señala primero la anomalía física de Caupolicán desde la perífrasis y el símil, lo hace para perfilar su estatuto épico desde un discurso de la superación y desde el tópico del noble salvaje, todo ello enmarcado por el horizonte de expectativas español y europeo. En cambio, *Canto General* se sirve de la metáfora como mecanismo persuasivo para la metamorfosis vegetal, la resistencia natural y el desenmascaramiento, con el objeto de revelar, desde allí, las marcas materiales y simbólicas del cuerpo discapacitado. Si las retóricas visuales de lo exótico y lo maravilloso se utilizan para ocultar la discapacidad de Caupolicán, Neruda manipula dicha representación de manera realista desde la yuxtaposición de imágenes metafóricas. No obstante, esta mirada “realista” no disminuye las diferencias; las hiperboliza producto de la densidad figural dentro del texto lírico de Neruda.

Los últimos versos del poema también resultan ser ambiguos. Como en *La Araucana*, el hablante emplea el término “titán” para revelar el estatuto épico de Caupolicán: “y las mejillas del titán son muros / escalados por rayos y raíces” (vv. 31-32). Esta asociación activa los horizontes de expectativas de los lectores familiares a las

representaciones literarias del líder mapuche, a la vez que transforma estas convenciones desde la figura de los “rayos” y “raíces”. Esta referencia refuerza el vínculo del toqui araucano con el mundo vegetal y temporal de la naturaleza tanto en lo celeste (“rayos”) como en lo terrestre (“raíces), enfatizado, a su vez, por medio de la aliteración. En otras palabras, estas imágenes evidencian la densidad material, simbólica y metafórica de Neruda, así como también su reescritura radical de *La Araucana*. La discapacidad física de Caupolicán es, entonces, una marca textual y un recurso estratégico para invertir las convenciones, modelos y géneros literarios anteriores. Este fenómeno permite la emergencia de diferentes retóricas visuales y de nuevas geografías de la discapacidad.

El poema “El empalado”, también de la sección “Los Libertadores” de *Canto General*, revela la muerte de Caupolicán. Mediante una elipsis sintáctica y narrativa, el sujeto representa la ejecución del héroe mapuche con la figura del empalado. A diferencia de “Toqui Caupolicán”, este poema no se refiere a la discapacidad del líder militar ni tampoco utiliza la visión como campo semántico. Pese a ello, el texto sostiene el tópico de la metamorfosis y la sinécdoque de Caupolicán como Arauco y el pueblo mapuche para denunciar el dolor de la resistencia. A su vez, al igual que en *La Araucana*, la prueba del tronco, con su energía épica y su poderío material, contrasta con el empalamiento de Caupolicán, con su tono elegíaco y su retórica violenta.

La transformación del cuerpo humano en cuerpo arbóreo, motivo central dentro de *Canto General*, se realiza desde la confluencia entre los tópicos del sueño y de la muerte a través de imágenes metafóricas y yuxtapuestas: “era solo un sueño del bosque, el árbol que se desangraba” (vv. 16-17). La ejecución del héroe militar suspende no solo las fuerzas mapuches, sino también el bosque sureño: “Arauco replegó su ataque verde” (v. 4). Aquí la muerte de Caupolicán se representa con atención a la sinestesia y la materialidad del cuerpo humano y arbóreo, todo ello organizado desde el asíndeton y la parataxis: “sintió en las sombras el escalofrío, / clavó en la tierra la cabeza, / se agazapó con sus dolores” (vv. 5-8).

La ejecución de Caupolicán se describe de manera simbólica en el poema, una escena que es vista por la comunidad mapuche (“Arauco”), los conquistadores españoles (“carcajadas extranjeras”) y los lectores. A través de su dicción y sintaxis, el texto logra encarnar el desangramiento sobre la tierra, motivo central en *Tercera Residencia* (“Venid a ver correr la sangre por las calles”) y *Canto General*. En este sentido, para Neruda, el árbol sangrante constituye una síntesis simbólica del dolor y la resistencia mapuche contra el dominio español, pero también la posibilidad de la herencia histórica y la libertad futura, una muerte ahora convertida en vida, en versos de singular maestría, alto poder elíptico y condensación lírica: “Hacia las raíces caía. / Hacia los muertos caía. / Hacia los que iban a nacer” (vv. 26-28).

CONCLUSIÓN

Este ensayo ha analizado la representación de Caupolicán y su discapacidad en *La Araucana* de Ercilla, y su transformación escritural en *Canto General* de Neruda. En el poema renacentista, la caracterización del toqui mapuche está determinada por la imitación de modelos literarios, por retóricas visuales de lo exótico y lo maravilloso, por el tópico del noble salvaje y por convenciones épicas en la representación paisajística. A nivel social y textual, estos patrones fabrican la anomalía física de Caupolicán, cuestión que activa estrategias coloniales y “capacitadas” en la caracterización del héroe indígena. *Canto General*, en cambio, se desliga de la estructura narrativa de *La Araucana* para representar al líder mapuche desde la acumulación y yuxtaposición de imágenes telúricas. La referencia implícita a la discapacidad se presenta de manera estratégica al final del poema después de la metamorfosis vegetal, la unión comunal de la naturaleza y el desenmascaramiento de Caupolicán. El poema de Neruda, condicionado por un horizonte de expectativas marxista, utiliza la anomalía física como un signo material y simbólico del dolor y la resistencia de la comunidad mapuche, y, por extensión, del pueblo chileno y latinoamericano contra cualquier dominio colonial o fuerza opresora.

Esta propuesta de lectura ha empleado las categorías de la geografía de la discapacidad, la mirada fija y sus retóricas visuales, y la materialidad de la metáfora, con el objeto de instalar el fenómeno de la discapacidad como discurso cultural, construcción social y fabricación espacial. No obstante, una dimensión no explorada por los teóricos de estos conceptos ha sido la influencia de las relaciones coloniales de poder en la representación de las anomalías físicas y cognitivas. Nuestro método de lectura, inédito dentro de los estudios literarios de habla hispana, ha permitido establecer cómo la materialidad del cuerpo discapacitado activa estructuras discursivas coloniales a través de la metáfora. Estas normas están determinadas por el uso de géneros, convenciones y modelos literarios, capaces de manipular la figuración de las anomalías físicas y cognitivas. Desde allí, nuestra lectura se ha encargado de dismantelar cómo el ejercicio de la reescritura implica también activar, reproducir o transformar los discursos, geografías y fabricaciones sociales en torno a las comunidades indígenas y las poblaciones con discapacidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Auladell Pérez, Miguel Ángel. “Los araucanos como personajes literarios”. *América sin nombre* 9-10 (2007): 21-6.
- de Ercilla, Alonso. *La Araucana*. Ed. Isaías Lerner. Madrid: Cátedra, 2018.
- Chocano, José Santos. *Alma América: poemas indo-españoles*. París: Bouret, 1933.

- Darío, Rubén. *Azul.../ Cantos de la vida y esperanza*. Ed. José María Martínez. Madrid: Cátedra, 1995.
- Garland-Thomson, Rosemarie. “The Politics of Staring: Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography”. *Disability Studies: Enabling the Humanities*, Ed. R. Garland-Thomson, B. Jo Brueggemann y S. Snyder. New York: MLA, 2002: 56-75.
- Gleeson, Brendan. *Geographies of Disability*. Londres: Routledge, 1999.
- Lerner, Isaías. “Introducción”. *La Araucana*, Alonso de Ercilla. Madrid: Cátedra, 2018: 7-53.
- Martínez, Miguel. “Writing on the Edge: The Poet, the Printer, and the Colonial Frontier in Ercilla’s *La Araucana* (1569-1590)”. *Colonial Latin American Review* 26. 2 (2017): 132-53.
- Mascia, Mark. “Redefining Civilization: Historical Polarities and Mythologizing in *Los conquistadores* of Pablo Neruda’s *Canto General*”. *Atenea* 27.2 (2007): 137-57.
- Massmann, Stephanie. “Recorrer, deslindar, distribuir: representaciones del espacio en *La Araucana* y en *El Cautiverio Feliz*”. *Taller de Letras*, 50.S1 (2012): 215-28.
- Mitchell, David T. “Narrative Prosthesis and the Materiality of Metaphor”. *Disability Studies: Enabling the Humanities*, Ed. R. Garland-Thomson, B. Jo Brueggemann y S. Snyder. New York: MLA, 2002: 56-75.
- Neruda, Pablo. *Canto General*. Ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 2017.
- Padrón, Ricardo. “Love American Style: The Virgin Land and the Sodomitic Body in Ercilla’s *Araucana*”. *Revista de Estudios Hispánicos* 34.3 (2000): 561-84.
- Pastor, Beatriz. *Discursos Narrativos de la Conquista*. Hanover: Ediciones del Norte, 1988.
- Perelmuter-Pérez, Rosa. “El paisaje idealizado en *La Araucana*”. *Hispanic Review* 54.2 (1986): 129-46.
- Petrarca, Francesco. *Africa*. Trad. Thomas G. Bergin y Alice S. Wilson. Yale UP, 1977.
- Quint, David. *Epic and Empire*. Princeton: Princeton UP, 1993.
- Santí, Enrico Mario. “Introducción”. *Canto General*, Pablo Neruda. Madrid: Ediciones Cátedra, 2018: 23-106.
- Sutton, Imogen. “‘De gente que a ningún rey obedecen’: Republicanism and Empire in Alonso de Ercilla’s *La Araucana*”. *Bulletin of Hispanic Studies* 91.4 (2014): 417-35.
- Zugasti, Miguel. “El toqui Caupolicán y la prueba del tronco a la luz de un nuevo texto. Entre etnohistoria y literatura”. *Colonial Latin American Review* 15.1 (2006): 3-28.

DOSIER

Dossier

EL GOLPE: TESTIMONIO Y LITERATURA
(Coordinado por Macarena Areco y Fernando Moreno)

Colaboran:

Soledad Bianchi
Rodrigo Cánovas
Fernando Moreno
Naín Nómez
Grínor Rojo

PRESENTACIÓN DOSIER “EL GOLPE: TESTIMONIO Y LITERATURA”

“... la mañana de ese martes 11 era calurosa, el día se anunciaba tórrido, pero todavía no sabía yo, mientras subía la escalera, que debía ser más tórrido todavía y que se convertiría en un día interminable, intenso y largo, inabarcable, interminable, tanto que no termina todavía...”. Esa sensación, ese sentimiento sobre ese día infausto, evocado por Carlos Droguett en los inicios de su novela Según pasan los años, fue sin duda compartido por miles y miles de chilenas y chilenos, y lo sigue siendo. Fue el golpe, un golpe, un choque, un azote, una convulsión que sacudió todas las esferas de la vida nacional y cuyos estigmas siguen marcando, directa o tangencialmente, nuestras percepciones, apreciaciones, impresiones, nuestros gestos y pensamientos; todo, en realidad.

Así, en este año de conmemoración de los cincuenta años de ese suceso, la revista Anales de Literatura Chilena decidió publicar un Dossier que incluyera trabajos y reflexiones, sobre ese golpe y sus secuelas. Se invitó, entonces, a un grupo de académicas y académicos de larga trayectoria y a los cuales, además, dicho acontecimiento, había significado un trastorno para sus experiencias vivenciales y sus labores profesionales. Cinco de ellos pudieron responder a nuestra convocatoria.

Soledad Bianchi ofrece un testimonio de lo que fueron para ella, como joven profesora de la Universidad de Chile, esos días de septiembre, las inquietudes, desasosiegos e incertidumbres; evoca los primeros efectos de la sublevación militar y las medidas que comenzaron a afectarla, así como a gran parte de la comunidad universitaria. Luego recuerda su salida de Chile, con su pareja, el pintor Guillermo Núñez, y las tribulaciones de sus años de exilio en Francia, sus trabajos y actividades; finalmente su regreso al país en 1987.

Por su parte, Rodrigo Cánovas traza un panorama de cincuenta años de la literatura chilena, vista bajo el sesgo de la orfandad, revisa un corpus de una treintena de obras y realiza un recorrido crítico personal por aquellos universos. Siguiendo una línea cronológica, da cuenta de los ejes que van articulando y caracterizando los textos y sus entramados de acuerdo con los contextos en los cuales emergen, desde aquellos vanguardistas de la primera época, hasta aquellos que se sumergen en la escena autobiográfica.

Por la novela de Fernando Alegría, El paso de los gansos, considerada como una de las primeras novelas del / sobre el golpe de estado, se interesa Fernando Moreno.

Intenta una relectura de la obra tomando en consideración lo que, a lo largo de estos años, ha dicho sobre ella la crítica especializada, así como también su “historia editorial”. Propone una incursión que incluye generalidades sobre el contexto literario; un breve repaso sobre la recepción crítica, algunas acotaciones sobre el texto, y su relación con las ficciones de archivo.

Naín Nómez dedica su atención a la poesía testimonial del golpe. En su artículo ofrece ejemplos, comentarios y análisis de un importante número de textos referidos a este funesto acontecimiento y a sus consecuencias. Algunos escritos en los mismos lugares de represión y tortura, tanto anónimos como de autores identificados, otros en el exilio y también durante el insilio. Se refiere a sus características escriturales y muestra la intertextualidad que la poesía establece con el testimonio, para representar una realidad y una historia traumáticas.

El trabajo de Grínor Rojo es una detallada reflexión sobre un punto esencial de una de sus obras anteriores, esto es que “toda, absolutamente toda, la literatura publicada en Chile o por chilenos con posterioridad al golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 era una literatura a la que aquel acontecimiento y sus secuelas le cortaban el traje [...] que estas eran unas obras de arte literario todas las cuales estaban signadas a fuego por la dictadura [...] y la postdictadura”. También precisa y explica la cuestión de la estética realista presente en ellas.

Se trata, como puede apreciarse, de un conjunto de escritos múltiple y heterogéneo y, por lo mismo, representativo de las también diversas y variadas reacciones, repercusiones y respuestas, también preguntas, que se continúan formulando desde el ejercicio crítico en relación con la resonancia y alcance que tuvo el golpe de estado en las acciones personales y las producciones simbólicas.

Macarena Areco y Fernando Moreno

CUECA LARGA DE CHILE, SIN PAÑUELO
Y
CON TRES VUELTAS¹

Soledad Bianchi
Universidad de Chile
soledadbianchilaso@gmail.com

EL 11 DE SEPTIEMBRE DE 1973, EN CHILE, LA PRIMAVERA ESTABA
POR LLEGAR

Cercados. Parecíamos presos tras las altas rejas que, por la avenida Macul, rodeaban el Pedagógico de la Universidad de Chile, su Facultad santiaguina más politizada y activa. Serían las 9 y media -10 de la mañana. A diferencia de todos los días, cuando en sus pasillos, jardines, patios y salas circulaban miles y miles de estudiantes, funcionarios y profesores, ese martes no habíamos llegado muchos: algunas centenas, quizá; tal vez, menos. Y ese día, a diferencia de los otros, por Macul no había tránsito alguno. En cambio, por más de una cuadra, de trecho en trecho, un militar apuntaba hacia el Pedagógico. Y en el suelo, a su lado, por todo el trayecto, una caja hacía pensar en proyectiles de repuesto, ¿o sería como en las películas y desde ella salía la cinta de balas que prolonga las ametralladoras?

Caminábamos juntos con un joven (era menor que yo y, entonces, yo tenía 25). No nos conocíamos, pero nos reconocimos en el intento de llegar a “nuestro lugar de

¹ Una cueca de velorios exige bailar sin pañuelo, a causa de la tristeza. Las “tres vueltas” del título apuntan a los períodos del Golpe de Estado Cívico-Militar y de la Post-Dictadura, impensables –e inexistentes– sin el Gobierno de la Unidad Popular y el presidente Salvador Allende. Originalmente más extenso, este artículo fue escrito –hace varios años– para *Carnet de route à quatre voix: Angela, Cinta, Monique, Soledad* (Paris, Éditions Tirésias, 2015). Tanto en francés como en castellano sólo se han publicado fragmentos del todo. En esta ocasión, opté por finalizarlo con el Plebiscito que inició la Transición a la Democracia, la Post-Dictadura o la Democracia, que de las tres maneras puede decirse, según sus perspectivas, atent@ lector@. No está demás recordar que, con su ironía y perspicacia habituales, el escritor Pedro Lemebel acuñó el término “demos gracia” para polemizar y relativizar esta etapa.

trabajo”, obedeciendo esa orden, tan repetida entre los partidarios del Gobierno, en caso que “algo” sucediera.

Cada uniformado cercano llevaba un brazaletes. Se rumoreaba que su color indicaba la postura política. –“Oiga, ¿usted es leal o no?”–, le dijo el muchacho a uno de ellos, y yo, aterrada, aproveché el silencio desconfiado, que se me hizo eterno (“la vida es eterna en cinco minutos”, había cantado Víctor Jara), para apartarlo y convencerlo de que nos alejáramos de la entrada principal y tratáramos de ir por otro lado.

Creo que él optó por escalar unos muros. Alguien, creo, me sugirió una puerta lateral, en otra calle, sin vigilancia todavía. Caminé algunas cuadras. Casi al entrar, me crucé con alumnos residentes en los Pabellones universitarios, al interior del Pedagógico. Salían raudos, unos más ligeros de equipaje que otros, convencidos que podrían trasladarse a sus casas, fuera de Santiago. De pronto, oí que me llamaban. Era “Tribilín”, un estudiante brasilero, refugiado político. Parecía haber dejado de ser mulato porque estaba lívido, y muy nervioso. (Hacía exactos tres meses, el 15 de junio de 1973, lo había visto llorar. Ahora, en sus ojos podía verse aún el espanto por el asesinato de su compañero Nilton Rosa da Silva, otro estudiante de Brasil, asilado en Chile. Poeta, militante del MIR, de pelo largo y 24 años. Ese viernes de invierno, civiles de derecha dispararon contra una manifestación casi terminada, en el centro de Santiago. Sus balas enmudecieron el portuñol de Nilton, que marchaba en sus últimas filas). Su muerte / la muerte se nos hizo presente cuando tratábamos de escaparle, ahora, cuando nos encontramos con “Tribilín”, y él se iba. Rápido, me explicó que “lo peor vendría después”, cuando todo funcionara en aparente calma, cuando no hubiera amenazas de bombardeo, cuando las detenciones *apenas* se notaran, cuando el poder estuviera instalado, seguro, sin oponentes visibles. No recuerdo su nombre. Quizá nunca lo supe. Le decíamos “Tribilín”. Me pregunto si él habrá tenido la suerte que nos deseamos.

En el Departamento de Castellano, mi “lugar de trabajo”, se oía una radio. Los golpistas habían anunciado que bombardearían La Moneda si el presidente Allende no se rendía. A las 10.15, él ya había transmitido su último mensaje. Estábamos atónitos. Aterrorizados, además, que alguien lanzara insultos o algún objeto a los impávidos militares que nos rodeaban, amenazantes. Tras las rejas, ¿nos verían, ellos, como los primeros rehenes de un nuevo período que era una incógnita?, ¿se sabrían ya vencedores o también estarían asustados?

Estaba nublado. Era cerca del mediodía cuando voces triunfantes proclamaron:

Bombardeo: siete pasadas de los Hawker Hunter: 11,52; 11,53; 12,03; 12,05; 12,07; 12,09; 12,13. Vienen del sur, dan vuelta por detrás del Cerro San Cristóbal, pican, perdiendo altura, sobre el centro, a una cuadra de la Estación Mapocho

desprenden sus rockets y hacen 17 impactos perfectos en el Palacio de Toesca. Violento incendio².

Era el fin de la democracia en Chile. El 11 de septiembre de 1973, la primavera estaba por llegar.

Por la distancia del centro, en Ñuñoa sólo pudimos enterarnos por la radio. Oímos y vimos, en cambio, los aviones que lanzaron bombas a la casa del presidente Allende. Terminaba la mañana. Estaba nublado. Era el fin de la democracia en Chile.

Los murmullos se confundían con drásticas órdenes militares: había que vaciar las calles. A riesgo de su vida, nadie podía circular después de las dos o tres de la tarde. El toque de queda se extendería hasta la mañana del jueves 13. Debíamos partir pronto a enfrentar un mundo que no entendíamos.

Recuerdo que el Partido Comunista convocó a sus militantes en una gran sala, en el Departamento de Geografía, tal vez. No puedo afirmarlo, pero tengo la idea de que ciertas consignas pretendieron acallar la congoja y el desconcierto... Puede haber corrido la voz de que el General Prats venía desde el sur. Que el presidente Allende había muerto. Que los militares habían invadido la Universidad Técnica del Estado... Quizá. No lo sé... No creo que haya habido certezas... Lo que se dijo me parece, ahora, vago y difuso. Sin embargo, veo con nitidez que quien nos hablaba era Fernando Ortiz, Profesor del Departamento de Historia y dirigente universitario.

El 11 de septiembre de 1973, en Chile, la primavera estaba por llegar.

“ANDUVIMOS COMO LOS HIJOS QUE PERDIERON SIGNO Y PALABRA”³

Al despertarnos el miércoles 12 de septiembre, la pesadilla proseguía y supimos que era real... y que recién comenzaba. Ese día no hubo actividad alguna pues el toque de queda se prolongó más de 24 horas. Ese día no hubo actividad... civil alguna, y no sólo en Santiago. Chile era un país ocupado por los militares y las “fuerzas de orden”. La ciudad casi desierta y detenida por completo les posibilitaba ejercer el poder absoluto, la violencia sin límites. No había calma en ese silencio, cortado, a veces, por ráfagas de ametralladoras o por el traqueteo penetrante de las hélices de los invasivos helicópteros.

Unos pudimos permanecer en nuestros domicilios. Otros buscaron seguridad fuera. Queríamos saber, necesitábamos comprender cómo de un instante a otro pasamos a ser derrotados y cómo se había deshecho y desplomado nuestro mundo, sus valores, sus normas, su vocabulario. No había nada que preguntar, ¿a quién? Más valía

² Señalaba, con orgullo, una cronología de una antigua revista *Qué Pasa*.

³ Verso del poema “Cordillera”, de Gabriela Mistral.

callar. Habría que reinventarse. Me veo telefoneando incesante, a pesar de creer que los teléfonos estaban intervenidos y que desde los helicópteros podían enterarse de lo que sucedía en cada hogar... Y corrían voces y aumentaban los rumores y terrores mientras el único sonido era la voz (del) general, la voz (del) oficial de los bandos radiales que llenaban las casas y se repetían una y otra vez, más amenazantes en cada ocasión. Y querer mirar con disimulo cerca de las persianas o de las cortinas; y algunos tiros y explosiones; y unas botas que pisaban firmes y seguras en la calle, tras la ventana, como acercándose...; y una breve carrera terminada abruptamente; y algún alarido solitario que se perdía como una hilacha cuando "... llegaron los helicópteros y los helicópteros / se establecieron desde allí hasta siempre / girando y zumbando como tábanos / de acero los helicópteros / girando sobre nuestros cerebros, zumbando sobre nuestros cerebros"⁴. Y corrían voces y aumentaban los rumores y terrores pues alguien había divisado un muerto flotando en el río Mapocho, pero otro desmentía la cantidad y señalaba que eran muchos los cuerpos ensangrentados y arrastrados por las aguas; que se estaba persiguiendo y deteniendo a centenares, a miles de hombres y mujeres; que se estaba fusilando; que en los allanamientos de fábricas y de residencias particulares primaba la arbitrariedad y no se respetaba a nada ni a nadie; que un antiguo conocido había llegado vestido de milico y se jactaba, soploneando; que se había bombardeado poblaciones, que la violencia e irracionalidad se imponía, y ya comenzaban a conocerse nombres de adherentes a la Junta de Gobierno, se unían a Roque Esteban Scarpa, antiguo Director de la Biblioteca Nacional, el primer civil que hizo escuchar su voz de apoyo por la radio... Por el estado de sitio se justificó la más estricta censura. Y así, sin pausa...

Y a la mañana siguiente, el jueves 13 de septiembre, en la primera plana de los únicos dos diarios que podían circular, se llamó a la delación y se ofrecía dinero si se entregaban noticias de los paraderos de algunos de los protagonistas políticos más... odiados. Por su lado, la incertidumbre y el horror provocó una suerte de avalancha de cosas que se depositaron en las cunetas de muchas calles: docenas y docenas de discos, de revistas, de libros, de afiches, folletos, volantes, expedientes, insignias, estatuillas, banderolas, adornos, *de-un-cuanto-hay* del "santoral" e imagerie de izquierda; todo lo que, hasta ayer, era legal, bienvenido y común-y-corriente y que hoy, sin discusión posible ni racionalidad alguna, sin poder aclarar ni justificarse, era rechazado, ilícito y ponía en peligro. Esa foto de soldados chilenos quemando obras, impresos, gráfica y más documentos, fue la mejor tarjeta de presentación para darse a conocer y evidenciar que nada los detenía y que nada les importaba que se hubiera criticado a los nazis que ya habían encendido esas mismas hogueras tres décadas y media antes. Mientras

⁴ Fragmento del poema "Los helicópteros", de Erick Polhammer.

tanto, los almacenes amanecieron abarrotados de alimentos y de todos los productos que escaseaban y de cuya falta se había culpado al gobierno depuesto.

Y a la mañana siguiente, el jueves 13 de septiembre, ¿dónde ir sino reiterar la cotidianidad de hacía años, de hacía meses, del día a día, hasta sólo dos jornadas atrás?, pero esa cotidianeidad –antigua de sólo dos días– había quedado petrificada en otra era, un tiempo, una realidad y una época que hoy ni siquiera era posible mencionar con nuestro vocabulario –antiguo de sólo dos días–, pero ahora repelido y descartado como si fuera residuo de barbarie; con nuestros gestos, con nuestros ímpetus, hechos, opiniones, principios, utopías, virtudes y errores –antiguos de sólo dos días–, pero totalmente obsoletos, como si fueran despojos de una cultura despreciable, ruinas de una civilización que nunca hubiera existido. ¿Qué fuimos?, ¿qué éramos en ese mismo momento en que estábamos en la calle, ahí, justo en la vereda del frente al Pedagógico, cerrado para nosotros, que sólo ayer trabajábamos allí, que sólo ayer podíamos hablar, que sólo ayer podíamos actuar? Ahí estábamos, una y otra vez, durante semanas, los ex-partidarios del ex-presidente Allende, los ex-militantes de un ex-Partido de la ex-Unidad Popular, así nos nombraban, ahora, las nuevas autoridades, los vencedores, haciendo temblar nuestra identidad. Ahí estábamos, una y otra vez, nosotros, los ex-profesores, los ex-estudiantes, los ex-funcionarios (“no académicos”, les decíamos entonces) del Pedagógico, ahora ocupado por soldadesca con y sin uniforme pues a los militares se les habían unido los miembros universitarios oponentes de la Unidad Popular, celebradores del Golpe de Estado. Empeñados en una re-estructuración que llevó a la expulsión masiva de enseñantes, alumnos y administrativos y a la suspensión de carreras como Sociología y de ciertas materias y enfoques, las clases no se reanudaron hasta marzo de 1974 o quizá después. Profesores de la Escuela de Derecho fueron nombrados fiscales, debían acatar órdenes castrenses (“las preguntas nos las da Inteligencia Naval, y yo me permití responder por ti, y dije que no tenías militancia”, me dijo Irma Céspedes, Profesora de Literatura Española, allí y en la Universidad Católica de Valparaíso –donde yo también impartía Literatura Chilena–, mintiendo para guardarse las espaldas, sabiendo que yo estaba al tanto de que ella misma había militado hasta hacía dos o tres meses). Tan sólo la vanidad logra explicar posturas tan incomprensibles como que el –ya entonces– conocido poeta Nicanor Parra aceptara ser Director del Departamento de Física en una institución que, en esos momentos, no era autónoma y, en parte por esto mismo, había perdido todo el prestigio que la Facultad de Filosofía y Educación había tenido en la historia de Chile.

Y así, el tiempo siguió transcurriendo. Hubo personas que donaron joyas para la “re-construcción nacional” (creo que RE-, junto a EX-, fueron los prefijos más utilizados entonces). Hubo personas que pusieron en riesgo a sus vecinos o a terceros, inventándoles cargos, simplemente porque no los estimaban. El 4 de octubre de 1973, iglesias cristianas y (parte de) la comunidad judía creaban el Comité Pro Paz para defender a los perseguidos. Se supo que el Estadio Nacional, el Estadio Chile y algunos

otros de provincias estaban siendo utilizados como prisiones, tal como algunas islas. Se dio a conocer que los ministros de la Unidad Popular y otros dirigentes estaban presos en la Isla Dawson, más al sur de la austral Punta Arenas. Tampoco se ocultaba la aplicación de torturas: difundirlas era extender la inseguridad y el pánico paralizantes, difundirlas era una secreta amenaza. Como para restarle méritos, se difundió que el presidente Allende se había suicidado, como si su digno suicidio no fuera un asesinato. Mientras tanto, las embajadas se llenaban de asilados. Los exonerados de sus trabajos sumaban miles...

Y seguíamos paseándonos día tras día por un trecho de Macul, los de Castellano y de Matemáticas, de Química, Educación de Párvulos, Bibliotecología y de otros Departamentos, juntos y separados; los comunistas, los socialistas, los del MAPU, los miristas, los independientes de izquierda, cruzándonos, juntándonos, en (encubiertas) reuniones, en grupos (encubiertos) o solos. Y una mañana, desde dentro, llegó una consulta ¿o era una acusación? Preguntaban si entre nosotros estaría Fedra Kusulas Torrezuriz, secretaria de Graciela Uribe Ortega, la secretaria general de la Sede Oriente. Dignos e ingenuos, se decidió que ingresara a responder por su inocencia y probidad, para convencer, además, del recto manejo de esa administración, que ella conocía tan bien. Pasaban las horas y como Fedra no regresaba, Chela solicitó permiso para entrar a acompañarla. Pocos minutos después, frente a nosotros pasó un vehículo universitario llevando a nuestras amigas. Las condujeron directamente al Estadio Nacional. Quedaron detenidas por meses, sin derecho a reclamo ni defensa, como todos los presos de ese tiempo. (Por casualidad, una vez, escuchando un relato de prisión, estuve segura que esta Fedra –grande, atractiva, valiente y leal–, era la misma que Angela, una amiga brasilera, recordaba cuando ambas coincidieron en ese centro de detención y muerte).

No sé si continuamos exponiéndonos (en su doble sentido de “mostrarse” y “arriesgarse”) con nuestras caminatas, después de esta “lección” de prepotencia y arbitrariedad, que no dejaba dudas sobre quién tenía el poder y cómo lo ejercía. No obstante, nuestro candor o necesidad de negar o falta de visión política o... la yuxtaposición de todos estos factores, me impide olvidar que quizá a un mes o dos del Golpe, llegó la orden partidaria de entregar, secretamente, a nuestros colegas, unos volantes que “exigían” que la “autonomía universitaria” fuera repuesta. ¿Reclamar “autonomía universitaria” en un país sin libertad alguna? ¿Reclamar “autonomía universitaria” con posterioridad al bombardeo de La Moneda y a la clausura (momentánea, por lo menos) de todas las universidades y al nombramiento de militares como rectores? ¿O estaba bien reclamarla para traer a la memoria algunos principios democráticos básicos? No tengo respuesta... las preguntas quedan en el aire...

Sí sé que el tiempo pasaba y el espanto seguía. Se sospechaba / sospechábamos / yo sospechaba de todo y de todos. Sabíamos muy poco de lo que realmente sucedía. Los rumores no callaban. A veces, desde lejos nos enterábamos de nuestra propia realidad, gracias al cotidiano “Escucha Chile”, de Radio Moscú (que se inició el mismo

11 de septiembre), y de programas en Radio Berlín Internacional, Radio Praga y Radio Habana Cuba, y por noticias –orales y escritas– desde otros países.

Sí sé que el tiempo pasaba y el espanto seguía, pero con espanto y, a pesar de los horrores, la cotidianeidad, poco a poco, comenzaba a imponerse. A seis meses exactos del Golpe de Estado –un soleado 11 de marzo de 1974– conocí al pintor Guillermo Núñez, quien hasta hoy es mi “compañero” de vida (y no quiero variar la palabra “compañero” a causa de su poderosa carga; la palabra “compañero”, ahora (casi) en desuso, seguramente a causa de su poderosa carga). Sé la fecha precisa porque la recalco la cadena radial obligatoria que había entonces. Creo que si no hubiera encontrado algunos apuntes de esa época, no la recordaría, ni puedo afirmar su frecuencia: ¿sería diaria, semanal o para las efemérides? Tampoco puedo asegurar hasta cuándo se prolongó.

Mientras tanto, en marzo de 1974, en el Pedagógico se darían a conocer los resultados de los simulacros de Concursos Académicos que, aparentando suma “legalidad”, habían sido llamados para proveer los cargos / “nuestros” cargos, declarados vacantes por “decreto ley”, aunque “legalmente” teníamos contratos “de planta”, es decir, por vida, pero eso era *ayer*, *antes de*, antes de que *fuera* el Golpe (así se observa hasta hoy, de modo impersonal, sin atribuir responsabilidades, como si se aludiera a un terremoto o un huracán, de efectos tan cercanos al planificado y dirigido Golpe Militar). Se pretendía comenzar el año académico re-iniciando las clases de la re-estructurada Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, intentando *regularizar* sus actividades –detenidas desde el 11 de septiembre de 1973– y seguir *normalizando* el día a día de la ciudad, del país. Como disciplinada militante, participé de la formalidad y superando en antecedentes a muchos que obtuvieron puestos, fui rechazada de permanecer en la cátedra de Literatura Hispanoamericana y Chilena. Ya no habría más pagos (¡seis meses por un trabajo que no se hacía!) fuera del recinto, al que –lo recuerdo– no se nos permitía acceder como si, indeseables, fuéramos pestilentes portadores de una enfermedad contagiosa.

Mientras tanto, en marzo de 1974, en la Universidad Católica de Valparaíso, y después de haber estado suspendida por varios meses de ejercer la docencia en el área de Literatura Chilena, se me autorizó a enseñarla. Entonces, mis viajes semanales al Puerto se reanudaron. Muchas veces aproveché de ser y servir de contacto y correo entre una abogada comunista y sus parientes cercanos y sus amigos. Asilada en la Embajada de Alemania, donde yo ingresaba a visitar al padre de una amiga, también protegido allí, Olga Morris Barrios tenía varios hermanos y una hermana, todos muy comprometidos políticamente; todos perseguidos de modo brutal. Uno de los menores, Mario Morris Barrios, había sido fusilado a sus 27 años, en octubre de 1973, cuando recién llegaba al norte como funcionario del Departamento de Investigaciones Aduaneras. Recuerdo a su madre, doña Olga, pequeña y triste, pero entera; recuerdo “su excelente mano” y el tomatacán que preparaba, una delicia, además, para la vista

pues el rojo del tomate y la transparente cebolla y los bastones de papas casi blancas contrastaba con el amarillo de los granos del choclo y el oscuro color de la carne.

Recuerdo haber escalado y conocido cerros, ubicando a sus parientes. Estoy casi segura de que ella vivía con su nieto Francisco, hijo de Olga, un rubiecito de unos diez años, quien también había sido apresado, para amedrentar a sus mayores. Con el tiempo, ambos partieron a Alemania a juntarse con Olga. Como tantas, esta familia se desintegró y dispersó por diferentes países. No sé si alguno de ellos pudo permanecer en Chile. Aún en tierras alemanas, antes del fin de la dictadura, doña Olga murió, Francisco no pudo resistirlo y, a los pocos días, decidió acompañarla y, con 25 años, se silenció para siempre, como tantos otros chilenos que no consiguieron soportar el exilio.

Y en Santiago, en mayo, el 3 de mayo de 1974, a Guillermo lo tomaron preso por haber acogido a un buscado que, a su vez, había caído. Estuvo cinco meses incomunicado, con los ojos vendados en los subterráneos de la Academia de Guerra de la Aviación. Les toleraban levantarse la venda por cinco minutos... para que no quedaran ciegos. Nadie podía visitarlo. Le estaba permitido comunicarse por escrito con sus familiares más próximos. Sus cartas, breves por mandato, ya leídas y revisadas, muchas veces censuradas y con fragmentos borrados, llegaban al Ministerio de Defensa. A través de un amigo común, yo, una desconocida para la parentela Núñez, podía saber algo sobre él, muy de vez en cuando. Como si todo fuera normal, con altísimo “legalismo”, cuando fue liberado, se le otorgó este documento escrito a máquina:

“CERTIFICADO

En Santiago, a nueve de octubre de mil novecientos setenta y cuatro, certifico que con esta fecha ha sido dejado en libertad condicional, con la obligación de concurrir a firmar el libro de reos excarcelados de la Fiscalía de Aviación, Ministerio de Defensa Nacional y bajo el apercibimiento de que en caso contrario se despachará orden de aprehensión en su contra, LUIS GUILLERMO NÚÑEZ HENRÍQUEZ, procesado por la Fiscalía de Aviación en Tiempo de Guerra, causa Rol N°84-74.

(firma) CARLOS GARCÍA MONASTERIO
Comandante de Escuadrilla (A)
SECRETARIO”

Sobre la firma, un timbre circular: “Fuerza Aérea-Fiscal-Fiscalía Aviación en Tiempo de Guerra-Comando de Combate.”

Ya libre, de inmediato, Guillermo comenzó a mirar, recortar, hacer esbozos, rescatar, mirar, recordar, rayar, dibujar, improvisar, pintar, escribir..., mirar. El compromiso lo empujaba: no quería enmudecer los abusos conocidos a pesar de la venda, se sentía solidario con quienes aún permanecían en el encierro. Y comenzaron los

preparativos para varias futuras exposiciones: entonces, sobre diferentes soportes, cualquier imagen, cualquier figura –ajena o propia– podía cargarse con el lastre de la responsabilidad (¿de la culpa?), volviéndose dolorosa y lastimadora. Nada nuevo para quien siempre había dibujado y pintado contra la violencia y la crueldad y la injusticia, mostrándolas, fuera donde fuera: en Argelia, Vietnam, Estados Unidos, en América Latina y en Chile, sin duda. Nada nuevo, sólo que, ahora, Guillermo no era sólo observador, sino que, además, era víctima y testigo (testigo “incompleto”, no obstante, para Agamben, por ser sobreviviente). El papel y la pintura también le fueron útiles, y con pinceladas blancas, y de muy pocos otros colores, dibujó danzas macabras, danzas macabras sobre hojas negras, cuasi radiografías del horror, grafías casi, bocetos de la bajeza –que había visto y vivido– donde torturador y torturado se asemejan. Aún había más: las jaulas, reales, de palitos y alambres, que compramos juntos en La Vega. Con un secreto guiño a Duchamp, Guillermo se entremetió en ellas y cada objeto se volvió único al ser invadido por otros objetos y, también, por conceptos y por palabras que mostrarían y demostrarían (a otros, a *los* otros) la autonomía de esta serie cuando fuera exhibida.

Fueron cinco meses, tensos e intensos. Después de la firma semanal del viernes, íbamos, por lo general, a un cine: la vida continuaba. Las películas vistas deben haber sido muchas y más recientes que *Hiroshima, mon amour*, de Marguerite Duras y Alain Resnais, de 1959. Tal vez por sus reflexiones sobre la memoria y el olvido; tal vez por los ambientes de ruinas, ausencias y dolor; por su belleza, indudablemente, es la única que tengo grabada.

Mientras tanto, mi contrato de Instructora de la Universidad Católica de Valparaíso fue caducado en marzo de 1975, y cesaron mis idas a esa ciudad. Curiosamente, no hace mucho encontré mi “renuncia voluntaria” a esa institución, exigencia frecuente de las autoridades de esa época para escabullirse de las denuncias por las numerosísimas expulsiones laborales por razones políticas o por simple arbitrariedad. Curiosamente, en este mismo instante, la tengo ante mis ojos... y la leo...

Mientras tanto, las exposiciones de Guillermo iban tomando forma y había cuatro ya preparadas. Amigos opinaron dosificarlas y parcelarlas, una tras otra. Las jaulas abrirían el ciclo, sería la primera inauguración, y fue clausurada a las pocas horas de comenzar, en marzo de 1975.

“¡Qué va a estar desaparecido su marido, señora, si se debe haber ido con otra!”, hostigaban burlones funcionarios embromando a modestas mujeres, en las colas del Servicio Nacional de Detenidos (¡!), en los locales del clausurado Congreso Nacional. Mientras, en la Cruz Roja, solicitaban regresar después de veinte días, “plazo legal de desaparición”. A su exacto término, una voz anónima previno, por teléfono, que Guillermo estaba en Tres Álamos, uno de los lugares de detención en Santiago. Después, lo trasladaron: vendrían otros meses con idas a la zona de Valparaíso, a Puchuncaví, un pueblo que cambió con la llegada de los Infantes de Marina y sus superiores, “guardianes” del centro vacacional –construido en el Gobierno de la Unidad Popular para ser usado por

trabajadores—, transformado en campo de encarcelamiento (como varios otros), y tanto “se modernizó” Puchuncaví con la llegada de los Infantes de Marina y sus superiores, que llegó a tener prostíbulo... Vendrían otros meses de trámites, dolor, solidaridad, visitas a Tres Álamos, amor, humillantes controles, esperanzas, risas, temores, y el desgarramiento de la expulsión a Francia de Guillermo, cuya muestra de arte lo volvió “peligroso para la Seguridad Nacional” (sic). Él partió el 30 de julio de 1975 desde ese campamento de detenidos hasta el aeropuerto en un radiopatrulla, vigilado por carabineros con metralletas, hasta el mismo momento de dirigirse a embarcar. Yo había elegido, y aceptado, acompañarlo y pudimos irnos juntos, después de muchas discusiones mías con organismos de refugiados. La foto tomada, caminando uno al lado del otro, por la losa, hacia el avión, evidencia tal felicidad que jamás podría sospecharse que el pasaporte de ese reciente ex-prisionero, decretaba: “Válido sólo para salir del país”. Recuerdo que cuando el Air France hizo una escala en Buenos Aires, la misma azafata nos sugirió no descender. Era el tiempo en que los crímenes de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) y de la “lucha contra la subversión” estaban en pleno desarrollo y su violencia ya hacía imaginar que pronto se extendería, sin límites, el terrorismo de estado, como sucedió con posterioridad al Golpe Militar del 24 de marzo de 1976.

Llegamos a París el jueves 31 de julio de 1975 y mientras unos amigos nos encaminaban al hotel donde podíamos permanecer una o dos noches, cerca de Place d'Italie, en la autopista, la cola de autos era interminable, era el fin de un mes de vacaciones y el inicio de otro. Nuestro anfitrión, el OFPRA —Office Français de Protection des Réfugiés et Apatrides— nos facilitó la llegada y, durante un tiempo, la estadía. Nos correspondió un albergue de acogida en Carrières-sur-Seine, en Yvelines, a 12 kilómetros de París, donde podíamos llegar en tren, que nos dejaba en la Gare Saint Lazare. Doce kilómetros que tuvimos que caminar una noche, cuando después de cenar en París, donde una amiga franco-chilena, en una de las pocas salidas nocturnas que hicimos desde el foyer, llegamos a la estación a segundos de la partida del tren. Guillermo corrió y me esperaba, lejos, en el andén, a los pies del último carro. Yo no conseguí llegar y ambos vimos al tren a-le-ján-do-se, len-ta-men-te, me-nos len-ta-men-te, des-pués, y ca-da vez más rá-pi-do hasta que lo perdimos de vista. Demoramos tres o cuatro horas. El tiempo helado ya comenzaba. (En el 2008, en mi segunda vuelta a París después de mi regreso a Chile, sin haber planificado una ida a Saint Lazare, llegué allí porque tenía unas horas libres y un bus 27 se detuvo a mi lado. Dudé por qué escala acceder al inmenso andén con decenas y decenas de carriles, y cuando lo alcancé, el letrero que anunciaba “Houilles-Carrières-sur-Seine” estaba exactamente frente a mis ojos, y un tren me esperaba).

Más que el tamaño del Foyer, su distribución o sus colores y adornos, su cantidad de pisos, de habitaciones y de moradores; más que los detalles del diario vivir: el porte de nuestro dormitorio, las comidas y sus horarios, el frío o el calor que sentí, mi limitado francés o el escaso dinero que teníamos, recuerdo las bataholas que se

armaban entre los refugiados. Vivíamos, en ese lugar (decir “convivíamos” sería falso y no sólo porque no nos entendíamos los idiomas), habitantes de muchas geografías e ideologías. A las discusiones a gritos de argentinos, guatemaltecos, uruguayos, chilenos (seríamos una quincena, creo), brasileños, bolivianos, miembros o simpatizantes de todas las gradaciones de las izquierdas latinoamericanas y españolas (allí estábamos el 20 de noviembre de 1975 cuando –¡por fin!–, terminó la larguísima agonía de Francisco Franco, el Caudillo) se agregaban altercados con empujones, cachetadas, combos, reales pugilatos que pretendían superar una jerigonza de palabras en distintas lenguas y hacerse entender. Alguna vez les ayudó un poco un cubano, muy silencioso, que parecía asustado entre polacos, búlgaros, vietnamitas y rusos. Imagino que en esta guerra (nada) fría, se habrá acudido, también, al francés y al inglés, pero no se trataba sólo de una limitante lingüística pues el muro separador de los dos bandos era inexpugnable y la posibilidad de comprendernos, imposible: nosotros no les creíamos nada a los “escapados” de “los países socialistas” y sospechábamos de ellos; a su vez, ellos desconfiaban de todo lo que contábamos. Cada uno veía en su contrincante un espía, un agente... del capitalismo o del comunismo... Cuando explotaban estos desacuerdos, se limaban todas las asperezas que podían diferenciarnos –a los izquierdistas– y formábamos bloques (casi) homogéneos, sordos a las críticas y con una “fe” y un fanatismo más religioso que político. Mi confianza, por lo menos, demoró en trizarse.

Teníamos derecho a quedarnos seis meses en el Foyer para comenzar a regularizar nuestra nueva vida en su nuevo ambiente y sus nuevas circunstancias. Yo no quería seguir estudiando (en Chile había dejado inconcluso mi Plan de Doctorado), pero encontrar trabajo no era fácil, a dos años del Golpe y las llegadas masivas de chilenos. SOLIDARIDAD era un verbo que los franceses no cesaban de conjugar y hacer realidad hacia nosotros: fue una actitud, fueron acciones generosas, fue confianza, apoyo, comprensión, cariño. Contra todos los pronósticos (mis compatriotas no eran los más optimistas ni los más ayudadores), siguiendo una verdadera cadena solidaria, un Profesor parisino me enviaba a otro y pronto me encontré en casa de Monique Roumette en cuya Universidad no enseñaba ningún chileno. Sus rápidos y buenos oficios me llevaron a toda prisa a una institución del norte de París. Además, por conversaciones y consejos... y sensatez pues tenía la posibilidad de obtener una ayuda económica para refugiados universitarios, terminé inscribiéndome para hacer un Doctorado. Entonces, en septiembre de 1975, a muy poco de aterrizar en Francia, inicié el año escolar 1975-1976 como profesora y como estudiante, pero, para mí, no era la normalidad y para acortar la distancia con Chile, para enterarme de lo que allí sucedía, para sentirme útil, dedicaba muchas y muchas horas a la militancia.

Entre tanto, hacia fines de 1975 abandonamos nuestro hospedaje de Carrières-sur-Seine, donde Guillermo había vuelto a producir. Intentos, descontento, tropiezos: quería pintar sobre vastos fondos negros que, pronto, nada le dijeron, hasta que encontró el blanco. El blanco del no-lugar, de la ausencia, tal vez del exilio, pero, asimismo, el

blanco hospitalario, de la aséptica cirugía, la limpia sala de operaciones, los instrumentos punzantes, los vendajes ensangrentados, las órdenes perentorias; el blanco de la tortura, del no-saber responder, del terror, del horror, del grito y la angustia. “¿Cómo poder decirte que tuve miedo?”, había escrito Guillermo cuando la venda ya no lo cegaba, y fue una frase que repitió... y sigue repitiendo. Y, recién llegado al exilio, fue estructurando una nueva serie de pinturas con mucho rojo sobre fondos blancos. El gran Salón Municipal de Bobigny, en las vecindades de París, donde habitábamos, por unas semanas pareció convertirse en una gran carnicería, cuando allí fueron expuestas. (Para poder residir en un departamento, “de arriendo moderado”, de Bobigny, solidariamente en la Universidad me otorgaron un certificado de sueldo que superaba mi mensualidad. Para poder residir en ese taller de artista, un dúplex HLM, el Office Public d’Habitations à Loyer Modéré cerró los ojos a nuestros ingresos: una vez más, la solidaridad. La evidenciaron, persistentes –desde el alcalde, Georges Valbon, hasta cualquier Balbynien que se enteraba que éramos refugiados chilenos–, durante todos los años que vivimos en esa banlieu de la –entonces– “ceinture rouge” de París, a la que se llegaba –entonces– en un bus que se tomaba en Église de Pantin, entonces terminal de la línea 5 del metro.

Con mi acento (los comentarios “vous avez un petit accent” o “d’où êtes-vous?” o “nous sommes en France, madame!”, de inmediato lograban hacerme tartamudear) y al ser diferente y saberme minoría –yo, que en Chile, era de clase media acomodada–, en Bobigny me sentí árabe, mujer árabe, mujer africana. (Para muestra, una anécdota infaltable en mi memoria de exiliada / en mi memoria del exilio: una mañana partí a hacer clases muy temprano, aún en la oscuridad, y en el bus que unía las dos ciudades del norte de París me percaté de que me había equivocado al colocarme los zapatos y que uno era negro y el otro, marrón. No podía regresar, el trayecto tomaba más de una hora. Creí impedir sonrisas burlonas, previniendo: “¿Notan algo raro en mis zapatos?”, pregunté. Después de mirarlos y remirarlos, la impasibilidad fue rota por una de las estudiantes: “Que son muy viejos”, indicó, sin inmutarse).

Fue una suerte vivir en Bobigny porque aprendí mucho; fue una suerte domiciliarse en un sector popular y conocer más de Francia y enterarme de otro París, y también fue una suerte que nuestra dirección no quedara en la “rue du Président Salvador Allende”, donde daban las ventanas de nuestro domicilio, pues no nos hubieran llegado las cartas desde Chile.

Se comenta que éramos como ocho mil chilenos en París y sus alrededores (¿o sería en toda Francia?). En general, estábamos separados por partidos políticos, conservando casi las mismas estructuras que se tenía en Chile. Se mantenían, incluso, taras como el sectarismo (si no habíamos aprendido con el Golpe y sus infinitos golpes, ¿cuándo cambiaríamos?). Hasta hoy, cuando me consultan si conocí a tal o cual persona que estaba en Francia, pregunto a qué colectividad política pertenecía. Salvo por una amistad o por motivos personales o de familia, no era habitual que los militantes de base nos encontráramos más allá de las fronteras partidarias, y menos si eran de un grupo

ajeno a la Unidad Popular, como el MIR-Movimiento de Izquierda Revolucionario (allá, bastante numeroso, por lo demás) o algún sector trotskista o chino (“maoístas”, dicen los franceses). Y no se crea que éramos todos iguales pues por mínimamente mini que sea una sociedad, pareciera que siempre tendrá diferencias y jerarquías, y ésa de los exilados de París no fue excepción, y entre los refugiados chileno-“parisinos” podía distinguirse una élite. Sólo ella fue enfocada por los reflectores de la prensa (*Le Monde*, incluido) cuando por no mucho más de un medio día ocuparon los locales de la Unesco en 1978, solidarizando con la huelga de hambre iniciada en mayo, en Chile, para que se reconociera la “existencia” de detenidos-desaparecidos (y lo digo así, a pesar de la contradicción). El hecho se había propagado y se realizó en cerca de 79 ciudades, de unos 18 países. París no fue la excepción y durante más de diez días –en Chile duró diecisiete–, estuvimos bebiendo sólo agua con azúcar una veintena de militantes y parientes y amigos de quienes la dictadura negaba, asesinándolos por segunda vez, creyendo silenciarlos, a ellos, a sus familias, a sus ideas. Pero, a pesar de los diez o doce días sin comer, importaron más e hicieron más efecto las escasas horas de ayuno de esa “aristocracia” de la izquierda chilena en la Unesco.

Los años pasaban, pasaban para todos y pasaban, también, con muchas caminatas por París, centro de buena parte de mis actividades. Como paseante del exilio en ese tiempo, veía de los ojos para afuera. Podía quedarme horas en el Pont de l’Archevêché contemplando los arbotantes (arc-boutants) de Notre-Dame o cruzar la Place Dauphine, elucubrando dónde se habría ubicado Cortázar para imaginar “Las babas del diablo” (que Antonioni transformó en *Blow Up*), andar por el Boulevard Raspail hasta situarme frente al *Balzac* de Rodin o recorrer los laberintos del Louvre y caminar kilómetros subterráneos hasta el “Friso de los Arqueros” persa, gozar el Pont Neuf envuelto por Christo y Jeanne Claude o –con mayor o menor indiferencia– cruzar semáforos cuando iba a estudiar a la Biblioteca del Instituto de Altos Estudios de América Latina de la rue Saint Guillaume. Podía advertir edificios, muros, plazas, el metro, los pasajes, las galerías de arte, el Sena y los canales, los monumentos (¡las columnas de Buren del Palais Royal!), y saber de su hermosura, pero todo lo que encontraba y me rodeaba era, para mí, sólo un escenario temporal, un espacio pasajero y fortuito que yo recorría sin *vivirlos*, no *eran míos* porque me desvelaba una pregunta incesante: “¿cuándo *caerá* Pinochet?”. En cambio, ahora, en mis viajes actuales, la belleza y las bellezas de esa ciudad maravillosa, tan conocida (por mí) y tan llena de maravillas, me es cercana y se me ha vuelto propia.

Los años pasaban, pasaban para todos, y yo seguía enseñando y, a su vez, la Universidad francesa me enseñó una apertura de enfoques y materias. Me resultaba admirable que una colega hiciera estudiar la “Segunda Declaración de La Habana” –¡tanto que *creímos* en Cuba y en Fidel!– y, luego, mis lecciones de literatura no se limitaron a leer y repasar novelas, cuentos y poemas escritos pues las canciones, los discursos y otras muchas producciones –orales o no–, también las integraban. Desde 1977 o 1978,

yo había comenzado a escribir regularmente, y sin pausa, cuando pertenecí al Consejo de Redacción de la revista cultural *Araucaria*. La asumí como una militancia de lujo, la abandoné, sin embargo, hacia 1981, cuando me marginé –en silencio y con dolorosa dificultad– del Partido Comunista de Chile, responsable de esta publicación, donde no todos sus participantes ni sus lectores pertenecían a él. Y me distancié no sólo por el cambio de línea política y la opción por la violencia (hoy sabemos la gran cantidad de jóvenes asesinados en esas “operaciones”, y ¿dónde estuvieron los dirigentes y sus arengas, sus responsabilidades y compromisos?). Me distancié, asimismo, por la información que nos llegaba desde los países del “socialismo real” (me negaba a aceptar un desnivelado balance “globalmente positivo”, como perdonaba el PCF) y porque la convivencia con otros modos de hacer y enfocar la política y las sociedades, ya me impedía admitir ciertas dictaduras y rechazar otras o considerar que dependía del apellido –socialista / de derecha– para acoger o impugnar la violencia, o concordar con tantos otros maniqueísmos simplificadores y verdades absolutas e indiscutibles.

Y con la perspectiva que otorga la distancia, aprendí y conocí mucho más de y sobre Chile porque, además, el destierro me enseñó a concebirme y sentirme latinoamericana, integrante de un continente que en “esa larga y angosta faja de tierra”, a lo peor se nos desdibujaba por la Cordillera y por nuestra condición lejana y casi insular. Entonces, pensándonos “los ingleses de América Latina”, creíamos que Golpes y dictaduras militares nunca sucederían en nuestro-país-de-larga-tradición-democrática: mito que la derecha había hecho creer hasta a la propia izquierda, que tampoco se había preocupado de desentrañar y desmontar para abandonarlo.

Los años pasaban, pasaban para todos. Seguíamos trabajando por Chile. Todos cambiábamos, Chile cambiaba. Y, en 1981, nosotros nos mudamos a la campiña, a Boësses, en el Loiret, a 90 kilómetros de París, allí donde el horizonte era eterno y la verde planicie no limitaba con montañas. Allí donde el canto del cucú nos hacía lucirnos ante los amigos, donde el hermoso lavadero público envigado todavía se usaba, y el pregonero voceaba las noticias precedido de un tambor, cuando llegamos; allí donde una tarde alcanzaron a sobreponerse hasta tres formidables arcoíris. (Boësses: peregrinación obligada cuando visito Francia, ahora).

Guillermo se sentía más libre, dice que entonces comenzó a pintar más sueltamente, sin sentirse rindiendo cuentas éticas. En sus telas comenzó a aparecer el paisaje: los verdes, la tierra, los cielos, las aves, el vuelo. Era el panorama de Boësses sin serlo pues a su reposo y quietud se añadía el drama, un drama ausente de ese campo, un drama siempre presente en Núñez: era la rotura del surco, el azul rasgado por el ala. Era un paisaje visto con mediaciones. Más interior que exterior, era un paisaje visto desde dentro.

A veces, pocas veces, nevó en Boësses, y si bien las ocasiones fueron escasas, al igual que en París, la nieve me aterraba. Su blanco silencio me sobrecogía en su amenaza de una muerte en soledad. La nieve se me volvió símbolo del exilio, tal como el tango

—y no alguna de las muchas canciones de solistas o grupos chilenos exiliados—, vocalización del paso del tiempo, del recuerdo y la nostalgia, de la ausencia, la despedida, la mudanza, el olvido, la pérdida, la vuelta, el fin... Y yo seguía viviendo la obsesión del retorno cuando, en 1983, el Gobierno publicó listas de autorizados a volver y, en una de ellas, aparecía Guillermo.

Los años pasaban, pasaban para todos, hasta para nosotros que —en 1975, y bastante después— habíamos creído en un pronto regreso. “Abre las maletas, Mateluna”, ordenaban al protagonista en *La increíble y triste historia del general Peñaloza y el exiliado Mateluna*, la obra de teatro de Oscar Castro, que tanto nos interpretó, haciéndonos reír, llorar, reconocernos. “Abre la maleta, Mateluna” era el mandato que muchos de nosotros mismos tratábamos de cumplir, pero en el momento en que comenzamos a preparar la partida, yo encontré todos los envoltorios de los electrodomésticos: al comprarlos habíamos pensado que, tal vez, podríamos viajar y retornar con ellos, quizá. Con emoción y alegría fuimos dos veces a Chile, antes de marcharnos, definitivamente, en 1987. Pero al irnos no hubo sentimientos simples y netos, las emociones y sentires eran entremezclados y complejos, estábamos confundidos y tironeados por todo lo que, ahora, dejábamos en Francia después de doce años de residir allí. “Si tú te exiliaste por mí, yo me exilio por ti”, me dijo Guillermo, con su humor negro.

Llegamos, juntos, a un país, todavía en dictadura, un día después de mi cumpleaños 39. Convencida de que podía aportar y transmitir lo que había aprendido (¿?), debía hacer intentos para insertarme. Nada era fácil. No tenía un trabajo estable, ya no enseñaba, conocía a poca gente, pocos me conocían. Se sospechaba de quienes habían estado fuera (hasta hoy se cree que fuimos privilegiados por vivir la dictadura en otra geografía). Por no sentirme acogida, me movía y hablaba con precaución, como si no estuviera en mi medio. Con el entusiasmo de la campaña para el Plebiscito de 1988 que decidiría si Pinochet se quedaba hasta el 11 de marzo de 1997, el ambiente y las actitudes de la gente cambiaron y se (re)conoció una solidaridad y un espíritu colectivo que muchos habían desaprendido o, tal vez por temor, era contenido y estaba silente, mientras un individualismo generalizado dictaba sus normas, frías e implacables. Al trabajo organizado, la entrega, la participación, la toma de conciencia, el aprendizaje de miles, se añadió una buena propaganda televisiva, que no dejó de mostrar los abusos y atropellos del poder autoritario en su ya largo período. Yo participé activamente en el proceso. Ese 5 de octubre se impuso la memoria y el NO obtuvo el 55,99 %..., ya no existía apoyo general al General. Le decíamos NO a la dictadura y sus efectos, optando por la democracia y la libertad. El triunfo del NO fue elegir oponerse a las injusticias y hacer comparecer a los detenidos-desaparecidos, a los fusilados, presos, torturados, exiliados, relegados, exonerados. Con el triunfo del NO afirmamos la negación al olvido y a todas las formas de represiones y de violencias, activas o encubiertas. Una palabra para la película *NO*, donde están ausentes estas preferencias. Mi visión de ese tiempo ni se roza con la de Pablo Larraín (1976), su director. En el film, la campaña

publicitaria, transmitida por televisión, ocupa el lugar fundamental y se considera *el* gran motor que llevó a la victoria del NO, desatendiendo los antecedentes ligados al contexto histórico, simplificado hasta la caricatura. De todos modos, a pesar de su liviandad... o a causa de ella, la cinta me parece una buena muestra de lo que es el Chile del presente debido a su fascinación por el mercado y por el modelo económico neoliberal, herencia de Pinochet y los Chicago Boys, respetado y profundizado durante los casi 30 años de manejo del país por la Concertación de Partidos por la Democracia.

CINCUENTA AÑOS DE LETRAS CHILENAS (1973-2023). LOS CAMINOS DE LA ORFANDAD.

Rodrigo Cánovas
Pontificia Universidad Católica de Chile
rcanovas@uc.cl

La crítica literaria es un ejercicio de mediación entre el mundo y el sujeto, que nos permite constituirnos desde la literatura y la teoría. En ese sentido, es una autofiguración, un retrato nuestro impuesto a las imágenes de lo real.

No hay crítica sin una experiencia y en mi caso, lo descubrí de golpe: la experiencia autoritaria, el exilio interior, el sentir la sombra de una ciudadanía marcada por el sigilo; todo lo cual conlleva a vivir la otredad, a habitar espacios nunca antes visibilizados en la conciencia. Desde aquí he mirado las letras chilenas desde hace 50 años, me he obligado a una manera de leer, haciéndolo desde la sospecha, para poder tocar el punto de fuga de cualquier texto. Para ello, el análisis estructural, el textualismo, el psicoanálisis de la cultura y algunos resabios del marxismo heterodoxo han sido mis esquemas, en general abordados con iguales dosis de entusiasmo, rigidez y sana ignorancia.

EL MUNDO COMO DESCAMPADO

Pongamos fechas, aunque de modo laxo. Años 1973-1988. Ante la imagen del descampado, aparecen escritores y artistas plásticos que ensayan nuevos pactos de relación del lenguaje con lo real, alejándose de los verosímiles realistas. Esto no es novedad en la pintura y en la literatura chilenas -los umbrales de Juan Emar, el hondero del joven Neruda, las moscas voladoras de Matta, todos los vanguardismos-; lo que ha cambiado es el contexto, el presente, que luce irremediable. Existe un blanco, una supresión de discursos; lo cual conlleva a un trabajo con el cuerpo, la mirada y el lenguaje. *Purgatorio* y *Anteparaiso* de Raúl Zurita, *Lumpérica* y *Por la patria* de Diamela Eltit, *El arte de la palabra* de Enrique Lihn, las pinturas que citan diversas técnicas artísticas e incorporan frases poéticas a modo de cotas iluminantes de Eugenio Dittborn, los sicodramas de Carlos Leppe, expuestos desde la repetición de su figura inflada en gigantografías imposibles de poner en una casa bien nacida; en fin,

la intervención de lugares emblemáticos que hace Lotty Rosenfeld, poniendo cruces con huinchas blancas; todo ello, rompe el silencio, abre un surco en el vacío.

Purgatorio (1979), fusiona el cuerpo de Chile con un sujeto que sólo se recompone desde una experiencia límite, marcada por el dolor. Purga-torio, sana-torio, ata-cama: cortes de palabra que señalan la figura de un cuerpo censurado, auscultado y ulteriormente autorredimido desde ejercicios que remedan axiomas. El poema se construye al modo de una demostración matemática, guiada por el principio de una carencia particularmente eficiente: si [-x] entonces [x al cuadrado]. Ante la anulación del sujeto, su trascendencia desde un discurso protegido por el razonamiento matemático, que permite el surgimiento por destellos de los discursos utópicos sobre la nación.

Por la patria (1986) injerta a la literatura de un lenguaje lumpenesc -símil del coa, pero ahora inventado por personajes ficticios. Estamos en una casa chilena regida por voces femeninas que tanto miman como resisten la autoridad patriarcal. Diálogos hechos de retruécanos y dichos populares, siendo el código sexual el que comanda rebeldías y humillaciones: hacer el favor, hacerlo por la patria, pagar el gusto con la vergüenza. Es la denigración del otro; frente a ello, sólo el ruedo femenino permite cercar esa pulsión malsana.

Lihn y su alter ego farsesco Pompier, emblema de una retórica hueca, habitado por el narcisismo y el miedo en un mundo gobernado por autoridades permanentes. Es la performance de un discurso que ha extraviado su referente, su sátira. Aquí se me vienen a la memoria los sermones y prédicas del Cristo del Elqui, de Nicanor Parra, donde se nos transporta a otro Chile, situado en un pasado ruinoso, aunque supuestamente más digno. Es como si no hubiera un lenguaje para el presente de la dictadura y hay que ensayar otras jergas, ir hacia atrás, como para ver cómo retomar el hilo, teniendo como norte un saber popular dislocado.

Finalizo esta prehistoria, volviendo a sus principios existenciales, que en realidad no son sólo los míos. Si Jacques Lacan -gurú de esos tiempos, acaso por su lenguaje jeroglífico, de carácter encantatorio- proclama que el inconsciente es el capítulo censurado, en cuanto alude a ese capítulo de la historia personal que está señalado por un blanco u ocupado por una mentira; yo considero que ese lugar fue entrevisto en las obras de muchos escritores, teatristas y artistas plásticos que pusieron en escena la crisis del sujeto y lo realizaron desde una conciencia lingüística, ligada a una experiencia de vida límite.

EXPÓSITOS, VETERANOS DE GUERRA Y SOLEDADES

Cambio de escenario. Años 1988-2000. Como en los sueños, en el nivel manifiesto, el espacio se inunda de luz. Junto con el ocaso de antiguas utopías, como por ejemplo, la revolución social, surgen otros discursos culturales que marcan hasta ahora un cambio cualitativo en las relaciones de vida. El más importante es el feminismo,

potenciado por las mujeres que vuelven del exilio, que se articula en centros sociales, talleres literarios y en grupos de estudios especializados. Por arte de magia aparece una industria editorial que publica novelas de gente más joven -los novísimos-, que encuentra eco en los medios periodísticos masivos a través de sus suplementos: “Literatura y Libros” del diario *La Época* y “Revista de Libros” de *El Mercurio*. Este último, bastión de la derecha, ensaya una muy delimitada apertura en el ámbito cultural, otorgando imagen y voz a ciertas figuras disidentes, en concomitancia con los nuevos tiempos que corren. El público se encandila, compra novelas y se conversa de ellas en convites y fiestas sociales. Recuerden que se habitaba un mundo sin las llamadas “redes sociales”; además que el público-lector era fundamentalmente la disidencia educada. Ese era el panorama manifiesto. A nivel latente, el piso no sólo era inestable, sino que estaba compuesto por brechas, por contradicciones irresolubles, nudos que en el tiempo vuelven continuamente a aparecer, como un material reprimido inagotable.

Para mí, el espacio latente estaba en esas nuevas voces literarias, que había que leerlas y clasificarlas, para así instalarlas en el espacio nacional como un saber tanto o más complejo que los discursos sociológicos. Así, junto a los jóvenes investigadores Carolina Pizarro, Danilo Santos y Magda Sepúlveda, emprendimos la tarea de fichar alrededor de 120 novelas, cuyo axis mundo era la dictadura. Con felicidad dejé fuera a los viejos cracks; por ejemplo, a José Donoso, Jorge Edwards y Antonio Skarmeta, pues la idea era suspender el pasado canónico, para escuchar más atentamente lo nuevo, aunque muchos de estos desafinaran o simplemente sonaran como tarro.

En busca de un eje que los articule, lo primero que llama la atención es que los personajes de estos relatos se conciben como sujetos traslapados, viviendo en mundos yuxtapuestos, sin terceros espacios o puntos de convergencia donde recomponerse. Basta observar los títulos de algunas de estas novelas: *Santiago cero*, *El infiltrado*, *El mercenario ad honorem*, *Los años de la serpiente*, cuyos personajes son traidores víctimas, publicistas clandestinos y colaboradores de dos bandos. Y también, en una serie donde la sexualidad es el código privilegiado para registrar los choques y cambios valóricos de una comunidad en crisis: *Vaca sagrada*, *Machos tristes*, *Tengo miedo torero*. Es común encontrar en las novelas de este periodo madres huérfanas asistidas por infantes (en Diamela Eltit), padres adoptivos ridiculizados por sus pupilos (en Darío Oses), imberbes maduros y jóvenes letales (en Sergio Gómez y, de un modo paradigmático, en el mismo Fuguet) y seres desterrados de sí mismos (Gonzalo Contreras). Si hiperbolizamos estos rasgos de descalce de acciones y gestos, si los privilegiamos en la interpretación integral de estas novelas, es plausible plantear que nuestros personajes no se sitúan en el centro del mundo (del amor, de la política, de la religión), puesto que consideran que se ha eclipsado. No habiendo otro lugar, ocupan ese centro sin más coartada que desfondarlo. Incluso, algunos de estos personajes tampoco se situarían al lado del bien o del mal, puesto que sus sistemas valóricos de referencia tienden a confundir esas esferas.

Todo crítico sueña con construir una matriz, un espacio multidimensional y autónomo; en mi caso, era un sueño estructural, presente en las fórmulas lógicas de Kristeva; en las homologías de Levi-Strauss, o en el Aleph de Borges y en la Rayuela de Cortázar. Si tuviéramos que adjudicar una imagen a este cuerpo de novelas, elegiríamos el de la orfandad, que es expuesto en un árbol genealógico cuyos actores son los hijos *expósitos* (jóvenes que se sienten abandonados por sus progenitores y por la Historia), los padres *veteranos de guerra* (hombres ya mayores anclados al pasado, en busca de una reivindicación ética y afectiva) y las *Soledades*, mujeres que reinventan sus orígenes desde el deseo y la escritura. Si unos viven un presente vacío, sin el respaldo de la experiencia histórica, los otros se encuentran presos de un pasado utópico que tratarán de dilucidar para lograr una salvación individual en la actualidad; mientras que madres e hijas emprenderán los caminos de la orfandad en busca de un destino que modifique su condición de subordinación, la lucha de la mujer por implantar un nuevo Génesis.

Expósitos. Nuestra novela chilena de fines de siglo está poblada de huérfanos, como un Edipo *infans* postmoderno, que ha sido depositado en la plaza pública sin haber cometido parricidio ni incesto; pero que heredó su culpa, viviendo el destierro desde un espacio colmado por la carencia. La novela que ejemplifica mejor el desamparo y precariedad de los jóvenes es *Santiago cero* (1989) de Carlos Franz. El relato está concebido como una confesión de alguien que trabajó como informante de la policía secreta chilena durante sus últimos años de universidad. La historia está marcada por el signo de la desesperanza. Considerándose herederos de causas perdidas, un grupo de jóvenes se forja un mundo sustitutorio para simular su falta de fe en la vida. El traidor del grupo es la figura hiperbólica de un sino generacional: el de ser expósitos, el haber sido abandonados en paraje público y condenados a la nostalgia y el desamor. Abandonados por la familia y la historia, expulsados del paraíso sin nunca haber estado allí, los personajes trascienden negativamente desde su condición huérfana.

Veteranos de guerra. Los viejos investigan las utopías que los han sustentado. El detective privado hace su aparición en la novela chilena para reflexionar sobre las bases de sustentación ética de una comunidad. El detective investiga el lado oculto de la vida de las personas y las instituciones, actuando los ciclos de crisis en el devenir inmediato de una comunidad. En el caso chileno postulamos que este personaje aparece involucrado en los mundos posibles generados por utopías específicas (de cambio social: el hombre nuevo, una sociedad que aspire a la abolición de las clases sociales), siendo su misión la de reactivar esas utopías, desactivarlas o cambiarlas.

Ramón Díaz Eterovic ha iniciado una serie de novelas de formato policial (novela negra), cuyo protagonista es el detective privado Heredia (sin nombre de pila), con asiento en Santiago de Chile. Heredia está construido como una copia criolla de los detectives de la novela negra estadounidense y de sus representaciones cinematográficas. Será un personaje construido a dos voces: la figura del detective marginal

es la fachada de una voz utópica situada existencialmente en el pasado, la cual quiere reeditarse. Así, por ejemplo, en su novela *Nadie sabe más que los muertos* (1993) la utopía política es mantenida a flote desde su lógica de acciones: el hijo de un matrimonio de detenidos-desaparecidos pasará de manos de una familia de militares (padres falsos, presente estéril) a la de sus abuelos (pasado auténtico). En el futuro, entonces, la expectativa de encarnar nuevamente genuinos valores del pasado.

Soledades. Si hubiese que bautizar con un mismo nombre a las heroínas de la novela chilena reciente, sería con el nombre de Soledad. Esta parece ser una condición femenina *ab ovo*, que se va revelando a través del decurso de la vida. Es un destino que asume formas ambivalentes: es una revelación liberadora o un castigo sufrido, un signo de paz o de autodestrucción; en todo caso, un sino. Esta soledad silente y letal tiene su reverso en la posibilidad real que estas heroínas tienen de *renacer*, gracias al ejercicio de ritos femeninos, ligados a la invención y la memoria, amparados paradójicamente en el mismo espacio de la soledad, amplia red placentaria de la vida.

En muchos relatos de mujeres, la soledad es un estado de autorreflexión que genera dos voces en pugna. Alguien narrará de modo fragmentario la vida de la otra, para recomponer ambas vidas. Es el caso de *El tono menor del deseo* (1991), de Pía Barros, donde un Yo femenino rescata los fragmentos de Ella, escribiendo su historia, descubriéndose a sí misma, como si se estuviera mirando al espejo. Estamos en presencia de una *rebeldé pasiva*, de alguien que en la vida no se supo rebelar ante el dominio del marido y ya casi en la vejez ensaya gestos de autonomía (línea genealógica de soledades que se remonta a *María Nadie* de la Brunet y a las heroínas bombalianas). Ese alguien letal y pasivo será rescatado por una voz que la convoca desde la escritura.

La soledad es un espacio subjetivo de luces y sombras. Espacio generalmente barroco, de gran violencia interior y de recogimiento letal, engendra a veces sublimes esperanzas, ensoñaciones que gratifican a una mujer acosada por las circunstancias. En su relato *Siete días de la señora K* (1993), Ana María del Río libera a una dueña de casa de sus obligaciones cotidianas (atender a los hijos y a un marido poco cariñoso) y la deja vagar por esa casa vacía, transformándola. Son los siete días de la creación de la otra, la *ensoñada*, desde los juegos autoeróticos practicados por la señora K, que la preparan para una convocatoria final con un joven muchacho, el cartero, a quien ella iniciará sexualmente. El relato otorga estatuto de verdad a la ensoñada, recreándose de paso cierta imagen fantástica de lo real: las habitaciones adquieren espesor síquico, cómodas y estantes se entreabren a la manera de los baúles de nuestra niñez, un muchacho silente entra y sale de la casa como obedeciendo una orden.

En breve, desde las más diversas improntas discursivas —relatos neovanguardistas, grotescos, fantásticos o folletinescos—, irrumpen en la escena chilena las ermitañas, expósitas, guachas, rebeldes pasivas y ensoñadas, todas conformando la ronda de la soledad. Ahora bien, la soledad tiene una vuelta umbilical, reconformándose como

espacio placentario, una *imago mundi* intrauterino donde se gesta la imagen renacida de la mujer.

Una acotación. Si un grupo de huérfanos transitaba antes por el casco antiguo de la ciudad, a la busca de los mayores que le otorguen un sostén, una base, una causa que los proyecte en la vida (estamos en *Santiago cero*); hacia el año 2011, en *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra, un hijo va al encuentro de los secretos familiares, que le permitirán colmar los vacíos de una memoria familiar y comunitaria en una libreta de apuntes con fechas trastocadas. Y en 2012, en *Fuenzalida*, de Nona Fernández, en formato híbrido de documental y culebrón, una hija rescata del anonimato a un padre borrado por una vida vulgar y vigilada, como la vivida en tiempos de dictadura.

¿Habrá espacio en este cuadro para situar a otros actores literarios de gran visibilidad en el espacio nacional? En algunos casos, las oposiciones complementarias son notables. Así, en Rivera Letelier los espacios abandonados de la pampa salitrera, vuelven nostálgicamente hacia nosotros desde un lenguaje explosivo, lleno de historietas, chascarros y retruécanos populares. Es la celebración de un mundo ido, un archivo con recortes de un modo de sentir la vida que se niega a abandonarnos. Esta imagen, acompañada con música ranchera, se contrapone al tránsito por *free ways*, la comida en *wendy's* y la visión de una ciudad-lego en Alberto Fuguet. Aclaremos que su lúdica imaginación publicitaria le permite que sus personajes no vean objetos, sino fotos retocadas; no vean murallas ni puertas, sino plásticos dispuestos para lograr un efecto, y que la luz del día se componga del conjunto de luminarias que generan luces y sombras. Las dos caras de Jano: una foto en sepia y un video-clip. ¿Habrá un punto en común? Ambos autores ensayan miradas paródicas y cada uno a su manera expone ante nuestros ojos diversas poses de masculinidades, jugando con los estereotipos.

Dejo abierta la pregunta sobre dónde situar las figuras de Pedro Lemebel y Roberto Bolaño. Sólo digamos, a modo contextual, que uno saca del espacio infernal a la Manuela de José Donoso, dotándole de un lenguaje oral desaforado, que desfonda el damero ciudadano. En la genealogía literaria chilena, el personaje de Pedro genera como su antecedente a la Manuela tatarando al unísono “Yo voy por la vereda tropical”. ¿Y qué decir de Roberto Bolaño, que aparece hacia el fin de siglo ofreciendo a las nuevas generaciones un nuevo punto de partida, que los reconecta de un modo más paródico y lúdico con la gran tradición del relato contemporáneo hispanoamericano? Siento que Bolaño nos propone una contradicción salvaje: nos relata el ocaso de los mitos de origen -las utopías políticas, las vanguardias artísticas- y sin embargo, en el transcurso de la lectura nos conmina a aferrarnos a ellas, especialmente a la creencia en una vida literaria, con sus revistas de un solo número, sus poetas virtuales, sus rencillas amorosas y sus inusuales criterios para hacer antologías.

HUELLAS INMIGRANTES

Desde el año 2000 en adelante. Para mí, el siglo XXI se abre con una pregunta sobre una reconfiguración de la identidad chilena, desde el reconocimiento de diversidades étnicas, religiosas y sexo-culturales. Me pareció que había que ir a ciertos márgenes no bien explorados en nuestra literatura; por ejemplo, el registro indígena y la extranjería. Elegí comenzar por la literatura centrada en la inmigración, de cómo diversas generaciones relatan esa experiencia. Para mi sorpresa, sólo encontré dos series; una árabe, con pocos relatos diseminados en el siglo XX y una judía, que irrumpe justo en los tiempos de la transición a la democracia, exhibiendo textos escritos por gentes de todas las edades. De modo opuesto y complementario una narra una experiencia de asimilación -de cómo los *turquitos* logran romper prejuicios étnicos, incluyéndose como los *guachitos queridos* en la familia chilena- y de alteridad -de cómo familias judías de diversas partes del globo terráqueo se aferran a una casa sentida como frágil, donde encajan de modo forzado.

¿Cómo se nos ve desde otros sentires y sensibilidades? ¿Cuáles son nuestros puntos ciegos? ¿Cuánto sabemos de nosotros? Descubrí en estos relatos una abismal ansia de orígenes, de certidumbres y pluralidades; la supuesta belleza y fealdad de sus cuerpos, las lenguas y conjugaciones olvidadas y traspapeladas; un mundo diverso que también debemos encontrar en nosotros -color de piel, rasgos físicos, dinero, entonaciones lingüísticas- y que en ellos reclamaba su lugar. Así, escuchamos que no son turcos, sino palestinos, sirios y libaneses que ostentan el pasaporte otorgado por el imperio que los subsumía; que no hablan el árabe en las calles castellanas para que no se rían de ellos; que no son feos como se le dicen, ni menos sus mujeres; que no usan pijamas como vestimenta, sólo que son más coloridos. Y en el otro margen: no confundir sefardita con asquenazi, pues unos hablan ladino y los otros idish; estar alerta a los apellidos (por ejemplo, Jodorowsky fue una moneda de cambio que permitió a la familia salir de la Rusia Zarista); reinventar y rehacer los mapamundi, pues muchos de los pueblos de sus ancestros desaparecieron hace mucho tiempo con las guerras e invasiones; y así, suma y sigue.

De la veintena de textos que componen el corpus más visible de esta literatura de inmigrantes, me permitiré mencionar aquí dos: *Memorias de un emigrante*, del chileno de origen sirio Benedicto Chuaqui, de 1942; y, luego, *Poste restante*, de Cynthia Rimsky, de 2001.

Chuaqui escribe estas memorias de su niñez y juventud cuando ya se ha establecido como un comerciante de buen pasar en Santiago y se codea con escritores de diversos círculos literarios. Lejos en el tiempo está Homs, su pueblo natal, donde vivió su niñez, y también sus incansables correrías por el barrio de San Pablo vendiendo todo tipo de baratijas, comiendo en picanterías y durmiendo en el mostrador del pequeño negocio de un pariente. Elijo este texto, porque otorga una mirada más afectuosa al

barrio popular y su gente, dejando en segundo plano clásicas novelas como *El roto* de Joaquín Edwards Bello, de 1920 y *La viuda del conventillo*, de Alberto Romero, de 1930. El lenguaje feísta es sustituido por un lenguaje humorístico, que deja al desnudo nuestra cruel e ingenua ignorancia. En Chuaqui, los inmigrantes gozan con los malos entendidos y los juegos de palabras donde se teatraliza el lado prejuicioso de la vida. Así escuchamos los diálogos sabrosos de un catalán, dueño de una peluquería y de un sirio, dueño de un Bazar, que descalifican los negocios del otro, llamándolos Porquería Barcelona y Basural Siglo XX. La suciedad achacada a los inmigrantes circula aquí en esta chanza, para esfumarse o disolverse en la limpia carcajada popular. Los pobres aprenden a reírse de los demás riéndose de ellos mismos.

Nunca antes en un libro chileno había visto reunidas tantas voces extranjeras: franceses, árabes, españoles y en este último caso, la nominación exacta de su proveniencia: gallegos, catalanes, vascos, andaluces, castellanos. En realidad, el alma del relato es la cofradía de inmigrantes, cuya actividad callejera y su conversación siempre amena, genera los códigos de convivencia de una ciudadanía, la cual no está fundada en jerarquizaciones sociales, económicas o de escolaridad. Finalmente, subrayemos que Chuaqui cree que si uno domina la lengua, tiene el mundo en la mano. Y si uno domina dos -como el árabe y el español-, entonces puede integrar en su vida esas dos almas.

Poste restante, de Cynthia Rimsky, se concibe desde un misterioso y errático viaje hacia un origen que siempre aparece desplazado en la serie de puntos recorridos en una cartografía que incluye, entre otras paradas, Tel Aviv, Jerusalén, Chipre y algunas localidades de Ucrania y Polonia. Nuestra autora es una rebelde chilena, que ensaya el viaje inverso de sus ancestros inmigrantes judíos, visitando posibles lugares de origen no para encontrar certidumbres sino para constatar los blancos de la memoria, para dejarlos al desnudo y reeditar allí acaso un origen más antiguo, de decepción y desafecto.

Son las marcas de su paso por territorios constituidos desde la fractura y la sustitución. Los puntos elegidos constituyen lugares trastocados. Por ejemplo, la frontera de Israel y Egipto; Chipre, dividida artificialmente en dos, por la ocupación turca en el sur; Polonia, cuya población original aparece ocupada por fuerzas miliares extranjeras y por el idioma inglés. Y finalmente, acaso en el centro de este laberinto, aparecen los espacios vaciados, borrados o desocupados, como las aldeas judías de Cracovia.

El libro se denomina *Poste restante*, aludiendo a la serie de cartas que la protagonista debiera reclamar en el correo de la respectiva ciudad que visita, pues sus amigos chilenos saben solo el radio de acción de la destinataria, pero no su punto exacto de residencia. Lo cierto es que muchas cartas rebotan y son devueltas a su remitente, puesto que la viajera ha llegado justo antes o justo después al lugar de la cita. Cartas que son leídas con posterioridad, en otros tiempos, lugares y contextos; cuerpos errantes que miman el acto fallido de encontrar una casa, que juegan a hacerla aparecer y desaparecer.

Libro, en fin, que es armado en Santiago, a la vuelta de su viaje, al modo de una Instalación Plástica que incluye una serie de objetos que registran una experiencia dispuestos en un texto móvil: allí fotocopias de mapas, cartas devueltas al remitente, agendas con datos de dineros y apuntes de direcciones, el cuaderno azul con borradores de relatos a medio hacer. Y paradójicamente, un texto de raigambre nacional, pues tiene a Chile como origen y destino, conformando los demás puntos una constelación vacía (una mancha blanca) que no logra generar una trascendencia o un nuevo camino.

¿Cómo relatarán sus historias chilenas los nuevos rostros inmigrantes en los próximos decenios? Habiendo Chile entrado tardíamente a esa ruta de la modernidad, caracterizada por continuos desplazamientos de poblaciones, las grandes migraciones, ¿qué mapa armaremos en nuestras mentes? Y en el caso de Rimsky, ¿se inaugura aquí el tiempo de los sujetos en tránsito, acaso para escapar de programaciones familiares y escolares que suspenden el futuro de las nuevas generaciones?

EL TRONCO DÉBIL

¿Cómo llegué a entusiasmarme por la escena autobiográfica? Muchos de los relatos de inmigrantes tenían este carácter; por lo cual me sensibilicé con esa sospechosa figuración, que recién en este siglo cobra plena vigencia, al mostrar el débil y sinuoso tejido de la memoria, de cómo la voz de una primera persona en el presente interviene en su vida pasada, volviéndola a modelar.

Al parecer, hoy se escriben más autobiografías que en el siglo pasado o, al menos, ahora son leídas atendiendo a su retórica, acercándolas al espacio de la ficción. ¿Por qué alguien abandona la confección de un personaje ficticio, transformándose de modo literal como un personaje de sí mismo, que exige ser escuchado? ¿Acaso antes se consideraba un ser insignificante y debía entonces invisibilizarse tras la máscara de un personaje de papel en un argumento artificial? ¿Y mi vida no vale? ¿No son las novelas y los cuentos un conjunto de desplazamientos y transformaciones de mi vida? ¿Y por qué no presentarme ante el público como si me estuviera confesando, con el riesgo que no sea Yo sino la escritura la que me desvíe?

Los autores han regresado en gloria y majestad transitando los caminos del pronombre personal Yo, amparados por el nombre propio. Mi verdad compite con una verdad general, sancionada por las ciencias sociales: “yo lo viví así”: el registro particular es una huella menor que deforma las huellas de una historia oficial. La persona quiere perseverar más allá de la muerte; aquí, el caso de Pepe Donoso es ejemplar: sus diarios están escritos para que nosotros sigamos preocupándonos de él con aquello que escondió y atesoró y así, ganará tiempo antes de desaparecer de nuestra memoria. Ahora bien, lo cierto es que pronto descubrimos que la operación autobiográfica significa la construcción de un personaje en su devenir: una pose, una performance en tiempo presente.

Confieso que hasta el día antes de la explosión social, consideré que las autobiografías de los más jóvenes (aquellos que en la anécdota se disponen como hijos que saldan cuentan con sus progenitores con gran violencia espiritual), tendían a sustituir la pregunta por la nación por la pregunta por la familia, reclamando un espacio más seguro. Los espacios locales se corrían hacia espacios globales, constituyendo a las personas como sujetos en tránsito: Alberto Fuguet yendo y viniendo como bola gacha entre el País del Norte y el nuestro, acudiendo al formato del *road movie* para escenificar los parajes desolados de USA; Pilar Donoso, siempre en tránsito entre una persona de carne y hueso y un personaje ficticio, viviendo en diversas localidades de la madre patria, enterándose que es hija adoptiva en Princeton y luego recalando en Santiago de Chile, sin reconocer los tonos locales del idioma; en fin, para mencionar el exilio, Roberto Brodsky y Rafael Gumucio, aferrados a una balsa a la deriva.

Necesidad, entonces, de replegarse en la familia e imposibilidad de hacerlo ante la falla del tronco masculino: no poder convocar el Nombre del Padre y, por ende, concebir ellos su propio destino. Con la explosión social, entendí que esta orfandad traspasaba todo orden y estrellaba el origen: los caminos de la orfandad, una constante de la condición humana que aparece en momentos claves de las historias individuales y de la humanidad.

Valga esta digresión, para referirnos ahora, en un acápite final, a una de las series -pues hay muchas- que conforman las escrituras del Yo, con lo cual cerramos esta exposición.

El nuevo siglo chileno se abre con una serie de relatos autobiográficos, donde los sujetos reclaman su lugar en el mundo. Es que ellos no son gentes que hacia el ocaso de sus vidas, ya muy mayores, ensayan un balance, contando con poco tiempo para correcciones futuras; por el contrario, son gente joven, que hablan desde el lugar de los hijos, con ansias de despejar un pasado familiar que les permita proyectarse en la vida. Es la hora de los hijos, que se sitúan más allá de la política, más allá de la nación, ensayando un viaje de regreso hacia las estructurales elementales del afecto. Viaje riesgoso, pues es regresivo y a veces letal, pero que tiene un ancla: la solicitud de una autoridad afectiva familiar. El regreso a los lazos de familia y la regeneración de las genealogías marcan la búsqueda autobiográfica actual.

De las variadas voces que dicen Yo, hay una serie que considero misteriosa y abismante: los que cuentan sus vidas subordinadas a las biografías de sus progenitores, como si fueran todavía una unidad. Son los cuerpos cosidos con hilo negro y acaso su escritura constituya el proceso de separación. Así, Roberto Brodsky en su libro *Bosque quemado*, no cuenta tanto su vida sino la de su padre Moisés Brodsky, un exiliado comunista que va por las tierras iberoamericanas, seguido de cerca por el hijo, quien no tiene nombre en el relato. Y Alberto Fuguet, en su crónica *Missing*, proyecta su vida en la de su tío Carlos, un pobre diablo perdido en las tierras del tío Sam, llevado a esas latitudes por la voluntad del abuelo de la familia en busca del sueño

americano. Y está también esa dramática biografía sobre Pepe Donoso realizada por su hija Pilar, en la cual ella interviene los Diarios del escritor, escondiéndose en sus páginas hasta convertirse en un personaje literario marcado por un destino trágico. Por último, incluimos también en esta serie al libro *Mi abuela Marta Rivas*, de Rafael Gumucio, donde el nieto confiesa ser un abuelado, ante lo cual no le queda más que contar esa historia, que agota sus días.

Todos estos relatos están compuestos por voces ventrílocuas, donde los sujetos autobiográficos se arman desde voces ajenas. Son voces huérfanas, que reclaman su lugar en el vacío familiar, voces itinerantes que no distinguen fronteras nacionales; en fin, sujetos que reconocen en la genealogía un tronco débil, que es necesario reparar. En eso están.

LOS CAMINOS DE LA ORFANDAD

Siendo la orfandad el discurso que reúne un grupo de textos muy disímiles, ¿qué modulaciones ofrece? Quiero pensar que lo huérfanos de fin de siglo sufren una pérdida de referentes sobre la patria, siendo el discurso de las mujeres el más radical, en cuanto reclaman un nuevo horizonte. Sin sueños de nación, los huérfanos actuales se aferran a una voz autobiográfica, reclamando un hogar. Noto que en ambos se trabaja con fragmentos de un país y de una familia posibles. La escritura se revela como el nuevo espacio utópico de construcción del sujeto. Y más allá de la nación, la familia y un Yo, todos conjugados en la aventura literaria, está el sentimiento de infinitud de saberse solo y desamparado en el mundo, condición de privilegio para imaginar los primeros pasos de una nueva vida. Una trascendencia negativa, ímpetu vital del artista.

BIBLIOGRAFÍA

- Barros, Pía. *El tono menor del deseo*. Santiago: Cuarto Propio, 1991.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Brodsky, Roberto. *Bosque quemado*. Santiago: Mondadori, 2007.
- Cohen, Gregory. *El mercenario ad honorem*. Santiago: Artecien, 1989.
- Collyer, Jaime. *El infiltrado*. Madrid: Mondadori, 1989.
- Contreras, Gonzalo. *El nadador*. Santiago: Alfaguara, 1995.
- Chuaqui, Benedicto. *Memorias de un emigrante*. Santiago: Univ. Diego Portales, 2018.
- Del Río, Ana María. *Siete días de la señora K*. Santiago: Planeta, 1993.
- Díaz Eterovic, Ramón. *Nadie sabe más que los muertos*. Santiago: Planeta, 1993.
- Donoso, Pilar. *Correr el tupido velo*. Santiago: Alfaguara, 2009.
- Eltit, Diamela. *Vaca sagrada*. Santiago: Planeta, 1991.
- _____. *Por la patria*. Santiago: Ornitorrinco, 1986.

- . *Lumpérica*. Santiago: Ornitorrinco, 1983.
- Fernández, Nona. *Fuenzalida*. Santiago: Mondadori, 2012.
- Franz, Carlos. *Santiago Cero*. Santiago: Nuevo Extremo, 1979.
- Fuguet, Alberto. *Missing*. Santiago: Alfaguara, 2009.
- . *Mala onda*. Santiago: Planeta, 1991.
- Gumucio, Rafael. *Mi abuela Marta Rivas*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2013.
- Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Santiago: Planeta, 2001.
- Lihn, Enrique. *El arte de la palabra*. Barcelona: Pomaire, 1980.
- Oses, Darío. *Machos tristes*. Santiago: Planeta, 1982.
- Ostornol, Antonio. *Los años de la serpiente*. Santiago: Ornitorrinco, 1991.
- Rimsky, Cynthia. *Poste restante*. Santiago: Sudamericana, 2001.
- Rivera Letelier, Hernán. *La Reina Isabel cantaba rancheras*. Santiago: Planeta, 1994.
- Zambra, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Zurita, Raúl. *Anteparáiso*. Santiago: Editores Asociados, 1982.
- . *Purgatorio*. Santiago: Universitaria, 1979.

RELECTURA(S) DE *EL PASO DE LOS GANSOS* (1975)
DE FERNANDO ALEGRÍA.
ESCRITURA, MEMORIA, ARCHIVO

Fernando Moreno
Universidad de Poitiers, CRLA-Archivos
Pontificia Universidad Católica de Chile. CELICH-UC
fmorenoturner@gmail.com

INTRODUCCION AUTOBIOGRÁFICA

¿Cuándo leí por primera vez *El paso de los gansos*? ¿Dónde? ¿Cómo llegó a mis manos esta novela? Si (me) hago estas preguntas es porque no tengo mayores recuerdos ni certezas sobre el contenido de sus respuestas, salvo sobre aquella a propósito del lugar. Desde comienzos de 1974 me encontraba exiliado en Francia y trabajando en la Universidad de Poitiers. Desde ahí, y como muchos otros chilenos, aunque yo “en provincia”, seguía de cerca, y en la medida de lo posible, las informaciones sobre lo que ocurría en el país –ahora ya todos sabemos lo que ocurría–, intervenía en acciones de solidaridad, me interesaba por todo tipo de manifestaciones culturales y literarias atingentes a ese Chile destrozado.

En todo caso, como me consta que hice algunos comentarios sobre *El paso de los gansos* en un breve artículo escrito en 1979 publicado en una revista francesa el año siguiente, la primera lectura de la novela debe de haberse producido hacia finales de los setenta. El misterio sigue completo en relación a cómo me procuré el ejemplar de ese texto. Aunque ahora, en este mismo momento, me digo, qué interés puede tener todo esto. Evidentemente ninguno, salvo, quizás, el de quedar tranquilo conmigo mismo, lo cual tampoco tiene demasiada importancia.

Lo que sí puede resultar algo relevante es que tengo la certeza de que, en aquellos años, la novela me impactó, no sólo porque se refería directamente a aquellos sucesos que habían trastornado al país, su destino y el de millones de sus habitantes, sino, además, porque lo hacía de una manera singular, con diferencias sustanciales en relación con muchas de las narraciones que, con temática similar, comenzaban a publicarse en ese periodo. Pero el tiempo pasa, surgen otros intereses, tareas, obligaciones y proyectos. Y ese ejemplar de *El paso de los gansos* quedó allí en un estante,

acompañado por muchos otros volúmenes, esperando quizás el destino incierto de aquellos libros que aguardan ser, alguna vez, leídos nuevamente.

El tiempo pasa y, entre muchas otras cosas, puede convocar oportunidades. De modo que, en este año de conmemoración, no me pareció descabellado volver a este texto de Fernando Alegría –por lo demás considerado por algunos estudiosos como la primera novela del / sobre el golpe de estado de 1973 en Chile– e intentar una relectura de la misma que tomara en cuenta, además, las consideraciones que, a lo largo de estos años, ha emitido sobre ella la crítica especializada, así como también su “historia editorial”. Es lo que ahora propongo a través de un recorrido que incluye, primero, algunas generalidades sobre el contexto literario; luego, un breve repaso sobre la recepción crítica de la novela y, por último, algunas acotaciones sobre el texto, sus rasgos cardinales y su relación con las llamadas ficciones de archivo.

RECUERDOS CONTEXTUALES

Volviendo sobre lo que escribiera en otro tiempo, no puedo sino reiterar, en primer lugar, algo ya consabido: que las tensiones que agitan la esfera política de un determinado espacio y que contaminan, o fracturan, tanto la vida social, así como sus procesos de representación simbólica pueden manifestarse, con mayor o menor énfasis, ya sea en la elección de determinadas vías genéricas y escriturales o en las transformaciones y/o modificaciones que pueden experimentar los discursos literarios.

Dicho lo anterior, es indudable que, en cuanto respuesta posible a las coerciones presentes en el mundo desde donde emerge, la novela chilena contemporánea aparece marcada por la presencia y el sello de un referente histórico ineludible. El golpe de estado de 1973 y la dictadura instaurada a partir de entonces provocaron, aunque no sólo en el campo de la narrativa, una remoción genérica que implicó la búsqueda de estructuras discursivas que pudieran dar cuenta de aquella realidad, que permitieran, por un lado, modular opciones y articular conocimientos y, por otro, desquiciar órdenes y jerarquías impuestos por el régimen autoritario. De este modo parece lógico que, en un primer momento, la literatura se vuelque hacia el testimonio, asumiendo una función de denuncia, de corrección, de resistencia. En este contexto, discurso sobre la historia inmediata y discurso imaginario configuran un espacio intergenérico que se fundamenta en un proceso de recíproca interdependencia.

Esta dimensión testimonial es la que adquiere, en mayor o menor grado, un papel protagónico en aquellos textos literarios escritos en el exilio, que se vuelcan hacia los trágicos acontecimientos de septiembre de 1973, hacia sus marcos y contornos, sus causas, sus consecuencias. En un primer momento entonces, se trata de reaccionar, de apropiarse, de hurgar, de referir, de explicar, explicarse y exteriorizar algunos elementos determinantes para la comprensión de ese amargo capítulo de la historia chilena. Esa es la perspectiva adoptada por ciertas novelas publicadas en esa década

de los 70, entre las cuales cabe citar, por ejemplo, *Soñé que la nieve ardía*, de Antonio Skármeta (1975), *El paso de los gansos* (1975) y *Coral de guerra* (1979), de Fernando Alegría, *En este lugar sagrado* de Poli Délano (1977), *Los convidados de piedra* de Jorge Edwards (1978), *Casa de campo* de José Donoso (1978), *Viudas* de Ariel Dorfman (1978) y *La guerra interna*, de Volodia Teitelboim (1979). Evidentemente, no todas ellas comparten un mismo enfoque o encuadre para narrar esos hechos, análogas visiones o subjetividades homólogas, así como tampoco lo hacen con una similar dosis de “realismo”, pero cada una ellas instala, a su manera, una reflexión a propósito del quiebre que significó la irrupción e instalación de la dictadura cívico-militar.

EL PASO DE LOS GANSOS: RECEPCIÓN Y LECTURAS

Publicada en 1975, *El paso de los gansos*, de Fernando Alegría¹, es considerada por algunos estudiosos como la primera novela del/sobre el golpe de estado de 1973 en Chile. A partir de la relación de los acontecimientos ocurridos en septiembre de aquel año, el texto despliega una visión panorámica sobre sus efectos, tanto en el nivel social como individual, en la que se observa, como lo han manifestado los estudiosos, una suerte de voluntad testimonial y denunciatoria. En su trabajo sobre los numerosos testimonios político-literarios surgidos en esos años –caracterizados por la presencia de un sujeto individual, víctima o testigo de lo que se relata– Jaime Concha (1978) incluye *El paso de los gansos* y destaca su valor como documento sobre el actuar del presidente Allende y su trágico final; como una denuncia de aquellos que lo traicionaron y avasallaron a un pueblo impotente. Subraya además el carácter de “testimonio personal” allí presente, pues el autor “refugiado en un convento católico (como si la barbarie fascista hubiera hecho retroceder la historia a tiempos medievales), pudo ir siguiendo de cerca, por las noticias que escuchaba y la gente que allí llegaba en análoga condición de perseguida, lo que a su alrededor estaba pasando” (139). También Concha se refiere a la heteróclita composición de la obra –a la que también llama crónica–, a la dificultad para situarla genéricamente, a su dinamismo y al trazado borroso y fragmentario del mundo y de sus figuras (140). Por su parte, Antonio Skármeta, en un artículo dedicado a la narrativa nacional inmediatamente posterior al golpe de estado

¹ Fernando Alegría (1918–2005), fue novelista, cuentista, poeta, biógrafo y crítico literario. Desde 1940 vivió en los Estados Unidos, desempeñándose como académico e investigador literario. Perteneciente a la generación del ‘38, Alegría posee una amplia producción novelesca y ensayística. Autor, entre muchos otros títulos, de *Recabarren* (1938), *Lautaro, joven libertador de América* (1943), *Mañana de los guerreros* (1964), *Caballo de copas* (1957), *Las noches del cazador* (1961), *Los días contados* (1968), *América, América* (1970), *Coral de guerra* (1979), *Una especie de memoria* (1983), *La rebelión de los placeres* (1990), *Allende, mi vecino presidente* (1990).

(1978), al aludir a *El paso de los gansos*, pondrá el acento en el carácter novelesco de la obra, pues en ella, a pesar de su estructura heterogénea y plural, se logra configurar un principio de unidad por medio del paso de lo público hacia lo privado, cuyo centro lo constituyen los avatares de uno de sus personajes.

Con posterioridad a estos dos primeros comentarios críticos sobre la obra –a los cuales se pueden agregar las opiniones vertidas en una breve nota de Víctor Valenzuela (1981) y las observaciones que sobre ella realiza Grínor Rojo en su imprescindible trabajo sobre las novelas de la dictadura y de la postdictadura (2016)– cabe mencionar un artículo de Lucía Guerra (1996), en el que analiza un conjunto de obras de Fernando Alegría y donde, junto con insistir en su impronta memorial, en su carácter coral, en su fragmentación discursiva, recalca la dimensión subversiva de las imágenes –las fotografías que acompañan al texto– que emergen como testimonios de la historia (31).

Según entiendo, aunque pueda estar equivocado, solo tres trabajos se han referido específica y exclusivamente a *El paso de los gansos*. El primero es el artículo de Héctor Cavallari (1981), para quien la novela de Alegría es un discurso que, en y con su multiplicidad, deconstruye los parámetros del relato y de la ideología fascistas, problematiza las versiones oficiales relativas a la intervención de los militares, a las cuales opone otras verdades y un mensaje de resistencia, y en el que predomina una condición intersticial en relación con las varias y variadas series de oposiciones que articulan el texto. El segundo es el trabajo de Jessenia Chamorro (2014), en el que la autora, después de describir someramente algunos aspectos formales y las líneas directrices de la intriga, destaca la función alegórica de algunos capítulos y se centra con bastantes detalles en lo que es su parte final, “El evangelio según Cristián”. Ahí comenta las diversas aristas y funciones del personaje, su caracterización, sus relaciones personales, sus peregrinaciones y sus quehaceres, la importancia de su labor de fotógrafo, así como las relaciones existentes entre memoria e identidad. El tercero, es el notable estudio de Patricia Espinosa (2017). Se trata de una análisis de la obra –a la que califica como “primera novela experimental antidictadura” (522)– que prioriza los modos de representación de la memoria, en cuyo proceso destaca la acentuación de la relación entre la palabra y la imagen. *El paso de los gansos*, que acude a la memoria individual y a la memoria colectiva desarticuladas, sería representativa de una literatura postutópica en la que se constata la derrota y en la que no se vislumbra la posibilidad de una épica que asuma el relevo. Se afirma también aquí, y sin embargo, que es a través de la acción emprendida por Cristian, que puede consignarse el papel testimonial y memorial de la fotografía frente a una realidad desintegrada y llegar a la proposición, finalmente, de una híbrida escritura de resistencia que desborda el marco impuesto por las circunstancias históricas.

EL TEXTO Y SUS VERSIONES

El título de la obra anuncia, orienta y apunta, evidentemente, hacia uno de sus ejes temáticos centrales por medio de la referencia directa a ese especial paso de marcha militar, el Paso de Ganso, también llamado Paso de la Oca. Originado en el ejército prusiano, adoptado por Chile en tiempos de la Guerra del Pacífico, aparece asociado actualmente, y con sentido peyorativo, al ejército del Tercer Reich, de funesta memoria. Pero lo destacable es que en la novela esa locución sustantiva –expresión que por lo general es inflexiva– se transforma, se pluraliza, con lo cual se abre hacia otros sentidos. De ahí se infiere que, en la obra, dicho título, que adquiere entonces una mayor materialidad, no solo se vincula con una parada militar, sino con todo el poderío y uso de la fuerza por parte de los uniformados, esos gansos, sus armas y sus representaciones.

Ahora bien, si ese título ya parece también presagiar el carácter político y testimonial de la narración, al cual me he referido con anterioridad, lo cierto es que una vez iniciada la lectura se constata que dicha intencionalidad aparece expresada a través de un complejo régimen de ficcionalización. Una complejidad que se acentúa si se considera que la novela posee dos versiones (1975 y 1980) y que, además, existe un tercer escrito, pero constituido solo por una de sus partes, publicado como obra independiente en 1988.

El texto de la primera edición aparece dividido en seis secciones narrativas de irregular extensión. La primera (9-18), que podría considerarse una introducción, no lleva título, y da paso a las cinco siguientes: la muy breve “Prefacio” (19-20), “Las diez de últimas” (21-94), “Gallito de la Pasión” (95-97), “El paso de los gansos” (99-105) y “El evangelio según Cristián” (107-215). El conjunto se cierra con una parte llamada “Fotos de Marcelo y Cristian”, que contiene doce imágenes, todas ellas, excepto una, directamente vinculadas con las secuelas del golpe militar.

La versión de 1980 opera una modificación importante de ese material y, por lo mismo, incluye bastantes cambios en relación con la inicial, sobre todo un reordenamiento significativo del conjunto narrativo, así como también supresiones y adjunciones, transformaciones que, sin duda, habría que estudiar más pormenorizadamente. En la nueva disposición, se constatan particularmente desplazamientos de partes y de segmentos, y una organización diferente que, comparada con la anterior, aparece más lógica y menos dispersa. El texto se inicia con el “Prefacio” (5-7) –el mismo de la versión original, pero esta vez situado en el primer lugar– y luego propone una división en dos grandes partes. La primera está constituida por cuatro capítulos: el inicial es “Las diez de últimas” (11-23), que corresponde a la introducción innominada de la edición de 1975; los siguientes son “Álbum familiar” (25-59), “La batalla de Santiago” (61-69), y “Penúltimas y últimas palabras” (71-79), todos ellos compuestos por elementos narrativos presentes en “Las diez de últimas” de la primera versión. En la

segunda parte encontramos dos capítulos: “Evangelio según Cristián. El fotógrafo” (83-238), el más extenso de todo el libro y con el que finalizaba la edición anterior y, por último, “El paso de los gansos” (241-247), que reproduce la sección que lleva el mismo título en el texto de 1975, pero que ha cambiado de lugar y que ahora cierra el conjunto retomando su título.

En términos generales se puede afirmar que, en la edición de 1980, junto con una nueva disposición de la materia narrativa, se ha realizado un ejercicio de decantación, el que se ha traducido por la supresión de varios elementos, en particular la de aquella sección titulada “Gallito de la pasión” y la de varios recortes de prensa y que formaban parte de “Las diez de últimas”. Se insinúa así una intención de aligerar el texto, de aminorar el peso del documento y de orientarlo hacia la presencia de una mayor dosis de ficcionalización. Pero esto no significa una variación fundamental en su enfoque y en su intención: se ha alterado el orden y el número de los factores, pero no se ha alterado el producto.

En cuanto a la posterior edición del capítulo “Evangelio según Cristián, el fotógrafo” (1988), lo que allí se destaca es un ejercicio de actualización, el que se traduce por la incorporación de una dedicatoria y de un fragmento (105) que incorpora en la intriga un suceso ocurrido con posterioridad al marco temporal en el que se sitúa la historia del personaje.

PARA UNA CARACTERIZACIÓN DEL TEXTO

Vuelvo ahora a la novela propiamente tal, con el fin de entregar una suerte de caracterización de sus diferentes unidades y, a partir de ahí, proponer una perspectiva de lectura complementaria a las que se han realizado y que he reseñado en las páginas anteriores.

En la sección introductoria, el “Prefacio”, el se distingue de entrada una de las características centrales del texto, esto es, la existencia de una pluralidad de voces, las que van construyendo un texto coral, y en el que la dimensión colectiva se aúna con la perspectiva individual, instaurando un incesante movimiento narrativo, que implica, además, abruptos cambios de voces, de tiempos y espacios, los que se acentuarán posteriormente. En suma, ya desde este inicio, entiendo que el texto se sustenta y se organiza a partir de este continuo ir y venir, complementado además por el roce constante entre ficción y realidad, entre historia e imaginación, entre distintos niveles de realidad, que se expanden de lo verificable a lo fantástico, de lo literal a lo alegórico. Cito algunos fragmentos de las primeras páginas de la novela:

Comenzada que fue la batalla del 11 de septiembre de 1973, las personas que aquí hablamos nos reunimos con mayor o menor prontitud y procedimos a estampar nuestro testimonio. Digo estampar, pues las voces salían mezcladas

con los estampidos de metralla [...] Yo, (es decir la persona que combatió, rezó, levantó muertos, ayudó a apagar los tizones de La Moneda, habló por teléfono y fue fusilado y está a la diestra de Dios Padre, y si no fue fusilado, fue torturado y espera aún el juicio final a la siniestra de la junta) no puedo, no podrá jamás ya hablar con justicia y sabiduría... [...] No obstante, testifico sin dudar de algunas cosas que nadie podrá contradecir: nosotros los muertos somos lo que llevamos la voz cantante en esta historia... (1980 5-6).

Como se puede apreciar, luego de haber establecido de modo preciso el tiempo y el escenario bélico del momento –y también indirectamente el lugar–, lo que comienza como una declaración emitida por el portavoz de una comunidad que deja en claro su afán testimonial, se va transfigurando en un yo que, a pesar de ser individual, es múltiple, pues está encarnando diversos rostros y acciones. Tampoco puede pasar desapercibido que se trata de una escritura que no es ajena a cierto tipo de humor negro (la relación entre estampar y estampido, a la diestra de Dios, a la siniestra de la junta), y el hecho de que, rompiendo con la estricta referencialidad e instalando una paradoja determinante, el hablante, ahora un nosotros, afirma proceder de ultratumba, y “llevar la voz cantante de la historia”.

En el capítulo “Las diez de últimas”, con una tipografía diferente –aparece en cursiva– y mediante una singular disposición del espacio textual –con espacios entre las frases–, se quiere representar las horas de angustia o inquietud vividas en las horas que precedieron y sucedieron al golpe. Intervienen aquí un narrador testigo y un conjunto de narradores individualizados, de importancia y participación variada en los acontecimientos referidos –un bombero, un defensor de La Moneda, el propio Salvador Allende, entre otros–, cuyas voces nos sumergen de lleno en la atmósfera de tribulación y zozobra de aquellos momentos:

Tranquilidad se alzó la marina se alzó la FACH Radio Magallanes trabajadores de Chile francotiradores que defenderán los edificios vecinos salud compañeros asomado al balcón observó el vacío de las calles [...] Por los citófonos de palacio oigo ruidos extraños alguien llama en nombre de la junta el avión a su disposición por supuesto y su familia y los que usted diga (14-15).

Los restantes capítulos de la primera parte se focalizan en la historia personal y política de Allende, en su muerte y así como en los antecedentes y trágicas secuelas del golpe de Estado. En ellos siguen proliferando los cambios temporales y de enfoques, una multiplicidad de perspectivas y de voces, algunas de ellas identificables, otras anónimas. Para el primer caso cabe señalar la presencia de una primera persona que coincide con la imagen del propio Fernando Alegría, quien, además de haber sido amigo de Allende y agregado cultural de Chile en los Estados Unidos, se encontraba

en el país en aquel septiembre, con lo cual surge y se concreta el nivel escritural de la autoficción.

No recuerdo con exactitud la ocasión en que conocí personalmente a Salvador Allende. Debió ser en su casa de Guardia Vieja. Mis excursiones a Santiago son, por lo común, en los meses de agosto y septiembre. Siempre llego un poco ansioso, con las baterías cargadas, me entono en el avión y vuelo mirando incrédulo los macizos de nieve, reconozco el mar y los valles... (26).

Todas esas voces comparten el espacio textual con escritos provenientes de las crónicas periodísticas o bien con otros documentos escritos y “orales”: el testamento político del presidente José Manuel Balmaceda, y el último discurso de Salvador Allende, personajes sobre los cuales el capítulo “Penúltimas y últimas palabras” pone en evidencia la coincidencia de sus proyectos, de sus acciones y de sus trágicos destinos.

La segunda parte de la novela se inicia con “El Evangelio según Cristián. El Fotógrafo”, el capítulo más extenso de la obra. Aparece encabezado por una suerte de epígrafe que informa a propósito de la supuesta autenticidad de lo que se leerá:

Las páginas que siguen, diario y cartas, se transcriben textualmente como las escribiera Cristián Montealegre, joven fotógrafo chileno fusilado por un destacamento militar en octubre de 1974 (sic).

Existe un parte oficial con firma y sello de las autoridades que no hace referencia a un fusilamiento, sino a disparos a raíz de un “intento de fuga” (83).

El “sic” adjunto a la cita se debe a que en la realidad “real”, la historia relatada se basa en lo ocurrido a Ricardo Cristián Montecino Slaughter (1946) quien trabajaba como fotógrafo del FMI, que había viajado a Chile en julio de 1973, y que el 16 de octubre de 1973 de ese mismo año fue detenido en casa de su padre en un operativo realizado por la Escuela de Suboficiales del Ejército en la Torre N° 12 de la Remodelación San Borja, junto con otras cinco personas. Todas fueron ejecutadas horas más tarde (Opasso, s/f).

Hay aquí, en este capítulo, fragmentos de un diario –con entradas fechadas– y varias cartas, también fechadas, dirigidas a un destinatario desconocido, documentos que registran hechos de los cuales el escribiente ha sido testigo directo o indirecto y ocurridos entre el 11 de septiembre y el 10 de octubre. Luego, comienza un relato, que el personaje llama “Diario”, pero que literalmente no lo es, en la medida en que, sin que se inscriba una cronología, el narrador, el propio Cristián, junto con referirse a la singular experiencia que significa haber regresado a su país, realiza una suerte de balance de su existencia en un momento en el que, según el mismo declara, desorientado, no sabe de dónde viene ni adónde va. Este relato incluye, entre otros aspectos,

intentos de explicaciones sobre los conflictos y tensiones que experimenta con su esfera familiar, en particular con su padre –partidario de los militares– y con su pareja –de quien se ha separado, pero con quien colabora en actividades de resistencia–, así como consideraciones sobre su propia experiencia vivencial. Se trata de un relato que incluye retrocesos y saltos temporales y que, además, va acompañado por diálogos directos y por la intervención de otros personajes. A través de él va emergiendo la paulatina y progresiva toma de conciencia del personaje –en un comienzo bastante abúlico y desinteresado– por los problemas que aquejan a la sociedad, por el terrorismo de los militares y por el futuro del país. Sus reacciones frente a lo que va experimentado cotidianamente se traducen por reflexiones que superan la mera contingencia, son palabras que conjeturan y presagian lo que podría ser el futuro del país, y que parecen haber dado en el clavo:

¿Qué será de Chile? Quiero decir en algunos años más, bastantes años. Los que hoy celebran la carnicería, los que salieron a matar con sus revólveres y pistolas particulares, las gruesas madonas que besaron a sus soldados, se cansarán y perderán el sentido de todo su entusiasmo. También morirán. Habrán perdido parientes y amigos. La sonrisa será de hueso y los sobrevivientes entre ellos comenzarán a protestar y a rebelarse, perderán el miedo, pedirán libertad, buscarán a los tribunos otra vez y querrán elecciones. Se prepararán para los nuevos negocios (132-133).

Cristián es una figura angustiada por sus fantasmas y sus conflictos interiores, que ha regresado al país no con el ánimo de participar de algún modo en el proceso que ha puesto en marcha el gobierno de la Unidad Popular, sino para intentar encontrar una solución a su existencia fallida. Finalmente, venciendo la influencia de su clase y del contexto, de testigo se convierte en actor, de actor en autor. Cristián supera su individualismo y se abre hacia la colectividad, se integra en ella, participa en acciones de resistencia y se dedica a tomar fotos, junto con su hermano Marcelo, fotos donde registra las ignominias cotidianas, como una manera de dejar un testimonio sobre la historia. El personaje se identifica con su labor, más aún, entra en simbiosis con el instrumento que le permite concretarla: “Yo era una cámara fotográfica paseando su lente lentamente, de arriba a abajo, a lo ancho y a lo largo, por la noche que los demás ciudadanos no veían y solamente escuchaban, como ese avión despacioso y obstinado que también observaba y hablaba y movía las patrullas de la muerte” (211). Esta última comparación deja al descubierto la función de su mirada y de las imágenes captadas por su lente, que se contraponen a los mecanismos de vigilancia utilizados por el régimen.

En la parte final de este capítulo la palabra del personaje es reemplazada por la de otro narrador; por medio de ella se efectúa una suerte de balance de los avatares de esa existencia, también se da cuenta de las circunstancias del arresto y de la muerte de Cristián, y se da lugar a la aparición de otro conjunto de voces, con un discurso en

el proliferan múltiples puntos de vista, diferentes ángulos, alcances y focalizaciones, como si la escritura quisiera remedar los gestos del fotógrafo y de su cámara.

En el último capítulo, el que da su título de la obra, se produce un quiebre absoluto de las leyes de la verosimilitud. El centro de su intriga es el ensayo general de la gran parada militar con la que se celebra cada año, el día 18 de septiembre, la independencia del país. Un ensayo que tiene lugar el 11 de ese mes. Los preparativos, y el propio acontecimiento, se presentan como algo extraordinario, y en su relación, realizada por un “nosotros”, priman la hipérbole, la sátira y el absurdo grotesco:

A las cuatro de la tarde, los periodistas extranjeros calculaban que habían desfilado unos treinta mil guerreros y que el impacto del paso del ganso sobre el suelo patrio habría causado ya un hundimiento de algunos milímetros. Es posible, añadían, que se hayan producido derrumbes en sitios remotos, hacia la cordillera y el desierto de Atacama [...] A las seis y media [...] hubo noticias fidedignas de que la marcha masiva de más de sesenta mil fuerzas armadas y el golpe incesante de sus botas sobre la corteza terrestre del valle central eran causa de un desborde catastrófico del Lago Llanquihue, el hundimiento de varias islas y la salida de madre del Bío-Bío. El Mapocho desapareció temprano (246).

El destructor paso de los gansos lo avasalla todo, hay un desplome generalizado, el país se distorsiona, se desmorona, se desquicia; en definitiva, la única certeza es un futuro de incertidumbre. Y cabe recordar que la primera edición y la edición de *El diario de Cristián* incluye una serie de fotografías que, según lo que allí se indica, son producto tanto de la labor de Cristián, como de su hermano Marcelo: doce fotografías en blanco y negro que, como ya he señalado, consignan diversos acontecimientos ligados con el golpe de estado.

QUIZÁS PARA CONCLUIR

Ahora bien ¿qué puedo deducir de esta rápida relectura de la obra, qué pretendo sugerir, mostrar, demostrar? Dos propósitos. Primero, y es algo a lo que aludí al comienzo, que ella excede con creces el estatuto de obra testimonial, y que aparece como un cuerpo singular en el marco de la narrativa escrita durante aquellos años. Esta singularidad se explica tanto por lo que es su composición, como por la manera –las maneras– cómo es referido el contenido narrativo. En efecto, *El paso de los gansos*, como señala acertadamente Patricia Espinosa, es una novela que “desarticula los centros, diversifica las voces, enfatiza los quiebres temporales” (526). Es un texto caracterizado por su estructuración fragmentaria, donde los saltos e interrupciones subvierten la progresión serial y cronológica, la lógica narrativa panorámica, en el que se cruzan y se reúnen diversos formatos narrativos. Glosando lo señalado por Patricia Espinosa, aquí la historia, tanto de los personajes como la del país, es referida

a saltos, con intermitencia y discontinuidad, con suspensiones y rearticulaciones parciales, nunca de manera totalizante, por medio de un conglomerado de discursos, cuyos puntos de vista y cuyas versiones difieren o se asemejan. “Esto implica la imposibilidad de asumir un relato de origen o causal; pérdida, por tanto, del estatuto de unicidad y autenticidad; [...] la polifonía establece la imposibilidad de interpretar lo real de modo unilateral” (526).

De lo anterior se deduce que no resulta fácil conceder a *El paso de los gansos* un estatuto genérico determinado. Tanto más cuanto que todo parece tener cabida dentro de los márgenes de este discurso de múltiples dimensiones en el que la ficcionalización –o no– de la crónica, de la entrevista, del diario de vida y del testimonio, y en el que también participan autoficción e imágenes, dan lugar a una novela múltiple, híbrida, en la que escritura, registro fotográfico y memoria “elaboran” una suerte de repertorio que deja constancia de la historia y de sus circunstancias, de sus esperanzas e infortunios.

Por lo mismo, y segundo, me parece que *El paso de los gansos* puede ser vista como una suerte de proto ficción de archivo, o de una ficción de archivo *avant la lettre*. En efecto, como en aquellas, y según lo ha establecido Macarena Areco (proyecto Fondecyt 1220128) se percibe en *El paso de los gansos*, en cierta o en gran medida, la historia de una familia, de una investigación vinculada con aquella y con los orígenes, la temática del viaje y del exilio, así como la presencia de fotografías y otros documentos que acentúan el carácter testimonial, el vínculo con la historia y la memoria, y con las vivencias subjetivas asociadas a ellas. Además, parece que encontramos en ella resonancias de lo señalado por Arlette Fargue (1991) para quien las palabras del archivo “expresan lo que nunca hubiese sido pronunciado de no haberse producido un acontecimiento social perturbador. En cierto modo, expresan un no-dicho” (10), pues “El archivo es una desgarradura en el tejido de los días, el bosquejo realizado de un acontecimiento inesperado” (11). Más aún, el archivo permite actualizar las pesadillas de la historia: “Como si de un mundo desaparecido volvieran las huellas materiales de los instantes más íntimos y los menos frecuentemente expresados por una población enfrentada a la sorpresa, al dolor o al fingimiento” (14).

Ahora bien, si se tiene presente la estructuración narrativa de la novela y su disposición, hasta se podrían traer a colación las afirmaciones de Didi-Huberman para quien el archivo está compuesto por fragmentos, por trozos disímiles y variados, un camino enmarañado, un “rizomático archivo de imágenes heterogéneas, que sólo con dificultad puede ser dominado, organizado y comprendido, precisamente porque ese laberinto está compuesto tanto de intervalos y huecos como de material observable” (2012 2). Y, parafraseando lo señalado por el mismo autor en su estudio sobre Warburg, se podría también decir que encontramos en el texto de Alegría una historia fantasmal en la medida en que el archivo es considerado como un vestigio material del rumor de los muertos (2009 36).

La novela, por último y entonces, puede ser considerada como un lugar de memoria (Pierre Nora), pero un tipo de memoria que no se formula como un *fluir* constante desde una fuente de origen hasta un punto de llegada, sino como una dialéctica de tensión, con sus repeticiones y variaciones, avances y retrocesos, rupturas y fragmentaciones; en definitiva, como un lugar vivo de memoria, un lugar de memoria viva. Algo necesario, más que necesario, en un país que, no es difícil constatarlo hoy, la pierde cada día más.

BIBLIOGRAFÍA

- Alegría, Fernando. *El paso de los gansos*. New York: Ediciones Puelche, 1975.
- . *El paso de los gansos*. Barcelona: Editorial Laia, 1980.
- . *El evangelio según Cristian, el fotógrafo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1988.
- Cavallari, Héctor. “Fernando Alegría y la deconstrucción del fascismo”. *Texto Crítico*, julio-diciembre 1981 (22-23): 13-21.
- Chamorro, Jessenia. “El paso de los gansos: Memoria ficcional del Golpe de Estado. En torno a la narrativa de Fernando Alegría”, (2014): <http://critica.cl/literatura-chilena/el-paso-de-los-gansos-memoria-ficcional-del-golpe-de-estado>
- Concha, Jaime. “Testimonios de la lucha antifascista”. *Araucaria de Chile*, 4 (1978): 129-147.
- Didi-Huberman, Georges. “El archivo arde”. Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (eds.), *Das Archiv brennt*, Berlin, Kadmos, [2007]. Traducción de Juan Ennis. Disponible en <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>
- . *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- Espinosa, Patricia. “Modos de construcción de la memoria en la primera novela chilena experimental antidictadura: *El paso de los gansos* (1975) de Fernando Alegría”. *Catedral Tomada*, 5, 9 (2017): 522-535.
- Fargue, Arlette. *La atracción del archivo*. Valencia: Editions Alfons el Magnanim, 1991.
- Guerra Cunningham, Lucía. “Historia y Memoria en la narrativa de Fernando Alegría”. *Revista Chilena de Literatura*, 48 (1996): 23-38.
- Moreno, Fernando. “Notes sur le roman chilien actuel”. *Les langues modernes*, 4 (1980): 467-478.
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. París: Gallimard, 1992.
- Opaso, Cristian. “Cristián Montecinos: Asesinato por equivocación”. En <http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/reporter/capIII16.html>.
- Rojo, Grínor. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena*. Tomos I y II. Santiago: LOM, 2016.

Skármeta, Antonio. "Narrativa chilena después del golpe". *Araucaria de Chile*, 4 (1978): 148-167.

Valenzuela, Víctor M. "Dos novelas del golpe militar". *Literatura chilena. Creación y crítica*. XVI, (1981): 5-6.

POESÍA TESTIMONIAL DEL GOLPE EN CHILE: REPRESIÓN, EXILIO E INSILIO

Náin Nómez
Universidad de Santiago de Chile
nain.nomez@usach.cl

PROLEGÓMENOS

Nuestro objetivo es mostrar ciertas representaciones testimoniales que se dan en la poesía chilena durante el periodo dictatorial, tanto en los poetas que sufren el insilio dentro del país como en aquellos que se van al exilio.

En su libro *La memoria, la historia, el olvido* (2008), Paul Ricoeur argumentaba que:

En primer lugar, el testimonio tiene varios usos...Más aún, en ciertas formas contemporáneas de declaración suscitadas por las atrocidades masivas del siglo XX, el testimonio resiste no sólo a la explicación y a la representación, sino incluso a la reservación archivística, hasta el punto de mantenerse deliberadamente al margen de la historiografía y de proyectar una duda sobre su intención veritativa (208-209).

Aquí se plantea un problema esencial del testimonio, cual es su estatus ambiguo entre la ficción y la realidad, podríamos decir entre la historia, lo testimonial y la literatura. Sus orígenes en Latinoamérica se remontan a la Revolución Cubana, desde donde el testimonio es incorporado a los géneros literarios del Concurso Casa de las Américas en 1970, y desde el punto de vista de su estatus como género, es revisitado posteriormente por muchos intelectuales tales como Margaret Randall, Hugo Achugar, John Beverly, Hernán Vidal, René Jara, Jorge Narváez y Leonidas Morales, entre varios más. Para este último, el testimonio muestra en el centro de su escenario discursivo “la voz” del subordinado o del subalterno, una voz de resistencia que busca reconstruir la historia oficial instalando así una verdad oculta o reprimida. Aunque no le da el estatuto de un género literario auténtico sino de un discurso que llama transhistórico, el autor hace un aporte substancial a la discusión sobre el carácter del testimonio (2001). Por su parte, la argentina Ana María Amar Sánchez, señala que “las categorías narrativas

de personaje y narrador, están aquí profundamente contaminadas de elementos referenciales que se ‘literaturizan’ en el texto, son ejes que permiten el pasaje de lo real a lo literario y participan de ambos al mismo tiempo” (449). Y Natalie Tobón plantea que

No existe una definición consensuada sobre lo que es un texto testimonial ni sobre cuáles son los elementos que lo conforman. La imprecisión en la definición del testimonio incluye el considerarlos o no textos literarios o sociológicos... Esta imprecisión es posible debido a la hibridez de los textos testimoniales, están en una constante transición entre polos opuestos de la ficción a lo real, de lo literario a lo no literario, de la mediación a los relatos directos (44).

Como indica Narváez (1988), el testimonio de la memoria se presenta como un texto mestizo, polivalente o multidisciplinario. El autor recalca su falta de estatuto como género y su función ancilar. Pero al mismo tiempo, establece su carácter central en las escrituras latinoamericanas donde “el modelo de escritura testimonial es fundamental en la construcción del discurso de identidad y representación imaginaria” (20). Los autores y autoras citados se refieren tanto al carácter híbrido del testimonio, como a las dificultades de una definición precisa de sus límites y a la capacidad que tiene de representar o mostrar las memorias desplazadas de las narrativas canonizadas. La discusión anterior nos lleva a retornar al tema que nos interesa, que corresponde a cómo se entronizan las formas testimoniales en los textos poéticos para dar cuenta de la represión dictatorial y sus secuelas. Aquí nos interrogamos acerca de las maneras que adquiere la tradición del testimonio (como la del Diario, la Autobiografía o la Crónica) en los textos poéticos que reelaboran o reconfiguran las experiencias del yo desde su propio lenguaje y experiencia subjetiva. Y si la poesía testimonia, ¿cómo lo hace? ¿Quién o quienes testimonian en un poema? ¿El testigo o el sujeto que habla por el testigo? ¿El heredero del testigo? Así se nos aparece el testimonio en un doble lugar o en una dirección dual: por un lado, están los testimonios de la memoria individual y colectiva, que, en el caso de la experiencia chilena, nos remiten a la dictadura a través del testimonio directo de los hechos acaecidos y también está el testimonio tamizado por el lenguaje artístico (poesía, narrativa, drama y otros géneros literarios), que da cuenta de los traumas internos y las secuelas a largo plazo de la dictadura. La poesía recupera la memoria, como función de lo imaginario y rememora de diversas maneras, lo visto, lo vivido y lo sentido, utilizando los modelos de la escritura testimonial, que puede adquirir la forma propia del testimonio, pero también de la carta, el diario de vida o de viaje, la crónica, la autobiografía, la memoria, el recado, la historia de vida. De esta manera, el texto poético puede adquirir el estatus de realidad para contar la experiencia real o reconocida del mundo. En lo individual, se presenta como un repliegue hacia la subjetividad y en lo colectivo, como un testimonio de la fragmentación social.

EL TESTIMONIO POÉTICO DE LA PRISIÓN Y LA TORTURA

Los poetas que vieron y vivieron la represión en cuerpo propio, utilizaron un sinnúmero de estrategias textuales para representar de manera directa o de manera tamizada y simbólica la prisión, la tortura, las desapariciones, las muertes y los efectos del Golpe. Al respecto, a continuación, seleccionamos algunos textos poéticos que relevan en forma directa lo visto y lo vivido.

El primer testimonio conocido es el poema “Somos cinco mil” de Víctor Jara, escrito en el Estadio Chile poco tiempo después de que el cantautor fuera detenido y del cual citamos un fragmento¹:

Aquí en esta pequeña parte de la ciudad/ somos cinco mil./ ¿Cuántos seremos en total en las ciudades/ y en todo el país?.../ Cuánta humanidad/ con hambre, frío, angustia, pánico,/ dolor, presión moral, temor y locura./ Seis de los nuestros se perdieron en el/ espacio de las estrellas./ Uno murió. Uno golpeado como jamás nunca creí/ se podía golpear a un ser humano./ Los otros quisieron quitarse todos los temores,/ uno saltando al vacío,/ otro golpeándose la cabeza contra el muro/ pero todos... todos con la mirada fija en la muerte./ Qué espanto causa el rostro del fascismo (11).

El texto tiene una extensión mayor, pero quedó incompleto, ya que su autor fue asesinado en el lugar de detención, aunque el manuscrito fue rescatado, convirtiéndose en el primer testimonio directo de la dictadura. En su lúcida descripción se puede percibir el ambiente ominoso del espacio del ex Estadio Chile llamado hoy Estadio Víctor Jara, convertido en cárcel, la angustia del no saber lo que ocurre con los compañeros, el testimonio de los muertos y la reflexión sobre la situación del país bajo la represión. El narrador no se conduce de sí mismo, sino de un colectivo, “la humanidad con hambre, frío, angustia, pánico, dolor...”, causado por “el rostro del fascismo”. Esta actitud del hablante, objetiva la situación y le da un carácter político que va más allá del sufrimiento personal.

Entre los primeros textos testimoniales que se publicaron después del Golpe, está un libro escrito por el poeta Aristóteles España en la prisión de la isla Dawson en el extremo sur del país. La obra apareció bajo el título *Equilibrio e incomunicaciones* en 1981 en una edición artesanal con un subtítulo que indicaba: “Poemas escritos en el campo de concentración de Isla Dawson. Chile. (Septiembre de 1973-Julio de 1974)”. La segunda edición del libro, se hizo en 1985 con un título más directo: *Dawson*. En su preámbulo, el autor señala que “estos poemas son las vivencias de un detenido

¹ Por razones de espacio, los versos de los poemas citados se transcribirán sin la separación de la versión original.

que abarcan aproximadamente el tránsito de un año” (s.n.). En general, los textos presentan un narrador enmarcado, el cual describe las situaciones vividas con un tono distanciado y en donde la naturaleza aparece antropomorfizada y en connivencia con las vicisitudes dolorosas de los seres humanos. Lo percibimos en el poema “Llegada”, que testimonia la entrada al espacio de reclusión:

Bajamos de la barcaza con las manos en alto/ A una playa triste y desconocida./
La primavera cerraba sus puertas,/ El viento nocturno sacudió de pronto/mi
cabeza rapada/ el silencio/ esa larga fila de Confinados/ que subía a los camio-
nes de la Armada Nacional/ marchando/ cerca de las doce de la noche del once
de septiembre/ de mil novecientos setenta y tres en Isla Dawson./ Viajamos/
por un camino pantanoso que me pareció/ una larga carretera con destino a la
muerte.../¿Qué será de Chile a esta hora?/ ¿Veremos el sol mañana?.../ Las
ventanas de la vida se abren y se cierran (A1).

El sujeto escribe en primera persona desde su experiencia inmediata, desde la cual transmite el sentimiento de pena, tristeza, desolación y angustia que lo embarga y con el cual se identifica el mundo exterior que se hace parte de la penuria humana. Hay un contexto situado (el día posterior al Golpe, la isla, los camiones, los confinados) y una escritura cuyos elementos verbales remarcan la atmósfera ominosa con sus pausas, sus silencios y las reflexiones directas del sujeto hablante. Las preguntas finales remarcan el sentimiento de abandono e impotencia, al presentar tanto al nosotros como al país entero en situación de desastre, personificando finalmente en la imagen de la ventana-vida la figuración de la muerte. En el texto “Momentos” del mismo libro, se evoca ahora el ambiente represivo de la vida en la isla:

La vida en isla Dawson es gris,/ como el ruido de las metralletas/ o el tic tac,
tic tac, tic tac/ de la muerte/ que se escucha violentamente/ en el recinto./ Un
sonido infernal/ me penetra en el alma/ como un gas venenoso lleno de burbujas/
saliendo de las fauces del Tirano (A4).

Junto con los elementos onomatopéyicos, cromáticos y cenestésicos del poema (ruido, tic tac, sonido infernal, gas venenoso), los cuales intensifican la angustia del prisionero, se agrega la figura del Tirano, la que completa la escenificación figurativa de terror que se contrata con el estilo pausado del relato testimonial. El sujeto de los poemas no sólo pregunta, se queja, se enrabia con la realidad que vive, sino que también cuestiona, proyecta y denuncia, sin ceder a la pura emoción: “hago preguntas, anoto, observo todo lo que ocurre”. (“Balas y reencuentros” B20).

En el mismo tono testimonial en primera persona, aunque utilizando el recurso de la memoria y con un leve toque humorístico, incluimos un fragmento del poema “In Memoriam” del libro *Carta de prisionero* de Floridor Pérez publicado en 1984, pero

cuya edición definitiva es de 1985 y de la cual citamos. Los poemas fueron escritos a fines de 1973 desde la Isla Quiriquina donde el poeta estuvo recluido:

Todavía me pregunto por qué tú/ -por qué tú y no yo-/ por qué tú que alzabas gordos sacos/ y cargabas camiones/ eras fuerte, degollabas carneros/ ¿por qué no te aguantaste ese viaje/ en un camión cargados como sacos/ y te tiraron muerto junto a mí/ con tu poncho de pobre/ como un carnero blanco degollado/ por qué tú, por la cresta, y no yo/ que ni me puedo el diccionario / de la real academia en una mano? (39).

El testimonio es aquí muy indirecto y el sujeto utiliza la forma apostrofada para interrogar a un tú ausente y dar cuenta de la represión. La reiterada interrogación (¿por qué?), cumple el objetivo de intercalar una serie de elementos que diferencian al yo y al tú, especialmente aquel que muestra la oposición entre fuerza física y debilidad y cuyo irónico enunciado final no diluye lo absurdo de la situación descrita. El cierre enfatiza el caso que se relata y que pone en cuestión la racionalidad del hecho, al mostrar la sobrevivencia del más débil, al mismo tiempo que el “diccionario” adquiere un sentido simbólico y juega un papel de intermediación cultural entre el sujeto que escribe y la situación descrita.

El poeta Jorge Montealegre, detenido en 1973 cuando tenía 19 años y luego encarcelado en el campo de concentración de Chacabuco, escribió allí el poema “Casa de Chacabuco”, donde recobra la memoria de los mineros para enlazarla con la situación de los prisioneros:

Viejas/ como la historia de los esclavos/ que se renueva día a día/ en ti y en mí.../ Tierra humedecida en llanto/ agitada en sangre/ y convertida así/ en el adobe que pobló Chacabuco.../ Casas adornadas/ con bríos nuevos y afuerinos,/ con puños que se elevan al sol/ preguntando ¡hasta cuándo! (*Los poetas y el general*, 113-114).

Vigilado de cerca, suponemos que el poeta no podía escribir un testimonio directo y se ve obligado a buscar formas elusivas que cuenten su situación actual, a través de las casas del lugar identificadas con las luchas históricas de los esclavos y los mineros. Mucho tiempo después, en el libro *Exilios* de 1983, Montealegre publica un poema titulado “Agenda” donde utiliza la escritura de la “agenda” para testimoniar lo que fueron los últimos momentos de la Unidad Popular y los meses de prisión:

Septiembre liceo/ Septiembre mi casa/ Septiembre Serrat Principito ahijada/
Septiembre liceo/ Septiembre lluvia corte de pelo Margot/ Septiembre mi casa/...Septiembre jeep manos en la nuca bala en boca/ Septiembre Escuela Militar/ Septiembre camioneta/ Septiembre Estadio Nacional/ Octubre Estadio Nacional/ Octubre parlante disco negro Velódromo/ Octubre Primera Comunión/

Octubre Estadio Nacional/ Noviembre Estadio Nacional/ Noviembre burla buses bultos Santiago de Chile/ Noviembre carretera/ Noviembre Valparaíso/ Noviembre Andalién cubierta bodega Océano Pacífico/ Noviembre Antofagasta/ Noviembre tanquetas trencito camiones desierto de Atacama/ Noviembre Chacabuco/ Diciembre Chacabuco/ Diciembre cartas plantones torres toque de diana/ Diciembre primer poema... (39).

El texto prosigue contando la odisea de la prisión en Chacabuco, hasta mayo de 1974. La agenda-bitácora de Montealegre testimonia el recorrido del poeta desde su prisión en Santiago hasta llegar a Chacabuco y los eventos fundamentales vividos por el joven prisionero hasta su expulsión del país a mediados de 1974. El sintético y objetivo relato del prisionero, al mismo tiempo que provoca un efecto de verosimilitud testimonial efectivo, logra transmitir la sensación de aislamiento y soledad de la situación contada. Debido a la larga extensión del texto, lo interrumpimos en el momento en que el joven Montealegre indica que escribe su primer poema, es decir cuando sus anotaciones se traspasan de la transcripción documental a la escritura literaria.

Dentro de este mismo tono testimonial está el poemario de Arinda Ojeda Aravena titulado *Mi rebeldía es vivir* publicado en 1988, pero escrito durante su reclusión en la cárcel de Coronel después de su detención en 1981. Los textos de Ojeda son claros y transparentes, no rehúsan acogerse al sentimiento desnudo ni al compromiso político directo, tal como podemos verificar en el fragmento del poema “Dieciséis” que aquí reproducimos:

Las noticias dicen 12 muertos./ Me recuerdo del frío en la CNI./ ¡son tan largos 20 días! Rigidez en los músculos/ y fuego en el cerebro./ El cuerpo incoherente,/ separada cada una de mis partes,/ balanceándose, cayendo,/ los órganos sin control,/ sacudidos en espasmos.../ Cuando el frío es tan grande/ ya no se siente./ Cuando el dolor es tan total/ ya no sabes dónde duele./ Cuando sientes que se te abalanza la locura/ hay sólo una idea fija:/ ser capaz de pensar (41).

Existe una serie de poemas anónimos que también documentan la prisión y la tortura de esos primeros días de la dictadura, la mayor parte no reivindicados por poetas conocidos. Reales o ficticios, estos poemas testimoniales se focalizan en la necesidad de dar cuenta de la represión y la masacre que siguió al Golpe de Estado en Chile. El primero que citamos es un testimonio poético en primera persona, que rememora el mundo de la cotidianidad anterior versus el dolor que produce la tortura en el presente. Los tres poemas que siguen se refieren al testimonio de un hijo que le escribe a su padre después de su muerte:

Recordaba haber comprado un libro de historia,/ también que una mujer me había sonreído,/ padre, me pegan, me amarran. El cordel se me confunde/ con

la carne, con los vellos./ Siento que la cabeza no me pertenece;/ ¿alguna vez me pegaste tanto?/ ¿O mi madre?/ En la herida han puesto la corriente,/ y sólo he recordado el corredor.../ y teniendo la certeza de que no sé nada/ de lo que ocurrirá un minuto más tarde (“Anónimo II-5” 153).

El poema que sigue, en un tono más general y apostrofico, asume la voz de la memoria personal del hijo para contarle al padre como fue su muerte:

No puedo dejar de hablarte, padre/ los diarios mienten,/ todos mienten,/ desde el boletín oficial, el periodista,/ el impresor/...a mí me fusilaron/ en la noche y a pleno campo/...no me arranqué./ (El Willy iba esposado y/ engrillado,/ no llevaba vendas)/...Entiérrame, padre, y no olvides de poner/ mi fecha de muerte, no olvidar, no olvidar que ese olor a campo/ permanece (“Anónimo II-1” 156).

En este caso, además de testimoniar la indignidad de la muerte anónima, la voz poética denunciatoria alude al dominio de los aparatos de comunicación por parte de la dictadura y a la importancia que adquiere la memoria para mantener el recuerdo de los desaparecidos. Igualmente, el “Anónimo III (3)” reitera la denuncia invocada en los poemas anteriores, al mismo tiempo que describe la situación de su cautiverio, su agonía, su muerte y la de sus compañeros:

Sentía frío,/ tanto frío,/ y las esposas me apretaban. / Además el dolor de las bayonetas en/ mis costillas. ¡Siempre fui tan flaco!/ siento la respiración de Jorge,/ y de Willy,/ papá te escribo ahora,/...Quise tanto hablar contigo./ Los grillos y su canto de clavos,/ el fresco de la noche me acompañaron/ en nuestro fusilamiento, en eso que/ llamaron fuga/...Y nos mataron, papá,/ igual que en las películas de nazi,/ por dignidad no pedí clemencia/ porque eso es cobardía en las películas,/ pero sólo por eso padre,/...Pero ninguno lloró y alcancé a/ tomarle la mano al Willy, fue todo un hombre,/ cuéntaselo a su padre (159-160).

Otro anónimo, esta vez tomado del Campo de Concentración de Tres Álamos de Santiago, asume la voz de un padre que busca a su hijo desaparecido con una escritura simple y directa:

Busco a mi hijo, señor,/salió una mañana,/y nunca volvió./ Tiene veinte años, señor,/ es joven y hermoso,/ y nunca volvió./...Por qué no contesta, señor,/ no mire tan duro,/ no escupa mi cara,/ no cierre la puerta!/ Perdona si vuelvo,/ mañana otra vez,/ señor (“Tres Álamos” 163).

Entre los poemas anónimos reivindicados con posterioridad por poetas hombres y mujeres reconocidos/as, hay algunos que, aunque no necesariamente aluden a situaciones vividas, dan cuenta de la brutalidad de la dictadura y sus secuelas traumáticas.

En la antología de Omar Lara y Armando Epple, publicada en 1978 en Bucarest aparecen varios ejemplos de este tipo de poemas, entre ellos un soneto titulado “A una lavandera de Santiago”, reconocido más tarde por el poeta Oscar Hahn, el cual citamos *in extenso*:

Mi prima que vivía de su artesanía/ se me murió de muerte repentina:/ le partieron de un golpe la cabeza/ con la culata de una carabina./ Desde el abismo de su cráneo abierto/ suben gritos y cantos fraternales,/ entran en cada vivo, en cada muerto,/ y empiezan a temblar los generales./ La ropa sucia no se lava en casa/ cuando la manchan sangres tan enormes/ que van de lavatorio en lavatorio./ Un regimiento de manchados pasa./ Y no podrá limpiar sus uniformes/ ni el mismo purgador del Purgatorio (13).

Este poema, de excelente factura, instala un sujeto, que, desde la distancia de la tercera persona, establece una cercanía-lejanía con la víctima a partir de un oxímoron que ensancha la visión para parodiar a los militares, al mismo tiempo que denuncia y critica su actuar. Otro poema anónimo recogido en la misma antología es el titulado “Que digiera bien, señora”, el que más tarde fue reivindicado por la poeta Ana María Vergara. El poema alude a la protesta de las cacerolas vacías realizada en 1972 por las mujeres de la burguesía en alusión a la falta de ciertos alimentos en los últimos meses del gobierno de la Unidad Popular. Dice así:

¿Está llena/ su cacerola/ ahora, señora?/ ¿De qué?/ ¿de carne?/ ¿De hígado?/ ¿De lengua?/ ¿De qué/ está llena/ cree usted,/ señora,/ su cacerola?/ ¿de vaca,/ de cordero,/ de chanchó?/ ¿De qué, señora?/ ¿de tripas?/ ¿de corazón?/ ¿De patas?/ ¿De cabeza?/ ¿De sangre,/ de sesos,/ de costillas,/ de huesos?/ ¿De qué/ cree usted, señora,/ que su cacerola/ está llena ahora? (20).

El poema, como puede verse, está realizado en base a preguntas que apostrofan a una interlocutora que se visibiliza en un grupo de mujeres que acaparaban alimentos en sus casas y cuya protesta ayudó a “alimentar” el Golpe de Estado. De este modo, sin aludir directamente a la dictadura, la memoria del antes y el después muestra metonímicamente (tripas, corazón, cabeza, sangre, sesos, huesos) la relación entre las partes del animal que las señoras querían comprar y las partes de los opositores torturados por la dictadura. Otro poema anónimo publicado en la misma antología es “Año viejo 1973”, reconocido posteriormente por el poeta Juan Cameron, quien finalmente salió al exilio y que, en su parte central, señala:

Se terminó este año cabrón, se fue a la cresta,/ se fue completamente a pique: capotó,/ con sus camiones y médicos y cacerolas a cuestras/ y los cuatro jinetes del apocalipsis./ Ahora está sonando la bocina, y ahora mismo/ estallan los fuegos

artificiales y ahora/ comienzan los abrazos. “A año muerto/ año puesto”, me decías con una copa en la mano/ corriéndote las lágrimas./ Que seas feliz (21).

Este poema ilustra el momento posterior al Golpe con su carga ominosa y negativa: muestra a un sujeto amargado que describe el primer año nuevo en dictadura con sorna y hace un recorrido histórico de ciertos hechos que condujeron al fin de la democracia.

Los testimonios anteriores, no agotan ni mucho menos la variedad de poemas escritos en los lugares mismos de la represión y la tortura escritos por poetas, muchos de los cuales y por razones de seguridad debieron ser publicados mucho tiempo después. En ese sentido, es importante también mencionar algunos escritos ya en el exilio o de aquellos que se quedaron en el país y quienes, desde este insilio, tuvieron que esperar para ver la posibilidad de su publicación.

ALGUNOS TESTIMONIOS POÉTICOS DEL EXILIO Y EL INSILIO

Los testimonios poéticos con posterioridad al Golpe abundan, por lo tanto, aquí solo haremos referencia a algunos de los que nos parecen importantes por su imbricación con la represión que sufrieron los autores. Es el testimonio que la memoria hace presente desde un futuro que lo evoca y lo revive, acortando la relación entre la experiencia y el punto de hablada. Iniciamos este breve recorrido con dos poetas de los años cincuenta, que vivieron el exilio. El primero es Efraín Barquero, quien en su libro *El poema negro de Chile* de 1974 hará una representación de su visión personal sobre el Golpe y la dictadura. El poema “Los sacrificados” interpela desde un “nosotros” a un “ellos”, los representantes del sistema opresor dictatorial, y los instala como los asesinos de los sacrificados:

Vertieron sangre de muchacho en el mismo lavatorio/ donde su madre lo lavó cuando niño./ Vertieron sangre en artesas llenas de ropa,/ en bateas colmadas de agua y harina,/ en tarros de leche fresca y humeante.../ Vertieron sangre de cordero y pastor,/ y comieron perros, bestias de cacería/ una lavaza amarga.../ Vertieron sangre de padres que esperaban/ ver crecer a sus hijos, sangre joven o más vieja./ Sangre que en la inmensa noche de los hombres maduros/ los lavó de ellos mismos al engendrar un ser (*Antología* 234).

El carácter conminatorio del poema se focaliza en la sangre como representación cristológica del sacrificio, que a su vez convierte a los asesinos en bestias humanas que son castigados simbólicamente en nombre de la humanidad. Por otra parte, el poeta Alfonso Alcalde publica en la revista *Araucaria* N° 1 en 1978 el largo poema titulado “¿Qué crimen no cometieron?”, el que en su parte final señala:

¿Qué crimen no cometieron? Fuimos 40.000 veces a enterrar a nuestros muertos./ Fuimos 10.000 veces a curar nuestros heridos/ y seguimos buscando los desaparecidos./ Porfía somos, raíz que estalla somos,/ muerte reunida somos, rebeldía somos, sangre/ y huesos recogidos somos/ vida de Chile nuevo somos seremos y seguiremos siendo! (La negrita es del original. *Siempre escrito en el agua* 171).

Se trata de un poema que se mantiene en la misma línea del texto de Barquero, aunque con un testimonio más directo y una escritura más apasionada y cercana al interlocutor, que culmina con un llamado a la solidaridad y a la utopía.

Los poetas de los sesenta fueron receptores directos de la represión dictatorial, ya que su promoción fue la que estaba en plena elaboración creativa en el país al momento del Golpe. El poeta Omar Lara, preso y luego exiliado en Rumania, escribe el libro *Oh buenas maneras*, Premio Casa de las Américas en 1975, del cual anotamos el poema “Yo no puedo vivir en la ignorancia”: Prohíbese cobijarlo en su casa/ saludarlo, viajar en el mismo bus./ Prohíbese mencionarlo en las conversaciones/ referirse a sus actividades./ Prohíbese su nombre. Nadie ose nombrarlo (13).

Si en este poema lo que se parodia son los bandos marciales y su conminación a convertir el país en un campo de concentración militar, en el texto “Ciudad tomada” se alude directamente a los efectos de las ciudades sitiadas por la represión militar:

Se sabe que vienen cuando agudos chillidos/ invaden la frágil calma de las casas./ Los dormidos se agitan en su sueño/ se perturba el destino de los pájaros en vuelo/ y los jóvenes amantes quedan absortos mirando el cielorraso.../ En las mañanas los habitantes caminan como sonámbulos/ creyendo y no creyendo lo que acaba de suceder/ Soñando que han soñado./ Las ventanas rotas/ la ceniza humeante aún en las veredas / son prueba indudable/ y un tufillo no humano/ y signos de delirio en la arena/ y pelos de rata en las tazas de café. (Lara y Epple 72).

Otro poeta de los años sesenta que pasó por varios países en sus exilios, es Gonzalo Millán. En sus poemas la representación testimonial retoma las voces de los torturados y los asesinados y recurre a diversas formas animalescas para describir a los represores. El poema-libro fundamental de Millán sobre el Golpe y su historia es *La ciudad*, publicado en Canadá en 1979, una obra que sintetiza poéticamente en 68 fragmentos lírico-épicas construidos como una letanía, los últimos días del gobierno de Allende, el Golpe y el tiempo de la dictadura. Por otro lado, los poemas referidos al momento posterior al Golpe aparecen en el libro *Seudónimos de la muerte*, especialmente en la sección “Visión de los vencidos”, publicado en Chile en 1984, aunque muchos de los textos habían aparecido en revistas y antologías en los años posteriores al Golpe. En el poema “Interrogatorio”, escrito desde una tercera persona

fuertemente cercana al relato, se resume sucintamente la experiencia que da título al texto: “Pide saliva/ en la boca/ seca de miedo/ la lengua pegada./ El silencio/ y la palabra/ matan/ de la garganta/ brota de golpe/ el grito./ de agua” (13). Otro poema escrito en tercera persona, pero escalofriantemente cercano es “Aparecida”, donde el irónico juego lingüístico no deja de mostrar la crueldad del relato: “Apareció. Había desaparecido./ pero apareció. Meses después/ la encontraron en una playa./ Apareció en una playa/ meses después con la columna/ rota y un alambre al cuello” (23)². El poema “El traslado”, como en los anteriores, hace alusión a la animalización de los prisioneros, pasando ahora de la tercera persona a la personificación más cercana de la primera persona: “Cuchicheamos por última vez/ en el furgón frigorífico/ como almejas entreabiertas/ apenas en un plato de lata./ Luego con las bocas cerradas/ morderemos el frío cuchillo” (16).

Para los poetas que se quedaron definitivamente en el país, las posibilidades de publicación fueron nulas por varios años. En otros trabajos hemos señalado que recién a partir de 1978/79 se editan los primeros libros que encubiertamente critican a la dictadura. El poeta José Ángel Cuevas publica en 1989 una antología de sus poemas escritos con anterioridad con el título de *Adiós muchedumbres*. De la selección de su primer libro titulado *Efectos personales y dominios públicos* de 1979, tomamos fragmentos de algunos poemas que muestran la marginalidad del poeta bajo el sistema dictatorial. Leemos en el poema “El día cae por su propio peso”:

Algún avión viejo circulaba entre las nubes/ ecos de martillos por el cielo Sur,/ (empiezan a levantarse las primeras fondas de las Fiestas Patrias)./ Mañana llega Julio Iglesias./ Mientras mis hijos vuelven de la escuela./ El día rueda silencioso/ llevándonos a todos por la vida, cae/ por su propio peso./ Ya llegará la noche, para/ salir a caminar por Santa Rosa/ o ir al Centro (21).

Este recuento de la cotidianidad del ser humano común y corriente en el Chile dictatorial, es retomado por el poeta, quien lo repite en casi todos sus libros, dando cuenta de la existencia vacía de aquellos que sobrevivieron a la masacre inicial del régimen militar. En el largo recuento que es el poema *Introducción a Santiago* (1982), el poeta insistirá en mostrar a este personaje degradado que sobrevive a salto de mata en una ciudad y país también degradados, bajo el estado de emergencia permanente y la precariedad de la vida diaria. Citamos fragmentos del texto:

² El poema se basa en un hecho real. A comienzos de enero de 1976 se encontró en playa La Ballena cerca del balneario Los Molles en el norte del país, el cadáver de una mujer con evidentes señales de tortura. Posteriormente se identificó como Marta Ugarte Román detenida desaparecida de la dictadura.

Soy un pobre santiaguino de mierda/ hablo solo. El mundo ha cruzado mi/ propia casa yo no me he movido/ Hasta que punto San Pablo/ sus basurales/ los muertos de la línea o/Tomas de Terreno Electric Avenue/ ¿No soy yo mismo?.../No me importa nada/ apenas uno de la muchedumbre soy/ uno que come papas fritas/ y correo para alcanzar a tiempo/ la última de las Matadero Palma B-3/ letrero rojo.../cae gente/ se escuchan gritos pasos apresurados.../apago la radio/ de una buena vez/ y doy por terminado este largo/ y largo discurso/ para que cada cual lo continúe en su interior/ a su manera/ y siga yo durmiendo/ por siempre (53-54).

Queremos terminar este sintético recuento de voces del insilio durante el periodo dictatorial, citando poemas de dos poetas: Carmen Berenguer y Elvira Hernández. Del libro de Carmen Berenguer *Huellas de siglo* publicado en 1986, citamos el breve texto “Desconocido”, que no requiere mayor explicación: “Un hombre a quien no conocía/ aparece en los diarios de todo el país/ está tirado en la calle/ Tiene el cuerpo perforado:/ Ahora todos lo conocemos” (15). Probablemente menos explícito, el poema “Molusco” testimonia desde la subjetividad de la primera persona instalada en la situación del molusco que va a ser comido, el terror que producen los preparativos de la tortura en el ser humano. La identificación se va intensificando en la medida que se describen desde la voz de la víctima los golpes, el desollamiento, el cocimiento y la posible desaparición del molusco que va a ser comido:

Me sacaron de mi residencia acuosa/ Lo hicieron con violencia, a tirones brutalmente.../ estaban armados de cuchillos./ Luego procedieron a meterme en un saco/ ¡Concholepas! Me golpearon (“para ablandarme”)/ Me lavaron (“para limpiarme”)/ Entonces, golpeado, ultrajado, semiblando y limpio/ me colocaron en una olla con agua hirviendo y sal./ Ahora estoy en la cocina/ con mayonesa, cebolla y perejil./ Ahora estoy en la vitrina./ Ahora estoy en un cartel./ ¡Me van a comer! (21).

En cuanto a Elvira Hernández, su primer libro *La bandera de Chile*, hoy día reconocido como uno de los poemarios más importantes de los años ochenta, fue escrito en 1981 y empezó a circular restringidamente en 1987 en una edición mimeografiada que fue secuestrada por la dictadura. La bandera de Chile aparece aquí como un artefacto en disputa y como símbolo, del cual se apropian los sectores de la ideología dominante, para hacer de ella un fetiche patriótico y casi chauvinista. El poema deconstruye su simbología patriarcal y la instala como cuerpo ultrajado por el dominio político y de género, pero también como cuerpo de la escritura:

La Bandera de Chile está tendida entre 2 edificios/ se infla su tela como una barriga ulcerada –cae como teta vieja-/ como una carpa de circo/ con las piernas

al aire tiene una rajita al medio/ una chuchita para el aire/ un hoyito para las cenizas del General O'Higgins/ un ojo para la Avenida General Bulnes (1991 18).

Con estas últimas poetas, cerramos este recuento de poemas testimoniales del Golpe y los primeros años de dictadura, cuyo objetivo ha sido fundamentalmente mostrar la intertextualidad que la poesía establece con otras formas escriturales, en este caso, con el testimonio, para representar una realidad coyuntural e inmediata en ciertas situaciones históricas traumáticas, como fue el Golpe de Estado en Chile.

FINAL

Parte importante de la poesía chilena escrita y publicada después del Golpe de Estado de 1973, se instala como un testimonio fehaciente de la represión, la tortura y el encarcelamiento de los opositores al régimen militar. Si bien, el poema representa un género literario que se sitúa preferentemente en el punto de hablada de la interioridad del sujeto, los ejemplos citados muestran una cercanía y afinidad con los géneros testimoniales, que pone un fuerte énfasis en el carácter híbrido que actualmente tienen unos y otros. Desde el mismo punto de vista, muestra también que la discusión acerca de la veracidad del género testimonial sigue siendo conflictiva, sobre todo si se la pone en relación a su inclusión dentro de los mismos géneros literarios, por ser un relato que se escribe desde la visión de un sujeto, cuya veracidad depende en gran parte de su memoria personal.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalde, Alfonso. *Siempre escrito en el agua. Antología*. Santiago: Lom Ediciones, 1998.
- Amar Sánchez, Ana María. "La ficción del testimonio". *Revista Iberoamericana* 151 (1990): 447-461.
- Barquero, Efraín. *Antología*. Santiago: Lom Ediciones, 2000.
- Berenguer, Carmen. *Huellas de siglo*. Santiago: Ediciones Manieristas, 1986.
- Cuevas, José Ángel. *Adiós muchedumbres*. Santiago: Editorial América del Sur, 1989.
- España, Aristóteles. *Equilibrio e incomunicaciones*. Santiago: s.e. Edición Mimeografiada, 1981.
- Faundes, Juan Jorge. *Poesía revolucionaria chilena*. China: Ocean Sur, 2014.
- Goldschmidt, Eva, ed. *Los poetas y el general. Antología*. Santiago: Lom Ediciones, 2002.
- Hernández, Elvira. *La bandera de Chile*. Santiago: Libros de Tierra Firme, 1991.
- Lara, Omar. *Oh buenas maneras*. La Habana: Premio Casa de las Américas, 1975.
- _____. y Armando Eppele, editores. *Chile: poesía de la resistencia y el exilio*. Bucarest: s.e., 1978.

- Millán, Gonzalo. *Seudónimos de la muerte*. Santiago: Ediciones Manieristas, 1984.
- Montealegre, Jorge. *Cuenta regresiva. Antología de poemas 1978-2010*. Santiago: Lom Ediciones, 2017.
- Morales, Leonidas. *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- Narváez, Jorge. *La invención de la historia*. Santiago: Pehuén Editores, 1988.
- Ojeda Aravena, Arinda. *Mi rebeldía es vivir*. Concepción: Ediciones letra Nueva, 1988.
- Pérez, Floridor. *Cartas de prisionero*. Concepción: Ediciones LAR, 1985.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Tobón, Natalia. “La realidad y la ficción del testimonio”. *Una reflexión sobre la narrativa testimonial: Alfredo Molano y el narcotráfico*. Monografía de grado. Universidad de Los Andes, Bogotá, 2008.

*LAS NOVELAS DE LA DICTADURA Y LA POSTDICTADURA CHILENA:
PRECISIONES Y AUTOCRÍTICA **

Grínor Rojo
Universidad de Chile
grinorrojo@hotmail.es

1

En 2016 yo publiqué un libro sobre las novelas chilenas de la dictadura y la postdictadura en cuyo prólogo dejé escrito que, aunque al lector pudiera parecerle una *boutade* algo gruesa, me atrevía a sostener que “toda, absolutamente toda, la literatura publicada en Chile o por chilenos con posterioridad al golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 era una literatura a la que aquel acontecimiento y sus secuelas le cortaban el traje o, dicho en forma más exacta, que estas eran unas obras de arte literario todas las cuales estaban signadas a fuego por la dictadura (o por el Estado de excepción, como empezaron a decir en algún momento los revolucionarios franceses) y por la postdictadura (o sea por el post Estado de excepción)”¹. Pues bien, como era de esperarse, no faltó quien refutara ese dictamen, acusándolo de desmesurado con el alegato de que no era muy difícil encontrar, para el período de la historia de Chile que yo había cubierto con mi libro, literatura, y en particular novelas, donde ni el golpe ni lo que vino después de él se evidenciaban.

Sin embargo, hubo en el reproche de mi contradictor una insuficiencia grave, y era que, por no importa cuáles hayan sido sus razones, este no siguió leyendo lo que yo había escrito, que “diecisiete años de gobierno castrense le modificaron a la sociedad chilena su manera de ser y estar en el mundo y que, como consecuencia de ello, no pudieron menos que modificárselas también a las producciones simbólicas”

* Leído en el simposio “Preguntas por/para la Literatura Chilena”, en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, con el auspicio además de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, el Centro UC de Estudios de Literatura Chilena y la Universidad Alberto Hurtado, el 4 de abril de 2023.

¹ Grínor Rojo. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. ¿Qué y cómo leer?* Vol. I. Santiago de Chile. LOM, 2016, p. 9.

(*Ibid.*). O, lo que es aún peor, tampoco excluyo la posibilidad de que yo mismo haya sido el culpable del malentendido, que no haya fundamentado y explicado mis dichos suficientemente. En realidad, según lo que puede leerse en la frase de arriba, yo no estaba pensando predominantemente en la incidencia, al interior de los mundos narrados en los textos en cuestión, de objetividades que eran vinculables con los desmanes de la dictadura o con los de la postdictadura (o con las acciones de complicidad o resistencia a los mismos), es decir que no estaba otorgándole prioridad, ni tampoco era mi aspiración otorgársela, ni única ni preferentemente, a la reproducción en estos mundos novelescos de los crímenes, las desapariciones, las torturas o los confinamientos, que como sabemos fueron los métodos de conducta rutinarios desplegados por las pandillas criminales que comandaron sucesivamente Manuel Contreras, Odlanier Mena, Humberto Gordon y Hugo Salas Wenzel, así como tampoco de su reemplazo en el tiempo que lo sustituyó (y de su denuncia), sino de otra cosa.

Aclarar en qué consiste esa otra cosa es la primera de las dos tareas que me he impuesto para esta presentación. La segunda, que está conectada estrechamente con la anterior, tiene que ver con la estética realista y su necesidad o no, en el cuerpo de unas novelas a las que yo prediqué como “de la dictadura y la postdictadura”. Si ese era el predicado, si la diferencia específica que yo quería destacar era *esa*, ¿no era razonable conceder que las obras que mejor respondían a semejante proyecto (las que “retrataban” mejor el flagelo dictatorial y postdictatorial) eran aquellas que estaban provistas con una estética que las obligaba por definición a “imitar” puntualmente el fenómeno?

2

Vamos ahora a lo primero: habrá quedado claro que a lo que yo apuntaba al decir que toda la literatura chilena post 73 es una literatura a la que el golpe de Estado y sus secuelas le cortaban el traje, no era que en el mundo que esta literatura re-presenta el referente explícito fuesen el tiempo-espacio y las acciones de por lo menos algunos de los agentes de la dictadura o de la postdictadura de una manera singular. Eso podía ser efectivo o no, y demorarme en los detalles de su actualización hubiese sido valioso tal vez, pero no era lo que predominaba en mis planes.

A lo que yo me estaba refiriendo en cambio era que *la dictadura le había alterado el rumbo al devenir de la nación chilena*; que los chilenos habíamos sido víctimas, a partir del 11 de septiembre de 1973, de una *contrarrevolución*, y que sobre eso era sobre lo que, directa o indirectamente, por mención o por omisión, estaban escritas las novelas que yo seleccioné. Había habido en Chile una *contrarrevolución*, primero en la política, un poco más tarde en la economía y, de forma más lenta, pero no por eso menos eficaz, en la sociedad y en la cultura. No era que hubiese cambiado la geografía física del país; la geografía física seguía siendo la que conocemos y amamos, con su mar y sus montañas, sus desiertos y sus nieves; lo que había cambiado era la gente.

Habían cambiado los chilenos —ellos, entre ellos y en la relación que mantienen hasta hoy con el suelo en que habitan.

Esto, precisamente, es lo que yo intenté sacar a la luz en las obras que articulan el que para mí es el “ciclo” de las “novelas de la dictadura y la postdictadura. chilena”, lo que no fue óbice para que mostrara al mismo tiempo el cómo estas novelas reproducen objetividades ominosas, no pocas veces de una manera escalofriante, como ocurre en las que ponen en escena la tortura. Necesaria, en tanto que el relato literario se ocupa siempre de sujetos singulares empeñados en la ejecución de actos singulares, no era sin embargo esa dimensión testimonial la que mi investigación privilegiaba. El relato histórico, el artículo sociológico o el reportaje y la crónica periodísticos podían encargarse de denunciar tales horrores mejor que las novelas y, ocioso es anotarlos, mucho mejor que la crítica de las novelas.

Con lo que quiero decir que la formación histórica chilena vigente hasta el 11 de septiembre de 1973 --con dificultades, lo admito, ya que no escasearon, durante el desarrollo de la segunda modernidad chilena, entre 1920 y 1973, las intentonas desestabilizadoras, varias de ellas golpistas--, se quebró definitivamente a partir de aquella fecha. Otra formación histórica empezó a configurarse en el país desde entonces, la que, como más mal que bien sabemos, se consolidó con la metralleta en la mano y por lo mismo más rápidamente de lo que hubiese sido posible en otras circunstancias.

En el marco de la formación histórica entrante, el proyecto del poder militar y sus cómplices civiles consistió en completar un *reordenamiento* y una *rejerarquización* del colectivo chileno y sus prácticas. La democracia política chilena de la segunda modernidad, buena o mediocre, desapareció; su modelo económico, que se bandeaba entre la estrategia de sustitución de importaciones y el keynesianismo benefactor y cuya finalidad había sido un mejoramiento de las condiciones de vida de la gran mayoría de la población del país, se reemplazó con otro neoliberal, que priorizaba la ganancia sin escatimar sacrificios, agregando que un “rebalse” de la misma iba a ser suficiente para cubrir las necesidades de los más; la sociedad, donde el acento se había puesto hasta entonces en el respeto y la confianza entre connacionales, se fracturó y enconó; y, por último, la cultura, cuya gran tarea es la producción de la inteligencia simbólica con que interpretamos el mundo, la que le confiere a este algún sentido, no desapareció pero se envileció.

El común denominador de estos sucesos no se reducía, como muchos se apresuraron a creerlo, a la urgencia conservadora de acabar con el gobierno progresista de Salvador Allende. Ese era, como hubiese dicho el Freud de *La interpretación de los sueños*, el contenido manifiesto del golpe de Estado. El contenido latente, cuya realización en los hechos el golpe debía facilitarles a los soñadores, consistía en reestablecer en Chile el orden y la jerarquía en y entre las clases sociales y en reenergizar simultáneamente el modo de producción capitalista, el que se había visto frenado, aunque nunca eliminado, durante las cinco décadas anteriores de la historia del país.

Orden y jerarquía en y entre las clases sociales, entonces, y sin olvidar que esto se aplicaba igualmente a la familia patriarcal, a las razas y al género sexual.

Ese fue el corazón del programa del áulico Jaime Guzmán Errázuriz, quien había aprendido su autoritarismo en la España de Franco, casándolo un poco después –para sorpresa de sus camaradas, los corporativistas chilenos, lo que no impidió que terminaran acatándolo complacidamente–, con la ortodoxia económica capitalista. Este es el perfil de Guzmán que nos entrega Renato Cristi, el más ecuánime y mejor de sus estudiosos:

En su etapa inicial la idea de autoridad aparece inserta en una constelación de manifestaciones que le dan sentido y profundidad. Autoridad para Guzmán es primariamente orden, seguridad, jerarquía, rango social, obligación de clase, tradición, protección. Más concretamente, la autoridad que propone aparece en la formación de un Estado autoritario y en su aceptación de la dictadura como la forma de gobierno adecuada para enfrentar emergencias políticas. El modelo histórico que tiene en mente es el régimen franquista. Por su parte, la idea de libertad se manifiesta en una defensa extrema de la propiedad privada, la libre empresa y el capitalismo².

Tratando de explicar el antihumanismo inherente a la lógica del modo de producción capitalista, yo escribí en otra parte que

el celo del capitalismo no está puesto en el valor de uso, que es el resultado del proceso de trabajo, sino en el valor de cambio, que es el resultado de la valoración del capital. La consecuencia necesaria que esto tiene es que al capitalista el ser humano le concierne menos por lo que es que como un medio para generar unos bienes y servicios cuyo valor se determinará no de acuerdo con el esfuerzo que se haya empleado para producirlos/ejecutarlos o de la falta que pueden hacerle a la comunidad, sino por la demanda de quienes poseen el dinero para comprarlos³.

Esta lógica antihumanista fue la de Guzmán Errázuriz, y en Chile se generalizó no tanto a causa del golpe de Estado en sí mismo, como porque, merced a su intermediación, los intelectuales orgánicos de los militares instalaron el nuevo modelo social y económico (por lo que se sabe, Sergio de Castro, el líder de los Chicago boys, fue

² Renato Cristi. *El pensamiento político de Jaime Guzmán*. Santiago de Chile. LOM, 2000, p. 9.

³ Grínor Rojo. “Humanidades, cultura y universidad en la escena histórica global”. *Ístmica*, 29 (2022), 97.

designado asesor del ministerio de economía chileno tres días después del suceso, el 14 de septiembre de 1973, y en abril de 1975 Pinochet lo ascendió a ministro del ramo, cargo que ocupó hasta 1976 cuando el dictador lo sacó de economía y lo puso en hacienda, esta vez hasta 1982). Este modelo social y económico se tornó hegemónico en nuestro país en los años que siguieron, irradiando hacia todos los sectores de la vida nacional, también al de la cultura y, más precisamente, en lo que a nosotros nos incumbe, al de la literatura.

En consecuencia, en las obras de arte literario que estudié en mi libro de 2016 yo no estaba poniendo el acento –repito: no única y ni siquiera predominantemente–, en la presencia verificables, en los mundos en ellas representados, de las atrocidades perpetradas por el régimen castrense o, desde el costado opuesto, en algunos de los sujetos y los actos de condescendencia y resistencia. No era así como había que leer en el título de mi libro el predicado “de la dictadura y la postdictadura”.

Muchas de estas novelas denuncian los crímenes del autoritarismo, eso es cierto y yo no me abstuve de señalarlo. Pero, en mi acercamiento crítico y sin descuidarlas por ello, no era la denuncia puntual de esas atrocidades ni la exposición del dolor de las víctimas lo que prioritariamente capturaba mi atención, sino la contrarrevolución militar y civil victoriosa *sensu lato*, que estaba en la raíz de todo lo anterior y permeaba por ende los contenidos de las ficciones, incluso con independencia de la voluntad de los autores y del significado denotativo de los textos, tanto como del modo con el que quienes los escribían producían la letra.

La contrarrevolución chilena puso en una máquina de moler carne todo cuanto yo enumeré recién como vigente hasta 1973: se empeñó en reducir a los seres humanos a la condición de capital humano, hizo de la naturaleza una proveedora de materias primas explotables y exportables y manifestó el desprecio más profundo hacia aquellos que no estaban contribuyendo a la obtención de la ganancia, los que no la estimaban como era debido, los pueblos originarios en primerísimo lugar. Era un *turning point* de ciento ochenta grados en la conciencia de los ciudadanos de Chile y resulta, por consiguiente, del todo inconcebible que no lo asimilara la literatura y, especialmente, las novelas.

Ahora bien, como otras actividades humanas, la literatura (y, en lo que aquí nos convoca, la escritura de novelas) es una “práctica”, es decir que es una actividad productiva social y técnicamente condicionada, que lo que produce son objetos de cultura y, más específicamente, objetos de arte, entendidos estos dentro del grupo de aquellos que son detentores de la capacidad simbolizante que poseemos los humanos y que nos sirve para hacerle el quite a la angustia. Sospechamos los humanos que la realidad es incognoscible y que tampoco es improbable que carezca de sentido, por lo que procuramos inyectárselo desde afuera, mediante el quehacer cotidiano, la ciencia, la religión, la filosofía o el arte. El cómo lo hacemos y en qué consiste lo que obtenemos con nuestros esfuerzos va a depender de la puesta en funcionamiento de

alguno de los atributos con que la madre naturaleza ha tenido la buena voluntad de pertrecharnos: el saber espontáneo, la razón práctica, la fe religiosa, la razón abstracta, la iluminación estética.

Y no es que en el régimen pinochetista no hubiera nada de eso, como nos lo aseguran unos libros muy cómicos que se titulan “inteligencia militar” y que cuando uno los abre lo que encuentra son páginas en blanco. Eso no era posible; al régimen pinochetista no le faltó cultura, aceptémoslo, y por lo tanto nuestro problema consiste más bien en determinar qué clase de cultura es la que los militares y su corte de civiles favorecieron y cuáles fueron los resultados de su gestión en la materia. *Grosso modo*, reconociendo que existen matices, pero poniéndolos por ahora entre paréntesis, yo dividiría esa esa gestión en dos grandes ramas con objetivos y procedimientos opuestos.

De un lado, el pinochetismo trató de entronizar en Chile una cultura nacionalista, “patriótico-militar”, la de los homenajes a los héroes a caballo, las ofrendas florales al pie de sus jamelgos piafantes, los desfiles y saludos a la bandera, junto con lo menos honorable que los militares pudieron hallar en el himno patrio (el verso donde se nombra a los “valientes soldados”, un verso que no se había cantado desde hacía cien años. Era, por decirlo así, una caricatura del aprecio por los “grandes hombres” que Carlyle preconizó, convertido en un aprecio por los militares que combatían en una guerra encarnizadamente contra sus compatriotas, habiéndolos clasificado previamente como “enemigos internos”, peligrosos para el buen mantenimiento de la “seguridad nacional” y, por lo tanto, eliminables), y del otro, promovió una cultura “mediática de importación”, la televisiva sobre todo, que, desde una trinchera contraria a las exuberancias del nacionalismo, hacía su propio estropicio.

Sobre este eje doble y contradictorio se montó el modo dictatorial de hacer cultura. Era el que los “valientes soldados” habían aprendido en la Escuela de las Américas, en Panamá, donde sus tutores estadounidenses se lo habían inculcado. Se echó a andar con el golpe (podríamos decir que la entrevista televisiva a la Junta, en cadena nacional, la noche del 11 de septiembre de 1973, cuando Gustavo Leigh prometió extirpar del territorio chileno el “cáncer marxista”, fue el botón de partida⁴) y se transformó en hegemónico dentro de un plazo que no fue demasiado largo. A su respecto funcionaron y funcionan todavía todos los demás, ya que la formación histórica que nació con el golpe si bien se ha desleído en alguna medida, no se ha evaporado. Me refiero a los modos culturales subordinados, cuyos sujetos y acciones emergieron, con menos o más rapidez, en una relación de colaboración, de coexistencia pacífica o de rechazo respecto del modo hegemónico.

⁴ Ver: Verónica Valdivia Ortiz de Zárate. “¡Estamos en guerra, señores! El régimen militar de Pinochet y el pueblo”. *Historia*, 43 (2010), 163-201.

Como puede verse, el examen que aquí estoy tratando de hacer del reordenamiento y la rejerarquización de las prácticas culturales de aquella época, para luego bajarlo hasta el campo de la producción de novelas, no es superfluo, tanto por la identificación de las aberraciones sin nombre de que son culpables individuos que hoy se ufanan de defender la democracia, como porque, no obstante el eclipse de la dictadura en sentido estricto, ni el uno ni la otra han perdido vigencia.

Con esto quiero decir que el prefijo “post”, en la palabra postdictadura, es para mí menos el indicio de un corte que el de una continuidad. Con morigeraciones, de acuerdo, pero continuidad como quiera que sea. Es más: si bien es cierto que la cultura militar retornó eventualmente a los cuarteles y que a la “llama eterna de la libertad”, caracoleando sobre el “altar de la patria”, la removió de la Plaza Bulnes en 2004 el presidente Lagos, las transformaciones que después se han desencadenado en el área de las técnicas digitales, la multiplicación de las TIC desde los noventa en adelante, con sus casi infinitas posibilidades de manipulación de la conciencia pública, reforzaron la amplitud y el alcance del instrumental disuasivo hasta el extremo de que este puede en la actualidad reemplazar, para los fines de la política conservadora, a la fuerza bruta. Cuando ellos sienten que una inquietud popular podría írselos de las manos y para que el efecto disuasivo se produzca, a sus propietarios les basta con ordenar que los mentideros electrónicos se activen. Una demostración de ese poder de embuste fue la campaña del terror que vimos desplegarse el año pasado y que provocó el rechazo a la oportunidad de producir para nuestro país la única constitución democrática de toda su historia.

Puesto que la literatura es el resultado de una práctica social y técnicamente condicionada, es inconcebible que cualquiera de sus manifestaciones pudiera materializarse al margen de la formación sociohistórica dentro de la cual se estaba produciendo. La literatura es una práctica y, como todas, “anclada”. Quiéranlo o no, consciente o inconscientemente, aquellos que la constituyen en una parte de sus experiencias de vida provienen de (o de forma voluntaria se adscriben a) un determinado nicho social y hacen lo que hacen con las herramientas técnicas que el cultivo previo de su disciplina, así como el conocimiento y el manejo que tienen de ellas, habrá puesto a su alcance. Esto que digo vale por igual para los autores que para los lectores y los críticos. No existe el literato ni el crítico aséptico, como tampoco existe el lector que lee con su pizarra mental intacta.

De ahí que no dé lo mismo que la práctica de la literatura se realice en democracia a que lo haga en dictadura, que se lleve a efecto dentro del país o fuera de él, ni que lo haga con tales o cuales instrumentos. Por experiencia propia, después de haber sufrido esta circunstancia durante más años de los que quiero recordar, yo puedo asegurarles que no es lo mismo escribir en democracia que escribir en dictadura; que no es lo mismo escribir en el país de uno y en la lengua de uno que hacerlo en el exilio, escuchando y usando voces que poco o nada tienen que ver con las de nuestra

escritura. Entre las novelas chilenas que se escribieron en condiciones semejantes, son ejemplares una de Ana Vásquez Bronfman, que apareció en francés en 1977 como *Les Bisons, les bronces et le dépotoir*, y que fue traducida en 1987 con el título *Los búfalos, los jerarcas y la huesera*; otra de Guillermo Atías, quien también en francés publicó *Le sang dans la rue* en 1978 y que se tradujo como *La contracorriente. Los días de Allende* en 1981; una tercera de Hernán Valdés, cuya novela *Ansilandia oder Die Geschichte darunter* se publicó en alemán en 1984 y en español como *La historia subyacente* en 2007; y una cuarta de Omar Saavedra Santis, autor de *Die grofse Stadt*, que también se publicó en alemán en 1986 y en español como *La gran ciudad* recién en 2014. Ninguna de estas novelas ha tenido en Chile la recepción que amerita (la de Saavedra Santis no obstante ser una de las piezas fundamentales del ciclo).

Repito entonces que no da lo mismo trabajar con todos los medios técnicos a disposición, los que provienen de la educación literaria, del intercambio profesional con los colegas, del fácil acceso a las fuentes de información, como son los periódicos y las bibliotecas, y, por supuesto, del contacto con y el reconocimiento crítico de un público afín, que no hacerlo.

Al periodizar las circunstancias de aparición de las ciento setenta y nueve novelas que yo estudié, no me quedó duda, por ejemplo, de la diferencia entre el adentro y el afuera. En Chile, en tierra chilena, yo puedo contarles, que no me topé con ninguna novela que me importara comentar que se hubiese publicado durante la década del setenta. Las novelas de aquella década, que fue en este país la del crimen sin freno, desde *Actas de Marusia*, de Patricio Manns, que es de 1974, hasta *El arte de la palabra*, de Enrique Lihn, que es de 1980, aparecieron fuera de Chile.

Esto no es casual: los que todavía estamos vivos recordaremos el revuelo que ocasionó el contraalmirante Arturo Troncoso Daroch, cuando en 1977 denunció la existencia de un “apagón cultural” en el país, el que, según su escandalizada denuncia, se evidenciaba en la mala calidad de los postulantes a convertirse en oficiales de la Armada. Las expresiones del contraalmirante (¿qué será un “contraalmirante?”) no tardaron en ser retomadas, yo me imagino a pesar suyo, al haberles abierto espacio a otras personalidades que en otros registros culturales se quejaban de lo mismo y que tartufescamente atribuían los perjuicios a la flojera del público, a la vulgaridad de la televisión, etc.

Nada costaba dar con la verdadera causa, sin embargo. El asesinato, la prisión, la persecución, el exilio y la censura habían ahuyentado del país a los mejores de sus creadores en todas las áreas y, entre ellos, a los novelistas. Los homicidios de Pablo Neruda, Víctor Jara e Ignacio Ossa y la tortura y prisión de Hernán Valdés en el campo de concentración de Tejas Verdes eran acontecimientos conocidos por sus pares literatos y que los instaban a ponerse a buen recaudo en el menor tiempo posible.

El resultado es que novelas canónicas, que son hitos indiscutidos en la historia de la literatura chilena, se publicaron por primera vez durante la década del setenta,

pero ninguna de ellas en Chile: *Los convidados de piedra*, de Jorge Edwards, en Barcelona, por Seix Barral, en 1978; *Casa de campo*, de José Donoso, también en Barcelona, también por Seix Barral, ese mismo año; *No pasó nada*, de Antonio Skármeta, en Barcelona igualmente, esta vez con el sello de la editorial Pomaire, en 1980, para limitarme a tres ejemplos significativos.

Hasta donde ello devino factible, el clima político cambia en los últimos dos años de esa década y primeros de la siguiente. El régimen había adoptado a esas alturas la decisión de lavarse la cara y las manos, pretendiendo, como dicen los politólogos, “legitimarse”, entre otras motivaciones para no seguir siendo el paria internacional que era, lo que había quedado a la vista con el desaire más deshonoroso que jamás haya sufrido un presidente de Chile, cuando en Fiji, en 1980, las autoridades se negaron a recibir a Pinochet y al avión en que viajaba no le quedó más remedio que darse la vuelta y regresar a Pudahuel. Reconoció después Pinochet el haber sido objeto de una “bofetada en pleno rostro”.

Cambiar, entonces, remaquillándose, pero sin renunciar al proyecto reordenador y rejerarquizador de la vida chilena y, sobre todo, sin renunciar al modelo económico neoliberal. La “constitución” de ese mismo año, y la serie de “modernizaciones” que a base de su ideología se implementaron a partir de ahí y de las que aún no hemos tenido la voluntad política suficiente para desprendernos (de la educación, de la salud, de las pensiones, etc.), obedecen a esa intención legitimadora. Terminaba el tiempo de la represión por la libre, la sin rienda ni norma, y empezaba el de la represión selectiva.

En el marco del reajuste de los ochenta, que como digo existió, pero solo parcialmente, se imprimieron en el país las primeras novelas postgolpe. En 1983 las Ediciones del Ornitorrinco, que se habían inaugurado un año antes en conexión con la revista APSI, publicaron *Lumpérica*, la novela semilla de Diamela Eltit. Aunque habría mucho que decir (y mucho es lo que se ha dicho ya) sobre esta novela, cabe relevar para los fines de esta ponencia un par de aspectos: el primero es que su publicación no constituyó un evento aislado, sino que esa era la cuota narrativa que un movimiento artístico-cultural, el Grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte), a cuya cabeza estaba la ensayista Nelly Richard, y que contaba, además, entre sus filas, con otras figuras de prestigio, entre ellas con el poeta Raúl Zurita, le tributaba a un público al que suponía dispuesto a apadrinarlo. El grupo CADA había entrado en funciones en 1979, autoproclamándose como la ultimísima vanguardia (también se autoproclamó como la “Escena de avanzada”), basureando a sus predecesores, vanagloriándose de su excepcionalidad y cifrándola en un hermetismo de secta. La obra de Eltit, pronto convertida en fetiche, responde a este programa. Era, para no entretenerme en los pormenores, una novela importante sin duda y era a la vez una novela “difícil”.

El segundo aspecto que me interesa subrayar sobre *Lumpérica*, y el de mayor importancia para los fines de esta presentación, es que el difícilísimo programa de los artistas del CADA y el de *Lumpérica* en particular, no era ni arbitrario ni puramente

estético, sino político. Era la respuesta que los integrantes de aquel movimiento les estaban dando a las condiciones que para el ejercicio de la práctica artística surgieron en nuestro país durante los años ochenta o, dicho más extensa, pero también más exactamente, las que entonces surgieron para la práctica de un arte desobediente, el que, si bien es cierto que podía ensayarse, ello era solo en puntas de pie. Los artistas chilenos no estaban en libertad de producir cualquier cosa ni de cualquier modo. Era indispensable sacarle el cuerpo al ojo de los inquisidores y, en literatura, el campo minado era por supuesto el lenguaje. Eltit lo ha recordado en diversas entrevistas, entre ellas en esta con Claudia Posadas:

La situación impuesta por la dictadura chilena obligó a aquellos que teníamos una posición democrática y aún más, de izquierda, a una cuidadosa utilización del lenguaje. Como ciudadana habitante de esos años extraordinariamente difíciles pude presenciar como la instalación de la dictadura implicaba el radical retiro de una parte del lenguaje que aludía a los pasados léxicos políticos⁵.

También dignas de mención son otras novelas de aquella época, como *Los recodos del silencio*, de 1981, y *El obsesivo mundo de Benjamín*, de 1982, ambas de Antonio Ostornol; las cuatro primeras de Francisco Simón Rivas, *El informe Mancini*, *Los mapas secretos de América Latina*, *Martes tristes* y *Todos los días un circo*, de 1982, 1984, 1987, y 1988 respectivamente; *Por la patria* y *El cuarto mundo*, también de Eltit, de 1986 y 1988; *Óxido* de Carmen de Ana María del Río, de 1986; y alguna más. Afuera, entre tanto, se seguían publicando novelas chilenas valiosas. *El jardín de al lado*, de José Donoso, la segunda de sus novelas “de la dictadura”, que apareció en Barcelona por Seix Barral, en 1981, está ahí para probarlo.

Paralelamente, entre 1983 y 1986, estalla la mayor movilización popular contra Pinochet habida en los diecisiete años de su gobierno. Ese es el tiempo de las protestas masivas, en el corazón de las cuales sobresale la figura no de una novelista, ni la de una poeta, sino la de una socióloga, ícono máximo del feminismo chileno y latinoamericano: Julieta Kirkwood. Pero hay que anotar de inmediato que la heroica rebeldía de Kirkwood y sus compañeros fue traicionada a mediano plazo, que los políticos oportunistas y venales se aprovecharon del entusiasmo popular, que lo frenaron e iniciaron una negociación con los esbirros del dictador. El remate de esas componendas iba a ser, un par de años después, el principio del fin de la dictadura y su reemplazo por la postdictadura. Me refiero al plebiscito de 1988, a la transición pactada, a la que siguió una postransición que, como nos consta, se ha hecho “en la medida de lo posible” y

⁵ Claudia Posadas. “Un territorio de zozobras. Una entrevista con Diamela Eltit”. *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 55-56 (2002), 232.

que fue, que ha sido, hasta ahora mismo, tanto o más complaciente de lo que fue la dictadura con el *statu quo* tradicional.

Podría decirse que la etapa postPinochet se pone en marcha en 1991 con los comicios presidenciales que ganó Patricio Aylwin. Casi simultáneamente, se estrena la llamada “nueva narrativa chilena”, una maniobra comercial que promovieron los ejecutivos de la editorial Planeta y cuyo trámite la apertura política estaba haciendo viable. No obstante la ruindad de su nacimiento, debemos reconocer que la maniobra de los planetarios dio frutos; que permitió que se publicaran en Chile una decena de novelas de considerable gravitación. Entre estas, *Mala onda*, de Alberto Fuguet, en 1991, *Oír su voz*, de Arturo Fontaine, ese mismo año, *Machos tristes*, de Darío Osés también del 91, *Cobro revertido*, de José Leandro Urbina en el 92, *Morir en Berlín*, de Carlos Cerda, en el 93, y *El palacio de la risa*, de Germán Marín en el 95. No con el sello Planeta, sino con otros, aparecen, también durante esta época, *Santiago cero*, de Carlos Franz, en 1989, y *A fuego eterno condenados*, de Roberto Rivera Vicencio, en 1994.

Por último, me interesa dejar constancia aquí que lo mejor de la producción narrativa de Roberto Bolaño, el cuarto y último gran novelista de la historia de Chile, es posterior a la salida de Pinochet de la Moneda. Me refiero a *Los detectives salvajes*, de 1998. En barbecho, se encontraba asimismo, a la sazón, una narrativa más joven, que debuta en 1996 con *En voz baja*, de Alejandra Costamagna, una novela a la que han seguido otras no menos recomendables de autores como Nona Fernández, Alejandro Zambra y Álvaro Bisama.

He hecho este breve recorrido para demostrar cómo ni la intencionalidad ideológica ni la sofisticación técnica son ni pueden ser inmunes al contexto histórico; que la literatura se produce relativamente a su contexto; que este forma parte de lo que las obras literarias son y que ignorarlo equivale a amputarles a estas, abusivamente, una de sus competencias y, por consiguiente, una de sus posibilidades de lectura. Por lo mismo, tampoco tiene sentido periodizar el flujo literario desde cualquier otro sitio. Periodizar a partir de las fechas de nacimiento de los autores, según el sucederse de la “generaciones”, como me enseñaron a mí hace cincuenta años en este mismo lugar. En definitiva: habrá literatura, habrá novela, cuando y según se generen en la realidad histórica concreta las condiciones objetivas que hacen que ello sea factible. El genio, porque yo no niego que los hay, sólo aparece cuando existe un caldo de cultivo social y técnicamente propicio para sus innovaciones. En cuanto a los críticos, nuestra obligación no es otra que deslindar y valorar (Alfonso Reyes) toda la riqueza que el lector común no percibe y que muchas veces tampoco percibe el autor. Me refiero al impacto estético y al trasfondo ideológico, humano universal, chileno y latinoamericano, que dinamiza la actuación de los personajes en un tiempo y en un espacio que les son privativos, lo que no obsta para que, a través de ellos, los lectores podamos ser también de la partida.

De este modo es cómo he tratado de explicar lo que a lo peor dejé cojo en 2016 y defendiéndome con esto de la objeción que se le hizo a mi ruidosa frase según la cual toda, absolutamente toda la literatura chilena post 73 era una literatura a la que el golpe de Estado y sus secuelas le cortaban el traje.

3

El segundo asunto que me interesa abordar en esta ocasión es el del papel del realismo. Para empezar, corregiré un error o más bien, para ser indulgente con mi persona, una precipitación. En 2016, yo adopté acerca de este asunto un criterio con el que aseveraba que la novelística que estaba estudiando era toda “realista”. Mi planteamiento era que todas estas eran “novelas realistas de la dictadura y la postdictadura por la relación que ellas establecían con los sucesos de aquella época de la historia de Chile”⁶.

Este enunciado pudiera ser defendible, o serlo en determinadas circunstancias, como me gustaría demostrarlo, pero no le sobra sutileza. Pido por eso disculpas. Primero, porque la cuestión de qué sea el realismo, en la novela, como en otras especies literarias y aun en las no literarias, suele enmarañarse al ser tratada a partir de dos perspectivas que se sitúan en los extremos del espectro teórico, que es obvio que son diferentes y cuya diferencia debe tenerse en consideración. Ambas solicitan que el estudioso sea capaz de distinguir las y sin que por eso este deseche a ninguna ni desista del ánimo de definir cuál de ellas es la que estará privilegiando en la elaboración de sus análisis y con qué consecuencias. Me refiero a: (i) a la fidelidad (al grado de verdad) con que el objeto que se examina (en nuestro caso, la obra de arte literario y, en lo específico, las novelas chilenas de la dictadura y la postdictadura) reproduce los elementos del mundo histórico, juzgada esa fidelidad (o ese grado de verdad) por la correlación entre lo que se representa y su representación; y (ii) a la potencia del “efecto de realidad” (Henry James, Roland Barthes) que se genera por medio de la triangulación entre lo dicho, quien lo dice y con qué lenguaje, por una parte, y quien lo recibe y con qué cuota de consentimiento, por la otra. Es en el marco de esta segunda perspectiva donde se está hablando, a mi juicio, ya no de fidelidad o de verdad sino de verosimilitud.

Qué sea el realismo en la novela, en el marco de la primera de las dos perspectivas que acabo de reseñar, es decir desde el punto de vista de la fidelidad de la obra del caso para con las objetividades que el mundo narrado representa, se explica en la tesis doctoral de mi amigo el escritor Carlos Cerda:

⁶ Rojo. *Las novelas de la dictadura...*, 23.

Una novela puede ser realista aun cuando la configuración de sus elementos composicionales se aparte de la mimesis, a condición de que mediante esas formas no miméticas de representación se produzca una apropiación gnoseológica y axiológica adecuada de la realidad. Del mismo modo, una novela configurada de una manera mimética, en la cual sus elementos composicionales “imiten” la realidad y no violenten los límites de lo verosímil, puede no ser realista si representa en su modo mimético una realidad deformada, es decir, si no posibilita esa apropiación gnoseológica y axiológica de la realidad⁷.

Las claves de esta cita de Cerda son el adjetivo “adecuado”, en la frase “apropiación adecuada de la realidad”, y el sustantivo “lo verosímil”, cuando, haciéndolo coincidir Cerda con el apropiarse de lo real por la vía de la adecuación, pone como una exigencia de principio el que la representación no transgreda “los límites de lo verosímil”. Dicho de otro modo: si los límites de lo verosímil se respetan, ello ocurre porque la representación es adecuada, y eso coincide con una estética a la que podemos confididamente considerar realista.

No lo especifica Cerda y, aunque apele a la verosimilitud, la “apropiación por adecuación” en que él está pensando, la que le permite catalogar la novela de su interés como “verosímil” y “realista”, no puede ser otra que la que corresponde a una cierta relación presuntamente *verdadera* de ciertos sujetos y objetos que pertenecen al mundo histórico (el mundo histórico chileno de la dictadura en su caso y en el mío: lugares, personas, etc.) con sus equivalentes representados en el mundo ficcional. Mi posición en el 2016 no difería de esta de Cerda. Opiné entonces que las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena que estaba investigando, miméticas o no miméticas, eran realistas porque en ellas la representación recuperaba lo representado adecuándose a lo que este era. Eran realistas porque mostraban la realidad histórica tal como esta era o había sido.

Es un punto de vista plausible, pero que hoy me resulta un tanto incómodo, y eso porque al exponérsela de esta manera la relación entre lo representado y su representación requiere de la incorporación en el análisis de un *tertium genus*. Quiero decir que requiere de la incorporación en el fundamento teórico de la propuesta de un criterio que le permita a quien la plantea determinar cuándo la relación a que se está refiriendo es una apropiación “adecuada” y cuando no lo es, ello incluso en aquellos casos en que la novela de marras se ha apartado del código mimético. Los estructuralistas, que se dieron cuenta de este problema (Todorov, el primero de todos), identificaron el *tertium genus* como el perteneciente a la conciencia de la “mayoría de las personas”,

⁷ Carlos Cerda. “Introducción” a *José Donoso. Originales y metáforas*. Santiago de Chile. Planeta, 1988, p. 23.

como la voz de la “opinión pública”, pero eso era tanto como no decir nada⁸. Es claro que el criterio no puede ser sino el de aquellos que gozan del poder suficiente como para imponérselo a los demás, lo que invalida la utilidad de la propuesta (decir que se trata de una relación “gnoseológicamente” y “axiológicamente” adecuada es introducir un par de adverbios neutralizadores, que provienen de un uso supersticioso de la jerga académico-filosófica y creo que debemos olvidarnos de ellos). Realista no es así, meramente, para este modo de pensar, el adjetivo que distingue a una obra entre otras, sino que es la estética que yo o nosotros, los miembros de este club, religioso, político o de cualquier otra índole y proveídos con tal o cual regla de verdad, tanto como de la fuerza como para hacer que otros la acaten, decido (decidimos) que es realista.

Un cóctel teórico en el que se mezclan indiscriminadamente la verosimilitud con la verdad y ambas con el realismo. Este, el realismo, es, sin embargo, una experiencia estética y una práctica retórica que comprometen y permean el lenguaje (en esta ocasión, el literario) en todos y cada uno de sus niveles (Jakobson hablaba de una “estética de la gramática”, nada menos) y que hacen lo mismo con cualquiera otro que, independientemente de la materia semiótica que lo consituye, esté ejecutando la misma faena. En cuanto a la experiencia estética, en literatura esta consiste en el impacto iluminador que, en el curso de su trato con una o más de las dimensiones del lenguaje, experimentan el autor-emisor y el lector-receptor, cada uno en la esquina que le corresponde. Y, en cuanto a la factura de la iluminación, ella va a ser realista cuando el lenguaje nombra lo consabido. Pero la verosimilitud es otra cosa: es el pacto de credibilidad que habilita las operaciones de la experiencia (la literaria y otras) en el polo de la recepción. Con más sencillez, creo que podemos describir la verosimilitud como el preámbulo que, desde el interior de la obra, aquí desde el interior de la obra de arte literario, anuncia el fenómeno estético.

En la cita de Cerda, donde se identifica a lo verosímil con lo verdadero, afirmar que una novela es realista acaba siendo lo mismo que afirmar que sus proposiciones son un espejo sensorial y/o intelectual de la realidad. Esta es una fusión impropia, que se presta para más de un dislate e inutiliza una diferencia que necesitamos.

Desvío ahora, por lo tanto, la mirada sobre las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena en dirección a la segunda de las perspectivas descritas, *vgr.:* pongo ahora el ojo *no sobre lo representado y su representación en la escritura, sino sobre el funcionamiento de la escritura* misma, que es desde donde proviene a mi

⁸ Todorov, de acuerdo el dictamen de Corax, afirma que “es necesario que el discurso esté en conformidad con otro discurso (anónimo, no personal), y no con su referente”, precisa el dictamen diciendo que “lo verosímil es la relación del texto particular con otro texto, general y difuso, que se llama la opinión pública”. Todorov. “Introducción a lo verosímil” en *Lo verosímil*, tr. Beatriz Dorriots. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo, 1970, pp.12-13.

juicio el “efecto de realidad” del cual hablaron James y Barthes. No estaban pensando esos maestros, me parece a mí, en un efecto de realidad que fuese el resultado de una repetición virtuosa (de una “apropiación adecuada”, es decir presumiblemente verdadera por ser la del “sentido común mayoritario” o la de un presunto “sentido común mayoritario”) entre la cosa y su representación. Estaban pensando, en cambio, en la credibilidad del discurso novelesco y achacándosela a un compromiso **no** de decir la verdad respecto de tal o cual persona o de tales o cuales acciones, sino de decir algo a lo que se consideraba *convencional y transitoriamente* como susceptible de crédito, y a lo que el lector podía (debía) recurrir desde el comienzo de su trato con la novela. Si el lector cree en lo que el narrador le está comunicando es porque ha elegido creerlo, aun cuando en el cuarto de atrás de su conciencia él se dé perfecta cuenta de que eso que está dando por creíble es una ficción. No otra fue la tesis de Coleridge y que Borges nos recuerda: “A semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith”⁹.

Repito entonces que en la lectura de las obras narrativas de calidad, ya que también existen aquellas en que el compromiso no cuaja, que son las que no nos entusiasman y se nos caen de las manos, tiene lugar un pacto de credibilidad respecto de lo narrado, y que ese pacto lo protagonizan el narrador (o los narradores), lo que narra (n) y el narratario (o los narratarios). Constituye, por decirlo así, el capítulo introductorio en el protocolo de la recepción. El receptor de lo narrado autoriza el proceso por medio de la “suspensión momentánea de la [su] incredulidad”, la que Coleridge menciona (y no es por nada que él prefiere la expresión “suspensión de la incredulidad” antes que la de “ejercicio de la credulidad”) y Borges refrenda. Todo eso con vistas a la aparición, también transitoria, de un algo que es apenas (nótese de nuevo el adjetivo atenuador) una “sombra imaginaria”, que asoma su cabeza gracias al despliegue de la “fe poética”. Si el pacto funciona, independientemente de que lo que se está contando sean la vida y milagros de nuestro vecino de al lado o la existencia de unos monstruos con cinco cabezas en Marte, la lectura del relato funciona.

⁹ En *Biographia Literaria. The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge: Poetry, Plays, Literary Essays, Lectures, Autobiography and Letters*. Classic Illustrated Edition. Ebook. En “El arte narrativo y la magia”, Borges traduce “espontánea suspensión de la duda”. En *Discusión. Obras completas*, I. 1923-1949. Buenos Aires. Emecé, 2007, p. 263. Y, finalmente, encontramos también “suspensión momentánea de la incredulidad” en Jorge Luis Borges y Osvaldo Ferrari. *En diálogo II*. Buenos Aires. Siglo XXI, 2005, p. 37. Darío Villanueva, por su parte, traduce “suspensión voluntaria del descreimiento”. *Teorías del realismo literario*. Madrid. Biblioteca Nueva, 2014.

Confieso que, un poco llevado de la mano de Coleridge, yo me he sentido tentado alguna vez a decir que esta segunda es la magnitud estética de la novela, en tanto que la primera es su magnitud ideológica. Al contrario de lo que vemos en la primera, el argumento a favor sostiene que en la segunda la puesta en escena no depende de un criterio ideológico preconcebido para determinar si la relación entre lo que se quiere representar y el mundo representado es “adecuada”. Creo sin embargo que debo resistirme a esta tentación, porque de no hacerlo me arriesgaría a caer en un doble error, consistente en una minimización y una maximización al mismo tiempo. Minimización de “lo estético”, alojándolo únicamente en el pacto de credibilidad, y desideologización del mismo, sobrevalorando más de la cuenta la fase receptiva al haberla instalado más allá de los márgenes del bien y del mal.

En efecto, yo no estoy afirmando en este instante que en la segunda de las alternativas que señalo el pacto de credibilidad sea el portador de la carga estética, y que esta invalide y sustituya a la determinación ideológica. Esta sigue activa, aunque ya no sea el único jugador que se está desplazando por el campo de juego. Tampoco estoy, por lo tanto, “desideologizando” a la obra de arte y, en este caso particular, a la novela. Si en la primera parte de este ensayo postulé que toda práctica era social y técnicamente condicionada, ese dictamen es válido asimismo para la redacción de las obras de literatura y, en el presente raciocinio, para la práctica de escribir y leer novelas.

Para aproximarme a este asunto semióticamente, diré que la semiosis de una buena novela estará constituida necesariamente por el encuentro exitoso de un lector histórico con la diferencia específica de la novela en cuestión, pero siempre que a la semiosis no se la haya concebido como la captación de un extra, como la captación de *otra cosa* distinta a la determinación genérica, y que se la esté procesando en cambio como una modalidad peculiar de “darse” el género en la especie (desde el punto de vista lógico el *definiens* no puede ser en sí mismo una predicación). Como otros discursos de su clase, la novela reproduce el mundo existente (de no hacerlo, sería ilegible), pero su diferencia específica es que lo reproduce *en una forma* que le es peculiar.

Así, el efecto de realidad jamesiano y barthesiano es un efecto de credibilidad, de credulidad y, ahora sí, de verosimilitud, y su eficacia depende de la eficacia del pacto en que convergen el escritor, lo que este escribe y el lector que lo recibe. Su condición de posibilidad se encuentra inscrita (escrita) de antemano en la novela y la estética realista en sí misma no tiene nada que ver con este problema. El realismo no es una consecuencia de la verosimilitud, sino que la verosimilitud posibilita la experiencia y la retórica del realismo, *de la misma manera en que posibilita la experiencia y la retórica de los elementos de cualquier otra estética*. Mimética o contramimética, en la literatura novelesca el autor sabe que lo que está comunicando es ficción, pero hace “como si no”, en tanto que el lector, que también lo sabe, le sigue el juego apropiándose de la ficción que el otro le alarga como esta si no fuera lo que es. En el fondo, ambos tienen conciencia de que están siendo partícipes de un juego, el que pueden interrumpir

cuando y como se les venga en gana. Por ejemplo, el lector puede detener la lectura, puede suspenderla intermitentemente o puede cancelar su propósito de leer sin más.

Esta es pues mi posición actual. Sin desacreditarla del todo, abandono mi tesis de 2016 o abandono más bien la rigidez con que entonces la plantée, porque me doy cuenta de que asumirla excluyentemente reduce el significado (y, por supuesto, el valor) de la novela a su función ideológico-denunciante y nada más.

Pero no me entiendan mal. No es que en la novela la función ideológico-denunciante no exista o, peor aún, que no tenga que existir; que su intervención en el proceso escriturario/receptivo sea la de un factor exógeno, que además tiñe de un rojo abominable la pureza inmaculada que la gente buena junto con los preciosistas, tanto los de buena como los de mala fe, consideran que es la propia de los objetos artísticos, sino porque eso no es algo que acontezca jamás. Por lo pronto, recuérdese que existen también en circulación otros tipos de discurso, que no son literarios y que hacen lo que la literatura denunciatoria se ha propuesto hacer y en cierto sentido (sólo en cierto sentido... aclarar este punto me exigiría un desarrollo adicional relativo a la esteticidad peculiar de lo literario) lo hacen mejor. Me refiero con esto a los discursos de las llamadas ciencias sociales, a la historiografía, al periodismo, etc. Pertenecen ellos al mismo género que la novela, el de las re-presentaciones de lo real que se hacen por medio del lenguaje natural y articulado, pero cada uno echando mano de su diferencia específica. En cuanto a la novela, su diferencia específica se manifiesta en la buena voluntad del lector, en su apertura para una recepción no de lo verdadero *que él debe creer porque es verdadero*, sino para una de lo verosímil, *que él debe creer (mejor sería decir autorizar) aun a sabiendas de que no es verdadero*.

Con todo, los análisis que en 2016 hice de los textos novelescos de la dictadura y la postdictadura se salvaron, a lo mejor, de la guillotina. En esos análisis, comenté estas novelas sin eludir cuanto el subtítulo significaba, *pero siempre en tanto cuanto ese era un predicado del sustantivo novelas*, o sea en tanto cuanto los objetos de mi investigación eran unas obras de arte literario en las cuales se apuntaba, además de a una re-presentación ideológica de la historia, a su carácter estético.

Los novelistas que tienen una inquietud conjeturante acerca de la naturaleza de su *métier*, digamos Cervantes, Sterne, Machado de Assis o Joyce, siempre metieron mano entre estas dos perspectivas. Hacían ellos lo que hizo Brecht con el teatro: ponían a la vista las marcas de la carpintería, de manera tal que el lector (en Brecht, el espectador) no olvidara que no estaba tratando con una reproducción verdadera de la realidad sino con un artefacto hechizo, que la re-presentaba de una manera verosímil y, por verosímil, *convencionalmente creíble*.

Desequilibraban esos novelistas el ilusionismo aristotélico, reivindicando la no-verdad de la obra, su artificiosidad, y no por una presunción purista, poniendo en entredicho su potencial denunciatorio, para negarlo o para disminuirlo, sino todo lo contrario, para incrementarlo al haber dejado al consumidor en libertad para restarse

al mesmerismo y reflexionar acerca de la naturaleza y alcances de eso que estaba consumiendo, lo que si bien no era una búsqueda de la verdad era un juego inteligente que consistía en actuar como se actúa en un ejercicio de búsqueda de la verdad. En eso consiste la verosimilitud, y (repito) si bien no es ella la que nos conmueve estéticamente, es sí el guardian que cuida la puerta del recinto donde dicho acontecimiento tendría que producirse. Cervantes, Sterne, Machado y Joyce se refocilan en sus experimentos, pero respetando y ensanchando, en las novelas que escribieron, su ser obras de arte, y eso sin haber renunciado ni en un ápice a la función ideológica.

He ahí mi respuesta a la segunda de las preguntas que me hice al comenzar esta presentación, la que interroga por el lugar del realismo en las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena.

NOTAS

Notas

REFLEXIONES, PENSAMIENTOS, TESTIMONIOS A 50
AÑOS DEL GOLPE MILITAR EN CHILE. PALABRA DE
ESCRITOR/A

Colaboran:

Ramón Díaz Eterovic
Graciela Huinao
Sonia Montecino Aguirre
Darío Oses
Antonio Ostornol A.
Marcelo Simonetti

LA VIDA A PESAR DE TODO

Ramón Díaz Eterovic¹
diazeterovic@gmail.com

Se cumplen cincuenta años del golpe militar que puso un paréntesis dictatorial a la democracia existente en Chile hasta septiembre de 1973. Luego de varias décadas de lenta recuperación de algunos elementos que configuran una sociedad democrática, el país parece retroceder en su camino hacia una organización social moderna, amplia e inclusiva, y vuelve a enfrentar una etapa en la que se escuchan las voces intolerantes y excluyentes que identifican a diversos sectores de la derecha política. Se vislumbran nubes negras en la convivencia nacional, y por eso, recordar los cincuenta años del golpe militar que terminó con el gobierno de Salvador Allende, impone insistir sobre las vivencias de muchos chilenos que vieron sus existencias marcadas por el fin de ese gobierno y el inicio de una dictadura que dejó cicatrices profundas, heridas que no cierran, silencios que es muy probable permanezcan en el tiempo y en las conciencias de las víctimas y sus entornos.

Yo era un adolescente hasta el martes 11 de septiembre de 1973. Vivía en Punta Arenas, mi ciudad natal, y junto a otros jóvenes de mi liceo y mi barrio me había sentido

¹ Ramón Díaz Eterovic (Punta Arenas, 1956). Ha publicado novelas, cuentos y ensayos. Nombremos su vasta producción novelística: *La ciudad está triste* (1987), *Solo en la oscuridad* (1992), *Nadie sabe más que los muertos* (1993), *Nunca enamores a un forastero* (1999, 2006), *Ángeles y solitarios* (1995), *Correr tras el viento* (1997, 2009), *Los siete hijos de Simenon* (2000, 2001), *El ojo del alma* (2001), *El hombre que pregunta* (2002), *El color de la piel* (2003), *A la sombra del dinero* (2005), *El segundo deseo* (2006), *La oscura memoria de las armas* (2008), *La muerte juega a ganador* (2010), *El leve aliento de la verdad* (2012), *La música de la soledad* (2014), *Los fuegos del pasado* (2016), *La cola del diablo* (2018), *Los asuntos del prójimo* (2021), e *Imágenes de la muerte* (2022). Ha obtenido numerosos premios literarios, entre los que destacan el Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura (los años 1995, 2008 y 2011), el Premio Municipal de Santiago, género novela (los años 1996, 2002 y 2007), el Premio Altazor 2009; el Premio Anna Seghers de la Academia de Arte de Alemania (1987); y el Premio Las Dos Orillas del Salón del Libro Iberoamericano de Gijón (2000). Sus obras han sido publicadas en España, Grecia, Estados Unidos, Francia, Holanda, Alemania, Croacia, Portugal, Venezuela, Argentina, Italia, China, Uruguay, México.

invitado a participar de los cambios políticos que experimentaba el país. Nadie podía quedar al margen de la agitación de la época y nos sentíamos convocados a pensar e imaginar un país cercano a nuestros sueños de igualdad. Nuestro acercamiento al quehacer político nació bajo la inspiración de Salvador Allende, cuyo ideario fue el imán que nos atrajo hacia el proyecto de construir nuevas formas de convivencia y organización social. Sus tres años de gobierno, fueron un tiempo en el que creímos tener la posibilidad de construir un país distinto, sin los desequilibrios ni las injusticias que conocíamos. Allende nos instaba a sumar la rebeldía juvenil a los cambios que era necesario generar. En sus palabras había un llamado motivador que inspiró la participación de miles de muchachos y muchachas, y que más tarde, con el horror grabado en la mirada, convocó a sobrevivir y resistir, mientras la imagen de La Moneda bombardeada comenzaba a recorrer el mundo y se hacía parte de nuestras vidas.

Fue durante el gobierno de Allende cuando escribí mis primeros textos literarios, y sobre todo, cuando viví con entusiasmo la efervescencia cultural que caracterizó ese período. En mi condición de muchacho provinciano estaba distante de muchas de las expresiones culturales que se manifestaban en lo que llamábamos “el norte del país”, y de pronto, de la noche a la mañana, empezamos a ser parte de un ambiente social culturalmente activo, diverso y bullente. Las expresiones artísticas estaban al alcance de los interesados. Veíamos cine de distintas latitudes, nos visitaban escritores de la talla de Julio Cortázar, seguíamos las colecciones literarias de la Editorial Quimantú, celebrábamos a Pablo Neruda, nuestro segundo Premio Nobel de Literatura. En un plano más personal fueron los años en que escuché mis primeros conciertos de música clásica, vi las primeras piezas de teatro y tuve mis primeros libros. Se respiraban buenos aires para las expresiones artísticas. Mis aspiraciones literarias y las de otros muchachos de mi edad estaban unidas a esos aires, al deseo de escribir y expresarnos a través de la palabra. Y desde luego, pensábamos en un futuro muy distinto al que posteriormente nos tocó vivir.

La escena cambió de manera radical. La violencia, en cada una de sus formas, fue parte de nuestro hábitat. La dictadura declaró la guerra a la cultura y a buena parte de los chilenos. El símbolo más evidente de lo que sería esa guerra fue el cobarde asesinato de Víctor Jara. Luego nos tocó la quema de libros, el cierre de revistas y editoriales, el exilio de escritores y artistas. Vino la censura y el miedo como instrumentos para acallar cualquier asomo de expresión contestataria. La mayoría de los autores chilenos, impedidos de publicar sus obras, las hicieron circular por canales marginales, cuando no clandestinos. Los que entonces aspirábamos a ser escritores nos quedamos huérfanos, sin las influencias o consejos de los escritores mayores que teníamos como referentes más inmediatos. Fueron años duros de vivir y testimoniar desde la palabra, pero la inmensa mayoría de los poetas y narradores se sintieron comprometidos con las luchas de ese tiempo. Nacieron talleres y colectivos de escritores, se crearon revistas y organizaron lecturas y pequeños encuentros. Se sobrevivió a los primeros años de

la dictadura, y con el inicio de la década de los ochenta, las iniciativas en el campo literario y cultural pudieron manifestarse con mayor fuerza. Las expresiones culturales alimentaron las esperanzas y fueron un elemento importante en la recuperación democrática, a comienzos de los años noventa.

Lo anterior son algunas impresiones de esa época. Otros, los partidarios y cómplices de la dictadura, tendrán recuerdos más felices y desde luego muy diferentes a los que decidimos oponernos a la dictadura. En tanto personas que “nunca salimos del horroroso Chile” que menciona Enrique Lihn en uno de sus poemas, vivimos de cerca la persecución, las torturas y desapariciones de personas; la falta de justicia y la complicidad de los medios de comunicación, la prisión y relegación de muchos conocidos y amigos. Recuerdo, entre otros, al poeta Aristóteles España que a sus diecisiete años de edad fue recluido en el campo de prisioneros de la Isla Dawson; o a Recaredo Ignacio Valenzuela, compañero en un taller literario de la Facultad de Economía y Administración de la Universidad de Chile, baleado y asesinado en la calle por los agentes represores del régimen militar. Tiempos difíciles, diría Charles Dickens.

Los cincuenta años transcurridos desde el golpe militar del año 1973 representan más de dos tercios de mi vida y desde luego, el quiebre de diversos sueños personales. Todo fue contaminado por la injusticia y la mentira. Estudios, trabajos, convivencia cotidiana, acceso a los bienes culturales, posibilidades de expresión. Viví las intolerancias, las censuras, las detenciones arbitrarias, los despidos y marginaciones. No fue fácil vivir en un país prisionero, desconfiando de las sombras, temeroso de las sirenas que aullaban en las noches y de los desconocidos que parecían interesados en nuestras palabras. De estas cosas no se habla mucho y a menudo hay que explicar a los jóvenes lo que significaba vivir en una ciudad cercada, limitada por el toque de queda, leyendo libros de manera clandestina, como las memorias de Pablo Neruda; escuchando lejanas ondas radiales para saber lo que no aparecía en los diarios o la televisión. Como otros jóvenes, tuve que crecer respirando las arbitrariedades de la época, conviviendo con el miedo, conservando el amor a la libertad mientras la injusticia y la muerte jugaban sus cartas. Como otros jóvenes, nos comprometimos en la lucha contra la dictadura. Y mientras gritábamos en las calles, imprimíamos panfletos o rayábamos los muros de la ciudad, aprendíamos a amar y a construir nuestros sueños. Sueños que fueron lo suficientemente robustos para más tarde seguir empeñados en la escritura, en la organización y dirección de entidades y actividades culturales, y por qué no decirlo, empeñados en el amor y en el deseo de traer hijos a un mundo que por sobre todas las cosas esperábamos diferente.

A medio siglo del golpe militar seguimos con las tareas pendientes o inconclusas. Continuamos siendo un país que lucha por recobrar su plena democracia. Un país atado a su pasado, que se miente a sí mismo, porque detrás de supuestos éxitos económicos está la realidad de una de las peores distribuciones de ingresos en el mundo, con su secuela de miseria y falta de oportunidades. Las desigualdades siguen presentes en

muchos aspectos de la vida cotidiana, y frecuentemente los hitos del llamado progreso o modernización no hacen más que acentuarlas. Seguimos sujetos a medios de comunicación que omiten informaciones y manipulan las opiniones, a una constitución política que corre el peligro de seguir moldeada al antojo de los herederos de la dictadura, y a la aplicación estricta de un modelo económico que se sigue administrando a espaldas de las reales necesidades de la gente. Un modelo indiferente a las necesidades de trabajo, salud, educación y vivienda de las personas, y que significa la imposición de una forma de vida conformista, acrítica, excluyente, proclive a seguir los cantos de sirenas que suenan a mayor volumen o con más continuidad.

Hasta 1973 vivíamos en un país modesto, pero, sin duda, más solidario, y más consciente de la importancia de la justicia social y del desarrollo cultural a través de la educación, la literatura, las artes. La voz del presidente Aguirre Cerda señalando que gobernar es educar había dejado sus huellas. Hoy nos ufanamos de riquezas efímeras que se cosechan en un campo de ignorancia y banalidad. Años atrás, mi hijo que estaba entrando a la adolescencia y solía andar con su mochila cargada de interrogantes, me hacía preguntas que podían traducirse en una sola gran inquietud: ¿Hay algo en lo que se puede seguir creyendo, un sueño del que valga la pena apropiarse y luchar por hacerlo realidad? Es la pregunta que se siguen haciendo muchos jóvenes chilenos, tal vez sin el trasfondo ideológico que acompañó a sus padres en las décadas de los años sesenta y posteriores, pero con la rebeldía a flor de piel, latente y vigorosa frente a un mundo que reconocen injusto y carente de oportunidades, estructurado de un modo que no pretende resolver las desigualdades, sino perpetuarlas. Cuando busqué una respuesta para mi hijo, recordé algunas palabras de García Márquez que sirven para resumir lo que han sido la historia chilena del último medio siglo: “En este mundo existió la vida, prevaleció el sufrimiento y reinó la injusticia, pero también fuimos capaces de creer en el amor y hasta imaginar la felicidad”. La necesidad de construir un país más solidario sigue vigente. Seguimos perplejos y detenidos entre los dolores no resueltos del pasado y las desigualdades del presente. Para avanzar hay que seguir alimentando la esperanza, pese a los aires de intolerancia y violencia que se vuelven a respirar por las calles de nuestro país y del mundo.

ADOLESCENCIA FRACTURADA

Graciela Huinao¹
gracielahuinao@gmail.com

*En memoria de:
Nano Rosas
Mario Fernández Acum.*

En los barrios obreros toda la gente se conoce. El mío era como una gran comunidad encapsulada en medio del sur, ajustándose a la perfección entre un cerro y un río; de calles polvorientas, en verano, y barro negro en los crudos inviernos. Sus casas, en fila india delineaban las rutas principales y por sus veredas, el viento, por los cuatro puntos cardinales jugaba con pequeños remolinos que iban a morir al cielo. La gente que llegó a levantar la barriada se conocía desde la fecha en que sólo había pastizales y con la planta de sus pies trazaron sus líneas, las que hoy se pueden dibujar desde el cielo, por lo enraizado de sus surcos.

Mi padre, de origen *mapuche*² y mi madre mestiza, se allegaron con mucho sacrificio a ese lugar histórico, el que el río, en un pasado no muy lejano había sido frontera de la resistencia *williche*³; un buen porcentaje de esa población tuvo su origen en el campo y como en un ramillete se juntaron los colores de sus espíritus para matizar de felicidad un barrio pobre. Parecía no importar las raíces y costumbres que cada persona acarrió hacia un próspero horizonte, era muy probable que puertas adentro, cada hogar tenía sus preferencias políticas y religiosas, eso no impedía un amable saludo y que en los días festivos nos juntábamos a celebrar, pasando por alto algunos estigmas sociales.

¹ Graciela Huinao (Osorno, 1956). Narradora y poeta mapuche-williche. Miembro correspondiente por Osorno en la Academia Chilena de la Lengua. Ha publicado, entre otros libros, el poemario *Walinto* (2001, con traducción al mapudungun de Clara Antinao; reeditado en 2008 en mapudungun, español e inglés) y las narraciones *La nieta del brujo, seis relatos williche* (2005), *Desde el fogón de una casa de putas williche* (2010, reeditado en 2022 en España) y *Katrilef, hija de un ülmen williche* (2015).

² Gente de la tierra.

³ Gente del sur.

La historia de nuestro país tiene el relieve de la cordillera de Los Andes, con caídas abismales y esas imponentes cumbres que parecen vigilar toda tierra. Esos montes milenarios se asemejan a viejos *longko*⁴ que, desde la lejanía, en los últimos años observaban a la chilenidad, la que estaba empezando a idealizar un rebelde sueño: emparejar el sistema social, con la ilusión de un progreso, más tirado a la igualdad; porque en esa fecha, la educación comenzó a izar sus banderas en los barrios pobres. La felicidad estudiantil comenzaba a correr como un niño detrás de una pelota de trapo con todo el ímpetu infantil. Ni la más sabia *machi*⁵ pronosticó que ese 11 de septiembre, a una gran parte de los adolescentes de Chile, les iban a cortar la carrera de la educación.

En el año 73 me había convertido en una estudiante del Instituto Comercial de Osorno, un bastión juvenil y revolucionario de la zona, por su característica de ser, principalmente, un colegio al cual asistían los hijos de los obreros. Reconozco, tal vez por la juventud, que en esa fecha no sabía mucho de política, pero mi padre (jubilado) había sido un dirigente sindical molinero, devoto al catolicismo, y es muy factible que, motivado por su fe, abrazara la militancia de la Democracia Cristiana (alcanzó a conocer de su traición). Y como hija, heredera de su sacrificada estirpe, tendría que seguir la misma ruta. Pero ese año, una nueva “pacificación” hizo que recapitulara la historia, y con ayuda de la madre naturaleza delineé una nueva bifurcación en mi camino, y sin volver la vista atrás, enrielé por otro destino, rebelándome al designio que me había trazado la historia familiar, convirtiéndome en una mujer de izquierda y atea.

En mi sur, en septiembre, comienza a “mejorar el tiempo”, y por la ventana de la sala de clases entraban unos tibios rayos de sol, los que tímidamente comenzaban a danzar sobre los antiguos y rayados pupitres; la comparsa fue interrumpida por el presidente del Centro de Alumnos, al decirnos: “váyanse a sus casas, porque hay un golpe de Estado”. Todos saltamos de alegría, nuestro único afán de todos los días era irnos temprano para la casa. Fue la primera vez que escuché esa denominación “golpe de estado”. Yo, y creo que ninguno de mis compañeros sabía de su significado. Nunca imaginé que esas tres palabras cavarían la tumba de tantos muertos, y una reconciliación social que nunca ha llegado.

Cuando llegué a mi hogar, mi padre estaba sentado al lado de una radio a tubos, nuestro único medio de comunicación. Le comenté lo que en el colegio había escuchado, y con un poco de susto le mencioné de haber visto muchos milicos en guerra, en la calle. Creo que él tampoco tenía un real conocimiento de lo que estaba ocurriendo. O pudo haberlo sabido, por los libros que siempre leía, y prefirió callar;

⁴ Jefe de una comunidad.

⁵ Guía espiritual del pueblo mapuche.

siempre he pensado que su falta de palabras se debió a que no quería desparramar el miedo por la casa.

Nadie nos avisó que el pánico avanzaba como la neblina del Rahue en invierno, la penumbra comenzó a envolver sus calles y, tuvimos que cerrar puertas y ventanas bajo la amenaza de un toque de queda que enclaustró nuestros espíritus alegres. Y las más macabras visiones se dieron detrás de los pliegues de los visillos, al ver pasar por mi calle tanquetas, militares armados como en una película de invasión, pero real. Luego vino lo más siniestro, al contemplar a nuestros conocidos siendo ser llevados a interrogatorios, algunos regresaron con marcas en el cuerpo y en el espíritu. Los que no volvieron, es como que la historia los ha ido situando debajo de los grandes aguaceros del sur, porque en la memoria de la vecindad sus rasgos se han ido evaporando; nadie recuerda la mueca de sus sonrisas, la chispa en sus ojos de un enamoramiento juvenil, el timbre de sus voces, tan típico de la gente del sur; y las tablas mohosas de sus viejas casas, donde quedaron las huellas de sus primeros pasos al caminar, se van derribando, ante el progreso de una ciudad que comienza a olvidar.

Como anécdota perversa recuerdo los braseros, con su único fin de haber sido por siempre, calentadores de las tiznadas piezas de las casas; de la noche a la mañana, sus negras latas terminaron de espaldas sobre el zaguán, porque la tiranía los consideraba una hoguera donde se quemaba un pasado. Y la desesperación hizo que los vecinos los consideraran un alcahuete del régimen, vendiendo como Judas a los inocentes que contradecían los diabólicos bandos que a cada minuto rezaba la radio.

La vida del barrio no volvió a ser la misma, la amistad se fue apagando como el fogón de una *ruka*⁶ abandonada, para que no sobreviviera ningún relato. Y el único habitante que caminaba las calles era el terror, porque el coraje se ponía de rodillas frente a un fusil, que empuñaba un asesino a sueldo y pagado por todos los chilenos. Y si habíamos sido siempre de escasos recursos, desde esa fecha, la bandera de Chile se hizo hambre y nos comenzó a abrazar.

Pasada la “limpieza social”, debimos volver al colegio, y como el mío era apuntado de ser sedicioso; todos los días, de mañana y tarde, un milico nos trajinaba el bolsón y el cuerpo. Quedó estampada en la memoria de mi adolescencia esa primera revisión, porque era un uniformado mal agestado, su rostro le daba una apariencia de estar alcoholizado. Revisó lápices y cuadernos... luego fregó sus dedos para recorrer mi cuerpo, sentí sus asquerosas manos sobre mis senos; de reojo y humillada veía como se agitaba el brillo de sus botones sobre su pecho, mientras que, unas gotas de sudor le corrían los pliegues de grasa en su frente. A punto del vómito estuve, cuando me sobajeó la entrepierna, y su horrendo jadeo cerca de mi oreja, me persiguió por mucho tiempo como una verdadera pesadilla de la cual no podía despertar. Jamás

⁶ Casa mapuche.

le conté a mi padre de las vejaciones que nos hacían los milicos, antes de ingresar a clases, pensando en que nunca más me mandaría al colegio. No era la única que debía pasar por ese flagelo, mis compañeras también lo vivieron y lo que más me indigna, a la fecha: ante los manoseos de esos depravados, los profesores nunca dijeron nada, daban vuelta la cabeza para otro lado. Tal vez, el miedo les paralizaba la mirada, porque sabían lo peligroso que era un perverso con un arma en la mano.

En la siguiente temporada, y paulatinamente con los años, varios compañeros debieron abandonar los estudios, porque sus padres y familiares, fueron marcados con la cruz del “antipatriota revolucionario” y por años debieron cargar la cesantía, y el futuro primer profesional de la familia, debió salir a la calle en busca del pan. Fui parte de esa camada.

Desde niña supe que vengo de un pueblo milenario, en la cual mis antepasados me inculcaron el respeto a la memoria de los muertos, es parte de nuestra fe; por tal motivo es que este párrafo lo vestiré de luto para recordar a dos jóvenes de mi barrio: Nano Rosas y Mario Fernández Acum. Ambos, el año 73 comenzaban a tranquear por el delgado hilo de la juventud, nadie imaginó que les sería cortado por la cobardía uniformada que derribó la puerta de sus casas, y fue la calle Concepción en Rahue la que los vio pasar por última vez. Esa noche, los gritos de sus madres quebraron el firmamento del sur. Al perder un hijo, los verdaderos padres acarrean el llanto más allá de la muerte, y las madres, al recuerdo del hijo detenido-desaparecido, aprietan sus entrañas, porque no hay ninguna felicidad en el mundo que llene, en una mujer, un vientre vacío. La cosmovisión en todas las tierras es distinta, la mía, me dice que estos dos adolescentes, en la puerta de la eternidad, siguen esperando a sus seres queridos.

Hoy puedo decir, que el golpe militar del 73 es sinónimo de hambre, de la crueldad enraizada en mentes diabólicas para aplicar los peores atropellos a hombres, niños y mujeres; de las aberraciones inhumanas que ni el animal más salvaje aplica a sus semejantes. Y que, al evocar, esta maldita fecha, se reabrieron mis heridas, no sé por cuanto tiempo, nuevamente he de llevarlas a carne viva.

Somos una generación con una adolescencia fracturada, a la cual quisieron domesticar igual que a los perros nuevos, para luego azuzarnos y morder a quién nos indicara el dueño. No se dieron cuenta del día en que nos convertimos en bravos callejeros, olfateando el desconsuelo de la gente y más duro se nos puso el pellejo ante el apaleo.

“ALGUNAS SON OLVIDOS Y OTRAS SON COSAS NOMÁS”

Sonia Montecino Aguirre¹
soniamaguirre@gmail.com

Los sueños comenzaron en 1974 y en ellos tuve la condición de saltar muy alto, trepar a los techos y huir. En el primero vi amenazantes figuras de hombres que cruzaban el parrón de mi casa, eran policías de civil, mi perro se llamaba Fidel y no me atreví a silbarle para que me siguiera. Los policías se dieron cuenta que había subido al tejado de la vecina y corrí angustiada saltando techumbres, estaba oscuro y había toque de queda, pero fui precisa en mis saltos entre una casa y otra, y aunque eran muy diestros en su acoso no lograron atraparme. Durante años y noches seguidas soñé que me perseguían hombres uniformados, apuntándome con pistolas o fusiles y yo escapando, escalando murallas hasta llegar a los techos, mas los militares, “dinos”, “tiras”, “pacos” eran infatigables en su apremiante cacería. Subí, y corrí casi una década, techos de cinc, de tejas, planos, con leves inclinaciones o de dos aguas.

Si hurgo en mi memoria los sedimentos, los residuos más profundos que permanecen de mi vida en dictadura encuentro estas pesadillas que me abandonaron luego de un largo trabajo de ritual terapéutico². Elaborándolos pude recordar que en los momentos de mi evasión y zozobra –o quizás en ese umbral que hay antes de despertar– me preguntaba de qué era culpable, por qué esos hombres encargados de mantener el sistema, de castigar y asesinar se empeñaban en acorralarme noche tras noche. ¿Qué había hecho? Tenía la sensación de que daba lo mismo si transgredía o no algo, si era o no una “ayudista”, si había o no transportado mensajes de un punto a otro, si trabajaba o no tabulando Habeas Corpus en la Vicaría de la Solidaridad,

¹ Sonia Montecino (Santiago, 1954). Antropóloga y escritora chilena. De su vasta obra, mencionamos *La revuelta* (1988, novela), *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno* (1991, ed. ampliada 2007), *Sueño con menguante. Biografía de una machi* (1999), *Mitos de Chile: diccionario de seres, magias y encantos* (2003), *Cocinas mestizas de Chile. La olla deleitosa* (2005), *El pelo de Chile y otros textos huachos* (2021). Ha obtenido las distinciones de la Academia Chilena de la Lengua (por *Madres y huachos*), de Altazor (por *Mitos de Chile*) y el Gourmond World Cook Award (por *Cocinas mestizas de Chile*). Es Premio Nacional de Humanidades y Ciencias Sociales.

² Con Edmundo Covarrubias

si reproducía o no en la universidad panfletos contra Pinochet, si pertenecía o no al movimiento feminista, si colaboraba o no con las ollas comunes, si escribía o no para la *Revista Hoy*, si había cantado o no la “Plegaria a un labrador”. El hostigamiento podía ser por cualquier cosa o por nada.

Esos sueños me develaron, años más tarde, la eficacia simbólica de la represión, los mensajes perversos del contexto, la atmósfera tenebrosa, la formulación perdurable del miedo. Comprendí también que las imágenes de Giordano, Rembrandt y las más cercanas de Rugendas, en sus pedagogías pictóricas del rapto, del robo de mujeres, permanecían escondidas en los acosos nocturnos. En esas décadas de sueños recopilé también relatos sobre las cautivas tanto españolas (las chiñurras) como mapuche (las chinas) y tal vez para exorcizar el terror mítico de la vulnerabilidad y el escarmiento soñé.

En los 80 intenté estudiar el orden sacrificial y la construcción de la víctima como depositaria de una culpa, eso sucedió luego de la lectura de *La Bruja* de Jules Michelet: la Inquisición, además de usar la eficacia simbólica, creó un método para que cualquier mujer que dominara un saber se convenciera y declarara que era una “hechicera” ligada al demonio. Aprendí en ese tiempo que para justificar e instalar un sistema siempre se configura uno(a) o varios(as) culpables que deben ser perseguidos(as) y sacrificados(as), ojalá de manera sangrienta y en un espacio público. Logré entender entonces que así de arcaico era mi temor y que la fuga noches y noches, años y años, estuvo preñada de esas antiguas y profundas escenas, ya no “históricas” sino contemporáneas de acosamientos, raptos y sacrificios.

Quizás por ello, las asimismo viejas estrategias de resistencia del alma humana y sobre todo las de las mujeres, me sirvieron para que nunca me alcanzaran esos hombres armados: en las persecuciones la capacidad de superar a los sabuesos rastreadores provenía del interior de mi cuerpo, de su energía infinita de huir y saltar, y en algunos casos volar por los tejados elevándose por el barrio y hasta por la ciudad. Así pude salvarme y aunque asustada burlarlos, conservando la vida.

Nuestros recuerdos de vigilia pueden ser documentados y formar parte de la escritura y registro del devenir infausto y desastroso; sin embargo, los que surgen de esa gran parte del tiempo que pasamos durmiendo se borran, pero muchos se agazapan y se arriman a la memoria a veces convirtiéndose en un “campo minado” de relatos y experiencias silenciadas, reprimidas quizás porque los traumas filogenéticos reenvían a otros y a otros heredados y nunca resueltos. Como el inconsciente no tiene sentido del humor he traído estos sueños a los testimonios de los 50 años del Golpe de Estado en Chile porque es

cierto que hay muchas cosas
que se pueden olvidar
pero algunas son olvidos
y otras son cosas nomás
(“Pal’ que se va”, Alfredo Zitarrosa).

LOS DÍAS EXTRAÑOS: UN POETA QUE MURIÓ CON SU MUNDO

Darío Oses¹

dosesbiblio@fundacionneruda.org

El escritor y periodista José Miguel Varas, recuerda que Neruda, enfermo y recluido en su casa de Isla Negra, le pidió que lo visitara. Convinieron en la fecha: sería el 11 de septiembre de 1973. Varas iría acompañado por el escritor Fernando Alegría, y entre otras cosas debía llevar un dossier con información sobre las acciones de la International Telephone and Telegraph Company, ITT contra el gobierno del Presidente Allende. Con ese material el poeta planeaba escribir un artículo para el *New York Times*.

Ese mismo día Neruda recibiría también a Sergio Insunza, entonces Ministro de Justicia, con quien revisaría los borradores de los estatutos de la Fundación Cantalao. Este fue el último sueño utópico de Neruda, que había comprado un predio litoral en Punta de Tralca para levantar ahí una ciudad de escritores y artistas.

Nada de eso ocurrió.

Varas escuchó por última vez la voz de Neruda ese 11 de septiembre alrededor de las 7 de la mañana, cuando lo llamó para decirle que había un golpe militar en marcha por lo que no podría ir a verlo ese día.

- Tal vez en otra ocasión – sugirió Varas.
- Tal vez nunca – contestó el poeta con voz cansada. Y así fue.

¹ Darío Oses (Santiago, 1949). Escritor, guionista y crítico literario. Magíster en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Ha publicado, entre otros libros, *Rockeros celestes* (1992), *Machos tristes* (1992), *El viaducto* (1994), *La bella y las bestias* (1998), *2010: Chile en llamas* (1998) y *Elige tu pasado* (2016). Actualmente trabaja como director de biblioteca y archivos de la Fundación Neruda. Ha hecho la edición de libros como *Cartas de amor de Pablo Neruda* (correspondencia inédita con Matilde Urrutia) (2010), *Tus pies toco en la sombra y otros poemas inéditos de Pablo Neruda* (2014), y una edición ampliada con textos inéditos de *Confieso que he vivido*, (2017). Asimismo, en colaboración con Mario Verdugo, preparó la edición de *Poesía completa de Pablo Neruda (2018 - 2021)* para lo cual se hizo una revisión de distintas ediciones de la obra del poeta, así como de originales de sus poemas.

Desde luego el ministro Insunza tampoco pudo llegar a Isla Negra. Estaba oculto porque por radio se transmitían con insistencia bandos que ordenaban entregarse a todos los altos funcionarios del régimen recién derrocado.

Así, aquel 11 de septiembre comenzaron los días más extraños de la vida de Neruda, que permaneció en Isla Negra hasta el 19 de ese mes cuando, al empeorar su salud, dejó atrás al mar que amaba, y abordó la ambulancia que lo llevaría hacia la capital, de la que había escrito:

La triste ciudad de Santiago
 extiende piernas polvorientas,
 se alarga como un queso
 y desde el cielo puro y duro
 se ve como una araña muerta...²

Lo internaron en la Clínica Santa María, donde murió el 23 de ese mismo mes.

El poeta había vivido situaciones difíciles como el estallido de la guerra civil española, en 1936, y después la clandestinidad, la persecución y el exilio bajo el gobierno de Gabriel González Videla. Pero la ruptura más brutal de su existencia se produjo en los últimos 12 días de su vida.

Neruda llegó a ser un personaje connotado, reconocido, combatido y celebrado en todo el mundo. En 1973, a pesar de su enfermedad, participaba en la lucha política del momento con artículos y declaraciones para la prensa. También con un libro de batalla: *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*, de poca sustancia poética pero de eficacia combativa. Por último trabajaba en sus memorias, junto con el poeta Homero Arce. Quería publicarlas en 1974 con ocasión de su cumpleaños 70.

A pesar de las limitaciones que le imponía su estado de salud, estaba inserto en el acontecer diario e involucrado en una causa en la que se jugaba el destino de un proyecto político y social que venía desarrollándose desde 1938, cuando el Frente Popular ganó las elecciones presidenciales con Pedro Aguirre Cerda. A lo largo de 35 años ese proyecto tuvo avances y retrocesos, pero en el último año del gobierno de la Unidad Popular, su futuro se veía ya incierto.

El asunto es que de pronto el poeta se encontró como si hubiera despertado de un sueño plétórico de proyectos a una realidad vaciada de expectativas y promesas. Ya no había nada que esperar: sus utopías grandes y menores se clausuraban, todas las puertas estaban cerradas. Quizás Neruda había adivinado que algo como esto iba

² “Contraciudad”, *Estravagario* (1958). En: Neruda, Pablo. *Obras completas. Tomo II: De Odas elementales a Memorial de Isla Negra. 1954-1964*. Edición de Hernán Loyola. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 1999: 721.

a pasar, hacía ya 12 años, cuando escribió su enigmático poema “El sobrino de occidente”, para el libro *Cantos ceremoniales*, y en el que dice:

...se fueron todos, la casa está vacía.
Y cuando abres la puerta hay un espejo
en que te ves entero y te da frío³.

La casa de Isla Negra donde celebró sus cumpleaños, las fiestas patrias y muchas otras ocasiones, ahora parecía deshabitada: solo quedaba el recuerdo fantasmal de comensales que coparon su mesa o se deslizaban con las copas en las manos, entre los mascarones que habían viajado por todos los mares del mundo. El presidente Allende, que lo visitó a principios de febrero, ahora estaba muerto.

Neruda conoció de cerca al fascismo que aplastó a casi toda Europa en los años 30 y 40. Escribió testimonios poéticos como “España en el corazón”, y luego cantos triunfales a las batallas que aplastaron al nazismo en el frente este. Pero los fantasmas de la derrota de la España republicana resucitaban ahora, ahí mismo, en su país, al lado de afuera de su casa y luego dentro de ella.

Una patrulla militar allanó la casa de Isla Negra mientras en el mar, frente a la playa, navegaba un barco de guerra. Hasta hacía poco, eso solo podía ocurrir en pesadillas. Ahora la realidad adquiría, para el poeta, un carácter de pesadilla.

Neruda vio por televisión el bombardeo de la Moneda, que inevitablemente ha de haberle recordado el bombardeo del 7 de noviembre de 1936, que presencié en Madrid.

Días después, ya en su agonía, delirando gritaba: “¡Los están matando!” y tal vez ese grito sonó como un eco del “¡Venid a ver la sangre por las calles!” de su poema “Explico algunas cosas”.

Neruda fue un gran activista en la lucha de los artistas e intelectuales contra el fascismo. Ahora ya no podía hacer nada. Estaba postrado y dependía de un grupo de mujeres que lo cuidaban, lo mismo que en su lejana primera infancia, en Parral, cuando varias mujeres se hicieron cargo de él, luego de que a los dos meses de edad quedó huérfano de madre.

Para reconstruir el estado de ánimo del poeta en ese momento se puede recurrir a conjeturas construidas sobre la base de uno de sus personajes. Hernán Loyola, alude al “ánimo de abatimiento, abulia y obsesión”, en que queda en un momento del relato el narrador-protagonista de la novela breve *El habitante y su esperanza*,⁴ así como su

³ “El sobrino de occidente”, *Cantos ceremoniales* (1961). En: Neruda, Pablo. *Poesía completa*, T. IV (1959- 1968) Colonia: Seix Barral 2020: 176.

⁴ Publicada en 1926, *El habitante y su esperanza* es la única novela de Neruda.

estado de indecisión e inmovilidad en el que no puede hacer más que soportar “miserablemente el paso del tiempo”⁵.

También es posible la extrapolación de otros momentos de su vida. Volodia Teitelboim describe la crisis interior que se produjo en Neruda cuando terminó de escribir la que tal vez sea la más maestra de sus obras, *Residencia en la tierra*. Entonces llegó a dudar tanto de él mismo como de la literatura, sentía que las cosas habían encontrado su propia expresión y él ya no era parte de ellas ni tenía la capacidad de penetrar en su misterio.

Algo de aquella parálisis del personaje de *El habitante...* ha de haberle ocurrido, y mucho de esa sensación de distancia del mundo debió apoderarse nuevamente de Neruda en septiembre de 1973. Es que a lo largo de su vida había construido una cosmovisión poética y vivía dentro de ella. Su fascinación por el mundo terrenal se advierte a lo largo de toda su obra. Siendo niño descubrió el orden del mundo natural en el bosque nativo. Luego, con su poesía, indagó en la armonía con que podía construirse el orden social y humano. Ahora todo orden se derrumbaba y toda armonía se iba disipando en la medida de que ardía el palacio de gobierno y cárceles y estadios se llenaban de prisioneros.

Afuera estaba el mar que había recreado en su poesía, pero ya no era ese magnífico mar del que le hablaban sus mascarones de proa y al que le cantó en su poema “El gran océano”. Mar, cielo y tierra se habían vaciado de poesía. Se diluía también el contenido poético presente en las promesas tal vez quiméricas de aquellos años en los que proliferó una gama de movimientos de emancipación.

Si le creemos a la sensiblería popular del tango y el bolero, cuando termina un gran amor, en el ánimo de los amantes se instala la ausencia como una especie de presencia fantasmal del o de la amante que ha partido. Para el último Neruda, el paisaje tal vez se redujo a una leve pátina que iba esfumándose y adquiriendo la textura del recuerdo, mientras desaparecía también el país que había conocido, amado y al que había cantado. Al mismo tiempo se esfumaba esa armonía de la vida gracias a la cual las hojas de los árboles sabían que debían suicidarse en cuanto se sentían amarillas.

Quizás fue como si aquella realidad terrenal que lo deslumbró hubiera sido fraudulentamente sustituida por la imperfecta proyección de una borrosa película en blanco y negro que apenas mostraba la superficie fenoménica de todas esas materias cuyas profundidades él había explorado.

El movimiento de las olas se hacía monótono, mecánico; el mundo se había despojado del misterio que el poeta trató de descifrar con su obra.

⁵ Loyola, Hernán. *Neruda, la biografía literaria*. Santiago: Editorial Seix Barral, 2006: 224.

Ese mundo que antes le hablaba enmudeció, se desfondó de sentido y a cada momento aumentaba la distancia entre las cosas y la conciencia de aquel poeta dolorosamente excluido de los territorios a los que una vez perteneció. Su casa, los paisajes y la historia de su país se desvanecían para ser reemplazados por la retórica del bando y la arenga militares, y por escenografías desechables, y todo eso ya anunciaba el aluvión de cultura basura que vendría.

El país que moría era, en gran medida, el que construyeron los poetas, los maestros y maestras, las y los científicos y profesionales que hicieron que la cultura, en Chile, alcanzara un desarrollo muy superior al que se podía esperar de una nación con su desarrollo económico.

Es posible que el poeta haya sido visitado por las representaciones que se hicieron de su persona, como la del joven provinciano cuya obra va ganando reconocimiento en su país, luego en el mundo de habla hispana, y finalmente en todo el orbe. También la del héroe que, protegido por su pueblo, logra evadir la persecución política policial, y la del poeta que se identifica con el pueblo hasta el punto en que su poesía llega a convertirse en la voz del colectivo humano, lo mismo que la de Whitman, de Mayakowsky y de Nazim Hikmeth. A esto se han de haber sumado las imágenes derivadas de las descalificaciones tópicas que se hicieron de Neruda: las del comunista burgués, del cortesano de Stalin, o el poeta semi gangsteril, protegido por la pandilla de sus amigos incondicionales, etc.

Todas esas caricaturas revelaban su carácter reduccionista mientras la complejidad del personaje se manifestaba por última vez antes de esfumarse para siempre, porque en esos días todo se desvanecía y para el poeta la única evidencia era la de la cercanía de su muerte y la muerte de su mundo.

El poeta eliminó el texto lleno de optimismo que tenía como cierre de sus memorias, y que en su parte final dice:

Tengo la confianza más absoluta en que la fraternidad, la claridad y la paz registrarán los destinos de esta época que ha comenzado a conversar con el cielo⁶.

Matilde explicó que después del golpe él cambió este texto por un capítulo en honor del presidente Allende.

Al eliminar ese escrito, el Neruda estaba clausurando el optimismo que hasta entonces había tenido respecto del porvenir y que manifiesta en los dos últimos párrafos del discurso con el que agradeció el otorgamiento del Premio Nobel en Estocolmo:

En conclusión, debo decir a los hombres de buena voluntad, a los trabajadores, a los poetas, que el entero porvenir fue expresado en esa frase de Rimbaud: solo con una ardiente paciencia conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres.

⁶ Inédito, original en Archivo de la Fundación Pablo Neruda.

Así la poesía no habrá cantado en vano⁷.

Y en el acto con que se celebró su regreso a Chile, a fines de 1972, terminó diciendo:

Salud, chilenas y chilenos, compañeras y compañeros, amigos y amigas, gracias por la amistad, por el cariño, por el reconocimiento que otros nuevos poetas con el tiempo recibirán también de ustedes.

Porque la vida, la lucha, la poesía, continuarán viviendo cuando yo sea solo un pequeño recuerdo en el luminoso camino de Chile.

Gracias porque ustedes son el pueblo, lo mejor de la tierra, la sal del mundo⁸.

Hay que preguntarse si ese optimismo era verdadero. Porque mostrar pesimismo en ese momento equivalía a infundir desaliento y avivar un fatalismo que ya comenzaba a manifestarse, junto con la convicción de que el golpe era inevitable.

El pesimismo se había manifestado hacía tiempo en lo que se ha llamado la “vertiente apocalíptica” de la poesía nerudiana y que se encuentra en tres libros: *Fin de mundo* (1969), *La espada encendida* (1970) y *2000* (1974)⁹.

Nos parece que el optimismo histórico de Neruda era sincero, pero que se alternaba con momentos de pesimismo. A pesar de que creía en el proyecto de la Unidad Popular, estaba seriamente preocupado por el destino de su país, y en varias ocasiones lo manifestó.

Así por ejemplo, en una entrevista que dio en Isla Negra, el 24 de febrero de 1973, y que se publicó en la revista *Siempre! Presencia de México*, el 14 de marzo de ese año, el poeta dijo: “Mi temor es que se pueda repetir la guerra española. Los elementos están en el tapete”.

Sin embargo, muestra optimismo sobre los resultados de ese posible conflicto, cuando en la misma entrevista dice:

⁷ “Discurso de Estocolmo”. En: Neruda, Pablo. *Obras completas. Tomo V: Nerudiana dispersa II. 1922-1973*. Edición de Hernán Loyola. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2002: 376 - 377.

⁸ “Discurso del Estadio Nacional”. En: Neruda, Pablo. *Obras completas. Tomo V: Nerudiana dispersa II. 1922-1973*. Edición de Hernán Loyola. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2002: 341.

⁹ 1974 es la fecha de la publicación de este libro, que es parte de la llamada “poesía póstuma”, de Neruda.

... no hay que olvidar que Hitler y Mussolini murieron en circunstancias calamitosas y que nuestros fascistas criollos serían bastante locos si se lanzaran en Chile a una aventura semejante. Sabemos que están apoyados por grandes sectores internacionales, pero esos sectores norteamericanos acaban de perder una guerra. Si quieren perder otra, qué vamos a hacerle...

Dos meses después, en mayo de 1973, al hablar por cadena de televisión, sobre los peligros de enfrentamiento en Chile, Neruda evocaba el suceso histórico que había sido más doloroso para él:

... fui testigo de muchos de los sucesos y episodios más desgarradores de nuestro tiempo en España. La guerra civil instigada por el fascismo que dominaba en Alemania y en Italia dejó un millón de muertos y medio millón de españoles en el destierro. El odio y la muerte malograron más de una generación florida de jóvenes españoles y no dejó una casa sin un crespón de duelo, ni una familia sin un hijo, hermano o padre en la cárcel o en el destierro.

Está claro que el poeta temía la recurrencia de las calamidades sociales. Él creía en que la historia humana progresaba, tal vez lentamente pero con ardiente paciencia, hacia su propia perfección. Y ahora se encontraba con que la historia volvía sobre sí misma, con el eterno retorno de la guerra, con la reincidencia en el aplastamiento.

En su obra Neruda había manifestado su confianza en un destino de paz y fraternidad para todos los pueblos. Más de una vez esta confianza se tambaleó, como en 1956, cuando el Partido Comunista de la Unión Soviética reconoció los crímenes y abusos que había cometido Stalin. Luego, entre 1968 y 1969, en su libro *Fin de mundo*, su poesía se paseó por el horror de la guerra atómica, y por el desastre ecológico, al que todavía no se le daba gran importancia.

Sin embargo, cierra este libro diciendo:
Pero algo debe germinar,
crecer, latir entre nosotros: hay que dejar establecida
la nueva ternura en el mundo.
Me morí con todos los muertos,
por eso pude revivir
empeñado en mi testimonio
y en mi esperanza irreductible.
Uno más, entre los mortales,
profetizo sin vacilar
que a pesar de este fin de mundo
sobrevive el hombre infinito¹⁰.

¹⁰ “Canto”, *Fin de mundo* (1969). En: Neruda, Pablo. *Poesía completa. Tomo IV (1969-1974)*. Colonia: Seix Barral, 2020: 149.

No tenemos cómo saber si la “esperanza irreductible” de Neruda habría sobrevivido a las consecuencias que tuvo el golpe de estado de 1973. Tampoco podemos saber, en caso de que el poeta hubiese vivido unos años más, cómo habría reaccionado frente a la destrucción del proyecto de ampliación progresiva de la democracia social chilena, proyecto que iba aparejado con el desarrollo de una sólida ética ciudadana. Ni cómo se habría manifestado frente a la caída de los regímenes socialistas. Ni si hubiera podido vivir en un mundo en el que todo queda entregado al mercado, y en el que sectores enteros de las ciudades quedan bajo el poder de bandas de narcos, y en que hay más plástico que tierra, en que arden los últimos bosques del mundo, se derriten los hielos polares, se extinguen miles de especies vegetales y animales, y donde se impone la idolatría del consumo y en el plano cognitivo el imperio de la post verdad.

Es difícil que el poeta hubiese podido aclimatarse a un cambio tan radical del mundo y acomodarse a este tiempo. Tal vez el trauma del hombre que sobrevive a su propio mundo es peor del que muere con él.

Es posible que Neruda supiera al menos algo de lo que iba a suceder, porque en su poesía de principios de la década del 60 del siglo XX ya profetizaba lo que todos empezaríamos a perder:

La arena que perdimos, la piedra, los follajes,
lo que fuimos, la cinta salvaje del nonato
se van quedando atrás y nadie llora:
la ciudad se comió no solo a la muchacha
que llegó de Toltén con un canasto claro
de huevos y gallinas, sino que a ti también,
occidental, hermano entrecruzado,
hostil, canalla de la jerarquía,
y poco a poco el mundo tiene gusto a gusano
y no hay hierba, no existe rocío en el planeta¹¹.

¹¹ “El sobrino de occidente”, *Cantos ceremoniales* (1961). En: Neruda, Pablo. *Poesía completa. Tomo IV (1959-1968)*. Colonia: Seix Barral, 2020: 176.

LA UTOPIA DE LA MEMORIA

Antonio Ostornol A.¹
antonioostornol@gmail.com

Pensar los cincuenta años del Golpe de Estado en Chile es pensar la vida. Diamela Eltit dice que, más allá de cualquier consideración, “*el siglo XX chileno [...] quedará prisionero en un relato enteramente contaminado*”² por este evento político, el más trascendente de nuestra modernidad. Pensar mi biografía –como persona y como escritor– me coloca necesariamente en ese lugar. Tenía 19 años para el Golpe, era un activo militante comunista y estaba convencido de que haríamos la revolución. Al día siguiente del 11 de septiembre del 73, la tarea fue sobrevivir: a la represión y a la derrota. Salvar con vida los años de persecuciones fue un azar. Salvar la derrota política, imposible. El fracaso había sido enorme porque la pérdida no fue solo “chilena” sino universal: la dictadura terminó en la misma época en que moría la utopía marxista y se ponía fin a la guerra fría: 1992. Por eso, en *Los años de la serpiente* (Ediciones del Ornitorrinco, 1991), escribí que “*vivir sin una revolución posible, es la más atroz y*

¹ Antonio Ostornol A. (Santiago de Chile, 1954). Escritor y profesor de literatura. Autor de las novelas *Los recodos del Silencio* (1981, 2011); *El obsesivo mundo de Benjamín* (1982, 1994); *Los años de la serpiente* (1991; 2016), *Dubrovnik* (2012), novela ganadora del Premio Municipal de literatura del año y del Premio José Nuez Martín 2012 – 2013; y *Chino* (2020). Además, su primera novela, *Los recodos del silencio*, fue reconocida como la mejor novela del año 1982 por la revista Libros del mes; y, su novela *El obsesivo mundo de Benjamín*, obtuvo menciones honrosas en Premio Municipal 1983 y Pen Club de Chile. Sus cuentos han sido seleccionados para varias antologías publicadas en Chile y en el extranjero (USA, Alemania, México), y es co-autor de la historia original del largometraje chileno “*Mi último hombre*” (1996), de la directora nacional Tatiana Gaviola. Perteneció al grupo fundador de la revista de literatura de la Sociedad de Escritores de Chile “Simpson 7”, donde fue editor y director. Fue fundador de la Escuela de literatura de la Universidad Finis Terrae, de la que fue director durante varios años. En los 80’s dirigió la Licenciatura en letras del Instituto ARCIS y, en los 90’s, fue profesor visitante en dos oportunidades en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Oregon, USA. Actualmente, es docente de la Universidad Adolfo Ibáñez y columnista permanente en la revista digital www.lanuevimirada.cl.

² Eltit, Diamela. *Emergencias*. Santiago: Planeta: 2016: 32

*triste de las derrotas*³. Luego fue necesario recordar, restituir una verdad histórica, darle sentido a unos tiempos donde hubo mucho de heroísmo pero también bastante dolor, tristeza y sinsentido. Con la llegada de la democracia, creímos que sería viable construir un relato común que nos permitiera compartir como comunidad la significación de la segunda mitad del siglo veinte. Se hizo mucho. Comisiones de verdad, memoriales, juicios y sentencias a los responsables de los crímenes de la dictadura. Muchos libros (testimonios, novelas, poemas). En cierto sentido, sustituimos la ilusión de la revolución por la ilusión de la memoria. Y la verdad es que, a poco andar, nos dimos cuenta de que instalar una sola memoria era una utopía y que convivíamos con múltiples memorias que no necesariamente conversaban entre ellas. Entonces, ¿había que resignarse a una nueva derrota? Tal vez. Aunque lo más cierto fue simplemente ajustar las utopías a la realidad.

Mi recuerdo no es universal: hablo desde mis trincheras. Ellas constituyen mi verdad y mi límite. Hace justo diez años, Todorov nos alertaba sobre el riesgo de transformar los recuerdos en fetiches. Construir la memoria colectiva, decía, requiere una negociación (metafórica, personal, social y comunitaria) entre la memoria y el olvido. Para Todorov, *“la memoria no se opone al olvido. Los dos términos que se contraponen son la supresión y la conservación; la memoria es necesariamente una interacción entre ambas”*⁴.

Me gustaría hacer el ejercicio que nos propone Todorov: mirar este tiempo como un periodo de privilegio (con todo el dolor y el horror que conlleva), donde nuestra historia personal se cruzó con la de nuestro país y la del mundo entero. El pasado – como dice Beatriz Sarlo– *“es siempre conflictivo”* y *“a él se refieren, en competencia, la memoria y la historia”*⁵. Siento que todavía nos falta mucho por mirar y aceptar. Hemos vivido prisioneros de relatos que rara vez se encuentran. Durante años, la memoria de la Unidad Popular se movió entre la idealización máxima (los tres años fueron para el mundo de la izquierda chilena algo así como nuestra Arcadía perdida); mientras que, para la derecha, fue la versión contemporánea del infierno. El Golpe de Estado para muchos ha sido el período más oscuro de la historia política reciente y para otros, no pocos, fue un mal necesario para salvar la libertad y la democracia. Estos polos han delimitado un territorio en disputa. Igual como cuando, durante el 11 de septiembre, en algunas casas se celebraba con champán, y en otras, se lloraba con amargura. Ese día consagró dos discursos, dos miradas de la historia reciente que hasta

³ Ostornol, Antonio. *Los años de la serpiente*. Novela. Santiago: Ceibo Ediciones: 2016: 166.

⁴ Todorov, Tzvetan. *Los usos de la memoria*. Santiago: Colección Signos de la memoria / Museo de la memoria y los derechos humanos, 2013: 19-20

⁵ Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores: 2007: 9.

hoy se confrontan en el campo de la memoria. La disputa está viva y se percibe en la polarización que cada tanto nos domina. Por eso, tener una memoria común sea tal vez una utopía y simplemente debiéramos aspirar a construir un espacio de tolerancia donde coexistan relatos razonables.

Lo que puedo ofrecer es mi vivencia del último medio siglo. Voy a contar una historia: la mañana del 11 de septiembre de 1973, mi padre y yo nos dirigimos muy temprano hacia el centro de Santiago. Él iba a su oficina en el Banco del Estado; yo, a la sede del comité central de las Juventudes Comunistas. En el trayecto vimos los militares en tenida de combate. Preferimos dejar el auto en un estacionamiento público y continuamos caminando. Si hubiésemos sacado del paisaje esas patrullas militares que se desplazaban de forma aparentemente aleatoria por la Alameda, habría sido un día típico de aquellos en que alguna manifestación callejera o una huelga de la locomoción colectiva obstruía el tránsito. Sin embargo, no era un día normal. En un gesto que, pensado medio siglo después fue completamente ingenuo, salimos armados con unos modestos revólveres. La verdad, el gesto no solo fue ingenuo, sino que además ridículo.

Abandoné la sede partidaria minutos antes de que empezara el toque de queda, cuando el allanamiento al local era inminente. Esa noche, y las dos siguientes, las pasé en una casa amiga del sector. Desde ese escondite, vi las persistentes columnas de humo que todavía emanaban del incendio de la Moneda. Esa noche, escuché por primera vez los sonidos inequívocos de la tragedia: disparos, sirenas, gritos, motores de vehículos pesados transportando soldados, carros de combate. Y helicópteros, muchos helicópteros (¿Cómo olvidar el poema de Erick Pohlhammer?⁶). A través de una ventana, vi los cuerpos de los estudiantes universitarios de un pensionado cercano, acostados con las frentes apoyadas en las cunetas y los brazos en la nuca. Fueron las primeras imágenes que tuve del Golpe de Estado. Inolvidables, tajeadas, persistentes. (¿Cómo olvidar el famoso micro cuento de Pía Barros?⁷). Esa memoria es intransferible. 48 horas después, como si nos asomáramos a un país desconocido, se levantó el toque de queda y pude ver nuevamente a mi padre. A través de él supe que todo estaba bien. ¿Qué significaba eso? Simple de decir, difícil de vivir: una hermana escondida, la otra con mi madre, mi hermano volviendo del norte sin trabajo. Rápidamente tuvimos el

⁶ Me refiero al poema “Los helicópteros” del poeta chileno Erick Pohlhammer: “... hasta que llegaron los helicópteros y los helicópteros/ se establecieron desde allí hasta siempre / girando y zumbando como tábanos”.

⁷ Se trata del extraordinario cuento breve de la escritora chilena Pía Barros, “Golpe”: “Mamá, dijo el niño. ¿qué es un golpe? / Algo que duele muchísimo y deja amoratado el lugar donde te dio. / El niño fue hasta la puerta de su casa. / Todo el país que le cupo en la mirada tenía un tinte violáceo”.

primer atisbo de que esto venía para largo y debíamos cuidarnos. La Unidad Popular se había terminado, eso estaba claro. La tarea que venía era sobrevivir y eso daría mucho trabajo. A mi familia le tocó cárcel, exilios y clandestinidad; para muchos otros chilenos, fueron la muerte, la tortura, la desaparición.

Ese 11 de septiembre en Chile marcó el fin de una época. Para mi padre, nacido en los veinte y que se hizo comunista en los cuarenta, la Unidad Popular fue el sueño que movió su vida, el gran proyecto vital de su generación, la que se fraguó en la lucha contra el fascismo, que se hizo parte con orgullo de las políticas desarrollistas de los gobiernos radicales y los frentes populares, y que luego avanzó junto a la clase obrera en la conquista del gobierno y, desde ahí, a través de una sucesión gradual de reformas progresistas, imaginó el camino al socialismo y a la independencia respecto del imperialismo norteamericano. Tres décadas de lucha social y política se coronaron con la esquivada y estrecha victoria electoral del 4 de septiembre de 1970, que le permitió a Salvador Allende ser elegido como Presidente de la República en su cuarto intento. El fracaso del gobierno popular fue la muerte de sus sueños.

Yo, a diferencia de mi padre, nací a mediados del siglo y desde muy pequeño fui bebiendo de su sueño. Crecí admirando la Unión Soviética y sus grandes logros: el primer Sputnik, la perrita Laika, la hazaña de Yuri Gagarin. Los grandes éxitos deportivos peleando una a una las medallas de oro en las olimpiadas. Todos esos eventos maravillosos confirmando la superioridad del socialismo sobre el capitalismo, y la inevitable prevalencia de la Unión Soviética sobre los Estados Unidos en la gran tarea de emancipar a la humanidad. Milan Kundera habría dicho que nos encontrábamos en la etapa del idilio⁸, es decir, en un cierto estado de ingenuidad previa a cualquier pecado, donde la política se vivía con credulidad infantil. El optimismo en el futuro, la convicción de que la historia ineluctablemente conducía a la revolución y de allí a la felicidad, movía la energía de miles de hombres y mujeres que se comprometieron con el gran proyecto de transformación social que la Unidad Popular le prometió a Chile.

Este relato reivindicador de la dignidad humana hacía pleno sentido en una sociedad aquejada de importantes niveles de pobreza y desigualdad. Nuestro país era pobre, muy pobre. A veces se olvida y a nuestros jóvenes de hoy les cuesta creerlo: suponen que el nivel de bienestar actual ha sido siempre igual. Algo de esta pobreza nos dicen los versos de la Mistral: "*Piececitos de niño, azulosos de frío, ¡cómo os ven y no os cubren, Dios mío!*", o los de Víctor Jara: "*Si hay niños como Luchín / que comen tierra y gusanos / abramos todas las jaulas / pa' que vuelen como pájaros*". Desde lo emocional, la Unidad Popular fue consistente con el *ethos* de justicia que se venía instalando en Chile desde inicios de los cuarenta, al cual adherían sectores de

⁸ Idea desarrollada por Milan Kundera en su novela *La vida está en otra parte*. Buenos Aires: Seix Barral, 1979.

izquierda y de centro. Con la llegada de la Democracia Cristiana al gobierno (1964), se intensificaron, al menos, tres grandes momentos: la reforma agraria, la expropiación parcial de la industria del cobre y el desarrollo de uno de los movimientos de participación popular más significativos del siglo XX: las juntas de vecinos. Si pensamos esos años liberándonos de nuestros sesgos ideológicos, observamos que un amplio espectro de la sociedad chilena (desde el PDC hasta los tradicionales partidos de la izquierda chilena) tendía a identificarse con proyectos transformadores. Fueron décadas de una intensidad social solo comparable con las grandes protestas anti dictatoriales de los ochenta y la movilización para derrotar a Pinochet en el plebiscito del 88.

Para mi padre y su generación, vivir los años de la Unidad Popular fue la realización del sentido de sus vidas. El fracaso del proyecto lo pagaron muy caro. Para mi generación, este período tuvo el carácter de un momento iniciático. Nacimos a la política con dos sensaciones muy nítidas: una, de que hacer la revolución era una necesidad imperiosa para la mayoría de los chilenos; y la otra, de que esa revolución era posible, independiente de cuál vía eligiéramos (camino reformista o lucha armada). Para quienes optaron por la lucha armada, su realización se identificaba con el martirologio. Como decía Guevara, para los revolucionarios solo hay dos opciones: triunfar o morir. Para quienes teníamos en la lucha de masas el centro de nuestra acción política, el modelo era el de los luchadores obreros que organizaron contra viento y marea los sindicatos a lo largo de nuestro país y del mundo entero.

En esos años, sentí que éramos capaces de todo. Vivíamos al cien por ciento. Estábamos en la política y en el día a día de una sociedad que se abría a la libertad: pelo largo, minifaldas, calcetines chilotes, bototos, bigotes bisoños que nos sumaban algunos años; junto a la revolución se abría paso el amor y el sexo, con menos tabúes y, quizás, con más arrogancia. La Unidad Popular, su gobierno, la lucha por el poder y la vitalidad como naturaleza humana eran los ámbitos donde se construía el mundo nuevo. (¿Cómo no recordar el entusiasmo de Skármeta, Délano, Allende o Dorfman, para mencionar solo a algunos de los más conocidos?⁹).

Cuando el Golpe de Estado puso fin al gobierno de Salvador Allende y comenzó una dictadura de 17 años, mi padre supo –y creo que su generación también– que ya no tenía una segunda carta bajo la manga. Miles de compañeras y compañeros presos, torturados, desaparecidos, asesinados, exiliados. La política dejó de ser un ejercicio de esperanza y se transformó en uno de sobrevivencia. A mi generación, le tocó hacer el recambio. Hubo algunos que decidieron iniciar el camino ortodoxo de la lucha armada. Fue una lucha heroica y suicida. Fue, además, una lucha que no acusó recibo de los cambios sociales e históricos de fines de siglo. Nunca se enteraron del fracaso de

⁹ Muchos críticos han conceptualizado esta generación literaria como la del entusiasmo, caracterizada por la vitalidad tanto de sus estilos como de sus historias.

los proyectos revolucionarios clásicos, ya sea en versión asiática, europea, africana o latinoamericana. Hubo otros, en cambio, que miramos de frente el fracaso y vimos un camino diferente hacia el progreso y el bienestar popular. Revalorizamos la democracia como un valor humano y las transformaciones como un proceso necesariamente reformista y gradual. Esta visión permitió converger hacia finales de la dictadura en lo que fue la Concertación por la Democracia, alianza de centro izquierda que gobernó la mayor parte de los últimos treinta años y que alcanzó uno de los periodos de mayor desarrollo y avances sociales, democráticos y progresistas de nuestra historia reciente.

De esa historia soy parte y me gusta imaginarla como el desarrollo natural de los principios que alimentaban la originalidad de la Unidad Popular como proyecto revolucionario, porque fue reformista y popular. Es la idea que, en cierto sentido, ha sido menospreciada en Chile a partir de la crisis de octubre del 2019. El estallido social hizo a más de alguien revivir el viejo fantasma revolucionario y soñar con el momento “destituyente” del viejo régimen y la inminencia de la antigua revolución. Tres años después, el 4 de septiembre de 2022, una abrumadora mayoría electoral (casi ocho millones de electores sobre un padrón de un poco más de trece) nos decía que, como el cilantro, los cambios son buenos, pero no tanto. Y probablemente, todo iba a ser peor.

Este es mi recuerdo, mi aprendizaje. ¿Mi esperanza? Construir un país donde todos los relatos posibles y todas las memorias, tengan su lugar.

CONTAR EL HORROR

Marcelo Simonetti¹
marcelosimonettiu@gmail.com

1

Hace unos meses la periodista Paola Passig me escribió para invitarme a participar en una antología de relatos. Quería reunir en un libro textos de diferentes cronistas y escritores sobre lo que fueron los días del Golpe. Si bien el contexto resultaba obvio –la conmemoración de los 50 años del 11 de septiembre de 1973–, había algo muy novedoso en su propuesta. Paola buscaba recuperar la mirada de la infancia acerca de ese momento bisagra que fue el derrocamiento del presidente Allende y que nos hundió en 17 años de oscuridad y barbarie.

De un tiempo a esta parte, ese ejercicio, volver a ver el mundo con los ojos de un niño, se ha convertido en mí en una dinámica recurrente. Cada vez que me enfrento a un proyecto editorial que está orientado a una audiencia infantil, mi estrategia narrativa pasa por ese ejercicio hermoso que es recuperar la infancia y escribir como si viera la realidad desde una banquita o una escalera a la edad de ocho, diez, doce años.

Por supuesto que dije que sí y escribí un texto –que apareció en el libro *Los niños del 73*, antologado por la citada Paola y Ximena Ceardi– que giraba en torno a mis recuerdos de aquellos días: los miguelitos, las bombas lacrimógenas, la decisión de

¹ Marcelo Simonetti Ugarte (Valparaíso, 1966). Periodista y escritor. Ha publicado novelas, libros de cuentos y álbumes ilustrados. Cuenta con varias publicaciones para el mundo infantil y juvenil: *Tito* (novela, 2015), *Horizonte vertical* (novela, 2015), *La rebelión de las letras* (libro álbum, 2016), *La máquina de imaginar cosas* (libro álbum, 2016), *Las rayas del tigre* (libro álbum, 2018), *Ravioli* (libro álbum, 2020), *El secreto de los gatos* (2020), *Los silencios del señor Cordolines* (2022), *Caminante* (2022). También ha escrito *El abanico* de Madame Czechowska (2002), *La traición de Borges* (2005), *Dibujos de Hiroshima* (2020) y *Redman* (2022). Ganador de los premios de La Felguera (1999), Municipal de Santiago (2003), Casa de América (España, 2005), Mejores Obras Literarias (Chile, 2014), Marta Brunet (2019) y la Medalla IBBY Colibrí (2021).

mis padres de dormir en el suelo –por miedo a que una bala se colara por la ventana–, los disparos, los gritos, los bandos oficiales de los militares en el poder.

Muy al pasar hacía referencia a una prima lejana de mi madre –tan lejana que ella no recuerda si alguna vez se vieron–, una de las primeras víctimas oficiales de la dictadura. Su nombre era Marta Ugarte Román, la profesora básica, militante comunista, cuyo cuerpo fue lanzado al mar desde un helicóptero Puma en septiembre de 1976, para más tarde yacer en las arenas de la playa La Ballena.

Del parentesco familiar me enteré mucho tiempo después de conocer el caso. Mis padres nunca hablaron de ella ni tampoco nos contaron de la detención y tortura que sufrió un hermano de mi mamá, el tío Floridor. Para el Golpe, yo aún no cumplía los siete años, mi hermano no llegaba a los cinco y mi hermana apenas sumaba tres. Mis padres, en el afán de no inquietarnos, prefirieron el silencio. Supongo que, como ocurre en la película de Roberto Benigni, *La vida es bella*, nuestros padres quisieron librarnos del horror.

No tengo un juicio respecto de la decisión de mis padres de no hablarnos sobre lo que ocurría en el país en los días en que nosotros íbamos al colegio y cumplíamos con nuestros deberes escolares. Sí advierto en ese gesto protector -convenido o espontáneo- una expresión de cariño. Nunca hemos hablado acerca de por qué jamás nos hicieron partícipes de las conversaciones que debieron tener *sotto voce* –los imagino hablando en voz baja, cuando sus hijos dormíamos inocentes e ignorantes de lo que pasaba más allá de nuestro mundo–. Aventuro que pensaron que esos temas no eran para ser compartidos con sus hijos o que consideraron peligroso para nuestra salud mental imponernos esas imágenes de persecución y muerte.

2

En 2012 realicé un taller de escritura infantil con María José Ferrada. Yo había escrito una novela para niños y niñas, que llevó por nombre *Tito* y que fue publicada por la editorial SM. Hasta antes de eso, como la mayoría de los escritores de entonces, la literatura infantil me parecía un mundo poco desafiante, un género menor. Con la escritura de la novela se me reveló un territorio riquísimo y consideré necesario que si quería persistir en ese universo debía adquirir algunas herramientas; por eso tomé el taller con María José. Aprendí muchas cosas, pero quizá la más importante fue entender que los niños y las niñas son sujetos pensantes, capaces de entender de manera mucho más clara y natural ciertos temas que a los adultos suelen complicarles la vida.

Para hablar de ello, María José ponía como ejemplo dos álbumes ilustrados: *Rey y Rey*, de Linda de Haan y Stern Nijland, y *El pato y la muerte*, de Wolf Erlbruch.

El primero aborda el tema de la homosexualidad de una manera original y divertida. Un príncipe, conminado por su madre a casarse, ve desfilar delante de sí una caravana de princesas. Ninguna le llena el gusto y cuando pareciera que el príncipe

está condenado a quedarse solo, celebra la aparición de la última candidata. Sin embargo, no es con ella con quien desea casarse sino con el hermano que la acompaña.

Recuerdo que María José contó la experiencia de trabajo que tuvo con ese libro y un grupo de escolares. Luego de leerles el cuento hubo unos segundos de confusión –porque el chico había elegido al otro chico y no a la chica–, los niños y las niñas asumieron como algo natural la elección del príncipe. Sin embargo, en algunos países la lectura del libro causó revuelo entre los apoderados, quienes se organizaron para impedir que sus hijos e hijas leyeran esa historia por considerarla inadecuada, llegando a ver en esa historia una suerte de adoctrinamiento en favor de la homosexualidad.

En el caso de *El pato y la muerte*, la historia nos enfrenta a un tema tabú. Cuánto nos cuesta tratar con la muerte, cuánto nos cuesta hablar de ella. Sin embargo, el libro de Erlbruch nos presenta una muerte distinta, tan alejada del estereotipo con el que hemos crecido en Occidente: la capucha, la hoz, la sombría calavera. Aunque cueste creerlo, se trata de una historia luminosa en la que la «parca» es retratada como un personaje dulce, comprensivo, cómplice, vulnerable incluso. La muerte llega a buscar al pato, se encariña con él, juegan juntos, duda, pero finalmente debe cumplir con la tarea que se le ha encomendado.

Presenté este cuento en un taller de escritura que realicé. Mi sorpresa fue mayor al escuchar a uno de los alumnos –una persona mayor, que frisaba los setenta y muchos– decir que él no sería capaz de contarle a sus nietos un cuento que tuviera como protagonista a la muerte. «Lo encuentro macabro», sentenció.

Exhibo estos ejemplos para dar cuenta de que la supuesta dificultad que estos temas representan para los niños y las niñas no es tal y que los reparos que los adultos plantean respecto de libros como los citados –y de todas aquellas obras que abordan temas complejos– tienen más que ver con las limitaciones de esos adultos para lidiar con dichos temas. ¿Por qué la muerte sería un tema inadecuado si desde una edad temprana muchos niños y niñas deben enfrentarse a la partida de seres queridos?, ¿por qué la homosexualidad debiera ser una realidad invisibilizada a ojos de los menores si cada vez, con mayor frecuencia, vemos a personas que aman y forman parejas con otras personas del mismo sexo?

En el corazón de estas preguntas está la convicción de que los niños y las niñas son sujetos pensantes, capaces de reflexionar y procesar la información que recogen en el día a día. Si bien son personas en formación, subestimarlos en sus capacidades intelectuales es el peor error que se puede cometer. Lo importante, por tanto, y el desafío que toca a quienes nos dedicamos a escribir historias para ellos y ellas, radica más en el cómo contar que en el qué contar.

3

Escribo todo esto para plantear otro tema complejo y difícil desde la lógica de la literatura infantil: el de los derechos humanos. No es habitual que este tema aparezca en la literatura para niños y niñas de nuestro país, cuando menos no con frecuencia. Tal vez el caso de María José Ferrada –una autora que ha renovado con fuerza la forma de entender nuestra narrativa para las infancias– sea una excepción a la regla. Buena parte de su obra podría definirse como libros hechos para lectores mayores que también pueden ser leídos por niños y niñas.

Pienso en dos publicaciones de María José realizadas en sociedad con la artista ilustradora Francisca Yáñez: *Otro país* y *Un árbol*. El primero es un hermoso texto sobre ese otro país que descubren los niños que acompañan a sus padres al exilio. El segundo es una metáfora delicada y emotiva sobre la intolerancia. Nos habla de la necesidad de respetar a los demás. Narra la historia de una comunidad de pájaros que habita las ramas de un ombú. Su vida es plácida hasta que otro grupo de pájaros irrumpe con violencia prohibiéndoles el canto y obligándolos a dejar lo que ha sido hasta entonces su hogar.

María José también rindió homenaje a los 34 niños que fueron víctimas de la dictadura chilena –menores que cuando fueron ejecutados o desaparecidos tenían entre un mes y trece años– en otro libro que respira poesía y que lleva por nombre *Niños*.

Cada vez que visito esos libros no puedo dejar de emocionarme y agradezco en silencio el que María José haya tenido la valentía y la sensibilidad para contar estas historias llenas de poesía, entre cuyas líneas respira el horror que muchos chilenos debieron vivir como consecuencia del Golpe de Estado.

Ahora que escribo se me vienen a la cabeza otros dos libros.

Paloma voló, de María Jesús Guarda. Este libro, ganador del importante premio Macmillan (Inglaterra), narra la historia de Paloma, una niña que junto a su familia debe dejar Chile a consecuencia de la dictadura para iniciar una nueva vida en un país muy distinto al suyo, un país con nieve y frío. Si bien María Jesús no sufrió el exilio, sí lo experimentaron dos de sus amigas que le brindaron detalles de lo vivido. Una de las razones que empujó a María Jesús a escribir esta historia y a publicarla fue la constatación de que había muy poco escrito sobre el tema desde la perspectiva de los niños y para los niños.

Mi abuelo debe ser un rey, escrito por Roberto Fuentes e ilustrado por Carlos Denis, también aborda de manera muy sutil la historia de los detenidos desaparecidos. La trivial conversación entre un niño y una niña esconde esta realidad siniestra que prácticamente pasa inadvertida de no mediar la referencia a ese abuelo que ya no está. A propósito de este libro, Roberto escribió en su Twitter: «Mi último libro, *Mi abuelo debe ser un rey*, es muy importante para mí. La literatura infantil debe tomar nuestra historia como país y hacerla presente».

4

Desde el día en que supe que con Marta Ugarte me unía una relación familiar -por remota que esta fuera-, me interesé con mayor intensidad en su historia. El solo hecho de que un integrante de mi árbol genealógico hubiera sido ejecutado por la dictadura fue para mí una revelación significativa. A fin de cuentas, el horror nunca estuvo tan lejos; andaba al acecho, y en el supuesto que mi madre hubiera sido cercana a su prima Marta, si hubieran crecido juntas, si mi madre la hubiera acompañado cuando se inscribió junto a sus hermanas en el Partido Comunista, quién sabe qué pudo pasar. Esa posibilidad me perturba hasta el día de hoy. Tal vez por lo mismo quise llevar al personaje de Marta a mi literatura.

En octubre del año pasado, Marcela Kahler, fundadora de Ediciones Velero -especializada en literatura infantil-, me invitó a escribir un texto que estuviera cruzado por la conmemoración de los 50 años del Golpe. De manera natural, la historia de Marta Ugarte irrumpió como una posibilidad. No fue fácil decidirme a escribir una historia que estuviera inspirada en su vida. Fueron muchas las preguntas. ¿Sería apropiado?, ¿los niños estarían preparados para entender una historia como esa?, de contarla, ¿cómo debía hacerlo?

Después de darle muchas vueltas, me decidí a escribir *Marta y el mar*²; una historia que hace foco en el mar y que narra cómo un día, desde el cielo, Marta entró en sus aguas. Intenté ser delicado y poético, intenté contar una historia que les hiciera comprender lo que ocurrió en este país, intenté narrar el horror con cariño y cuidado hacia esos lectores en formación.

Una de las razones que me llevaron finalmente a contar esta historia fue la convicción de que narrar la dictadura y sus horrores es un tema fundamental de cara a las nuevas generaciones. La violencia ejercida por el Estado como una política de exterminio hacia quienes no representaban el ideario de los militares y de los civiles que alentaron el Golpe resulta inaceptable. Sé que muchos adultos arriscarán la nariz frente a un tema como este, sé que muchos se resistirán a que sus hijos lean el libro; ante esto solo me queda pensar en la incapacidad de esos adultos de tener una postura moral y ética frente al horror y la barbarie.

No se trata de seguir anclado al pasado, sino exactamente de lo contrario. Escribí *Marta y el mar* pensando en el futuro. Mientras antes los niños y niñas de nuestro país conozcan historias como esta, mucho más temprano crecerá en ellos la convicción de que dichos horrores no deben repetirse nunca más.

² *Marta y el mar* fue presentado el 5 de mayo en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires.

ANALES DE LITERATURA CHILENA 39 (junio 2023)

ISSN 0717-6058

DOCUMENTOS

PRESENTACIÓN DE
“AUGUSTO PINOCHET UGARTE VIENE VOLANDO”
Y
“GABRIEL GONZÁLEZ VIDELA VIENE VOLANDO”
DE CARLOS DROGUETT

Fernando Moreno
Universidad de Poitiers, CRLA-Archivos
Pontificia Universidad Católica de Chile. CELICH-UC
fmorenoturner@gmail.com

Entre los muchos y variados materiales donados en 1996 por Carlos Droguett al Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers (CRLA-Archivos) encontramos una serie de escritos de diferente factura y con distintas fechas de elaboración, muchos de ellos todavía inéditos.

De este conjunto provienen los textos “Augusto Pinochet Ugarte viene volando” y “Gabriel González Videla viene volando” que nos ha parecido oportuno publicar precisamente en este número de *Anales de Literatura Chilena*, dedicado en parte a la conmemoración de los cincuenta años del golpe de estado.

Se trata, como se aprecia inmediatamente a partir de sus títulos, de una reescritura del conocido poema de Pablo Neruda “Alberto Rojas Jiménez viene volando”, publicado en 1934 en la *Revista de Occidente* y que pasará a formar parte de *Residencia en la tierra 2*; un texto elegíaco que Neruda escribió en Barcelona en recuerdo de su joven amigo fallecido aquel año y donde la poetización del dolor adquiere más tintes materiales que ideales.

Es sabido que, en términos generales, la elegía es una composición poética de lamentación; expresa tristeza, nostalgia, melancolía o desesperanza ante la pérdida de un ser querido, de un lugar, de un objeto, de una situación. Al reescribir los versos de Neruda, Droguett –que aprovecha la estructura general del poema y muchos de sus versos– transforma esa atmósfera de pesadumbre y aflicción y la convierte en un clamor de rabia y furor frente a las acciones y exacciones del dictador, al tiempo que alude a sus cómplices y colaboradores, a los crímenes cometidos y a la muerte que todo lo cubre y contamina. Son palabras mordaces, sarcásticas, agresivas y punzantes; una diatriba que es expresión del sentir del hablante frente a un individuo al que considera indigno, despreciable, servil y canallesco.

Así, por ejemplo, en una de las estrofas de su poema, Neruda se refiere a Rojas Jiménez con estos términos: “Oh amapola marina, oh deudo mío, / oh guitarrero vestido de abejas, / no es verdad tanta sombra en tus cabellos: / vienes volando”. Droguett, hará lo propio con Pinochet por medio de esta representación burlesca y satírica: “Oh, pelele mío, Oh, general mío, /Oh, traidorzuelo vestido de cadáveres, / sí, es verdad, tanta sangre en tus cabellos, / vienes volando”.

Según consta en el original, Carlos Droguett terminó de escribir el poema dedicado al dictador en mayo de 1980, en París. Pero esta afirmación necesita ser matizada. En efecto, se podría decir más bien que para esa fecha acabó la reescritura y adaptación de un escrito suyo anterior, de 1948, evidentemente también basado en el poema nerudiano, pero entonces dedicado a otro funesto personaje de la política nacional. Se trata de “Gabriel González Videla viene volando”. Allí, una primordial e idéntica saña anima al hablante, quien caracteriza al gestor de la “Ley por la defensa de la democracia” como “Oh, pelele mío, Oh, traidor mío, / Oh, aventurero vestido de payaso, / no es verdad tanta sangre en tus cabellos, /vienes volando”.

Comparando ambos textos, se advierte que existen muchas similitudes y que Droguett ha procedido, para su segundo texto, a un trabajo de actualización –reemplazo de “Truman” por “Pentágono”, de la “pesca” por la DINA, por ejemplo– y de ajuste que tuvo diversas etapas, como puede apreciarse por los distintos colores de la tinta utilizada en dicha labor.

Ofrecemos a nuestros lectores, entonces, la transcripción de estos escritos –y las imágenes de sus originales¹– en una misión de rescate de páginas que ponen una vez más en evidencia las sólidas convicciones de un escritor como Carlos Droguett, así su confianza en la palabra para dejar un testimonio y denunciar las injusticias y las atrocidades de la historia².

¹ En el “Fondo Carlos Droguett” de Poitiers existen dos ejemplares de “Augusto Pinochet Ugarte viene volando”. Su contenido es idéntico, pero son de momentos distintos. En el primero se señala “Apoyado en Pablo” y tiene una anotación manuscrita que dice “Esto es el prólogo de la narración que no alcancé a leer pero que Olver me asegura se publicará”. Alude a Olver de León, profesor uruguayo, organizador del Coloquio “La novela y el cuento en la literatura hispanoamericana contemporánea”, realizado en la Sorbona en mayo de 1980 y en el cual participó Carlos Droguett. En el segundo una nota, también manuscrita, señala “Leído en la Sorbonne, Junio 1983”, sin duda en el marco del “Primer Coloquio Internacional de Literatura Chilena”, organizado por el Instituto de Altos Estudios de América Latina y que tuvo lugar en París en esa fecha.

² Nuestros agradecimientos a los herederos de Carlos Droguett por su autorización para publicar estos documentos.

AUGUSTO PINOCHET UGARTE VIENE VOLANDO

Carlos Droguett
Apoyado en Pablo

Entre el Pentágono, que eructa, entre pirañas,
entre ortúzares, buitres y merinos,
entre el gangster del Tacna y el insigne cretino,
vienes volando.

Bajo las tumbas confidenciales de Lonquén,
bajo los obreros congelados en la Pesca,
bajo los últimos extortores en la Dina,
vienes volando.

Más abajo, entre niños sumergidos,
izquierdistas ciegos y doncellas rotas,
más abajo, entre congrios y cadáveres,
vienes volando.

Más allá de la sangre y de los huesos,
más allá del pan, más allá del vino,
más allá de tus vómitos postreros,
vienes volando.

Sobre escuelas, saqueos y farmacias,
sobre gabrieles, paletas y rufianes
y Carlos Prats puntualmente hecho pedazos,
vienes volando.

Junto a la patria donde Allende crece,
con frías manos turbias en silencio,
con lentas manos de recuerdos rojos,
vienes volando.

Entre obreros desaparecidos,
al lado de torturas y de coimas,
al lado de las cunas ahogadas,
vienes volando.

Entre frascos de aspirina muerta,
entre anillos de coronas sollozando,
goteando en tus bolsillos y haciendo venias,
vienes volando.

Sobre jaimes guzmanes y maracos,
sobre tumbas, puñales y gilmores,
vestido de asesino y en pelotas,
vienes volando.

Sobre un cementerio solo tuyo,
donde tus pobres regimientos se extravían,
mientras la lluvia de tu mierda cae,
vienes volando.

Mientras la sangre de tus dedos cae,
mientras la pus de tu familia cae,
mientras tus víctimas y tus genuflexiones caen,
vienes volando.

Sobre el incendio en que te derrites,
corriendo Moneda abajo, incendio abajo,
mientras tu corazón absorbe dólares,
vienes volando.

No estás ahí rodeado de gorilas,
ni los pobres huelguistas de Clotario,
y los emputecidos huesos de Bonilla,
vienes volando.

Oh, pelele mío, Oh, general mío,
Oh, traidorzuelo vestido de cadáveres,
sí, es verdad, tanta sangre en tus cabellos,
vienes volando.

Sí es verdad tanta sombra persiguiéndote,
sí es verdad tantos estudiantes muertos,
tanta región oscura con lamentos,
vienes volando.

El pogrom negro de tu paraíso
abre el Mercurio de cabrón y esputo
para barrer la sangre donde te hundes,
vienes volando.

Hay soplones y parrillas y un frío de amor muerto,
y quejidos y garras y torturas quemadas
y un olor de milicos pudriendo y una bandera sucia,
vienes volando.

Allí está tu edecán la muerte, bajo de noche y te oigo
venir marchando bajo el mar sin nadie,
bajo el mar de sangre oscurecida,
vienes volando.

Oigo tus desfiles y tus abrazos nauseabundos
y la sombra de Allende te salpica
como champagne rubia ensangrentada,
vienes volando.

Vienes volando solo, solitario,
solo entre muertos, para siempre solo,
vienes volando sin tumbas y sin huelgas,
sin azúcar, sin pan, sin patria, sin zapatos,
con seis mil ojos fatales ya comidos,
extendido en el aire de tu muerte,
vienes volando.

Caracas, Mérida, octubre de 1979
Paris, mayo de 1980

[En el primer ejemplar hay una nota manuscrita horizontal y en el margen izquierdo: “Esto es el prólogo de la narración que no alcancé a leer pero que Olver me asegura se publicará”. En el segundo otra que precisa “Leído en la Sorbonne Junio 1983”].

GABRIEL GONZÁLEZ VIDELA VIENE VOLANDO

Entre Truman que eructa, entre magnates,
entre misses de goma y chewing-gum,
entre el gánster del sur y el insigne cretino,
vienes volando.-

Bajo las tumbas de Pisagua,
bajo los obreros congelados,
bajo los últimos estertores en la “pesca”
vienes volando.-

Más abajo, entre niños sumergidos,
izquierdistas ciegos y juramentos rotos,
más abajo entre congas y entre rumbas,
vienes volando.-

Más allá de la sangre y de los huesos,
más allá del pan, más allá del vino,
más allá de tus vómitos postreros,
vienes volando.-

Más allá del viraje y de tu muerte,
entre putrefacciones radicales,
con tu falsete voz y abrazos húmedos,
vienes volando.-

Sobre diputaciones y falacias,
y Cuevas y rufianes y Daríos
y amigos rojos recién traicionados,
vienes volando.-

Sobre partidos de tejado de vidrio
en que los grandes duques se degluten,
a cuatro manos y dos carrillos,
vienes volando.-

Junto a la Patria donde Truman crece,
con tibias manos turbias en silencio,
con lentas manos de moneda roja,
vienes volando.-

Entre obreros desaparecidos,
al lado de traidores y de coimas,
al lado de Pisagua sepultada,
vienes volando.-

Entre botellas de cerveza Floto,
entre anillos de postemas liberales,
llenando tus bolsillos y abrazando,
vienes volando.-

Sobre Pobletes y regüeldos,
sobre asambleas, espadas y orejorios,
con traje gringo y el honor extinto,
vienes volando.-

Sobre un cementerio solo tuyo,
donde tus pobres yernos se extravían,
mientras la lluvia de tu mierda cae,
vienes volando.-

Mientras la sangre de tus dedos cae,
mientras la pus de tus promesas cae,
mientras tu programa y tu risa caen,
vienes volando.-

Sobre el insomnio en que te derrites,
corriendo Moneda abajo, chey abajo,
mientras tu corazón asciende en dollars,
vienes volando.-

No estás ahí rodeado de krumiros
y los pobres huelguistas de Clotario,
y emputecidos huesos de Darío,
vienes volando.-

Oh, pelele mío, Oh, traidor mío,
Oh, aventurero vestido de payaso,
no es verdad tanta sangre en tus cabellos,
vienes volando.-

No es verdad tanta sombra persiguiéndote,
no es verdad tantos obreros muertos,
tanta región oscura con lamentos,
vienes volando.-

El CEN negro de tu paraíso
abre sus diarios de cabrón y esputo
para borrar la mugre donde pisas,
vienes volando.-

Hay soplones y un frío de amor muerto,
y balazos y Rossettis y un olor
de CTCH pudriendo y un traidor sucio,
vienes volando.-

Y hay cerveza otra vez, y yo y la viuda
del obrero y nadie, nadie más, tu dentadura
de dientes barnizados y un dólar reluciente,
vienes volando.-

Allí está “El Canela”, bajo de noche y te oigo
venir bailando bajo el mar sin nadie,
bajo el mar de sangre oscurecida,
vienes volando.-

Oigo tus bailes y tus abrazos,
y la sangre de tus muertos te golpea
como champagne rubia y calentada,
vienes volando.-

Vienes volando solo, solitario,
Solo entre yanquis, para siempre solo,
vienes volando sin muertos y sin huelgas,
sin azúcar, sin café, sin te y aceite;
con traiciones,
extendido en el aire de tu muerte,
vienes volando.-

- Este es el primer de la vida con que me
alcanzará a decir pero que beber me asegura
de tu di carne

AUGUSTO PINOCHET UGARTE VIENE VOLANDO

Carlos Droguett

Ayudado en Pablo

Entre el Pentágono, que eructa, entre pirañas,
entre ortúzares, buitres y merinos,
entre el gangster del Tacna y el insigne cretino,
vienes volando.

Bajo las tumbas confidenciales de Lonquén,
bajo los obreros congelados en la Pesca,
bajo los últimos extortores en la Dina,
vienes volando.

Más abajo, entre niños sumergidos,
izquierdistas ciegos y doncellas rotas,
más abajo, entre congrios y cadáveres,
vienes volando.

Más allá de la sangre y de los huesos,
más allá del pan, más allá del vino,
más allá de tus vómitos postreros,
vienes volando.

Sobre escuelas, saqueos y farmacias,
sobre gabrieles, paletas y rufianes
y Carlos Prets puntualmente hecho pedazos,
vienes volando.

Junto a la patria donde Allende crece,
con frías manos turbias en silencio,
con lentas manos de recuerdos rojos,
vienes volando.

Entre obreros desaparecidos,
al lado de torturas y de coimas,
al lado de las cunas ahogadas,
vienes volando.

Entre frascos de aspirina muerta,
entre anillos de coronas sollozando,
goteando en tus bolsillos y haciendo venias,
vienes volando.

Sobre jaimes guzmanes y maracos,
sobre tumbas, puñales y gilmores,
vestido de asesino y en pelotas,
vienes volando.

Sobre un cementerio solo tuyo,
donde tus pobres regimientos se extravían,
mientras la lluvia de tu mierda cae,
vienes volando.

Mientras la sangre de tus dedos cae,
mientras la pus de tu familia cae,
mientras tus víctimas y tus genuflexiones caen,
vienes volando.

2

Sobre el insomnio en que te derrites,
corriendo Moneda abajo, incendio abajo,
mientras tu corazón absorbe dólares,
vienes volando.

No estas ahí rodeado de gorilas,
ni los pobres huelguistas de Clotario,
y los emputecidos huesos de Bonilla,
vienes volando.

Oh, pelele mío, Oh, general mío,
Oh, traidorzuelo vestido de cadáveres,
sí, es verdad, tanta sangre en tus cabellos,
vienes volando.

Sí es verdad tanta sombra persiguiéndote,
sí es verdad tantos estudiantes muertos,
tanta región oscura con lamentos,
vienes volando.

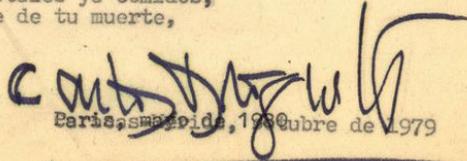
El pogrom negro de tu paraíso
abre el Mercurio de cabrón y esputo
para barrer la sangre donde te hundes,
vienes volando.

Hay soplonos y parrillas y un frío de amor muerto,
y quejidos y garras y torturas quemadas
y un olor de milicos pudriendo y una bandera sucia,
vienes volando.

Allí está tu edecán la muerte, bajo de noche y te oigo
venir marchando bajo el mar sin nadie,
bajo el mar de sangre oscurecida,
vienes volando.

Oigo tus desfiles y tus abrazos nauseabundos
y la sombra de Allende te salpica
como champagne rubia ensangrentada,
vienes volando.

Vienes volando solo, solitario,
solo entre muertos, para siempre solo,
vienes volando sin tumbas y sin huelgas,
sin azúcar, sin pan, sin patria, sin zapatos,
con seis mil ojos fatales ya comidos,
extendido en el aire de tu muerte,
vienes volando.



Caracas, ~~mayo~~ mayo, 1980 octubre de 1979

Caracas, Mérida, octubre de 1979

Paris, mayo de 1980

AUGUSTO PINOCHET UGARTE VIENE VOLANDO

Carlos Droguett

Entre el Pentágono, que eructa, entre pirañas,
entre ortúzares, buitres y merinos,
entre el gangster del Tacna y el insigne cretino,
vienes volando.

Bajo las tumbas confidenciales de Lonquén,
bajo los obreros congelados en la Pesca,
bajo los últimos extortores en la Dina,
vienes volando.

Más abajo, entre niños sumergidos,
izquierdistas ciegos y doncellas rotas,
más abajo, entre congrios y cadáveres,
vienes volando.

Más allá de la sangre y de los huesos,
más allá del pan, más allá del vino,
más allá de tus vómitos postreros,
vienes volando.

Sobre escuelas, saqueos y farmacias,
sobre gabrieles, paletas y rufianes
y Carlos Prats puntualmente hecho pedazos,
vienes volando.

Junto a la patria donde Allende crece,
con frías manos turbias en silencio,
con lentas manos de recuerdos rojos,
vienes volando.

Entre obreros desaparecidos,
al lado de torturas y de coimas,
al lado de las cunas ahogadas,
vienes volando.

Entre frascos de aspirina muerta,
entre anillos de coronas sollozando,
goteando en tus bolsillos y haciendo venias,
vienes volando.

Sobre jaimes guzmanes y maracos,
sobre tumbas, puñales y gílmores,
vestido de asesino y en pelotas,
vienes volando.

Sobre un cementerio solo tuyo,
donde tus pobres regimientos se extravían,
mientras la lluvia de tu mierda cae,
vienes volando.

Mientras la sangre de tus dedos cae,
mientras la pus de tu familia cae,
mientras tus víctimas y tus genuflexiones caen,
vienes volando.

2

Sobre el insomnio en que te derrites,
corriendo Moneda abajo, incendio abajo,
mientras tu corazón absorbe dólares,
vienes volando.

No estas ahí rodeado de gorilas,
ni los pobres huelguistas de Clotario,
y los emputecidos huesos de Bonilla,
vienes volando.

Oh, pelele mío, Oh, general mío,
Oh, traidorzuelo vestido de cadáveres,
sí, es verdad, tanta sangre en tus cabellos,
vienes volando.

Sí es verdad tanta sombra persiguiéndote,
sí es verdad tantos estudiantes muertos,
tanta región oscura con lamentos,
vienes volando.

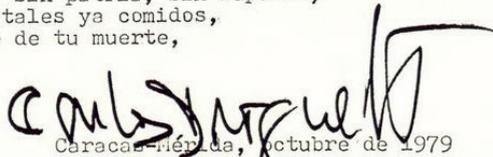
El pogrom negro de tu paraíso
abre el Mercurio de cabrón y esputo
para barrer la sangre donde te hundes,
vienes volando.

Hay soplones y parrillas y un frío de amor muerto,
y quejidos y garras y torturas quemadas
y un olor de milicos pudriendo y una bandera sucia,
vienes volando.

Allí está tu edecán la muerte, bajo de noche y te oigo
venir marchando bajo el mar sin nadie,
bajo el mar de sangre oscurecida,
vienes volando.

Oigo tus desfiles y tus abrazos nauseabundos
y la sombra de Allende te salpica
como champagne rubia ensangrentada,
vienes volando.

Vienes volando solo, solitario,
solo entre muertos, para siempre solo,
vienes volando sin tumbas y sin huelgas,
sin azúcar, sin pan, sin patria, sin zapatos,
con seis mil ojos fatales ya comidos,
extendido en el aire de tu muerte,
vienes volando.


Caracas-Mérida, octubre de 1979
Paris, mayo de 1980

~~Caracas, Mérida, octubre de 1979~~
Paris, mayo de 1980

leído en la forbonne
juin 1983

tus ricfika

Mientras la sangre de tus dedos cae,
mientras la pus de tus ~~orejas~~ cae,
mientras tu ~~programa~~ y tu ~~alma~~ caen,
vienes velando.-

familia
Tuffus
incendi

Sobre el insomnio en que te derrites,
cerriende Moneda abajo, ~~orey~~ abajo,
mientras tu corazón ~~acostumado~~ en dollars,
vienes velando.-

abnute

No estás ahí redado de ~~krumires~~
y les pobres huelguistas de Cletarie,
y amputaciós hueses de ~~barie~~,
vienes velando.-

familia
Bonilly

Oh, pelale mío, Oh, traider mío,
Oh, ~~aventurero~~ vestido de payaso,
no es verdad tanta sangre en tus cabellos,
vienes velando.-

traider
guels

Ne es verdad tanta sombra persiguiéndote,
ne es verdad tantas obreros muertes,
tanta región oscura con lamentos,
vienes velando.-

de handes

El ~~24~~ negro de tu paraíso
abre sus diaries de cabrón y aspute
para berrar la sangre donde pisan,
vienes velando.-

Hay
seplones
un frío
de amor
muerte

Hay seplones y un frío de amor muerte,
y balazes y ~~accottis~~ y un eler
de ~~STON~~ pudriende y un traider sucio,
vienes velando.-

guemades

Y hay ~~carreza~~ otra vez, y yo y la viuda
del obrero y nadie, nadie más, tu dentadura
de dientes barbizados y un dólar reluciente,
vienes velando.-

Alf
está
el
Sanctis

Allí está ~~el Sanctis~~, bajo de noche y te oíge
venir bailando bajo el mar sin nadie,
bajo el mar de sangre escurecida,
vienes velando.-

Deleuce

Oíge tus bailes y tus abrazos,
y la sangre de ~~los~~ muertes te golpea
come champagne rubia y calentada,
vienes velando.-

muerdes

Vienes velando solo, solitario,
solo entre penquis, para siempre solo,
vienes velando sin muertes y sin huelgas,
sin azúcar, sin café, sin te y aceite;
con traiciones,
extendido en el aire de tu muerte,
vienes velando.-

C. D.
1943

una
muerte
de
un
hombre
que
se
muere
en
el
otro
lado
del
mar

ANALES DE LITERATURA CHILENA 39 (junio 2023)

ISSN 0717-6058

CREACIÓN

UNA HISTORIA QUE ME CONTARON EN UNA FIESTA

Álvaro Bisama¹

Ella se fue en la mitad del matrimonio de mi prima. No voy a contar qué pasó. Veníamos mal, apenas podíamos hablar. Aceptó acompañarme para que nos distrayésemos y porque le caía bien mi tío y mi prima siempre le pareció simpática. La ceremonia estuvo bien: una viña transformada en salón de eventos a la salida de Santiago, una banda en vivo que tocaba música tropical y clásicos del rock latino, mucha gente de la tele amiga del tío; desde cámaras hasta algunos rostros y animadores.

El tío siempre trabajó en televisión. Había pasado por todos los canales. Partió como coordinador de piso y luego lo volvieron productor. Hizo matinales y unos programas malísimos de concursos que funcionaban con el público de las tardes. Siempre nos pidió que por favor no los viéramos, para qué, podíamos hacernos una impresión equivocada de lo que hacía. Era su trabajo pero él no era así. Lo decía con una falsa vergüenza, cuando nos topábamos con él en Navidad o las fiestas patrias. En esas ocasiones, nos traía autógrafos o poleras o merchadising de regalo. Mi mamá se peleaba con él a veces porque tenían el mismo carácter y chocaban en las cosas domésticas. Mi prima era diseñadora y se había casado con un muchacho que era periodista y trabajaba en el canal en un estelar. Mi tío los había presentado. Algunos fines de semana me los topaba en algún local en Bellavista y me preguntaban cómo estaba mi matrimonio. Yo les contaba un poco y ellos me iban a dejar a la casa o me subían a un taxi cuando apenas podía caminar por la borrachera.

¹ Álvaro Bisama (1975, Valparaíso). Escritor, profesor, crítico literario y columnista en diversos medios de comunicación chilenos. Doctor en literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Director de la Escuela Creativa de la Universidad Diego Portales. De sus novelas mencionamos: *Caja negra* (2006), *Música marciana* (2008), *Estrellas muertas* (2006), *Ruido* (2012), *Taxidermia* (2014), *El brujo* (2016), *Laguna* (2018). De sus cuentos: *Los muertos* (2013), *Cuando éramos hombres lobo* (2015, 2021). Y de sus crónicas: *Zona cero* (2003), *Postales urbanas* (2006), *Cien libros chilenos* (2008), *Televisión* (2015), *Deslizamientos* (2016), *Mala lengua. Un retrato de Pablo de Rokha* (2020). Ha obtenido, entre otros reconocimientos, el Premio Municipal de Literatura de Santiago en 2011 (por *Estrellas muertas*), el Premio Academia Chilena de la Lengua, en 2011 (por *Estrellas muertas*) y el Premio del Círculo de Críticos de Arte de Chile en 2020 (por *Mala lengua*).

Supongo que vieron cuando ella se fue, en medio de su boda y cómo decidí mandar todo al carajo y fingir que disfrutaba la fiesta. Recuerdo que bailé y bebí hasta que el cuerpo me recordó que estaba destrozado. La banda era competente, parecía que les gustaban las canciones que estaban tocado. En un momento se abrió una grieta: en medio de un cover de Billy Idol me quedé quieto en la pista como si tuviese huecos los huesos, mientras sentía que la música me atravesaba el resto del cuerpo, mis nervios y músculos hechos de papel maché, a punto de deshacerse mientras protegían una piel de papel quemado. Duró unos minutos. Luego, no pude quedarme ahí ni aguantar mucho más. Arrastré los pies hasta la barra y me senté ahí. Pedí un whisky doble sin hielo. Quería que el alma volviese al cuerpo. Detenido, bebiendo en pequeños sorbos, hablé con amigos y familiares, miré la pista. El whisky hizo efecto. Un primo (que no era primo sino el hijo que había cuidado la hermana de mi abuela) se acercó para contarme que iba a ser padre pero luego se fue. Esperé que algo sucediera. Me pregunté cuánto alcohol podía soportar hasta perder la conciencia y si un demonio estaría a cargo de mis acciones cuando eso sucediese.

Ahí los descubrí.

No los conocía. No los ubicaba. Iban a la pista, bailaban y luego volvían a su mesa, que estaba lejos de la principal. Estaban solos. Él parecía en la cincuentena y ella era un poco menor. Se conservaban bien. Ella era guapa, él se reía fuerte. Los dos bebían y conversaban, supongo que se burlaban de la gente. Nadie hablaba con ellos. Miraban la pista, ella le susurraba al oído. Me pregunté quiénes eran, qué hacían ahí, de dónde conocían a mi prima o a su marido.

Fue en ese momento cuando el Turco llegó a la barra y se quedó un rato conmigo. Pidió agua y una piscola. El Turco llevaba trabajando con mi tío por mucho tiempo y era amigo de la familia. Cuando ella se separó de mi papá salieron un par de veces pero no sucedió mucho, él siempre dijo que ella no lo tomó en serio. Alguien me había contado que había sido abuelo recién. Lo felicité y le di un abrazo. Era medianoche, todo el mundo ya estaba medio agotado.

Me preguntó por mi esposa, le resumí un poco el desastre. Le dije que estaba bien, pero que quería quedarme un rato antes de tomar cualquier decisión. Le dije que no quería ponerme dramático y que mejor se olvidara de mí, que volviera a la fiesta, que no la arruinase preguntándome huevadas.

El hombre de la mesa dejó a la mujer sola y vino a la barra. Lo atendieron rápido. Pidió dos copas de champaña y se fue. Antes de volver a su lugar, le hizo un leve gesto al Turco; una ceja levantada que él respondió con el amago de una sonrisa. Cuando llegó de vuelta le pasó una copa a su pareja y caminaron a la pista de baile, animándose con la música. El Turco los siguió con la mirada también y los vio perderse entre la gente.

Le pregunté si eran parientes del novio.

Me dijo que no.

¿Quiénes eran?

Dijo que no podía decirme.

La verdad no se le niega a nadie en una boda, dije.

El Turco se rió.

No estamos en *El padrino*, huevón. Y esta no es tu boda, dijo.

Insistí.

No se lo puedes contar a nadie, me dijo.

Es un secreto. Sé muy poco. Él es un detective, dijo. O sea, no detective detective sino alguien que resuelve casos policiales, enigmas, misterios, huevadas así. Es amigo de tu tío. No sé su nombre, tampoco el de ella. Son un matrimonio. Llevan muchos años juntos, viven en San Miguel o en el centro, creo. No sé mucho más. Tu tío no te va a decir nada, dijo. Él fue profesor pero ahora trabaja en una agencia de aduanas. No sé lo que hace ella. Él me habló solo una vez del asunto, el resto de lo que sé me lo han contado otras personas. Él no se refiere al asunto, no sabe que sabemos. Son muchos años, la verdad. Nunca pensé que iba a estar acá. Alguna vez lo vi de lejos, creo. Nunca ha salido en pantalla.

Pero, ¿qué hace precisamente?, dije.

No lo sé muy bien.

Al parecer, él mira la tele y resuelve casos que ve ahí.

¿Es un vidente, entonces?

No, no, dijo, no tiene que ver con eso. Es otra cosa. Mira el televisor como si fuese la escena de un crimen. Se fija en detalles que otros no. Arma teorías con eso. Llama o escribe mails contando lo que descubrió. Casi siempre le acierta. Los mails son anónimos, no le interesa salir en pantalla. Los envía desde una cuenta de correo falsa. Antes mandaba unas cartas escritas a máquina, el remitente era una casilla de correo. Ahora ayuda a veces. No quiere crédito, no sé qué gana. No cobra plata, prefiere el anonimato. Lleva muchos años haciéndolo.

¿Quieres que te cuente una historia de él?, dijo el Turco. Me sé varias pero veo que estás hecho mierda y que no te vas a mover de aquí en un rato. Yo también prefiero descansar, no estoy para estos trotes, no me da, dijo.

Siguió: esto pasó hace como veinte años. A comienzos de los noventa. Nos habíamos cambiado de TVN a un canal privado. El dueño era ese empresario de ultraderecha, tan amigo de Pinochet y su familia que aportó dinero para su defensa ese año que estuvo detenido en Londres. Nos habían levantado, más plata, mejores condiciones, todos felices. Estuvimos ahí dos años. Hicimos varias cosas. Un matinal, dos de concursos y un programa infantil.

No nos vio nadie. Tu tío, que ahora baila feliz con su hija, entendió por qué había fracasado. El show infantil fue el peor. Con las pantallas muertas, los auspiciadores salieron corriendo una y otra vez.

Un día nos echaron, obvio. Éramos cuatro, tu tío, dos productoras y yo. Nos despidieron un viernes por la tarde, me acuerdo. Fuimos a buscar las cosas el lunes. Tu tío no fue. No podía, no me acuerdo de la razón. Si le preguntas, va a negar todo esto, te va a decir que no pasó. Al final, se apareció por el canal al día siguiente, un sábado en la tarde, para no toparse con nadie. Metió sus cosas en una caja y caminó por el pasillo que daba al estacionamiento, que era heladísimo porque el estudio estaba en un galpón que había sido una bodega de maquinaria agrícola. Cuando iba a saliendo, una periodista que estaba de turno lo alcanzó y le pasó una bolsa de pan con la correspondencia que estaba guardada por error en una de las salas de prensa. Lo habían puesto ahí sin que a nadie le importase. No era raro. Los canales están llenos rincones donde se acumula el correo, los regalos, los peluches no solicitados, los retratos hechos de brillantina enviados por los fans, toda la basura postal posible.

Todas iban dirigidas al programa infantil. Algunas eran de hace un año. La periodista se disculpó, las había olvidado en un cajón, se topó con ellas cuando buscaba un papel hace poco y tenía pendiente entregárselas. Tu tío pensó en dejarlas en el canal o botarlas pero no lo hizo, se llevó la bolsa con las cartas.

Las abrió dos semanas después, cuando se quedó solo por primera vez en la casa, mientras le tomaba al hecho de estar cesante. No eran muchas, a lo sumo un par de docenas. Buena parte eran de padres que se quejaban del programa era tétrico y que a sus hijos les provocaba pesadillas. Le llamó la atención: se trataba de un concurso de conocimientos y lo único que él podía recordar como tétrico era que aparecía un vampirito de color azul gigante que tenía uno de los dientes rotos. El aspecto educativo era lo que explicaba su fracaso. Entretención vieja, hecha a petición de la esposa del dueño, una señora gorda que participaba en los directorios de varias de fundaciones de caridad. Junto con las de los padres, en la bolsa también venían cartas escritas por niños que contaban los sueños que les habían provocado algunos capítulos. La mayoría eran pesadillas. Los perseguían los personajes del programa (además del vampirito también estaban un perro de color rojo y una rata verde), no podían sacarse la música de la cabeza, mirar el show los hacía llorar. Junto con las cartas de los niños y de los padres, había un sobre grueso en tamaño oficio.

Estaba cerrado y al abrirlo tu tío se encontró con una docena de hojas escritas a máquina. No había remitente. Nada. Las hojas eran amarillas, dijo el Turco. Tu tío las leyó. Ya sabes que le gustan los comentarios del público. Siempre dice que trabaja para ellos y por lo tanto hay que estar atento. Leyó. El texto era largo pero estaba bien escrito. No parecía unas de esas cartas escritas con sangre falsa y con recortes del diario que los psicópatas mandan a veces mensajes. Por el contrario, quien redactaba quería desaparecer al punto que pedía disculpas por ocultar su identidad. No quería

fama o dinero, ni que se le reconociese de modo alguno, decía. También pedía que no se pusieran en contacto con él, que no tenía sentido. Decía lo que iba a narrar correspondía una colección de hechos fortuitos y pedía disculpas por no hacerse cargo de las explicaciones.

Todo partía con un accidente. Un día, al volver del colegio, se resbaló en el pavimento y se quebró un tobillo. Tuvo suerte, no lo operaron pero tuvo que hacer reposo absoluto. Pasó dos meses en cama, viendo tele. En la carta contaba que no tenía cable así que solo veía televisión abierta. La señora salía a trabajar y él veía tele todo el día, explicaba. Matinales, teleseries brasileñas, los shows juveniles. las noticias y todas las películas de mierda con la que se rellenaban las tardes en ese tiempo que daban películas por la tele. El dolor era bastante y necesitaba distraerse. Le sirvió para aguantar, decía. Armó una rutina, ordenó sus comidas, su sueño, sus tiempos muertos. Fue feliz en cierto modo. La tele acompaña, está ahí, es una voz amiga, un rostro familiar.

Contaba que había visto el programa infantil. Lo daban a las 11 de la mañana. En el canal estaban perdidos, querían atrapar una audiencia que no existía. Duraba una hora. Hicimos unos 50 episodios en vivo, dijo el Turco. No más, luego se pusieron a repetirlo. Como te dije, no funcionó, era pésimo, se veía pobrísimo. Todo andaba mal. Le habían pedido los libretos a un guionista que se fugó a La Paz, nunca hubo presupuesto, todas las ideas se completaron con cualquier cosa, pero en la carta él explicaba que le gustaba justamente por eso, porque era un fracaso. Alcanzó a estar un año y medio en pantalla. Luego tu tío se dedicó a otra cosa, nos hundimos más. Éramos jóvenes, podíamos fracasar, teníamos tiempo.

Decía que se obsesionó con las repeticiones. Se quedaba pegado mirando, fijándose en cosas. La pantalla le parecía un libro que debía ser leído de otra forma, como si se abriese más allá, como si lo que estuviese contando contuviese otra historia, otro relato, otra línea de tiempo que existía en los costados, en las hilachas de lo que seguía con la mirada. En la carta, trataba de explicarlo pero no podía. Pero eso estaba ahí. No podía negarlo o hacerse el loco.

El Turco pidió otro trago. La pareja volvió a su mesa. Vi a mi tío abrazar a su hija y a su yerno en medio de la pista. Las luces seguían moviéndose.

Terminó dándose cuenta de que algo raro pasaba con el programa, dijo el Turco. Había algo que hacía que los concursantes lloraran. Sucedió en un momento específico: la etapa final del concurso consistía en que los niños subiesen a una tarima y contestasen las preguntas más difíciles; ya sabes nombres de capitales de países, comidas típicas, colores de banderas. Todo era excesivo. Las preguntas las hacía el vampiro, que se ponía lentes y actuaba como una especie de profesor, aunque más bien parecía un payaso pálido. El actor que lo interpretaba se esforzaba bastante. Trataba de ser divertido y empático, hablaba con un acento extranjero. Funcionaba un poco, dijo el Turco. Luego el huevón se iba a hacer obras de teatro políticas en unos galpones

lentos de pulgas, dijo. Pero no despreciaba la pega. Trabajamos con él muchos años y siempre fue un agrado. Los niños lo querían siempre. Fue un gato rosado, una especie de moco parlante y un extraterrestre bonachón vestido con un traje plateado. Salvo el vampirito, resultaba simpático, dijo. Pero la carta explicaba algo distinto. Decía que en ese momento final, un tercio de los niños se ponía a llorar cuando subían a la tarima.

Avanzaban a donde estaba instalada, contestaban una o dos preguntas y explotaban en llanto. No eran todos, apenas un puñado. Se dio cuenta mirando las repeticiones. Algo lo puso en alerta: en un episodio subió una niña y respondió dos preguntas. Todo estaba bien hasta miró hacia la derecha y estalló. No pudieron contenerla, el vampirito ni las modelos disfrazadas de flores o minerales pudieron calmarla, menos el animador. Tuvieron que traer a otro niño, buscar al papá porque la niña, que tenía cinco o seis años, se había quedado muda y solo abría la boca para sollozar o comerse las lágrimas.

Miró todo eso en vivo, sentado en la cama, tratando de olvidar el dolor de su tobillo quebrado. Supo que había pasado algo. No pudo decir qué pero estaba ahí, en el llanto de la niña. Después de eso, se puso a ver el programa con más atención. Tomó notas, miró la pantalla como si fuese alguien que dibuja las aves escondidas en un bosque. Demoró dos semanas en dar con el patrón. Te repito, dijo el Turco, era un tercio de los niños. Nosotros no nos dábamos cuenta. No teníamos cómo. Subían a la tarima, miraban hacia su derecha y se largaban a llorar. Era apenas un gesto, un movimiento de la cabeza, los ojos que se encontraban con algo. En la carta, escribió que el patrón no correspondía a la edad sino que a la altura. Los niños que se ponían a llorar no eran los más pequeños en edad, sino que los más bajitos. Veían algo que los otros no y eso provocaba que estallaran en llanto.

Tu tío quedó perplejo. Luego de leer la carta, nos llamó. No sabía, no sabíamos nada, dijo el Turco. Ya nos habíamos ido, buscábamos pega. Nos juntamos en El Parrón y nos contó todo en uno de esos reservados oscuros que estaban al lado del salón grande. Fue la única vez que lo hizo. Éramos pocos, estaba el vampirito también, venía de hacer una obra de escrita por una mujer italiana que se había suicidado. Nos dijo que el hombre de la carta decía que cuando se mejoró del pie siguió pensando en la razón por la que se ponían a llorar los niños.

¿Qué había ahí? ¿qué miraban?, escribió.

Tu tío nos contó que el hombre de la carta pensaba una y otra vez en esos niños atrapados en ese instante que era apenas el retazo de un segundo, en el lugar indeterminado que capturaba su mirada más allá. Se obsesionó con eso, dijo tu tío. En la carta, el hombre contaba que le dio soriasis. Dejó de dormir, comenzó a tomar notas. Empezó a dar vueltas alrededor del canal en auto. Salía del trabajo y manejaba una media hora y luego se metía por las calles interiores de viejo barrio de Santiago donde estaba el edificio, esa vieja bodega donde construyeron los estudios. Todo era más pobre en esos años, dijo el Turco. No era una empresa grande.

Encontró un método. Comenzó a grabar los capítulos. Miraba una y otra vez las mismas imágenes. Tomó fotos de las pantallas. Aprendió de memoria los gestos. La línea de la mirada de los niños se volvió sólida; un lazo que tomó la forma de un rayo de luz roja que dibujó con tinta roja sobre las fotos que le sacó a la pantalla. Las páginas finales de la carta traían pegadas esas fotos además de varios diagramas y planos dibujados de modo amateur. El hombre que la enviaba decía que ahí estaba toda la información que había recogido, enumerada a modo de pruebas, contada del modo más objetivo posible, que por favor perdonara si nos parecía demasiado poco o una locura. Era todo lo que tenía, lo que había juntado. Nos pedía además que le informáramos sobre cualquier novedad, de ser posible. Ponía como dirección una casilla en el Correo Central para que nos comunicáramos con él.

Así terminaba la carta. Tu tío nos dijo que no supo qué hacer. Recordó el programa. No se había dado cuenta. Sí, los niños lloraban un poco más, había algo que los incomodaba. El ambiente, las luces, el mobiliario de papel maché y espuma, los personajes. Leyó la carta un par de veces más. Recordó el set. Trató de ubicarse mentalmente. Esa noche le costó dormir, dio vueltas en la cama, se avergonzó de estar sin trabajo y a la deriva, perdiendo el tiempo en esas cartas viejas. Se preguntó qué miraban los niños, qué podían ver, qué era lo que había más allá. También se preguntó quién era el loco que escribía la carta. Le llamó la atención la claridad de la prosa, el orden de la redacción. Todo lo que decía le pareció plausible. Se imaginó a ese hombre mirando la televisión días enteros, sin apenas cerrar los ojos, con el cerebro lleno de la electricidad deforme de las pantallas. Lo imaginó soñando, habitando esa pesadilla.

Al día siguiente fue al canal. Inventó una reunión con un ejecutivo, fingió tener asuntos pendientes que no existían, dudas respecto al finiquito. La reunión duró quince minutos y luego bajó al estudio. Estaba vacío. Entró sin problemas. Le pidió a un técnico que lo acompañara. Ahora usaban el estudio para grabar un estelar.

En El Parrón nos dijo que le pareció entrar en una iglesia demolida, con todos los muebles rotos, dijo el Turco.

Miré la pista: la pareja había vuelto a bailar. Las luces de colores parecían más intensas. Pedí más whisky.

Tu tío llevaba la carta del desconocido en la mano. Prendieron las luces del estudio y revisaron. Tuvo suerte: el técnico que lo acompañó había trabajado con los tramoyas, se acordaba de las marcas del piso, conocía las condiciones del lugar. Tu tío le contó un poco de qué iba todo, le mostró las fotos, los rostros de los niños, las líneas rojas. Se acordaron donde iban las tarimas, los frontis falsos, los árboles dorados llenos de frutas falsas, el marcador con las puntuaciones. Había sido una mierda de programa, dijo tu tío en El Parrón. Una vergüenza, repitió mientras narraba cómo había buscado los ángulos, cómo se había agachado una y otra vez con la espalda encorvada en el lugar donde se habían parado los niños, tratando de sincronizar su mirada con la que ellos podrían haber tenido, doblando la vista una y otra vez, entornando los

ojos, en cuclillas o de rodillas buscando algo que no sabía qué era pero que estaba escondido a plena vista.

Entonces lo vio.

Era algo que tan solo existía como un ángulo, como una manera de torcer la vista.

Lo miraba de vuelta desde la línea de la sombra, entre dos paneles de yeso detrás de las galerías donde sentaban al público, a poco más de medio metro del suelo. Los paneles lo tapaban casi completo y sobre él caía una luz opaca que bien podría haber sido fluorescente.

Tu tío dijo que se puso tenso. Se sintió atrapado en una jaula de aire. Era difícil concentrar la vista.

La boca estaba abierta y más de la mitad de la cara sobresalía en la pared de concreto. Sobre las cuencas vacías de sus ojos caían mechones de pelo tieso, sucio con polvo y cemento. Más abajo, lo que había quedado de una mano y más abajo de eso, algo que había sido tela se abría para dejar ver lo que habían sido nervios y huesos, puras formas de la penumbra, puras siluetas forjadas en la sombra.

Los niños apenas lo veían pues la imagen concreta desaparecía de inmediato, el fantasma quedaba en la retina, se convertía en una descarga fugaz, en un pulso hecho de puro miedo, en una mirada que los devolvía al vacío, dijo el Turco.

Parecía querer salir de ahí, arrancar de la pared, huir al mundo. El cemento estaba negro por el polvo y la mugre.

¿Y qué pasó?, pregunté.

Tu tío habló con un ejecutivo esa tarde. Fueron al estudio y miraron el rostro atrapado en la pared, escondido frente a todo el mundo. Como todos, había escuchado los rumores que en realidad eran un secreto a voces, luego que un abogado de derechos humanos se lo contara a un periodista amigo luego de estar invitado al panel de un programa político. Esa tarde el ejecutivo llamó al dueño. El dueño llamó a su abogado. El abogado esperaba la llamada. Habían enterrado cuerpos en esas bodegas. Tenían todo preparado: la defensa, la historia. Los del Instituto Médico Legal vinieron y se llevaron los restos. Salió en las noticias pero luego la noticia se desvaneció. Nadie quería más de esas historias. En el canal hubo acuerdos con el gobierno, se cobraron favores.

¿Quién era?, pregunté.

Un cabrito, 20 años, universitario, comunista, dijo el Turco. Lo identificaron rápido, nos dijo tu tío.

Tu tío le escribió una carta al hombre contándole todo esto y se la envió a la casilla. Anotó su dirección por si quería escribirle de nuevo. Así comenzó su relación. La segunda carta tardó diez años en llegar, dijo el Turco. El vampirito ahora vive en la costa. Somos unos viejos, demolieron El Parrón, ya no tenemos donde contar nuestras historias de fantasmas, me dijo.

Pero míralo a él y su señora, quién lo diría, dijo el Turco. Mira como bailan. Bailan, no les importa nadie, están en otro lado,

Los seguí en la pista. El hombre y su mujer estaban abrazados y movían lentamente. La fiesta se había puesto más íntima. Cuidate, me dijo el Turco; luego me dio un abrazo, se llevó dos vasos de vodka y volvió a su mesa.

Miré la pista. Pensé en irme. Mi tío abrazaba a mi prima. Reían, cuchicheaban. En un momento, se acercaron al hombre y su mujer. Él le sonrió a mi tío y le dijo algo a ella, que le susurró un gracias y después cada pareja volvió a su órbita privada e imposible, lejos de la línea recta que llevaba de un cuerpo muerto a la mirada de los niños en la oscuridad.

Me sirvieron otro whisky. No lo toqué. Los hielos estaban derretidos. Deseé que aún existiese una casa a la cual volver. Sonó una canción de Lucho Gatica. La canción hablaba de un hombre que no podía soportar la ausencia de una mujer y por lo tanto apenas aguantaba el flujo del tiempo, el modo que se apilaban los segundos, unos sobre los otros. Gatica la cantaba como si su aliento se apagase, como si llorase hacia adentro, comiéndose el aire y su voz parecía delgada y frágil; porque era la voz de alguien que sabe que cuando la música acabara solo quedaría el eco de un estallido, la nostalgia del cuerpo, un vacío concreto y perfecto.

EL BAILE DE OTOÑO

Teresa Calderón¹

EL BAILE DE LOS AHUS

A mi amigo Mauricio Redolés

Hay una hora en que los ahus se ponen a bailar
me dijo Mauricio Redolés
cuando yo estaba a punto de despertar
de un sueño caliente de verano.
Ah, no los conoces
nunca los has visto, siguió diciendo.

Como yo demoraba en responder
porque no recordaba ahus
la palabra ahus.

Redolés me dijo:

¹ Teresa Calderón (La Serena, 1955). Se tituló como profesora de Castellano en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Poeta, cuentista y novelista, dirige talleres de creación literaria desde los años 80 hasta la actualidad. Ha dictado clases en Universidad Católica, Universidad de Chile, Andrés Bello, Miguel de Cervantes, Arcos y Uniacc. Parte de su obra ha sido traducida al inglés, francés, sueco, italiano, alemán y portugués, y ha sido compilada en más de 30 antologías. Entre sus publicaciones de poesía destacan: *Causas perdidas* (1984); *Género femenino* (1989); *Imágenes rotas* (1995); *Aplausos para la memoria* (1999); *El poeta y otras maravillas* (2000); *Obra Poética* (2003); *Elefante* (2008), *Eslabones* (2020) y *Eros: poemas de amor y otros lugares comunes*, (2023). También ha publicado novelas, cuentos y textos de literatura infantil. El año 2007 se publicaron las adaptaciones para niños que realizó de las obras *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, *La Araucana* y *La Odisea*. Ha obtenido, entre otros, los siguientes premios: Primer Lugar Concurso Poesía Ministerio de Educación (1989); Premio Pablo Neruda (1992); la Condecoración Ricardo Palma en Lima (2000); Premio Consejo Nacional del Libro y la Lectura (2004) por su novela *Amiga Mía*; Premio Elena Caffarena otorgado por SERNAM (2007); Premio Altazor por *Elefante* (2009); Premio del Círculo de Críticos por *Eslabones* (2020).

Tu memoria no recuerda en lo absoluto
 pero ellos sí, porque te vieron bailar una noche
 bajo la lluvia y la luna con tu vestido azul
 en la playa de Anakena
 y antes te habían visto, Teresa
 pero solo de pasada
 en otro altar de otros dioses tutelares
 en un tiempo ya olvidado
 cuando no nacías a este mundo todavía.
 Y ahora te están llamando.

Ya despierta repetí con la voz de Redolés
 Hay una hora en que los ahus se ponen a bailar.
 No sucede a menudo pero sucede,
 giran en su lugar de origen
 y se alternan desordenando el orden
 en un ritual de encuentro entre ellos mismos.

Desde sus ojos de piedra lanzan aullidos
 en homenaje a las tribus muertas,
 tanto ancestro en el eslabón perdido

Se miran de frente sin verse
 pero pueden adivinarse
 al fin y al cabo sus intenciones son las mismas
 proteger a su pueblo sin descanso
 hasta que el fin del misterio los devele.
 Y eso ahora sí que los veo con mis ojos de piedra
 sin poder moverme
 porque aún no ha comenzado la hora en que los ahus
 nos ponemos a bailar.
 Pregunta
 ¿Existes, existen tus manos, tu piel existe?
 ¿Fue real el cielo, el mar reventando frente a nosotros
 la chimenea crepitante
 tu dulzura de besos deseantes
 como plumas de un cisne mítico
 que interroga desde su laguna
 porque no tiene conciencia del agua
 como yo tengo conciencia de que existes.
 Y si existes ¿por qué no puedo escuchar el sonido?
 Hay un silencio lleno de horas

y cada minuto se revuelca de ausencia.

Hay días que se suceden
uno
tras
otro
esperando al mensajero
que no viene

¿Qué habrá ocurrido
con esa voz que murmuraba
en mi oído?
¿Y mi nombre
escapando como un río
desde tus labios ardientes
a la hora
de la *petitmorte*?

¿QUÉ BUSCAS?

Indagan inquietas
mi rostro
mi cuerpo
mi pelo
mi espíritu.
¿Qué buscan esas manos invisibles?
¿Qué deseas de mí que no veo?

¿Qué quieres
niña azul?
¿Hasta cuándo me miras
y me tocas
con tus dedos de aire?
¿Buscas mis señales de vejez?

Entonces te miré
escondí mis manos
y besé tus años que perdí
con fervor.

NOCHE ANTIGUA

Desperté en mi casa de La Serena.
Jugaba con mi hermana.
Trepábamos el guindo
recogíamos papayas
y chirimoyas maduras en el huerto.
Durante una noche han pasado 55 años
Y traigo la boca morada de guindas
las chirimoyas maduras perfuman mis manos.
En la puerta está mi hermana
llamándome a seguir jugando
con su legión de amigos invisibles.

EN ESTE ACIAGO DÍA

La memoria se llena de fantasmas.
Escucho cómo aúllan al fondo de los mares
en busca de su identidad perdida.
Respiro el polvo calcinado de los huesos
de tantos, tantos convertidos
“en humo, en polvo, en sombra, en nada”.

Desde la vida que me queda
los saludo con la punta herida de mis dedos.
Mi corazón es una fosa común
Donde se acumulan los deseos de los muertos.

INVASIÓN DESEADA

Me precipito latiendo
en la música que inunda el espacio.
Mi cama canta y baila.
Un fantasma a mi lado
me abraza a su pecho
donde mi cabeza reposa
después del amor.

Pedazos de mí
se desgañitan
en la rueda
gigante de la fortuna

o del infortunio
que ya es lo mismo
o casi igual.

Nacida del pozo profundo
de la tristeza
una suerte de soledad
que nace
o no nace
porque es infinita
o es eterna.

Sin padres
ni hermanos
ni abuelos
ni amigos,
en estas horas largas
como cuerdas de acero
en mi garganta,
sólo tu amor es cobijo.

Entonces
veo que el sol todavía brilla
en los espasmos de una tarde
que se muere.
Y pienso: toda tarde
es el día
que día a día,
muere.

A CLELIA MI MEJOR AMIGA

Nunca escuché que la muerte era carne de muerte.
Sin embargo te he visto
fumándote un huiro en la esquina del cité.

Te está esperando
tu maldad grita en forma de cáncer
y se escurre como una pus violenta en la acequias.

Dicen que ya no robas en las tiendas, Clelia
que se te van yendo las fuerzas

que tan vieja como estás
temes que te pillen
y que quiten el botín.

Oh, *vanitas vanitates*
te han prohibido pintar las raíces de tu pelo
la quimioterapia y la tintura no se llevan bien
pero se llevan los premios
en la complicidad de los ministerios y los misterios.

Te han visto, Clelia
encendiendo cigarrillos con billetes de cien dólares
tú, la dueña de casa, engrasada en condilomas
y fumas y bebes para que la muerte se confunda
y entre tú y ella, se lleve a sí misma
al averno más negro.

Pero la muerte te conoce hace rato
y contigo nadie se equivoca.

Te quiero, Clelia,
te quiero muerta y repodrida como el gusano que eres.
¡Que tengas una muerte inolvidable!

POR EL OJO DE LA CERRADURA

Alguien está mirando por la cerradura del tiempo.
Nadie sabe quién es.
Nadie sabe lo que ha visto
ni verá jamás.

Nadie sabrá quién deambula
por los secretos desvanes del polvo
que acumula la memoria,
ni secreta mis glándulas del tiempo.

Tanta fragilidad desaparece y regresa en las horas
sin tiempo que conocemos como la palma de nuestra historia,
la metamorfosis kafkiana cuando amanezco,
la familia que me atenaza y amenaza,
la familia que no deseo ni deseé.

Mi mamá y mi papá
¿Por qué no insistieron en amarse y amarse,
en las copas rampantes de los árboles del huerto,
donde yo miraba el infinito de la familia?

¿Quiénes somos, al final, sino un montón de fragmentos
que intentan unirse mientras miro por la cerradura
del tiempo que me mira cuando la miro?

Deseo, miedo, carne, crecimiento, locura, sangre y
Orificios, rugosidades, de padre y madre: libros y películas,
Mi padre, ¿una estatua, mi mamá
un cabo de vela a punto de extinguirse?
Y yo una enana blanca en el Universo
Mirando por el ojo de la cerradura del Cosmos.

TUVE EN MIS MANOS EL FUTURO

Cansada de surcar el Cosmos
me vestí de esperanzas difusas.

Tus manos leves, mis pies de barro
y las promesas que nunca me hiciste
dibujaron alas de muerte para mí.

Fue necesario
rehacer el camino de los truenos y sus ruidos.

Permanezco azul
mirando nada
una habitante más
entre las brasas de ese fuego
y de ese abrazo
que también se extingue.

Diseñamos el futuro a escala humana
con la soberbia del libre albedrío.

En una esquina la esperanza nos detuvo
y me invitaste a compartir el fuego.

Sonreí con lágrimas
porque conocía la baraja.

Tú, en cambio, entre tanta vuelta de carruseles
y espejismos, perdiste la memoria.

Fuimos felices sin embargo
todo se tornó insuficiente.

El tiempo nos iba llenando de amarguras
canas, arrugas, enfermedades.

Y ahora, que los días dan pasos de baile
¿dónde estás, dónde estoy?

¿Dónde se nos perdieron los ojos, el derrotero,
la juventud?

¿Quién juega con nosotros esta ruleta rusa?

¿A DÓNDE VAN?

Cuando los padres alzan el vuelo
los hijos nos quedamos atados a su sombra
y seguimos por toda la vida
escuchando sus risas sus historias
caminando de su mano
por las calles baldías de la infancia

Cuando la obra termina
se baja el telón
las luces se apagan
y el gran teatro del mundo
cierra sus puertas definitivas y
quedamos mirando incrédulos
ese cuerpo de padre
que nos deja huérfanas
para toda la vida sin vivir.
Esa mala costumbre de morirse.

ETERNO RETORNO

Desmalezándome de horrendas pesadillas, abro los ojos en la penumbra de mi pieza donde la pesadilla camina en forma de angustia, malestar difuso, dolor físico, ruina del alma.

No me hagan elegir entre este recinto ruinoso y el universo del sueño, esa especie de muerte donde el cuerpo es autónomo y la conciencia vengativa le quita las cadenas, los grillos, las camisas de fuerza, a todos los fantasmas que lo habitan.

Salgo esta mañana de una jungla espesa manoteando ramas secas adheridas a mi piel, mirando mis pies llenos del barro original, huyendo de las fieras que me miran, me rodean, me huelen, me pisan los talones, amenazan, tienden trampas, se burlan de mí y nada saco con hacerme la muerta, porque no estoy muerta, estoy soñando y las bestias lo saben, como lo saben las hojas malignas que me lanzan.

Salgo y nunca soy la misma porque sé que la noche siempre vuelve con su desfile de espectros amenazantes en la jungla de mi mente.

NATIVA

*Fui al mercado a comprar cadenas,
gruesas cadenas para ti, mi amor.*

Jacques Prévert

Cuando le dijeron Nativa ella sonrió. Una idea absurda atravesó fugazmente por su imaginación. Pensó en la furia de los volcanes justo antes de entrar en erupción. Él advirtió su gesto y no tuvo que adivinar, porque el pensamiento estuvo dándose vueltas entre la vegetación y quedó, por algunos segundos, enredado entre los mantos de Eva y los troncos con que habían fabricado su casa en un claro de luna, cerca del lago.

Él brindó con ese que sería el cuerpo de sus delitos y cerró los ojos mientras la acariciaba bajo el agua. Con la urgencia de un deseo profundo quiso aprenderla de memoria como una lección pendiente, extraviado en la forma de sus piernas, fascinado con la suavidad de su piel transparente.

Ella lo besaba con desesperación para grabarlo en el archivo de su memoria. Nadaba en el humor acuoso de sus ojos tristes y le mordía los labios. Buscaba con sus manos todos los rincones de ese cuerpo que tanto amaba desde tiempos inmemoriales.

Entonces él entendió que ella era música que sonaba con dolor, con urgencia, con olor a nardos, con sabores desconocidos. Bastó, nada más, un simple movimiento de placas subterráneas para que la alquimia estallara en una convulsión de embriaguez y lágrimas, donde ella fue una mujer perdida en los laberintos de un amor desconocido, y él, un hombre, mucho más que todo un hombre, mucho más que todos los hombres.

THAMÁR Y AMNÓN

A todos los amantes clandestinos porque estaban destinados a encontrarse en algún recodo de sus vidas.

Thamár y Amnón habían nacido el mismo día a la misma hora y en el mismo lugar, de manera que no podía resultar extraña tanta imagen y semejanza, ni menos aún las señales de un destino común. Así lo delataba el mapa del cielo cuando ambos nacieron y todos sabemos que los mapas del cielo están ahí precisamente para no equivocarse jamás. Sin embargo y a pesar de tanta coincidencia, no eran idénticos: Thamár era una niña azul y golondrina y Amnón, un jovencito prisionero de sus sentidos.

Amnón tenía la cabeza llena de ideas y Thamár, solo pajaritos y nidos de colores.

A Amnón le gustaban las matemáticas y a Thamár, resolver crucigramas y jeroglíficos a la hora de la siesta.

Thamár pensaba que el mundo estaba ordenado de acuerdo a una lógica que a ella le resultaba incomprensible y Amnón, como le habían enseñado sus padres, tenía la certeza de que solo sobrevive el más fuerte y que el tiempo cura todas las heridas.

Thamár sentía piedad por las alas de las mariposas muertas al despuntar sus vuelos y Amnón sobrevivía a un ardor intenso entre sus piernas cuando Thamár pasaba corriendo a su lado y agitaba al viento sus vestiduras de virgen blanca.

Thamár vio que el camino la estaba cercando y Amnón terminó de hacer lo que el destino había trazado.

Amnón

Thamár

Tenían la sensación de estar tocando una punta de estrella perdida o naufragada hace siglos en una memoria colectiva del código de los amantes.

Porque eran iguales y distintos tenían que encontrarse.

Porque eran iguales y distintos entraron juntos en la cama una tarde de verano radiante. Juntos fueron el fuego y la luz. Juntos, tarde en la tarde y estallidos de sol. Juntos conocieron los misterios del origen y el secreto del placer que llevaban prendidos en la piel.

Porque eran iguales. Porque eran el mismo, la misma, tan desnudos y dormidos con la muerte entre las sábanas, a la misma hora, el mismo día y en el mismo lugar, abrazados en el letargo de ese mapa dibujado en el cielo cuando nacieron el mismo día a la misma hora en el mismo lugar.

LA FRUTA QUE TE RECUERDA QUE TODO HABRÁ DE MORIR

Hoy se soltó de mis manos una bolsa
con frutas podridas que habían
quedado olvidadas en la bolsa de

las compras hace unos días.
 Era una masa negra y acuosa
 y fétida que se repartió entre el piso de la cocina y mis piernas.
 Salí con mi tazón de café a disfrutarlo
 en la terraza, entre mis plantas,
 y de pronto vi que esa agua podrida, seca en mis piernas brillaba como pun-
 tos de luz con olor a trascendencia.
 Pensé que así quedaban los muertos
 en los ataúdes metálicos: masa negra, hilachas, agua.
 Los que otrora fueron frutas deliciosas,
 mujeres fragantes y hombres en todo su esplendor,
 ahora son polvo de estrellas.

LA ÚLTIMA ESCENA

Caminan de la mano por el paseo Ahumada
 después de almorzar en el Naturista.
 Ella se detiene ante un vendedor callejero.
 Le gustan las blusas de la india.

Se prueba una y otra y otra.
 Él es su espejo mágico y responde
 que le queda muy bien ese color y el otro y el otro.
 Un ciego canta “Bésame, bésame mucho”.
 Él la invita a bailar.
 La gente se detiene, los rodea.
 Un policía los mira con sorpresa.
 El vendedor ríe con ternura
 ¿Será una acción de arte?
 ¿Una protesta?
 Sienten el mundo pasar por su lado mientras bailan.
 Ella lo mira, él la besa.
 Es su último baile y no lo saben.
 Él se empieza a diluir en el fondo del futuro.
 La palabra Fin se dibuja en primer plano.
 Al día siguiente el nido ha desaparecido.
 El celular no responde, ese número no existe.
 Ella tiene un nudo de sombras atorado
 en su garganta y muchas preguntas que nadie le habrá de responder.

A MI PAPÁ

Dio el alma a quien se la dio.
Jorge Manrique

Cuando sus ojos miraban
hacia la jardinera del dormitorio
en el vacío
y no alcanzó a leer los diarios del sábado
porque se sentía mal
entendimos que era algo grave.

Estaba en conversaciones íntimas
con la muerte,
eso era morir sabiéndolo.
Y sus ojos siguieron mirando
el baile de los mirlos
y las flores que emergían
y sus perfumes
que no percibió
porque se estaba muriendo.

Entonces yo tomé los hilos azules de sus ojos
para hacer un ovillo y coserme a su piel
que palpita más allá
de eso que se llama muerte.

POEMAS

Luis Correa-Díaz¹

EL MUNDO, OTRA VEZ

no busco (no pretendo, no) conocerme
a mí mismo, he renunciado a esa primera
pregunta en que, dicen, se funda la filo-
sofía, *yo sé quien soy...*, en eso y sólo
en eso me parezco a Don Quijote, cómo
es que lo sé, sin quererlo, lo que real-
mente le importa al hombre que soy y
que se solaza frente a este inmemorial
horizonte, idéntico al de aquellos homi-
nidos en versión/género homo —nada
más sobrevive de entre ellos el sapiens,
o sea mis hermanos que se multiplican

¹ Luis Correa-Díaz (Santiago, 1961). Doctorado en Literatura Latinoamericana por The Catholic University of America (Washington, DC), profesor de Digital Humanities y Human Rights en la University of Georgia-USA. Autor de varios textos críticos; últimamente destacan: *Novissima verba: huellas digitales/cibernéticas en la poesía latinoamericana* (2019) y *Latin American Digital Poetics* (2023). Su obra poética incluye: *Bajo la pequeña música de su pie* (1990 y 2022), *Mester de soltería* (2006 y 2008), *Cosmological Me* (2006 y 2007), *Diario de un poeta recién divorciado* (2005 y 2020), *clickable poem@s* (2016), *impresos en 3D* (2018), *... del amor hermoso* (2019), *Maestranza de San Eugenio...* (2020), *Los Haikus de Gus* (2020 y 2021), *Haikus nada más* (2021), *metaverse* (2021), *Americana-lcd* (2021), *Crónicas-in memoriam-s & ofrendas* (2022), *Ingeniería solar* (2022), *El Escudo de Chile* (2022, on line; 2023 impreso en México), *Valparaíso, puerto principal* (2022), *Logografía discreta* (2023), *New Hope Rd* (2023). Profesor visitante en diversas universidades chilenas (P. Universidad Católica de Chile, Universidad de Concepción, Universidad de Playa Ancha de Valparaíso) y extranjeras (P. Universidad Católica de Bolivia, University of Liverpool, Instituto Iberoamericano-Berlin, Universidad de Salamanca, State University of New York-Albany). Miembro Correspondiente de la Academia Chilena de la Lengua y de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba (España)

y ya van, los de avanzada, a la conquista del espacio, mientras la inmensa mayoría apenas sueña ser aeronauta—, caídos como frutos de los árboles a su destino agrícola y consecuentemente ciudadano, ah, la ciudad, ah, la cultura, ah, la muralla y el perenne asedio de los bárbaros, nada de tal me es ajeno, pero lo mío esa pregunta no es, a mí me urge y basta el amor mundi, menos poesía, amarse en silencio, ciencia nueva que aún está en ciernes, templanza

LYRICS TODAY

un wisdom statement en un aviso comercial en la tele, y que no recuerdo a qué se refería en términos de corporation, proponía algo que va muy bien con los tiempos que corren y que podría aludir a una especie de mantra juvenil, por el cual, creo, habrá de ser tenida el alma de nuestra cultura actual: *if you can't find the language [to say/do something] find the lyrics...., let's star the conversation....*, allí, en ellas se ha ido cifrando la épica y héroes de nuestras emociones, y no importa el subgénero, el guión, la confesión y la medicina para articular, gracias a un/a poeta y su ad hoc intérprete, esa rumba de sentimientos que nos consumen en una hoguera fatuos haciéndonos creer que el mundo en contra de nosotros está, hoy + que nunca, *crying babies while their moms and/or dads go about their business crying too*, líricos aeronautas in the freeway, *I got what it takes to 🎤 the mic*

ATLÁNTIDA

vivimos de espaldas a la mar, como si hubiésemos salido de ella de una vez y para siempre, pero nos amontonamos a la orilla y nos dedicamos al mal arte

de ignorarla en tanto nos construimos
casas y torres, nos bañamos al sol y
hacemos deportes acuáticos, creemos
conocer las profundidades, dominamos
las olas surfeando con gracia delfinesca,
descargamos ese nuestro estilo de vida
en su vientre como un vómito de bebé
enfermo crónico, le ofrecemos botellas
plásticas y otras alhajas miserables,
olvidamos que ella lo sabe todo todo
sobre nosotros y que algún día el mundo
entero será una Atlántida que nadie buscará
—no estaremos en ninguna lista de exoplanets

EXOPLANETS AGAIN

bien, qué mejor para nuestro futuro esplendor,
ya van 59 + posibles exoplanets identificados
a la fecha esta vez por el Proyecto Carmen
en un observatorio español, Almería, reúnen
varias condiciones de habitabilidad, al menos
10 de ellos califican respecto a que vida podría
haber allí —a qué escala, pues hasta el 2050 no
tendremos claridad sobre sus atmósferas—
llegar por allá ahora y contemplarlos in real
time/space y las estrellas que orbitan resulta
inviabile, decenas de años luz no se recorren
en un santiamén, como no lo hace la lactancia
de la especie nuestra a traverso de su historia,
jóvenes mujeres rusas van a parir a Argentina
AR, como hace poco se iban a BR o a US,
la atmósfera local les parece que da un nuevo
colchoncito a sus criaturas en muchos aspectos
contractuales, incluido el pasaporte de cierto
prestigio internacional y una seguridad social
para no morir en el intento, turismo de parto,
tráfico global de emigrantes a aquellos países
donde rige el *ius soli*, o sea ese tan apetecido
derecho de suelo, si te he visto no me acuerdo,
mostly well off inmigrantes de paso a la caza
de una segunda ciudadanía, exogestantes
de ese futuro esplendor pero muy a ras de piso

HIMNO

no tengo para dar un *Himno del Universo*,
 pero sí sé que no he querido *abrazar* sino
 que *ser poseído*, tal cual su autor lo dice,
 por lo micro —hasta el quantum, antes
 la expresión del día habría sido, tuétano—
 y lo macroscópico de una sola realidad
 que apenas nos entra por la piel si *noches
 como ésta*, para mí, tenemos frío y/o calor,
 fiebres que resume este repetido poema,
 voz de un tiempo inmemorial mirándonos
 para atrás y hacia adelante en un mismo
 sondear horizontes desde alguna bahía o
 excavación u observatorio, mi sitio natural,
 porque no fui antropólogo ni cosmólogo,
 es el primero, allí escucho *tres pequeñas
 cosas: un cántico, un rayo, una mirada...*,
 a punto siempre de un tsunami cardíaco,
 el que no será sino un golpe de amor y
 un llamado final del *Océano de la Energía*
 que me ha encontrado al yo encontrarla y
 viceversa, que nunca estuvimos separados

ELEFANTES

en la India ahora ya han empezado a poner
 en algunos templos y para felices ocasiones
 matrimoniales, en especial, a unos life-size
 elefantes robots, más mecánicos en espíritu,
 a decir verdad, Raman, el primero, 4 motores
 y más menos tonelada de adornada ternura,
 cada gentil movimiento de su natural replican
 y todo para evitar abusos and go cruelty-free,
 pronto, nada cuesta hoy imaginar la escena,
 el oficiante, los asistentes y los padrinos y
 los mismos novios, de modo que estos serán
 la primera pareja enamorada o no de su tipo
 en pasar a la historia y con idéntico mandato,
 reproducirse/nos, por lo que sólo queda ver
 nacer a una hermosa Ashoka, sal del mundo,

aunque también tengan que habérsela pedido,
como siempre ha sucedido, a un kalpavriksha

MAMILHAPINATAPAI

la palabra más sucinta del mundo, cuentan
los que saben, está registrada en Guinness
como tal, es yagán, lengua, por lo demás,
muerta desde el 2017, mamilhapinatapai,
esa mirada con la que ambos enamorados
se dicen que se desean pero que ninguno
de ellos se atreve a dejarse salir, una pena,
del espacio virtual de esas largas caricias
a la distancia, una voz así de breve, llena
de arrumacos, latidos en espiral, dardos y
abrazos que ahogan muy sin querer, bocas
hambrientas de ese otro corazón dispuesto
a ser la carne y sangre dulce en los labios
del que lo ausculta, morir de amor sin más
razón que esa triste agonía interminable y
ese naufragio de palomas de mudo delecto,
un poema que aquí implosiona en despedida

REALITY

can we change the structure of reality?, esa
es la pregunta que anda rondando nuestras
mentes adictas a la creencia de que seamos
la conciencia cósmica, hija única de un single
parenting dios, el que siempre se las arregla
para anunciarle a una jovencita que va a ser
co-creadora, un cisne seductor —viejo relato,
cuando la historia antes era muy al revés—,
yo apenas suscribo la modesta posibilidad
de que quizás podamos cambiar la manera
en que vemos la realidad, pero esta actitud
mía no significa que ese cambio de humana
extensión apenas le haga mella a lo real, no,
se trata de sintonizar y no de reestructurar,
con lo cual, soy consciente de ello, me pongo
a reguardo de la ilusión cuántica —por fin
lo dije, qué alivio—, y así, entre otras propias

ignorancias, sitúo al personaje poético aquí
no en contra pero sí a la sombra del futuro
heico, una canción de gesta del ciclo mágico
de Ludovicos, tanta *irresponsabilidad que nos
ha dado tanta belleza*, Cf. M. Rioseco 1995

EVENT

acabo de venir a un evento en Las Lanzas,
el café que suelo frecuentar en Carrboro, NC,
con un bello título: *physics_from_the_ground
_up*, dividido en dos talks, uno de *theoretical
cosmology* y el otro sobre *interaction quantum
free-body systems*, del primero casi retengo
todo, mal que mal es un tema que amo, llegué
a sentirme *long time ago* que tenía un *inner
cosmólogo*, versos hubo y olvido también,
del segundo poco casi nada, aunque *that
said*, tendría que confesar que me la pasé
ponderando que cuánta similitud y abismante
diferencia había entre este concurrido recital
y uno, algo menos, poético según la tradición
dicta, a no ser que fuera del tipo *slam poetry*,
lo cierto es que en lo estrictamente personal
me inclino por creer que hay más poesía aquí
hoy que ayer cuando un poeta quiso hacer
una analogía con lo de *dark matter and dark
energy holding tight the meaning of his poem*
sin entender ni la una ni la otra, pero asustado
sintiendo que su discurso entraba a una zona
fría de expansión y que lo leía en el público,
esta otra audiencia no pide ni quiere emoción
porque sí, no desea conjurar sus penas sino
escuchar sin saberlo a T.S. Eliot en *cosmo-me:
poetry is not a turning loose of emotion, but ...*

CLEOPATRA

no ella, la que se vistió de sol, Liz Taylor,
no, sino que la otra, si la hubiera, perdida
en la tormenta de arena que es el pasado
que nos persigue sin ya nunca alcanzar-

nos, esa que hablaba, se dice, 16 idiomas,
 leía jeroglifos, se interesaba por las cosas
 de este mundo y del otro, un laboratorio
 antiguo era su refugio del acoso amante,
 preparaba recetas con hierbas buenas y
 la cosmética fue su cosmología —supo
 que una mujer bella lo es porque conoce
 los rubores de las estrellas, no con poesía
 palabarrera sino con matemática celeste—,
 llegó a idear ciertos remedios, quedaron
 registrados, se insiste, pero, como sus ojos
 transparentes, papiros de un corazón +
 ardiente que una supernova en orgasmo
 de reina imperial, se perdieron en aquel
 otro fuego catastrófico, no ya las ascuas
 de oro de la Biblioteca de Alejandría, mito,
 por lo demás, sino el de su incandescente
 suicidio, a manos crueles de su archienemigo,
 amparado en las propias intenciones escritas,
 Egipto sería de Roma con la muerte del amor,
 algunas trizas de esa tablilla de despedida
 reaparecieron en una canción de Lumineers:
*I won't be late for this, late for that / Late for
 the love of my life / And when I die alone,
 when I die alone / Die I'll be on time, I*

TERMINALLY ME

me robo a descarado y sin ningún asomo
 de vergüenza, que nunca la he conocido,
 esta bella frase con que Philip Brantley,
 un musician de Athens-GA, *firmly planted
 in the local culture* y de la que vine a ser
 adoptivo, como en Valparaíso, ha titulado
 su proyecto que ahora *gets off the ground
 after some years*, macerado en pandemia,
 en tanto la medito y pondero su exactitud,
 le saco el nombre, que no es mío, le pongo
 el pronombre, que tampoco lo es ni lo fue,
 hasta que el adverbio se lo devore in due
 time, *soft as you want to laugh with me, but,*

como él hizo consigo, no termino el poema,
que canción quisiera, con un self-meme

ARS POÉTICA LIBER

de dónde venimos, a dónde vamos? Ambas,
en lo fundamental han sido contestadas ya,
our fate no es otro que el del Universo, cómo
no lo iba a ser, templo-hogar con sus 3llones
de Sixtinas estalladas hace tanto, estallando
y nosotros sin poder verlas, o, jamás ya, por
estallar, nuestro padre sol será una de medio
pelo, pero a mucha honra, nos dio su amor,
como el mío, hasta que se apagó con furia;
la 1era aún sigue siendo la tarea pendiente,
esa humildad de aceptarse no ya homínido
sobreviviente fratricida pariente cercano y
amenaza aún de toda la simiesca familia y,
de paso, de cualquiera otra, sino biología
a secas, aunque nos volvamos una prótesis
de nosotros mismos en razón de fantasías
post-humanas que nos salvarán a una élite
para que vaya a morir a un exoplanet y así
la so called conquista del espacio, plantan-
do iremos campos santos y al invierno final
—no se me tome a mal, éste es un simple
recado terrestre que no quiere ofender a nadie

CAMBIO CLIMÁTICO

seguimos pensando, y dando grandes voces
de alarma, que lo que hay que hacer es salvar
el planeta, más ahora que se anuncia con ese
tonito apocalíptico que tanto nos emociona y
que, por lo mismo, vende titulares e imágenes
a montones, películas de variada naturaleza
se filman y por esa rara magia de lo in motion
nos sentimos comprometidos mientras duran,
he ahí el genio y la nemesi de nuestra cultura,
nos mediatiza el mundo, esa es la verdadera
expulsión del paraíso, a nadie sino a nosotros
mismos la debemos, los dioses nos explican,

pero, de poco sirve ahondar en estos temas,
 la cuestión es que el planeta, este *blue dot*
 —me y lo repito al maestro, el único poeta
 del cielo y la tierra juntos—, feo y todo, pobre
 y desértico continuará su rumbo —aunque
 siempre habrá alguna resurrección verde y
 diminutas vidas escondidas en inimaginables
 rincones—, somos nosotros los que habremos
 perdido y por nuestro superior intelecto y
 colosal fracaso de especie nos llevaremos
 al olvido definitivo a tantas otras y no se diga
 que no llegamos a tenerlo claro, hay informes,
 acuerdos, sólo que el mar 🌊 y el fuego 🔥
 son lenguas de un amor que no hablamos

TRENES, OTRA VEZ Y SIEMPRE

saludo a mi padre todas las mañanas aquí
 en este tren que pasa sonoro a sólo metros
 de la puerta de este café donde trabajo y
 converso con la gente desde muy temprano
 —de noche lo oigo venir a cuerdas, cerca
 igual, se anuncia a lo lejos, nos despedimos
 luego de largo rato, suficiente para haberle
 dicho por enésima vez lo que no alcancé—,
 bebo ese sorbo oscuro que indica el nombre
 francés de este lugar en honor de mi señor,
 a veces, aguardando que se corte el hilo
 de esta música de fierros sobre durmientes,
 entretengo mi corazón con que de súbito
 se aparece en el ventanal con su sonrisa
 toda llena de aquella paz que nos dejara
 como herencia, una especie de bautismo
 era hablar con él, de cualquier cosa, nimia
 o trascendental, no había distinción, lo veo,
 me llama para que lo acompañe un trecho
 y siento clarita su voz que dice: te traeré
 de vuelta pronto, nada más quiero llevarte
 a que nos comamos juntos unos chaguale

EL CAMINANTE

me encuentro cara a cara conmigo mismo
leyendo “El vigilante de la nieve”, en tercera
persona lo narrado allí, del inefable Antonio
Gamonedá, el de los *blues* a la castellana y
que me había resistido a leer —en tanto pasa
entre luna y tierra un asteroide, a 68 mil km
de mi habitación y a 28 mil km por hora—,
y me quedo *frío* cuando llego a este verso:
*venían cuerpos femeninos y él advertía
su fertilidad*, me veo sentado en los cafés
o yendo y viniendo por las calles cada día,
el caminante me llaman, llueva, truene o
caigan los patos asados, con la sensación
escalofriante de quien recibe las palabras
para decir su verdad, eso es todo y toda
la belleza del mundo que sois —y compartís
con las demás de la expresión bio-elegida,
esto me convierte en un retrógrado señor
herético de nuestras ilusiones y conquistas
en sapiens derechos y equidades genéricas—,
es que habéis venido en majestad y cuerpo
a propagar una breve luz en la oscuridad
—si no la hubiera en otros planetas, exos—
y a hacernos creer con arte puro en el amor

POEMAS

Thomas Harris¹

NUNCA NADA NADIE

En memoria de Juan José Saer

Me acaban de informar que no existo
que no soy
que nunca fui el que me dijeron
que en mi acta bautismal hay otro nombre
que no soy yo
que no seré yo
que el muelle y la playa y el mar donde
no, nada, nadie
me acaban de informar que mi acta de nacimiento
está en blanco
que la mujer a la que le escribía poemas de amor
no es o era otra y vive con otro
que no soy yo

¹ Tomás Harris (la Serena, 1956). Poeta; también ha escrito narraciones y textos críticos. Su obra poética incluye, entre otros títulos, *Zonas de peligro* (1985), *Diario de navegación* (1986), *El último viaje* (1987), *Cipango* (1992), *Noche de brujas y otros hechos de sangre* (1992), *Los 7 naufragos* (1995), *Crónicas maravillosas* (1996), *Encuentros con hombres oscuros* (2001), *Tridente* (2005), *Lobo* (2007), *Las dunas de deseo* (2009), *Cipango* (2010, ed. bilingüe inglés-español), *Los sentidos del viaje* (Antología, 2013), *Perdiendo la batalla del Ebr(i)o*, (2014), *La forma de los muros* (2015), *En el mismo río (antología personal)*, de 2017, *Unheimlich: poemas de amor, de locura y de muerte* (2019), *La memoria del corazón* (2021). Entre los muchos reconocimientos recibidos, mencionamos: Premio Municipal de Literatura de Santiago de Chile por *Cipango* (1993), Premio Pablo Neruda de Chile por la totalidad de su poesía publicada a la fecha (1995), Premio Casa de las Américas, por *Crónicas Maravillosas* (1996), Premio Atenea, Concepción de Chile, por *Las dunas del deseo* (2012), Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura a mejor obra poética editada, por *La memoria del Corazón*, Santiago de Chile (2022)

que yo no es
que yo nada
un acantilado
farallones y aves de mar
sobre los roquedales
gaviotas quizá u otras aves marinas
que graznan al cielo
pero yo no, no a mí
que nada tiene que ver conmigo
que por eso estaba tan triste
porque al final nunca fui
ni mi mamá ni mi papá fueron
ni los libros que leí y menos los que escribí
nada ninguno
me acaban de informar que no soy
que no tengo esperanzas ni circunstancia
que las películas que vi jamás se filmaron
que jamás fui parte del reparto
que la película de mi vida
está en blanco
que nunca hubo una cinta en el proyector
que en la pantalla mis créditos son apócrifos
que no soy ni seré,
nunca nada nadie
por fin pienso
al fin
nunca nada nadie
no hubo ni director ni guionista ni película
ni banda sonora
nada puro silencio
una pantalla en blanco
créditos que son deuda
deudas de mi no ser
deudas de no haber sido sino
una pantalla en blanco
un cine sin espectadores
todo mi público butacas vacías
y yo un actor que murió
antes de su primer parlamento
no soy yo no soy quien:

esa es la puta y pura cuestión:
 una pantalla en blanco
 un cine sin espectadores
 y aves marinas
 quizás gaviotas
 sobrevolando un falso set
 una ola con suerte agota
 la ola de chocolate
 por fin pienso
 al fin iré de niño a vacío:
 nunca nada nadie

PADRES

Ayer enterraron lo que quedó de mi amigo Jorge Peña Hen, asesinado por los esbirros de Pinochet, en octubre de 1973. Fue hallado, junto con otros compañeros, en una tumba sin nombre del Cementerio de La Serena. Gracias a Jorge aprendí a oír bien a Bach, a disfrutar del Octeto de Stravinsky; a saber lo difícil que era ajustar un oído como el mío, a fin de apreciar a Schönberg, a Alban Berg, a Varèse...

Alfonso Calderón: *La memoria: El miedo de olvidar...*

a Cristián Peña

Murió, Cristián Peña, el hijo
 del músico, Carlos Peña Hen, el único
 comunista de La Serena, por los años 70:
 Carlos Peña Hen, el que le enseñó qué era la música
 a La Serena, a la Levítica como le decía
 Gabriela Mistral, la ciudad de los castigos:
 ayer supe de tu muerte
 Cristián, no alcanzamos a tener
 la conversación necesaria,
 el diálogo fundamental, Cristián,
 yo, Tomás Harris te pido, aun vivo,
 Cristián que te fuiste demasiado pronto
 como tu padre,
 que si mi padre tuvo alguna culpa, lo perdones.
 y si tú a los 17 años tampoco sabías te perdones,
 éramos muy jóvenes para saber qué ocurría,

en este país maldito por esos años:
 si mi padre tuvo que ver con la muerte del tuyo,
 en esa caravana maldita,
 de su parte te pido perdón,
 y si no comprendiste antes de saber, perdónate,
 como yo perdoné a mi padre,
 porque con una pistola en la cabeza,
 bueno, tienes que cumplir las órdenes superiores,
 por eso, y por todo lo que mi padre sufrió, también:
 de su parte te pido perdón, Cristián, amigo de esos años
 los 70 cuando llegaste con uniforme de aviador a la discoteca
 la Guarida del Pirata, porque no sabías,
 tenías 17 años apenas,
 y yo también y sí sabía, pero en fin,
 en La Serena, los nuestros no eran los nuestros,
 igual eran unos pendejos fachos que no cachaban una,
 y cómo me duele no haber tenido en un bar
 la conversación debida, necesaria.
 Un abrazo allá donde estén nuestros padres,
 ni el tuyo ni el mío tuvieron la culpa me pienso,
 de lo que dicen que dicen de sus muertes.
 En el infinito de los tiempos
 a Carlos Peña Hen, a Tomás Harris,
 los abrazo por los malos tiempos que les tocó vivir, morir.
 Y a ti Cristián, por tu padre y por el mío,
 te abrazo amigo, porque nos tocó
 como decía García Márquez, *La mala hora*.
 Un beso en tu frente, como si fueras el hijo del Padre
 del hijo del Padre que tuvo que cargar
 con la culpa de los otros, querido amigo.
 La única diferencia, las balas y la música.
 Y tú, querido, te llevas al infinito toda la música
 Toda la música y los niños, como decía David Bowie
 tocando la música infinita.
 Allá en La Serena, nunca tanto, en la Levítica.
 Un abrazo, allá, con tu padre, donde estén, con la música
 con la música que es de los niños y para los niños:

*No sabía qué hora era, y las luces eran tenues,
 me recosté en mi lado.*

*Un gato estaba poniendo
 algo de rock 'n' roll y mucho soul, él dijo...*

Entonces, el fuerte sonido pareció desvanecerse,
 y regresó con una lenta voz sobre una onda ...
 Eso no fue ningún DJ, fue una jerga cósmica confusa.
 Hay un hombre de las estrellas esperando en el cielo,
 le gustaría venir a visitarnos,
 pero cree que nos va a impresionar.
 Hay un hombre de las estrellas esperando en el cielo,
 nos ha dicho que no se lo digamos a nadie,
 porque él sabe que todo merece la pena.
 Me dijo: deja que los niños pierdan la cabeza,
 deja que los niños la usen,
 deja que todos los niños bailen
 Tenía que telefonar a alguien, así que te escogí a ti.
 Hey!, eso ha sonado lejos, así que tú también le has oído.
 Enciende la televisión,
 igual lo pillamos en el canal dos.
 Mira por tu ventana, puedo ver su luz.
 Si logramos hacer un destello, puede que aterrice esta noche.
 No se lo digas a tu papá, o nos encerrará asustado.
 Hay un hombre de las estrellas esperando en el cielo,
 le gustaría venir a visitarnos,
 pero cree que nos va a asustar.
 Hay un hombre de las estrellas esperando en el cielo,
 nos ha dicho que no se lo digamos a nadie,
 porque él sabe que todo merece la pena.
 Me dijo: Deja que los niños pierdan la cabeza,
 deja que los niños la usen,
 deja que todos los niños bailen
 Hay un hombre de las estrellas esperando en el cielo,
 le gustaría venir a visitarnos,
 pero cree que nos va a asustar.
 Hay un hombre de las estrellas esperando en el cielo,
 nos ha dicho que no se lo digamos a nadie,
 Menos a los padres,
 porque él sabe que todo merece la pena.
 Me dijo; que los niños pierdan la cabeza,
 La música es de los niños, que los niños la usen,
 deja que todos los niños bailen...

De ahora y siempre, Cristián.
 De las balas, en este poema, no hablaremos.
 De las balas en este poema y en ninguno,

no hablaremos, ojalá, nunca más,
 porque hay un hombre de las nieves,
 derritiéndose en el Polo Sur,
 donde fue hacer soberanía,
 pero no sabía que la única soberanía
 era la música, Stravinsky; Schönberg, a Alban Berg,
 y también los viejos bluseros, y el jazz
 B. B. King:
 Willie Dixon:
 Hoochie Coochie Man, Little Red Rooster, My Babe y Spoonful,
 y Muddy Waters u Otis Rush, Led Zeppelin, Cream,
 The Rolling Stones y
 Robert Johnson que vendió su alma al diablo
 para ser el mejor de Misisisipi
 Y Billie Hollyday y Ella Fitzgerald.
 y Coltrane y Bird y Satchmo,
 porque la música es de los niños y los cuentos

*La música es de los niños, que los niños la usen,
 deja que todos los niños bailen...*

UÑAS

una vez cadáver,
 bajo la tierra y las raíces,
 aún en el ataúd pútrido,
 se cavan muchos asuntos vividos:
 deudas, amaneceres, trabajo, deseos, esta misma pulsión
 de escribir poesía, y la otra, leerla,
 mirar el horizonte y el mismo horizonte:
 solo permanece lento y casi imperceptible crecer de las uñas,
 de tus pies, de tus manos, el lento y casi imperceptible
 crecer irrevocable de las uñas:
 que crezcan, entonces las uñas de mi cadáver,
 pero solo me pregunto, como cuando lo hacías en vida,
 ¿me inhumarás noche a noche en el cementerio bajo la
 Luna y cortarás una a una las uñas que crecen
 y se enredan con las raíces de los árboles
 y rasguñan la popa de mi ataúd silencioso en
 el mar de los sargazos y zarpazos de la muerte?

CELEBRACIÓN

Para celebrar tu cuerpo
no deberían haber palabras prohibidas en un poema,
este o cualquiera,
cuando quiero celebrar tu cuerpo,
decir que hay palabras impropias sería no sólo
no celebrar tu cuerpo,
sino toda la premura del amor y del deseo que me provoca
tu cuerpo, amor mío, si no, no estaría celebrando tal milagro,
a los 15, a los 20, a los 30, a los 60 años,
quizá no siempre el mismo cuerpo ni tú, tú,
este deseo que siento por ti a los 60,
lo sentiría y los sentí a los 30, a los 20 a los 15 años de ti,
y los siento de adelante hacia atrás en el tiempo
y a la inversa,
porque aunque tu cuerpo estuvo en otros cuerpos
y en el mío sobre otros, acezante,
sigue permaneciendo el mismo deseo,
nacido del amor y la ternura por ti,
entonces cómo prohibir en este poema
las palabras necesarias
que nombren ese cuerpo eterno para mí,
cejas, pubis, culo, pezones, iris, muslos
y esa gruta donde nace y acaba el placer,
esa celebración perpetua.

AMANECER CONTIGO

Me faltarían dedos
de mi mano izquierda
para recordarte,
y de mi mano derecha
para amarte, ¿comprendes?
me faltarían manos
para rehacer tu cuerpo desnudo,
dedos, codos, estambres de piel
para rehacerte.
Desayunos y pan tostado
para amanecer
y un sol que nos enceguezca

para anochecer,
 me faltarían ojos para mirarte amanecer
 y camas desordenadas
 para cerrar los ojos y mirarte
 mañana mirándome

FORMAS DE ABRAZAR

El primer abrazo con Teresa,
 fue impensado, inesperado
 ¡Cómo nos gustábamos!
 Ella vestía una minifalda a cuadrillé roja y negra
 y zapatos de charol;
 a mí me gustaban las chicas hippies,
 con vestidos de bambula y sandalias de cuero,
 si iban descalzas, mejor;
 pero yo le miraba las piernas a la Tere, con medias negras,
 cuando pasaba los cambios del automóvil,
 y ella se daba cuenta y sonreía:
 la primera noche que dormimos juntos
 nuestros cuerpos fueron uno, uno solo
 las pieles agradecían ser esas pieles
 que encontraban un cuerpo, una epidermis hecha a la medida:
 cuando nos fuimos a vivir juntos,
 esa pasión continuó, cuerpo a cuerpo, piel a piel,
 y cada vez más nuestros cuerpos y epidermis
 ¡como gozaban y eran felices y se hacían además amantes, amigas!
 Teníamos entre 34 y 35 años cada uno y tanta pasión.
 Cuando hacíamos el amor bailábamos, conversábamos,
 nos reíamos y todo eso era más que un orgasmo.
 Como el tiempo transcurre, pero no el amor ni la pasión,
 nuestros cuerpos aplacaron todas las noches,
 ya no buscábamos la pequeña muerte noche a noche,
 sino la breve vida noche a noche,
 un abrazo que finalmente nos llevaba a algo menos:
 ¿no sé si me entienden?
 Los que han amado, los que se han amado por más de
 30 años creo que saben de qué hablo.
 Más desgastados, tuvimos lo que siempre ocurre,
 separaciones,

exabruptos,
diferencias,
distancias, en fin, indeseadas y otras y otros.
De regreso los cuerpos siempre se reconocen:
la delgadez y el pubis de Teresa,
no sé mi propia delgadez y los tiempos que no vivimos
juntos, pero que traíamos y engarzamos.
Ya no todas las noches: los gemidos van y vienen
A veces sí, otras son cuerpos en busca del sueño.
En una bella noche de verano o invierno,
pero no todas las noches nos obligábamos a que fueran.
Después nuestros cuerpos se encontraban en la cama
cuando ellos se imantaban
y la piel y los cuerpos hallaban en esos momentos, la maravilla.
Ahora estamos, que vamos decir, casi viejos y cansados:
yo tengo un astrágalo menos y una parte del pie ausente,
el peroné me lo extirparon por artrosis.
La Tere tuvo una caída y se luxó una rodilla,
noche a noche se le hincha y yo se la acaricio,
como ella lo hace con mi peroné fantasma.
Ahora, cuando nos abrazamos, nos quejamos,
por amor sí, pero también porque nos duele el cuerpo.
De cuerpos gozosos a cuerpos adoloridos.
Y cuando nos tocamos y abrazamos, ahora,
sabemos que es por pasión, pero también por dolor.
Hay noches en que no buscamos un orgasmo volcánico,
sino una caricia que merme el dolor de nuestros huesos
de nuestros cuerpos, una forma de aplacar el dolor.
Y es igual de necesario.
Y es igual otra y la misma forma de amor
Cuando yo le digo a la Tere, mi astrágalo, mi peroné,
me duele, ella me hace cariños en esas partes
necesitadas y fantasmas del cuerpo,
como yo a ella su rodilla, que también le duele: así
nos amamos hasta las últimas, ya no por un orgasmo
sino para aplacar el dolor de nuestros cuerpos
pero no con menos ganas, pero no con menos deseo:
¡y cómo nos ovillamos en la cama!

UNA BOLSA LLENA DE COMIENZOS SIN FIN¹

Nadia Prado²

Estas cosas que recuerdo
ocurrieron
las recuerdo porque para ahuyentarlas pienso
desde niña hay que pensarlo todo
las escribo para no olvidar
para saber que las vivimos
para saber que la pesadilla existió

inclinarse sobre los cariños idos y prosternarse ante los libros
no, inclinarse y prosternarse ante lo perdido
no besar con barbarie las páginas
sino contar con ellas

en nuestra historia su olvido
trazar con piedras un camino para confiarnos
confiarnos al olvido

¹ Inédito, en proceso.

² Poeta, profesora del Departamento de Filosofía de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). Licenciada en Filosofía por la Universidad de Arte y Ciencias Sociales (ARCIS) y Doctora en Literatura por la Universidad de Chile con mención en Literatura Chilena e Hispanoamericana. Ha publicado los libros de poesía *Simple placeres* (Cuarto Propio, 1992; Surada, 2001); *Carnal* (Cuarto Propio, 1998; Surada, 2001); © Copyright (Lom, 2003; Bisturí 10, 2019); *Job* (Lom, 2006; Premio Mejores Obras Literarias, 2004); *Un origen donde podría sostenerse el curso de las aguas* (Lom, 2010); *[J]* (Cuadro de Tiza, 2012), *Jaramagos* (Lom, 2016); *El jardinero* (Ediciones Arroyo, 2020); *Algún lugar incierto* (antología, Yerba Mala Cartonera, 2021); *Animales distantes* (Overol, 2021); y los ensayos *Leer y velar* (Cuadro de Tiza, 2017) y *El poema acecha en los intervalos* (Bisturí 10, 2019; Salta el Pez, 2022). Actualmente es investigadora posdoctoral con un proyecto FONDECYT sobre el pensamiento de la inoperatividad y el carácter impolítico en las obras de Guadalupe Santa Cruz y Elvira Hernández.

hacer que el recuerdo más nítido sea una imagen haciendo millones de imágenes
 la bayoneta desgarrando el broderie de su pantalón

p. ej.
 intenta ordenar las fechas
 no las dejes hacer lo que quieran
 no las ordena el calendario
 saltan como las piedras que tiramos al río para hacer patitos
 en el agua el recuerdo rebota
 la superficie brilla mientras nosotros oscurecemos
 quizás hay que agarrar la vida así
 entre índice y pulgar
 poner el índice a lo largo del borde de la piedra
 para ayudarle a que gire
 ponerse de pie
 erguirse
 un pie adelante
 flectar las rodillas
 un pie adelante
 y otro atrás
 bajar
 bajar la mano un poco más
 muy abajo
 darle vuelo
 al ras
 casi a la misma altura del agua
 lanzar la piedra
 hacer que la parte plana impacte paralela la superficie del agua
 no debes emparejarla por completo
 la parte de adelante debe quedar algo más inclinada hacia abajo
 para que no se hunda
 para no hundirnos
 y llegar
 a la otra orilla

recuerda, p. ej.
el poema puede ser una botella arrojada al mar
 que será recogida

recuerda, p. ej.
golpeas en esta costa y se juntan arenas en la otra

el truco para no hundirse es girar lo más rápido posible
para que cuando ocurra el impacto no tambalearse demasiado
y rebotar más tiempo
si lo haces muy pausado el movimiento del agua
o cualquier oleaje por mínimo que sea te hará trastabillar y hundirte

recuerda
debes girar rápido y lograr muchos rebotes

p. ej.
algunos gorriones se dispersan
en un cielo que se fue haciendo cada día
más gris
más meticoloso
meticulosamente gris
el día se alarga con mamá en casa
nos da de comer
en silencio
dice poco *aquel día*
coman
acuéstense
duerman
apaguen la luz
quédense calladas
no peleen
no dice en silencio
eso vendrá después
mi hermana
años más tarde
me dice que yo no lea estas cosas
que me hacen mal
pero yo no puedo dejar de leer sobre «estas cosas»

p. ej.
estamos juntas pero nos sentimos extrañas
ahora sé que aquel día quedamos detenidas
que nuestra vida se llena de preguntas

que no podemos explicar
 que no podemos preguntar
 durante largo tiempo
 no podemos preguntar
 vivimos la masacre
 y supimos por qué

lo que habitamos o lo que recordamos
 el deseo de volver inexistente esa vida
 la experiencia de la sangre en el broderie
 pero no hubo lágrimas
 quizás para retardar la violencia
 o para abstraerse
 a la vuelta de la esquina
 cuando ya no te miraban los soldaditos

las lágrimas son desde entonces represa contra la humillación

p. ej.

retardar los días y hacer desaparecer ese día
 retardar los días y hacer aparecer ese día
 retardar los días y hacer como si no hubiese existido ese día
 retardar los días y hacer ese día lo que no hicimos ese día
 poner un tabique entre lunes y martes de aquel día
 como poner piel entre el yo y la vida
 algo de ese viejo mundo supura aún hoy
 algo de ese viejo mundo nunca se ha ido
 algo de ese viejo mundo es mundo hoy

antes de dar el próximo paso
 arraigar los pies en el presente
 para reprocharle la hora de los monstruos
 que se han quedado demasiado tiempo

p. ej.

la soledad que iremos sintiendo los días siguientes
 la orfandad de los días venideros
 que van cubriendo la algarabía de los días anteriores
 de ahora en adelante viviremos como sombras

invisibles en el día
cucarachas de noche

calcinados

hay que dejar hacer a las pesadillas para que nos dejen ser

cada vez que me topo con un broderie
acaricio con las yemas los agujeros que forman flores
imagino acariciar la pena de aquel día
encamino los dedos por el bordado hasta las flores en agujero
eran flores
era verde agua
como ese color con el que a veces pintan las cocinas
como las puertas de la casa de JM
nada tan estúpido como que el broderie te haga llorar
y que las lágrimas de antes se cuelen en esos agujeros de hoy

desde ese día esa de soledad
que cada una llena como puede

M teje

R cuenta

I rescata animales

M come

Yo

nada de eso hice

y me quedé atrapada en las páginas

de un libro imaginario que construyo hasta hoy

miro las hormigas

les pongo obstáculos

las como

mi abuelo me dice que hacen bien para el pulmón

pican

luego, con los años

cuando se enferma y lo cuido

me dice que no sabe si hacen bien para el pulmón

quizás hacían mal y él comió muchas porque se enfermó irreversiblemente

p. ej.

se siente una soledad magra a pesar de que estamos todas en casa
algo descarnado se repite
los días pasan
mi madre nos habla como nunca lo había hecho hasta entonces
M hace postres
R costurea
I limpia
M se orina
yo no recuerdo que hacía yo
yo de mí no me acuerdo
solo de las situaciones fuera de mí
mi manera de capear la sangre que no pude esquivar
sí, capear la sangre como si fuesen olas

nuestra voz se adelgaza
despacio hasta las yerbas que riega en la mañana
su delantal está manchado como nunca
día a día las manchas se acumulan
ella no se resiste
nuestra vida está llena de objetos que hemos dejado de mirar
y que de vez en cuando volvemos a mirar
lo que hay en ellos que ya no vemos
lo que de ellos nos lleva a un recuerdo
a un hecho a un lugar a un rostro que falta
objetos que nos ayudan con las palabras
mi madre es un dedal que miro a diario en el marco de mi ventana
en ese pequeño espacio se aloja un grito
una vida, la suya, la mía, la de mis hermanas
incidentes envueltos en ese agujero
que parece ser el horizonte negro en el que estamos
origen y torbellino
catalizar los hechos

el agujero del broderie
bordado y corte: la verdadera patria

p. ej.
me despierto en una habitación que no es la mía
no es mi hogar
no es mi casa

no es casa no es hogar
esta ciudad jamás ha resplandecido

descubro sangre al despertar
pienso que vino de algún sueño
donde la semejanza hace lo suyo
voy por las pastillas
lo retraso
el error
lo retraso

p. ej.
hoy, a propósito de esto, me dediqué a buscar curiosidades sobre escritores
me enteré de que K era vegetariano y coleccionaba pornografía
no lo hubiese pensado, lo primero,
leo que después de su muerte
al revisar su casa
se encontró una gran cantidad de «este tipo de contenido para adultos»
hoy por ese hecho hubiese estado en todos los noticieros
convertido en insecto de nuevo

p. ej.
por la ventana la ciudad
que no es casa no es hogar
se aparece con K en el letrero empinado sobre la falda del cerro:
«América»
el libro de K se llamaba
antes que eso
El desaparecido
fue Brod el que le cambió el nombre
¿por qué haría eso?
me refiero a la verdadera razón
razones verdaderas son zancudos que descansan
sobre lo imprevisto que viene con el miedo
porque nos permite ser algo
en el *instante previo al instante*
y eso lo es todo

p. ej.
quizás las cosas se alojen por tiempo indefinido en el quizás

en el miedo que no sé exactamente que es aún
 pero sé que lo siento
 la ciudad es una enorme fábrica abandonada
 al menos se parece a una enorme fábrica abandonada
 los objetos ajenos usados a diario parecen distintos
 porque una carne distinta no ajena se impregnó en ellos

quizás es verdad, como dices,
 que «la imagen recorre el cuerpo con la misma rapidez que la sangre,
 pero no la misma prontitud»

velocidad hubiese puesto yo
 pero, dime, cuál es la diferencia entre rapidez y prontitud
 ¿será acaso la misma que entre identidad y semejanza?
 en el sueño podemos ser-de cierta-forma-de-todas-las-formas
 como las imágenes que entran y salen
 ¿realmente, lo crees?
 solo creo que entran porque cuando salen
 si es que lo hacen
 se transforman en líneas entre las fracturas de las cosas

p. ej.
 me dice D que Brod le cambió el título al libro para vender
 le digo que eso leí alguna vez pero que pienso que quizás fue otra la razón
 ¿por qué haría eso?
 me refiero a la verdadera razón
 digo
 el género de las cosas
 no veo con desagrado
 de qué está constituido el género de las cosas
sangre, carne, huesos, venas y partes semejantes
 eso es un cuerpo
 pero no, eso es el género de las cosas
 dos animales que comparten la disposición del alma
 el entendimiento sobre las cosas se ha generalizado

no supe qué palabras poner cuando desperté sobre el sueño
 quizás porque no había terminado
 no supe por qué palabras reemplazar las que se repetían

o sonaban mal cuando ella ya no estaba
la agonía en el sueño es precisa

p. ej.
en la agonía las palabras se detienen
se detienen antes de la muerte
eso lo sé
me refiero a la verdadera razón
y también a la no verdadera no razón
por la que se detienen

Es verdad, M, los antiguos enamorados
intentan construir, reconstruir, diría yo, algo que no existe
las amarras son fuertes, tentáculos, no de calamar, tentáculos de medusa
la fragata portuguesa que clavó su lanceta contra la mujer en El Tabo
me hizo pensar que, finalmente, todo se aloja en la carne
criaturas de carne y hueso
sangre, carne, huesos, venas y partes semejantes
todo comienza a oler demasiado o muy poco
como el amor
es demasiado o muy poco
somos *carne y lenguaje*
no, *carne del lenguaje*,
por eso es un error decir que el verbo se hace carne
carne y paradoja

p. ej.
yo no sé nada sobre al amor, sabes.
Nada.
Las mujeres con las que estuve dijeron cosas como
¿qué esperas de esto?
cuando me resistí a una conversación sobre la cuenta del gas por más de un
minuto
me pareció tiempo suficiente para ponerse de acuerdo

p. ej.
quizás, en el amor, lo importante sea lo que se deja de lado tempranamente
el lazo que trae un mensaje que no se dio en el momento oportuno

qué esperas de esto
 ¿qué?
 ¿es?
 ¿esto?
 ¿cómo, por qué, qué, cuándo, quién?

quizás porque como todo compuesto se diluye
 se evapora
 se solidifica
 hace agua
 quizás porque no se puede comprimir
 quizás porque sus partículas nunca logran cohesionarse
 quizás porque no podemos asimilarnos ni observarnos con facilidad
 en ninguna circunstancia cotidiana
 tal vez sea solo una avería en el intento cotidiana de adherirse
 de reunirse, quieres decir
 ¿cuál es la diferencia?

p. ej.
 en toda conversación se extiende un vacío que el ruido hace menos persistente
 como al despertar una mañana con alguien que no conoces
 ahora algo sabes,
 canta al preparar el desayuno que querías preparar tú

no lo creo
 siempre queda mucho por hablar
 pero
 hay que dejar algunos agujeros en las páginas
 como ese juego en la película de CM
 en el que un hombre golpea una cabeza que se asoma en una máquina
 y que él imagina que es su jefe
 machacar la jerarquía con una energía tan envidiable
 desquitarnos al menos con las marionetas del poder

p. ej.
 un hombre con una marioneta en el paseo del país oasis
 hace que después de terminar su acto
 el muñeco reciba el dinero que le dan los transeúntes
 pero al estirar la mano lo hace cerrar los ojos

aún pienso qué quiso decir con eso
 la vergüenza no es la insignificancia
 sino el orgullo que se desplaza a un momento de destreza en el cotidiano

p. ej.
 el lenguaje en movimiento buscando una imagen
 el aymara en el cielo con su flauta a la que le entraban hormigas
 sacudía y las soplabla por los agujeros
 los insectos perdían el equilibrio y la coordinación
 y caían intentando no caer
 es nuestro rumbo un deambular como si nos soplaran los pies
 pensé en criaturas biotecnológicas
 ingresando al fondo negro de la pantalla y al espacio
 formas orgánicas y movedizas
 formas intuitivas y curvilíneas
 formas espontáneas
 irracionales
 presencias sin asidero
 clamando
 volver a ser
 de nuevo la presencia se disipa sin lograr su ausencia
 el lenguaje del amor se diluye
 siempre
 soltar desatar su desaparición
 el llanto de lo provisorio, p. ej.

el lenguaje gira en secuencias en la página espesa que guarda cada uno
 episodios del siglo XX que deseamos ignorar
 olvidar
 no es lo mismo
 casi lo mismo
 uno se aloja en el
todavía no y otro en el *ya-no-todavía*

quise decir algo concluido que aún no termina
 como el verso de Celan: «el cabello de mi madre nunca llegó a ser blanco»
 la historia entera en diez palabras.
 No solo lo escribió. Piensa en eso. No solo lo escribió.

Piensa para no enloquecer
 piensa para no flaquear

piensa para no enloquecer
 para no flaquear

piensa para espantar la tristeza duerme
 para espantar la tristeza piensa

piensa para espantar la tristeza duerme
 para espantar la tristeza piensa

p. ej.
 un hombre del que nunca supe mucho
 del que no recuerdo casi nada
 ese casi es su silbido
 aún hasta hoy
 él fue
 sigue siendo un adverbio

nunca se me dio, no se dio
 aunque faltó muy poco para ello
 dude de él a beneficio
 como algo que se escapa y vuelve
 cuando ya no hay tiempo para reprocharle
 cuantas huellas serán borradas
 lo que queda de ese día
 algunos días
 la tinta que traspasa la tela
 sin manchar los dedos
 un silbido
 casi olvidado imperceptiblemente inscrito con ferocidad

p. ej.
 si quieres resolver cada día
 estás muerto

sin mirada
 los ojos vuelan por su propia ceguera

y antes de abrirlos reposan en una imagen que siempre es la primera
vuelve a vivir la ausencia que deseamos

ella puso el vaso sobre mi estómago
luego apoyó los labios y besó la aureola
dijo mirando hacia el techo sobre esa escritura:
«mi padre cuando murió tenía los ojos desorbitados»

digo abiertos
no, desorbitados

este libro podría llamarse *Sobre palabras que se dicen sin pensar*
o palabras que se dicen pensando
o cómo se dicen y piensan las palabras
pero las palabras solo son palabras

POEMAS

Rafael Rubio¹

LA ESPOSA

Soy una pobre monja de la orden de Loreto. Escucho voces. Son las voces alegres de mis hermanas que aletean en los patios del convento. A Dios le agrada eso, la alegría de sus hijas. Quien está triste, algo le niega a Dios.

Dicen que soy alegre como un pajarito, que ando gorjeando todo el santo día, que trabajo cantando, que rezo cantando, que soy un puro canto disfrazado de monja, que Dios ríe conmigo, que se muere y resucita de la risa, cuando le rezo riendo en mi silencio.

Sé que me ama. Puedo verlo en la cara de la gente. Puedo oír cuando murmuran a mis espaldas cuando paso: Miren, ahí va la querida de Dios. Y yo me río y canto hasta alumbrarme.

Escucho voces. No soy capaz de distinguirlos bien. No sé si es una voz o muchas voces o es un coro de sombras en la paz del cuerpo. Se lo conté a mi padre confesor. Él no me hace caso. Pensará que son cosas de monja loca, delirios de una Amada del Señor, pero mi cuerpo arde por las noches como brasa, y el silencio que soy, termina por hablarme, en su lenguaje oscuro de bodega con pobres, de orfanatos vacíos, de hospitales sin nombre.

Yo trato de entender qué es el silencio, dónde habita, en qué lugar del cuerpo hace su nido, por qué me llama a mí, que estoy ausente.

¹ Rafael Rubio Barrientos (1975). Poeta y académico. Doctor en letras mención literatura, PUC. Autor de los siguientes libros: *Arbolando* (1998), *Madrugador Tardío* (2000), *Luz rabiosa* (2007), *Caudal* (2010), *Mala siembra* (2012), *Viernes santo* (2019), *Un día soleado* (2019), *Lengua oculta* (2020), *Ciervo vulnerado* (2022). Ha obtenido los siguientes premios: Premio Pablo Neruda, Premio de Poesía Joven Armando Rubio, Premio Municipal de Literatura, Premio de la Academia Chilena de la lengua, entre otros. Ha sido incluido en numerosas antologías de poesía chilena y en revistas literarias de circulación nacional e internacional. Actualmente dirige talleres de creación literaria e imparte clases en la Universidad Diego Portales.

El silencio es Dios que habla, y yo lo escucho, y peno y sufro y duelo por su ausencia. Cuando es de noche, y mis hermanas duermen, salgo secretamente de mi celda, hacia uno de los patios del convento. Allí me inclino ante una imagen de mi esposo. Te amo, le digo. Te amo más que nada en el mundo. Besa a tu pequeña, a tu pobre pajarito enamorado, que ya se muere de cantar la luz. La noche es tan hermosa... ¡Parece que el silencio lo animara todo y que una voz hablara por las cosas!

Mis hermanas no me ven el dolor, porque llevan el dolor en los ojos. Ellas creen que siempre estoy riéndome, que no cargo tristezas en la espalda, que todo en mí es ala y aleluya. ¡Cuánto se equivocan!

Tengo un dolor alegre que me punza las carnes, es un dolor de amor que no me suelta. Es un venado loco que hiere y sale huyendo, pisoteando las flores, sacudiendo las hierbas, dejando su hermosura en el camino.

He salido de la celda del convento. He visto calles sucias, callejones poblados de palomas muertas. Un enjambre de niños friolentos me agarra de las faldas, sacudiéndolas. Hoy he escuchado voces. Y eran voces de los pobres. Era tan grande el silencio en el que estaba, que podía escucharse desde lejos mi corazón. Aún no sé qué hacer con esas voces. Alúmbrame, Señor.

BUCÓLICA

Ya es la alborada. Amaneció el caballo.
A relinchos relumbra en el potrero
y así en galope bruñidor de rayo
alborota de sol el campo entero

Los pastos gimen. Arde el sol severo
empinado en el cielo veleidoso
atizando al caballo venidero
que relincha a lo largo de su gozo.

Tranquilamente los corderos pacen
los pastos frescos en el santo día
y las mulas rebuznan castamente.

Y a la sombra del sol, la luz renace
al fondo de las viejas lecherías
do tañen las campanas de repente...

CUADRO

Hoy es tarde de campo. En el estero
las aguas son esposas que saludan
enamoradas claras, novias mudas
que hacen su venia al sol de los potreros.

El potro sigue el viejo derrotero
en los campos arados por los rayos
mientras relinchan áureos los caballos
orillando los cercos y senderos.

En los graneros, arderá el plumaje
de gallos y gallinas bulliciosas
Levitarán las yeguas mientras tanto

bajo cielos ramajes
donde la luz se empinará gozosa
a darle rienda al viento, sol al canto.

ESTÍO

Atardece. Yo siervo estremecido,
labro las piedras del remordimiento.
La flauta del pastor ha enmudecido
apacentando al sol en un momento.

El sol arroja rayos a raudales.
Arde la gracia maliciosamente
mientras el sol ensaña sus puñales
contra el breñal que ahoga la simiente

Vendrá la muerte a cosechar el día
-brasas de dios: los frutos del verano
arrancados al sol de la sequía-,

Yo labrador voraz, labriego eterno
bajo la noche apuraré la mano
para arrancar los frutos del infierno.

CAMPANADA DEL VINO

Trina la luz: el canto que me encumbra
 alto en el cielo y alto en el abismo
 hace nacer en mí lo que me alumbra
 campanada de dios, que soy yo mismo.

Rayo que reza: el sol hila la lumbre
 encumbrándose sobre el horizonte,
 mientras las cabras parten por las cumbres
 -alborotadas nubes- de los montes.

Reza la savia en mí. La Novia trisca
 -cabra de asombro- sombra enternecida:
 y la pastora llévame consigo.

Descarriada la luz, se vuelve arisca
 de crines enroscadas en las bridas
 como una yegua rubia entre los trigos...

ALBORADA

Un potro rubio mea en el estero
 mientras restalla el canto de los gallos
 Amaneció. Gorjean rubios rayos.
 La yegua está alumbrando en el potrero.

Se zambullen gallinas bulliciosas
 revoloteando en los abrevaderos
 Hay un olor a cielo en el chiquero.
 Las nubes buscan ranas en las pozas.

El sol relincha lejos sobre el pasto
 La mañana despierta, despereza
 verdes ramajes donde rayos pasan....

Bajo los cielos vastos
 un raudal de pureza
 entra por las ventanas de las casas.

SANTA TERESA

Iré hacia ti perdida como flecha en lo oscuro
yo la amada que huye llagada por la hierba
A la luz de tus ojos florecerá mi sombra
A la luz de tu sombra me volveré una cierva

Abrevaré en tus ojos el agua que me mira.
El agua fresca: un coro de almas despeñadas,
Señor entraré en ti como el cielo en el pájaro
el cielo que es el canto que da su llamarada.

Me arrobaré elevándome a lo alto del coro
cantándote en lo oscuro plegarias como llamas
Subida de mi misma, más arriba que el cielo
seré la pura música que en el vuelo se inflama

Así volcada en ti, nos iremos de vuelo
por los aires que van luminosos y heridos.
Y en el cielo que tiene el color de la fuente
-como cierva deseosa- yo te haré mi marido.

YO VINE A ESTE MUNDO PARA ABANDONARLO

Yo vine a este mundo
para abandonarlo.
Yo arranco mi sombra
de la luz del campo

pues la luz se siembra
con ojos cerrados
en la tierra donde
duermen mis hermanos.
Yo vine a este mundo
para abandonarlo.

Si hay algo en el mundo
no es más que cansancio;
yo vengo de un tiempo
que nadie me ha dado,
los charcos reflejan
un cielo vejado.

Yo vine a este mundo
para abandonarlo.

No saldrá otro sol
sobre los tejados,
la sombra saluda
la paz del establo.
la vida, ¿mi vida?,
¡qué poco ha durado!
Yo vine a este mundo
para abandonarlo.

¿Qué me dio la vida?
La muerte en un plato.
El lobo recoge
los viejos rebaños.
Yo nací en un tiempo
que aún no ha llegado.

¡Yo vine a este mundo
para abandonarlo!

EL CIERVO Y LA SED

Libre de luz, el sol da su zarpazo
sobre la presa oscura, más pura que la fuente.
La zarpa es la piedad, piedad para la muerte
que un impulso de amor precipita llorando.

Libre del hambre, el ciervo huye a la sed
para buscar el agua, criadero del cielo.
El animal escucha la nota no tocada
la nota que da el tono de un antiguo silencio.

Libre de cielo, el ciervo salta el río
-flecha de Dios sediento-, para ahuyentar el agua
cuando la sed lo mira como a ciervo entumido
devolviéndole al río una luz derramada.

Libre de infierno, el ciervo huye a la fuente
llevando al cielo el agua recobrada.

Ciervo que no ha escuchado canto de los arroyos
no conoce la música ni la sed ni la muerte.

Libre de Dios, el ciervo reza al agua.

LA CENA

A la mesa se sientan los parientes
La esposa enciende cirios con los ojos
Invicto, el tenedor muestra los dientes
¿Cosechará la noche los despojos?

Arrecia el hambre, siempre inapetente
bautizando los platos: la alacena
tiembla de furia. Escarchará la cena
novia de la que enviudo, de repente?

Roeremos el hueso más glorioso
aunque nos brinde Dios punto por punto
la facultad de ser lo que nos salva?

Efímero el vinagre, el pan: difunto.
El vino: chorro de cerval gozoso
verá por fin enrojecer el Alba

LA MESA DE LOS MUERTOS

La mesa se aburrió de esperar a los muertos
No vienen los hermanos a la fiesta.
Ha tardado mamá. El abuelo Alberto
está durmiendo siesta.

Atardeció. Se ha puesto el gallo incierto.
Los hijos no vendrán. Se han ido lejos.
De nada les valdrá volver adonde nunca
la mesa se aburriera de esperar a los muertos.

No llegará la abuela a la hora acordada
Ha de estarse sacando la maleza del huerto.
Siempre todo a deshora, contra toda paciencia...!
La mesa se aburrió de esperar a los muertos.

La hermana debe estar rezando el ángelus
mientras el tío sueña con los ojos abiertos.
Han tardado los primos. ¿estarán en el campo?
La mesa se aburrió de esperar a los muertos.

Alguien pregunta, lejos: ¿la cena, ya está puesta?
pero no le oirán venir a paso yerto.
Siempre todo a deshora, contra toda respuesta...!
La mesa se aburrió de esperar a los muertos.

No llegará la hija vestida de codicia
aleteando en el patio detrás de algún insecto.
Siempre todo a tardanza, contra toda justicia
La mesa se aburrió de esperar a los muertos.

Ya es noche. No vendrá la hora convenida.
Se han ido todos, todos hacia lejanos puertos.
No volverán. Ni llores, hermano, así es la vida!
La mesa se aburrió de esperar a los muertos.

LOS HUÉSPEDES SECRETOS

Es tarde de Domingo. Han llamado a la puerta.
Ábreles Isabel, que están golpeando fuerte.
(A la sombra del cielo, la luz se ha puesto incierta)
Y hay que abrir a los huéspedes que llegan de la Muerte

Ábreles Isabel: entrarán en la casa,
como culpas vestidas, las sombrías visitas
del Domingo cordial que las trae y arrasa
desoladas y exactas, puntuales a la cita.

Ábreles Isabel, que se está haciendo Tarde
y la noche es la sombra del comedor desierto
(Al fondo de la sala, un brasero que arde
alumbrará el lugar donde comen los muertos).

EL PECADO

Alumbrados en la casa del fuego
redimidos al fin por la condena
hasta el dolor subiéndonos del cielo

donde somos a la sombra del llanto
las almas del amor de los perdidos
solos como la lumbre del pecado

venimos a llorar por los pecados
invitados a la casa del fuego
donde son solo sombras los perdidos
que imploran el amor de su condena
Henos crucificados por el llanto
nosotros los espíritus del cielo.

Amedrentados por la luz del cielo
somos la sombra misma del pecado
así venidos al país del llanto
vemos la pura redención del fuego
donde hallamos la cruz de la condena
nosotros a quien rezan los perdidos

Idos de dios entonces los perdidos
tendremos que encontrarnos con el cielo
para escuchar la voz de la condena
que del amor dirá de sus pecados
para la sola humillación del fuego
que hará alumbrar hasta el amor del llanto.

Así crucificados por el llanto
miraremos nacer a los perdidos
en la jurisdicción feroz del fuego
mientras por el amor se incendie el cielo
alumbrado por todos los pecados
que pueda reclamarnos la condena.

Alumbrados así por la condena
volveremos a la mansión del llanto
a morir en la paz de los pecados
que irán a redimir a los perdidos
en la medida en que el amor del cielo
vive a la sombra misma de su fuego.

Así perdidos vamos tras el fuego
redimidos del cielo por el llanto,
cuando el pecado alumbró su condena.

EL RÍO ES UN CABALLO CUANDO MUERE

Hay un caballo muerto junto al río.
Nadie vendrá por él, ni la memoria
-que aguarda tras el bosque- ni el olvido.

Nadie vendrá, porque la muerte ahuyenta
a la sombra que nace y al otoño caído.
Y hay un pájaro triste y una luz que se queja
Y hay un puente fantasma.

Y hay un niño.

Nadie vendrá a buscarlos, el invierno
es un caballo muerto junto al río.
Algún día vendrán. Será muy tarde
para hallar otra cosa que el olvido.
El agua implora al pasto su ternura
y la ternura entrega su quejido.
Dios escribe en el agua que la muerte
no es capaz de morir. Óyeme, niño,
no preguntes jamás por la corriente
cuando un caballo muera junto al río.

LA LLAMADA

Yo soy la mal criada, la cervala que bebe
la leche de unos pechos cortados por un rayo.
“Mi ciervo no me quiere, mi ciervo no me quiere”
yo gimo como santa subida por un beso,
mientras arrojé al bosque mi sortija de lágrimas

y el ángel me recuerda que mi ciervo está preso.

¿Qué hacer con este infierno que me dieron por alma
con esta quemadura que implora por mi carne?
¿Habrá en algún lugar un ciervo, un ciervo solo

que en la lumbre del gozo me perdone la sangre?

Estoy borracha ay sola más sola que la mente
pero la luz que canta me sube por las venas
porque yo soy la lámpara y la luz y la sombra
de los días oscuros, que los hombres veneran.

El amor no me ha dado el dolor que merezco
 Todo el mal, todo el mal del que he sido capaz
 me ha bendecido el alma como el agua a la llaga,
 pero heme aquí más sola que la esposa de un ciervo.

Yo he bebido llorando la sed que hay en el hambre
 la sed que crea al hombre, la sed que lo destruye
 no he agradecido a nadie el pan de cada noche
 he sido nada más como cierva que huye.

Yo no nací de nadie yo no nací de nadie
 no conozco otra madre que la gracia que duele.
 He vivido una vida que nadie viviría.
 Son otros los que nacen, pero yo la que muere.

RENUNCIADO

Yo no sé de otra sed que la sed de arruinarme
 ni de otro deseo que el de verme sin mí.
 La piedra escupe al musgo, El mar odia al oleaje
 Señor, yo sólo vivo, porque no sé morir.

EPITALAMIO

(Fragmentos)

I

Oh rabiosa dulzura
 Oh ternura de Dios incandescente
 Si la cierva en premura
 besa al ciervo en la frente
 la cabra hará brotar luz de la Fuente.

II

Si llorara la cierva
 una oración en brazos del Amado
 rezaría la hierba
 como un Dios vulnerado
 sobre la dulce hierba recostado.

III

Un rebaño de nubes
recientes, se arremansa allá en el cielo
y el silencio que sube
pastorea su duelo
al aire arrebatando de su vuelo

IV

Yo difunta cordera
resucitada en brazos del Amado
Al olor de la era
Al amor derramado
florecerá mi espíritu en el prado

TRUENOS

Estoy roto por dentro y estoy roto por fuera
roto, roto del alma; roto, roto del cuerpo
Y sin embargo, oh madre la voz me sale entera
por más que yo esté roto, de la sangre hacia adentro.

De la sangre hacia arriba, me ahogare en el vino
que me borra la cara de los muertos que quiero
Roto, desheredado de Dios, soy el camino
por el que se perdieron los pasos del abuelo...

De la sangre hacia adentro, de la sangre hacia afuera
seré la voz que huye por un hueco del cielo
y me habré roto más que la espiga postrera
que un dios muele aporreando la piedra del mortero.

Habrá madre en la noche del amor, habrá pena...
me verán anunciando mis silencios devotos,
con mi hija en los ojos, y mi hermana en las venas
y mi padre en la sangre, y roto y roto y roto!

RESEÑAS

Luciano Martínez (ed.). *PEDRO LEMEBEL, BELLEZA INDÓMITA*. Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2022: 450 pp.

Pedro Lemebel, belleza indómita, editado por Luciano Martínez, es una obra de arte que a través de los veinte textos que la componen ofrece un retrato de las múltiples caras posibles de quien fuera y es uno de los artistas latinoamericanos más relevantes. Me refiero, con ello, al gran Pedro Lemebel, versátil genio chileno que a partir de su propia subjetividad escindida y de sus trabajos narrativos y de performance cantó al mundo todo aquello que, como en el epígrafe de Michel Foucault que abre el libro, “se nos ha impuesto durante siglos” (11).

Dividido en seis partes, el libro desarrolla una cartografía que navega la existencia lemebeliana a través de entrevistas, bibliografías, poéticas, canciones y demás para adentrarnos en un universo hecho de palabras, afecto y agradecimiento a Pedro y las huellas que ha dejado en la piel de la cultura y el sentir chileno, latinoamericano, mundial en su divagación, crítica y denuncia de las torpezas y desaciertos culturales e históricos chilenos, pero también latinoamericanos en su interconexión con otras regiones.

Desde el texto de Luciano Martínez que abre *Pedro Lemebel, belleza indómita*, notamos la continuidad de estas marcas en el presente de la historia y la cultura latinoamericanas en la medida en que Martínez afirma la pertinencia del quehacer crítico y creativo de Pedro, puesto que reactualiza su presencia y pertenencia al ahora que ocupamos como latinoamericanos, pero también como humanidad. El texto del antólogo comienza por nombrar la herida que desde la infancia se forjó en Lemebel por ser un sujeto “diferente.” El insulto como herida se abre, así, en el texto de Martínez para navegar la infancia de Pedro, pero también las duras y tristes infancias que cualquier sujeto cuir/queer/marica u “Otro” experimenta. Martínez, sin embargo, no se complace con narrar únicamente esta oscuridad, sino que se adentra en las posibilidades de la herida cuando esta es transformada en luz y verdad, tal y como ha sucedido con Pedro, según lo plasma y demuestra su propia historia de vida (y de muerte), tanto como sus crónicas, performances, entrevistas y trabajos audiovisuales. El texto de Martínez, así, acude a la transformación que se produce desde esta herida experimentada por Pedro Mardones y que es suturada por Pedro Lemebel. Dicha transformación se traduce, como sugiere el autor, “en su devenir en persona valiente, indómita y orgullosa que irrumpe en la historia chilena y la literatura latinoamericana” (15).

Esta misma valentía es revisitada, desde diversas miradas, en todos los textos que se reúnen en *Pedro Lemebel, belleza indómita*. Valentía que se resalta, por ejemplo, en el diálogo que mantienen Héctor Domínguez Ruvalcaba y Pedro Lemebel en el texto que abre la primera sección del libro, “En primera persona” y que recoge una entrevista, hasta ahora inédita, realizada en el 2001. Esta entrevista recorre retazos de la vida y el trabajo de Pedro en la que la amistad y la complicidad han sido claves. Como aquella que mantuvo con Carmen Berenguer y que la misma relata en el segundo texto de esta sección, el cual nos remonta a la praxis política y activista en que puede, a veces, devenir la amistad. Regresamos, en esta lectura, a los años de la dictadura y de la postdictadura donde tuvieron que agenciarse otras formas de ser y decir para sobrevivirla. En este caso, amistad y afecto se promueven como formas de la resistencia.

Dicha fórmula, amistad y resistencia, no ha sido exclusiva de la vida material de Lemebel, puesto que desde sus textos se tejen también afectos, coincidencias y complicidades con otras y otros autores y artistas. Tal es el caso de Néstor Perlongher, a quien Alejandro Modarelli identifica como un sujeto que dialoga, sin saberlo, sin buscarlo, con Lemebel, sobre todo en lo que concierne a la evocación literaria que ambos realizan de la figura materna. En este texto se puntualiza, además, una serie de coincidencias entre Lemebel y Perlongher sobre la lucha por la diferencia, por el derecho a existir, así como también al cuestionamiento de formas tradicionales y capitalistas de habitar la disidencia sexual y de género. Este cruce en particular me resulta bastante productivo y urgente de visitar en la actual coyuntura que experimentamos en América Latina, donde el neoliberalismo pareciera haber dado paso a una inclusión y equidad con respecto a la disidencia sexual y de género en el continente (matrimonio igualitario, unión civil, etc). Sin embargo, la extrema violencia y brutalidad que se practican contra estas mismas disidencias muestran lo contrario. De esta manera, el texto de Modarelli resulta iluminador, en tanto nos recuerda acerca de las complicidades macabras que existen entre ciertos modelos económicos y sociales y la producción de violencia y sufrimiento.

En lo que respecta específicamente al género, se sabe que Lemebel fue un gran aliado de la lucha feminista, especialmente de aquella que se gesta desde los sectores populares. Así lo aborda Bernardita Llanos en su texto que apertura la segunda sección del libro, “En contexto,” y regresa a *Cancionero*, el programa de Lemebel en Radio Tierra, emisora creada por la organización feminista La Morada, en la que el artista acaricia detalles y acciones de la lucha feminista que luego expondrá en *De perlas y cicatrices* (1998). Llanos no es la única que regresa al pasado para mirar de forma panorámica la vida y obra de Lemebel. Fernando Blanco así lo hace al estudiar la protesta social chilena del 18/O, la cual entreteje con la protesta contra la dictadura y los aportes de Lemebel a esta misma, quien, según expone Blanco, resucita para adentrarse en la lucha disidente actual. Este texto acude al cuerpo materializado simbólicamente del artista entre cantos, gritos y bailes y nos refresca la potencia de lo efímero. En esta

misma línea se posiciona “El archivo como engaño y promesa” de Fernanda Carvajal, puesto que cuestiona la conceptualización tradicional del archivo desde un estudio del trabajo performativo de las Yeguas del Apocalipsis. Dicho trabajo se extiende a toda la poética visual lemebeliana en las que poesía y música se vinculan al cuerpo del artista para dar cuenta de las potencialidades de la disidencia sexual y de género, tal y como lo exploran, desde sus respectivos textos, Rita Ferrer y Arturo Márquez-Gómez.

La cuarta sección del libro, titulada “Cartografías” está dedicada al estudio de la producción cronística de Lemebel en la que la figura de la Loca es de relevancia, en tanto es desde dicha figura donde se articulan una serie de sensibilidades políticas y sociales, como lo discute, por ejemplo, el texto de Juan Poblete. Las crónicas de Lemebel guardan en sí mismas una poética que transgrede y deforma al género tradicional de la crónica para postular un género híbrido y así lo reconoce Clelia Moure quien, junto con Eduardo Espina, se adentran a las potencialidades de la creatividad en Lemebel y el poder estético de su escritura.

Otros compañeros de la lucha disidente sexual y de género de Lemebel se nos aparecen también en *Pedro Lemebel, belleza indómita* para compartir con las y los lectores temas propios a dicha lucha desde lo estético-político. Este es el caso del también escritor chileno Juan Pablo Sutherland cuyo texto aborda la pandemia del SIDA y su vínculo a la militancia sexual chilena. En este texto, Sutherland se acerca a la experiencia de la homofobia bajo el neoliberalismo que intensifica la deshumanización de aquellos sujetos considerados como no productivos debido a que practican una sexualidad y un género no normativos, pero también debido a su estatus positivo frente a la enfermedad. En base a esto, Sutherland rectifica la figura del homosexual, de la Loca y de aquel considerado como despojo humano por estar “infectado” recordando y analizando, justamente, una serie de textos y trabajos lemebelianos que se han abocado a desarrollar dicha rectificación. Resaltando, así, el brillo de las experiencias de vida de estas personas desechadas por el Estado, el cual se contrapone a sus discursos y narrativas de muerte y enfermedad.

Esto supone una creación y un pensamiento que se producen desde lo afectivo. De ahí que Macarena Urzúa, Ignacio López-Vicuña y Tamara Figueroa Díaz lean los textos de Lemebel en clave afectiva para entender la lucha política del autor. Esta pasa por la denuncia pública y la transformación del espacio público a través de las diferentes expresiones artísticas que emprendió el autor en vida. Se recorren aquí los distintos lenguajes de los que se vale Lemebel para enunciar memorias, sentires, denuncias y reivindicaciones, especialmente, de aquellas poblaciones subalternas marginalizadas y oprimidas, lo que lo lleva a dialogar con otros y otras autoras que como él han permeado su arte de las mismas motivaciones. Similares indagaciones emprenden los textos de Judith Sierra y Raquel Olea los cuales continúan explorando las relaciones entre amor y política y la manera en que estas impactan al cuerpo que se narra en creaciones lemebelianas como *Tengo miedo torero*. El texto de Cristian Opazo

pareciera cerrar *Pedro Lemebel, belleza indómita*, en tanto vuelve a *Incontables* para recordar su existencia clandestina y los orígenes narrativos del autor. Este gesto del libro nos invita a volver al texto introductorio de Luciano Martínez para comenzar, nuevamente, el ciclo de lecturas que componen el cuerpo de *Pedro Lemebel, belleza indómita*, en tanto sus diversos textos piden ser leídos una y otra vez en una suerte de ceremonia de reconocimiento y gratitud al genio del autor chileno.

Erika Almenara
Universidad de Arkansas

Nellie Bly. *DIEZ DÍAS EN UN PSIQUIÁTRICO*. Santiago: Alquimia Ediciones, 2021: 125 pp.

Porque si hay alguien que puede descifrar un misterio,
es un reportero (41).

Diez días en un psiquiátrico es un proyecto que surge en el marco del “Programa de apoyo a la traducción”, convocatoria 2020, que promueve el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. La adjudicación de este concurso permitió a Alquimia Ediciones traducir y publicar el reportaje que Nellie Bly¹ escribió, originalmente en 1897, para el periódico *New York World*.

Esta pionera del periodismo de investigación inició su carrera luego de publicar una carta en el periódico *Pittsburgh Dispatch*, a modo de respuesta a los contenidos sexistas que divulgaba la columna: “Para qué sirven las chicas”. La contundencia argumentativa de Bly motivó a George Madden, editor de este periódico, a contactar a la autora de tal misiva para ofrecerle la oportunidad de redactar algunos artículos para el boletín. Las publicaciones de Bly en este medio abordaron las condiciones de trabajo en Pittsburg, la dictadura de Porfirio Díaz en México, entre otros asuntos.

En mayo de 1887, el periódico *New York World* contrató a Nellie Bly para realizar investigación periodística encubierta. En este contexto, la autora escribió *Ten days in a mad-house*, texto que Alquimia Ediciones acaba de publicar en español. Este reportaje denuncia las deplorables condiciones de vida que ofrecía el Hospital psiquiátrico Bellevue a sus internos.

La traducción del reportaje de Bly que ofrece Alquimia Ediciones (2021) estuvo bajo la responsabilidad de Ana María Álvarez, quien, además, elaboró un Prólogo (7-14) que presenta antecedentes biográficos de la reportera y elementos contextuales de su obra. La lectura de este acápite es interesante, pues entrega información que favorece la comprensión global del texto. Por otra parte, la traducción de Álvarez es notable, pues su versión en español del texto de Bly expresa, de muy buena manera, los contenidos temáticos que expresó la reportera estadounidense en su investigación

¹ “Nellie Bly” es el seudónimo que utilizó la escritora Elizabeth Jane Cochran (1864-1922) para firmar sus textos.

encubierta. La traducción resulta amena y sencilla, sin perder la tensión que expresa en el texto original.

Respecto de *Diez días en un psiquiátrico*, es necesario precisar que Bly indica en el primer párrafo de su reportaje que el objetivo del texto es registrar, de manera directa y “sin barnices” (19), el trato que recibieron los pacientes del Hospital psiquiátrico Bellevue. En los capítulos iniciales, la reportera se preocupa de pormenorizar la estrategia que utilizó para ingresar a este recinto de salud mental, esto es, fingir demencia y acusar la pérdida de todos sus recuerdos, a causa de una fuerte migraña (32). Estos antecedentes, sumado a otros comportamientos fingidos, permitieron que Bly fuera internada en el hospital.

En esta parte inicial del texto, es interesante el modo en que se organiza el discurso, ya que Bly ofrece un tratamiento del lenguaje que muestra similitudes con el relato policial, en tanto, el narrador se convierte en la pieza más importante del texto, incluso, por encima, de la investigación. Este recurso narrativo favorece el interés del lector, pues, por momentos, el reportaje adquiere tonos novelescos.

Del capítulo quinto en adelante, Bly se encarga de pormenorizar la rutina a la que eran sometidos los internos del recinto psiquiátrico. En esta parte del texto, se aprecian los efectos que ejerce el poder sobre los cuerpos de los pacientes mediante la aplicación de rutinas y minutas estrictas de alimentación, protocolos disciplinarios que no daban lugar a excepciones ni a salvedades:

A las seis de la mañana (...) las enfermeras me arrancaron las sábanas de la cama. (...) A las siete en punto nos dieron un líquido horrible (...). A la diez en punto recibíamos una taza de caldo de carne sin sal; al mediodía un poco de carne fría y una papa, a las tres una taza de engrudo de avena, y a las cinco y media, una taza de té y pan sin mantequilla (60-1).

En términos de Foucault, esta sección del reportaje evidencia los mecanismos que ejercen las disciplinas para producir *cuerpos dóciles*. Por consiguiente, esta es una de las posibles claves de lectura que ofrece el texto de Bly, es decir, analizar el funcionamiento del recinto psiquiátrico, a partir de las descripciones que se ofrece en esta sección del texto.

En la segunda mitad del texto, Bly denuncia una serie de irregularidades en los diagnósticos de los pacientes de Bellevue, pues se indica que muchas internas permanecen encerradas sin haber sido chequeadas por especialistas. A modo de ejemplo, se menciona que una mujer permanece confinada, a causa de sobrecarga laboral (51); otra muchacha se mantiene en idénticas condiciones, debido a un cuadro ansioso (55). Si bien, ambas pacientes requieren atención psiquiátrica, de ninguna manera se justifica el encierro permanente del que son víctimas.

Otra de las claves de lectura que ofrece el texto tiene relación con temáticas de género, pues, en la segunda mitad del reportaje, Bly elabora un discurso que pretende visibilizar y denunciar los padecimientos de las internas. En este sentido, la reportera se

compromete a “hacer todo lo posible” para que su reportaje beneficie a sus “hermanas sufrientes” (69). En este contexto, se denuncia la sobrepoblación del recinto (83); las deficiencias en las instalaciones sanitarias (85); la carencia de calefacción (87); los malos tratos del personal médico (108), entre otras dificultades.

Las páginas finales de *Diez días en un psiquiátrico* se centran en la pormenorización de las adversidades de algunas pacientes puntuales. El propósito de estas descripciones es detallar ciertas historias de vida, a fin de divulgar las atrocidades a las que fueron sometidas tales mujeres (109). Esta labor entrega resultados positivos, pues, en el último acápite del texto, se indica que, tras la publicación del reportaje, las autoridades intervinieron el Hospital Bellevue y destinaron fondos adicionales para mejorar las condiciones de este recinto.

Por otra parte, es necesario destacar las fotografías y los retratos que ofrecen el texto reseñado, pues este material visual ameniza la lectura, ya que, entre capítulo y capítulo, el lector encuentra material gráfico de la época en que se publicó este reportaje. Este recurso es un acierto editorial, ya que, estas imágenes remiten al lector a los periódicos londinenses de fines del siglo XIX.

En términos generales, *Diez días en un psiquiátrico* es un texto breve y de fácil lectura. Un relato atractivo para quienes se interesan por conocer el funcionamiento de los recintos disciplinarios y las terapias de psiquiátricas que se aplicaron en siglos anteriores. *Diez días en un psiquiátrico* es un buen texto periodístico, un reportaje que ofrece la posibilidad de ser leído desde distintos ángulos interpretativos.

Pablo Fuentes Retamal
Universidad de Concepción

Valeria Tentoni. *PIRÁMIDE*. Santiago: Pez Espiral, 2023: 60 pp.

La estrategia retórica que Tentoni emplea desde el epígrafe de su libro es la de cifrar el mundo desde la imaginación, usando las conocidas materialidades de la noche, los zorzales, los perros, los picaportes, las ventanas, las antenas, los lápices afilados. Con ello elabora pirámides, construye jardines y juega desde los ecos del silencio.

Pirámide, figura invocada desde su título, nos invita a construir aquello que no existe, a diseñar en la nada un imaginario de lo invisible, a hacer asible aquello que no se ve en el mundo concreto, palpable. Tentoni emplea materiales reconocibles por los sentidos del cuerpo para traducir emociones: soledad, nostalgia, desidia; los edictos del espíritu. Es una poética que enuncia los silencios, los intersticios, lo que no decimos.

En el primer poema, “El zorzal canta”, trastoca las funciones naturales del ave, propia del aire, puesto que cambia su vuelo en la noche por un recorrido acuático por el fondo marino. Es un procedimiento frecuente del hablante el uso de figuras de contradicción y de alteración de los sentidos. Así también, el uso de elementos y objetos naturales son de uso común en estos poemas, dice el hablante: “No hay nada entre el zorzal y yo” más que un universo emocional (9). La noche, como materia oscura donde se precipita el pensamiento, así como los colores, la luz y la sombra, son filigranas que otorgan sentido a las emociones del hablante.

Los colores tienen significados propios. El azul es un color salvaje y es el color de los amantes, el violeta representa el misterio, la magia, la espiritualidad. Dice: “el violeta es el color más querido del hombre” (10), así, sin identidad, el hombre a secas, como un todo universal. El hombre pinta, a su vez, a la mujer violeta, invitando, pareciera, al misterio. “El hombre” también tiene rostro violeta para el hablante, indicando una identidad difusa y es que los sujetos en sus poemas nunca tienen rostro definido: son colores, ausencias, silencios y noche.

A diferencia del libro *Antitierra* (2015), cuyos poemas son más narrativos, cuentan una historia, nombra sujetos y referentes (Whitney Houston, Leonardo Da Vinci, Charly García, Alejandra Pizani), y también del libro *Piedra preciosas* (2018), en estos poemas de *Pirámide* el hablante es más difuso y los sujetos que participan dentro del poema son también carentes de una identidad definida, no se encuentran dentro del marco de una historia específica.

Al hablante de Tentoni le atraen los sujetos que se alejan, los sujetos que dan la espalda, son oro que atrae hacia la oscuridad. El hablante se sienta a esperar la luz dentro de una bolsa, en la tierra oscura. Las pesadillas no buscan hacerse descifrables,

se quedan en el lugar del inconsciente, no son reveladas. El hablante permanece en lo oscuro, en lo oculto, aguardando la luz.

Otro procedimiento frecuente de *Pirámide* consiste en otorgar nuevos sentidos sobre lo cotidiano, sobre lo doméstico, lo mínimo y lo usual. Lo pequeño, como el pulgar y el índice, destruye el mundo entero en un juego de inversiones. Las cartas en la mano de una mujer, ya sean cartas de tarot o recordando un juego de mesa, son capaces de partir las alas de una mariposa: “la rubia, sin pedir perdón ni conocer del todo su malicia”, destruye (12). Otorgar nuevos sentidos a acciones cotidianas puede verse también en “La oficina abandonada”: el padre le cocina y pica cebollas, que no es otra cosa que el disimulo del llanto. Este padre pica cebolla y se aleja “por capricho” (14), marcando un deseo aparentemente impulsivo y arbitrario, entonces el hablante nos sugiere al padre como un individuo autónomo que acciona una historia velada al hijo.

El hablante en el libro de Tentoni siempre está sugiriendo, dando forma a los silencios, entregando nuevos sentidos a los colores, a los objetos, a las materialidades, no explicita nada, nunca es frontal, es una poética que se introduce tibiamente entre los pliegues del cuerpo, fluyendo, menguando, con disimulo y, en este sentido, puede interpretarse como una poesía más sofisticada, que la distingue de sus libros anteriores.

En el poema “En un jardín prestado descubro” (14), el jardín, que tradicionalmente ha simbolizado la naturaleza ordenada por el hombre en el mito judeocristiano, un lugar de encuentro de los amantes, como en el *Cantar los cantares*, y que ha perseverado la literatura medieval y renacentista, en estos poemas es un jardín de la nostalgia, que rememora el origen, los primeros recuerdos y, como en todo origen, el hablante es un niño cuyos pensamientos se encabritan, saltan y dan cabriolas en el espacio del silencio. El jardín equivale a un punto de fuga, es un momento, porque el jardín es prestado, no es un lugar para permanecer, es un espacio transitorio, un desahago permitido por el impulso quizás ingenuo de la imaginación.

El jardín también es un refugio. Los refugios en Tentoni toman diferentes formas, los encontramos en la figura de la pirámide y también en las iglesias. El refugio en líneas rectas, seguras, en edificaciones que ordenan. En “Por qué entro en las iglesias” el hablante exalta la perfección de los confesionarios, el silencio en medio de la ciudad. La iglesia es una guarida donde todo tiene una sintonía particular, dice: “hasta las flores que se pudren son hermosas dentro de las iglesias” (19). Así, la iglesia es una certeza, construcción material de la fe y no importa si esa fe es la nuestra o no, lo que interesa es que da forma y soporte a las emociones.

Otro aspecto interesante en la poesía de Tentoni es esta idea que persevera sobre las palabras como una revelación, las palabras le descubren al hablante lo que no quiere saber de sí misma, como en “Paro en medio de la ruta” (54), y suele ocurrir que lo hace mediante el lenguaje de objetos insignificantes de lo doméstico y lo cotidiano, a modo de “flechas lanzadas en la oscuridad” (30), como una excusa para decir algo insinuando otra cosa, lo importante se vela. También encontramos poemas donde las

cosas parecen ser y no son, en un juego de incertidumbres, como en “La mitad de las luces del día” y “Crearás que se podría haber evitado”. Este último versa:

*El perro mueve la cola, espera,
Parece
que sonríe. Pero solo es un perro
moviendo la cola (36).*

Estos poemas no solo descubren al hablante lo que no quiere saber, también le revelan a quienes no le quisieron, como en “¿Y qué buscábamos...?”, “Un sentimiento”, “Pisoteaste”, “Eclipse” y “Madera que pudo haber sido fuego”. En este último el hablante dice “Ofreciste esos ojos a las infinitas capaz de distancia que superan y unen el futuro y el futuro miró hacia otro lado” (35), así el hablante responde al rechazo sin tocarlo, le respira cerca, pero no lo nombra.

Estos poemas son una especie de descubrimiento, el hablante busca responderse sobre su propia naturaleza y finaliza con la respuesta, no obstante, esta respuesta no es para nosotros, sino para sí mismo, no le interesa develarse al lector:

*En cuclillas
la frescura sube,
la pampa se eleva,
yo descendo.
Al fin huelo
a lo que soy (54).*

Los poemas de *Pirámide* son un viaje íntimo que insinúa, que se descubre introspectivamente con las armas del cotidiano, con la inversión de los sentidos, con la noche, el aire, con perros y zorzales, pero permanece encriptado sobre sí mismo, marcando sus propios códigos, sus propios acentos y sentidos, con sutileza y elegancia.

Greta Montero Barra
Universidad de Chile

Julia Miranda. *FRENÉTICA ARMONÍA: VANGUARDIAS POÉTICAS LATINOAMERICANAS EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2016: 368 pp.

Como movimiento de naturaleza tan frenética como armónica, el desenvolvimiento del vanguardismo literario en América Latina reflexiona constantemente en torno a la afrenta discursiva entre el decir y el hacer. Tensión que, tras el estallido de la Guerra Civil Española, supondrá la paulatina reconversión del quehacer literario de la vanguardia latinoamericana hacia una poesía política y actuante en los días de España. Desde dicha coyuntura, Julia Miranda fija, así, un comienzo crítico que pretende cuestionar y replantear el por qué de la configuración transatlántica de esta “guerra de poetas” que disponen su escritura para la lucha, aún y cuando la literatura de vanguardia, especialmente en América Latina, ya suponía la conquista de un grado significativo de autonomía artística. Su recorrido abarca algunas manifestaciones poéticas latinoamericanas que, a partir de la guerra, suscitan convergencias entre el vanguardismo literario y la vanguardia política, develando, en ello, cambios significativos tanto en las formas del quehacer escritural, como en el posicionamiento y autopercepción del rol de los artistas, intelectuales y poetas de la década del 30. La apuesta implica un ejercicio de revalorización que permita no solo desmontar la perspectiva en torno al fin del ciclo productivo de la vanguardia latinoamericana a raíz del acontecer bélico, sino también abordar el hecho como un fenómeno complejo de cultura que replantea las vinculaciones históricas entre Europa y Latinoamérica, a pesar de los conflictos y tensiones que han atravesado históricamente las relaciones culturales entre ambas orillas. Por tanto, lejos de un agotamiento o degradación, Miranda argumenta que la Guerra Civil Española supondría, más bien, una “resignificación [que] dio comienzo a nuevas formas de intervención social del arte en América Latina” (37), así como a espacios de consagración y legitimación *otros* que consolidan territorios socioliterarios y comunidades expandidas en torno a una nueva sensibilidad estética y cultural al borde del acontecer literario y político.

De partida, habría que considerar una sutil, pero imprescindible distinción al abordar el fenómeno que supone la intervención de las vanguardias latinoamericanas en la Guerra Civil Española: la de referirnos a una escritura *en* la guerra en lugar de *sobre* la guerra. Lo anterior, responde al hecho de que, en numerosas ocasiones, dicha producción escritural ha sido comprendida como una elaboración de poco valor literario, dada su naturaleza contingente y su intención propagandística. No obstante, esta consideración de la escritura *sobre* la guerra pareciera reducir el ejercicio poético

a un acto de enunciación temática o referencial, sin atender al hecho de que, lejos de ser un simple telón de fondo, la guerra en sí misma “constituyó un avatar fundamental para los campos literarios latinoamericanos [,] no solamente por el impacto coyuntural sino porque contribuyó a formular imaginarios muy sólidos para las vinculaciones entre vanguardia y política” (Miranda 17). Así, el cambio propuesto por Miranda a la preposición *en* responde a precisar el hecho de que ello no conlleva necesariamente a una relación geográfica o temporal limitada al presente del acontecimiento, como tampoco a una situación de afiliación política, ideológica o partidaria de las y los autores en cuestión. Por el contrario, lo anterior permite evidenciar un cambio en el posicionamiento y funciones de quien escribe, ahora perteneciente a esta determinada *comunidad de la experiencia* (como sugiere la concepción teórica de Raymond Williams). Escribir *en* la guerra supone, por tanto, que “no se trata nada más que de hablar de la guerra, sino de estar en la guerra, posicionarse, y adoptar una determinada imagen de escritor” (Miranda 297), lo que implica repensar las manifestaciones poéticas en cuestión como indicadores de la transformación del imaginario poético de la vanguardia que, sin abandonar las búsquedas y pretensiones estéticas, se sitúa y percibe a sí misma en función de una nueva sensibilidad escritural.

Por su parte, la intervención de los poetas tampoco puede ya ser reducida a la promulgación particular de una agenda revolucionaria o a un ejercicio exclusivamente militante. Aunque se había planteado anteriormente la existencia de una *poesía comprometida*, Julia Miranda nos invita a pensar que escribir *en* la guerra conlleva más bien una *responsabilidad* de reacción y acción, de decir tanto como de hacer. Ahora el poeta cuenta tanto como canta, acompaña y participa del proceso popular en la medida en que “para darle voz al otro, atestigüa en primera persona, [...] se autfigura como intelectual de acción, no de especulación” (Miranda 201), instalándose en la frontera que supone enunciar aquello que resta al acto dentro de este nuevo imaginario donde lo (in)humano emerge como imposibilidad posible. Mas, esta poesía cronística y testimonial no deja de ser vanguardista, en cuanto a que habilita anteriores estrategias de representación, como el montaje y la fragmentación, tanto como recupera recursos propios de la tradición popular como los cancioneros, coplas y romanceros. De hecho, su vuelta a la tradición y a un cierto grado de realismo responde a una conciencia estética y al espíritu de ruptura, renovación y experimentación de la vanguardia inicial, puesto que “el poeta de guerra, [...] buscando la desnaturalización lingüística pretende llegar a una veracidad del relato a través de la elaboración de la imagen poética” (Miranda 234). Incluso, es posible dar cuenta de que, sin dejar de sostener un ideario de vanguardia, estas producciones habilitan formas de circulación *otras*, más masivas, dada su oralidad y cercanía con lo popular, y que “cuestionan, en la práctica efectiva de la escritura, las autoimágenes de los intelectuales de la *alta cultura* [...] es decir, cuestionan cierto elitismo que presentaba la experiencia de vanguardia previa” (Miranda 174), impulsando rupturas y revoluciones con respecto a la redistribución de

nuevas hegemonías en las fuerzas del campo cultural hispanoamericano. De manera tal que, vistiendo el traje de obrero, el poeta es ahora productor y hacedor de nuevos imaginarios sociales capaces de responder, tanto a la ruptura espontánea y masiva que supone la contingencia política que le aqueja, como de revolucionar los anteriores parámetros de calidad literaria hacia renovaciones estéticas capaces de resignificar la vanguardia como avanzada.

Ante ello, Julia Miranda repara, a su vez, en el hecho de que, a partir de este nuevo imaginario poético común, los textos de la guerra generan nuevas formas de intertextualidad que, si bien aspiran a una escritura colectiva de vanguardia, también nos invitan a plantear posibilidades para repensar la configuración espacio-intelectual-textual como un campo cultural más expandido. Este nuevo *cosmopolitismo de guerra* transforma significativamente las relaciones culturales transatlánticas, no solo dados los desplazamientos que suscitan sus cruentos exilios, sino, primordialmente, a partir de una “experiencia común de la cultura [que] fue tejiéndose sobre el mar, entre la península ibérica y América Latina” (Miranda 47), lo cual permite la conformación de un posicionamiento internacionalista que pueda exceder los problemas de las literaturas nacionales e, incluso, continentales. La solidaridad y la hermandad emergen, así, como nuevas posibilidades para el encuentro transatlántico, más simétricas y horizontales en la medida en que se fortalece la común amenaza de un *otro* ajeno a las fronteras y las geografías: el fascismo internacional. Más, esto no implicó, cuando menos, que los anteriores conflictos y tensiones, producto de la ineludible alteridad colonial, hayan encontrado algún grado de resolución. Por el contrario, el consabido debate en torno a la primacía de la cultura española en Latinoamérica, ahora, se resignifica: “se producen cortes y movimientos en la imagen compacta del *otro* hacia las construcciones duales: se desprende *otro negativo*, absoluto en su avenida, pero distinto del tradicional que ejercía el dominio, y aparece un nuevo *otro positivo*, incluso podríamos decir casi *especular*, cercano al *sí mismo*” (Miranda 245). Por tanto, pensar en estos reposicionamientos, más que tratarse de un debilitamiento del debate en torno a nuestra alteridad histórica, implicaría una suerte de reactivación. De manera tal que *cultura en la guerra* también pueda leerse como *guerra en la cultura* (latinoamericana), puesto que “esta intervención de los poetas implicó enfrentamientos con el sector del campo cultural que provenía de la tradición hegemónica, campo en el cual ya venían librándose otras batallas desde el periodo anterior, el del florecimiento de las vanguardias” (Miranda 248), lo cual nos invita a reevaluar tanto los enriquecimientos de estos nuevos encuentros, ahora como un *otro más positivo*, como también sus daños, resistencias y negociaciones. Por ello, lejos de tratarse de la reconfiguración de un “meridiano cultural” con sesgos coloniales, el cosmopolitismo que se experimenta a raíz de la Guerra Civil “convocaba a los vanguardistas latinoamericanos a actualizar y reconducir la técnica de escritura desde una escena bélica que no los dejaría indiferentes” (Miranda 326), como lo hiciera, a su vez, la Gran Guerra para las denominadas vanguardias históricas europeas.

De manera que, a través de *Frenética armonía*, Julia Miranda logra recuperar la potencia poética de la vanguardia latinoamericana como acción decible de lo indecible, espíritu de renovación y revolución que, lejos de su agotamiento, recobra todo su sentido en la emergencia de lo bélico. Este recorrido crítico permite reafirmar el hecho de que toda poesía es, en sí misma, un acto que no deja nunca de ser social, “puesto que no solo la ejerce un sujeto social, en una lengua que es siempre social aunque lleve adelante una extrema singularidad poética, [...] sino que además, por lo general, se procura para esa poesía una circulación social, un destino social” (Miranda 57). Frente a dicho reconocimiento, la propuesta de Miranda nos invita a reevaluar y reconciliar el hecho de que la vanguardia literaria latinoamericana, desde sus inicios, ya implicaba una vanguardia política dadas sus condiciones sociohistóricas específicas, por lo cual, la Guerra Civil, lejos de paralizar dañinamente su desenvolvimiento, supone un acontecimiento que habilita el paso definitivo de la enunciación a la acción. De ahí que poetas tales como César Vallejo, Pablo Neruda, Juan L. Ortiz, Raúl González Tuñón y Vicente Huidobro, quienes ya se autopercebían desde un comienzo como hacedores y creadores de sentidos, ahora forjan la palabra como tejido presente de lo humano y lo (in)humano, oscilando entre las fronteras que suponen el orden de lo armónico y el frenético ritmo de su acontecer en el mundo, cada vez más conscientes de su responsabilidad y de la potencia de su intervención. La escritura se tiñe, entonces, del color de la hora, no para detener su avanzada y su apuesta por lo estético, sino para responder a la propia ruptura de su tiempo, a los nuevos comienzos y, con ello, a la transformación ineludible de lo sensible. Las enumeraciones caóticas, fragmentaciones, repeticiones y yuxtaposiciones discordantes se actualizan desde un sentido denunciativo y testimonial, uno que pretende proteger la tradición, ahora amenazada por la destrucción que supone el auge del fascismo. Enemigo que también habilitará nuevas formas de cosmopolitismo y posibilidades relacionales para la configuración transatlántica hispanoamericana, en la medida en que ello suscita desplazamientos, negociaciones y encuentros más horizontales y simétricos, tanto como resistencias en las fuerzas del campo cultural interno y las redistribuciones de poder hegemónico internacional. Así, consciente de los claroscuros y contrastes que supone la complejidad del fenómeno, la apuesta crítica de Julia Miranda apertura numerosas rutas de acceso que nos incitan a la tarea de visitar la producción escritural hispanoamericana de la década del 30 y el 40, ya no como un quehacer sometido a la voluntad denotativa de una tematización, sino como coyuntura histórica altamente connotativa y decisiva para la comprensión de nuestro aún complejo e inagotado espacio de identificación cultural.

María del Mar Rodríguez Zárate
Pontificia Universidad Católica de Chile

Ignacio López-Calvo (ed.). *A HISTORY OF CHILEAN LITERATURE*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021: 655 pp.

A History of Chilean Literature consiste en un extenso volumen compuesto por treinta capítulos encargados a reconocidos investigadores de diversas universidades del mundo. El libro se organiza en tres partes y, en general, sigue una secuencia cronológica que abarca más de quinientos años de producción cultural y literaria, desde la tradición oral hasta la creación digital. Tal como destaca en su introducción Ignacio López-Calvo, esta publicación es la primera historia crítica de la literatura chilena escrita en inglés. Según el editor, sus principales objetivos son emprender un análisis exhaustivo de cada periodo desde una variedad de perspectivas temáticas y teóricas y complementar importantes trabajos publicados en español tales como la *Historia Crítica de la literatura chilena* (publicada bajo la coordinación general de Grínor Rojo y Carol Arcos) o los recursos disponibles en el sitio web *Memoria chilena*. A pesar de no abarcar la totalidad de escritores y escritoras, obras, movimientos o temas por limitaciones de espacio, el libro “provides an accessible, thorough, and wide-ranging study within chronological and thematic frameworks” (2).

En general, esta publicación se propone indagar la historia de la literatura chilena con un enfoque inclusivo y transnacional postulando una configuración alternativa a lo que se ha constituido tradicionalmente como “escritura chilena”. En este sentido, el libro estudia en sus diferentes capítulos una vasta cantidad de textos heterogéneos que, además de considerar de manera central al canon nacional, aborda también obras de autores de ascendencia indígena, africana, asiática, judía, árabe y croata que, por lo general, han recibido escasa atención. Asimismo, el volumen incluye investigaciones específicas sobre literatura de mujeres y de escritores LGTBQ, de autores chileno-estadounidenses y expatriados viviendo en Estados Unidos. De tal suerte, *A History of Chilean Literature* toma distancia con respecto a la búsqueda de cierta “chilenidad” homogénea y totalizante a fin de priorizar la emergencia de nuevos campos y perspectivas de análisis, incorporando inclusive estudios sobre obras escritas en otras lenguas además del español. En última instancia, escribe el editor, el enfoque de este libro “expands the cognitive mapping of what is commonly understood as Chilean Literature” (4).

La primera parte, titulada “Proto-chilean, colonial chronicles and letters”, trata acerca de textos escritos durante los siglos XVI, XVII y XVIII referidos a los procesos de conquista y conformación de la compleja estructura social del periodo colonial.

Ante todo es necesario señalar que hay al menos dos aspectos muy significativos que deben resaltarse. En primer lugar, esta sección aborda los documentos más estudiados y valorados de la Capitanía General de Chile (a saber, las cartas de relación, diarios de viaje, crónicas y poemas épicos de soldados y sacerdotes) no solo con el fin de esclarecer sus contextos de producción y dar cuenta de los mundos que construyen, sino que para abordar críticamente sus estrategias discursivas y desentrañar sus matrices ideológicas. Tanto el artículo de María de Jesús Cordero, que trata acerca de las *Cartas de relación* de Valdivia y la *Crónica* de Vivar, como el de Stefanie Massmann, que analiza *La Araucana* de Ercilla y *Arauco domado* de de Oña, se enfocan principalmente en dichas estrategias a la vez reconociendo perspicazmente las contradicciones y los heterogéneos alcances hermenéuticos que los textos propician (sobre todo en el caso de *La Araucana*). En segundo lugar, cabe destacar que en esta parte se presta rigurosa atención (específicamente en los trabajos de Andrés I. Prieto y Rafael Gaune Corradi) a los modos en que han sido considerados los pueblos indígenas en los primeros escritos coloniales y se da reconocimiento a las perspectivas de mujeres mapuche, negras y religiosas, quienes, como sostiene Ximena Azúa Ríos, han sido marginadas por una “patriarchal, confessional, stratified, and predominantly illiterate society” (96). En definitiva, se reconoce la importancia de documentos que otras tradiciones historiográficas precedentes habrían de considerar como “menores”.

La segunda parte, titulada “Nineteenth-Century Articulations of an Embryonic National Consciousness”, se concentra en los textos escritos durante el proceso de construcción de identidad nacional –desde los albores de la independencia hasta el fin de siglo– y en la conformación de un mercado literario y un público lector. Considerando que, tal como constata López-Calvo en su introducción, Chile tardó más que sus vecinos en fundar una universidad (1747) y establecer una imprenta (1811), la literatura se convirtió para los criollos del siglo XIX en una verdadera necesidad, “a vital heuristic tool for intellectual autonomy, a sort of flagship of national identity” (9). De este manera, la escritura del periodo se caracterizó principalmente por los múltiples esfuerzos de conquistar la especificada y autonomía de su campo cultural. Además de tratar sobre los proyectos literarios patrióticos más preponderantes en términos de su repercusión política y social, en los textos reunidos en esta segunda parte se abordan también otros discursos, particularmente de mujeres y de sujetos populares, cuya relevancia ha sido a menudo omitida.

A pesar de que, tal como indica Carol Arcos, durante el siglo XIX la novela se convirtió en el género *par excellence* para representar la modernización de la nación y cumplir con “the didactic and political objectives of the state” (125), según la investigadora no se ha ponderado suficientemente la importancia de otros tipos de textos que contribuyeron a la conformación de la institucionalidad cultural del periodo. Los trabajos de Arcos, quien elabora una constelación de autorías femeninas fundacionales, Marina Alvarado Cornejo, que analiza la producción y recepción del folletín y su rol

en la construcción del lector nacional, y Lorena Amaro, quien estudia el papel que jugaron las escrituras íntimas o *autodocuments* (memorias, colecciones de cartas, diarios de vida, etc.) en las décadas posteriores a la independencia, aportan enormes análisis, genealogías e interpretaciones que permiten valorar cómo dichas escrituras encarnan los matices, tensiones, y contradicciones que suelen disolverse en el canon y en los discursos oficiales. Asimismo, en estos capítulos puede apreciarse cómo estas escrituras no solo rinden testimonio del tiempo en que fueron producidas, sino que además son, en general, al decir de Amaro, “spaces for modeling social conduct, reinforcing genealogies and idealizing spaces of power, both real and symbolic, of the Chilean elite” (191). Los trabajos de Eduardo Barraza y María Rosa Olivera-Williams, por su parte, apuntan respectivamente a la vasta literatura de guerra y al proceso chileno de modernización del campo cultural que hacia finales de siglo “was not a fertile ground for ideals such as those presented in a modernist aesthetics” (232).

La tercera parte de este volumen, que lleva por título “Beyond Chileanness: Heterogeneity and Transculturation in Canonical and Peripheral Twentieth- and Twenty-First-Century Literature”, se diferencia de las secciones anteriores por constar de diecinueve capítulos que abordan temáticas más variadas y que no siguen una secuencia cronológica tan marcada. Los textos aquí reunidos tratan sobre poetas (chilenos y mapuche), dramaturgos y novelistas pertenecientes al canon nacional, pero también sobre escritores menos reconocidos con ascendencia judía, árabe, asiática, croata y establecidos en Estados Unidos. De igual manera, en esta sección la escritura de mujeres es muy relevante y los autores y autoras LGBTQ reciben especial atención. Otros capítulos indagan la relación entre cine y literatura, reflexionan sobre la posibilidad de representar la violencia y la memoria durante la transición a la democracia, estudian el uso de nuevas tecnologías en la producción y recepción literaria y, por último, aportan materiales para una historia de la crítica literaria chilena.

En este contexto, Claudia Cabello Hutt estudia a Gabriel Mistral no solo desde una perspectiva literaria sino que también como referente cultural e incluso político durante las movilizaciones de la última década en Chile. Por su parte, Luis Correa-Díaz y Greg Dawes indagan un amplísimo conjunto de poetas que de alguna u otra manera orbitan la presencia cuasi-mítica de Neruda. Este vasto compendio de autores y autoras, que va desde Violeta Parra hasta escritores nacidos en los 90, se corresponde en extensión con la notable investigación que lleva a cabo Juan Villegas sobre la dramaturgia y teatro mesocrático en Chile. También la poesía mapuche y el problema de la traducción del mapudungun son abordados a la luz de cuestiones políticas y sociales actuales (reconocimiento cultural del estado, recuperación de tierras ancestrales, subversión y participación política, etc.). Mientras Magda Sepúlveda Eriz elabora una sistematización de numerosos autores y autoras mapuche según los medios de auto-definición que emplean en su escritura, Robert Viereck Salinas indaga el

discurso letrado indígena y su relación paradójica con la traducción al español, lengua dominante que, a la vez, ha posibilitado la persistencia y resistencia de su literatura.

“The rise of xenophobic nationalism demands a radical revision of the foundational archive of nation-states just as much in Chile as in the Americas” (360), escriben Cristián Opazo y Marjorie Agosín en el capítulo a su cargo. Justamente en esta sección encontramos una revisión exhaustiva y rigurosa de las voces de comunidades inmigrantes silenciadas e invisibilizadas, así como de otros grupos marginados que forman parte de manera significativa de la producción literaria nacional¹. Con un claro propósito reivindicatorio, al capítulo de estos autores sobre las raíces y la actualidad de los escritores judíos en la literatura chilena se suman los trabajos de María Olga Samamé Barrera, María Montt Strabucchi y Eugenio Mimica Barassi dedicados a las escrituras árabes, asiático orientales y croatas, respectivamente. De una manera análoga, Ignacio López-Vicuña estudia cómo la literatura “became a discursive space for exploring and constructing queer subjectivities in Chile” (462). Este autor aborda un amplio y actualizado corpus de autores LGBTQ con énfasis en la incidencia de diferentes luchas sociales y transformaciones culturales en su producción.

Los capítulos de Mary Lusky Friedman sobre José Donoso, el de Lila McDowell Carlsen sobre Isabel Allende (entre otros autores), el de Raúl Rodríguez Freire sobre Roberto Bolaño y el de Will H. Corral sobre Alejandro Zambra constituyen textos de una considerable perspicacia crítica y profundidad teórica que justifican cabalmente la preeminencia de las obras estudiadas. Según el trabajo de Moisés Park, estos autores y muchos otros (desde el retorno a la democracia en adelante, principalmente) participan, mediante múltiples y diversas estrategias, en la tarea colectiva de pensar el horror y poner sus obras al servicio de la construcción de memoria y la manifestación en contra de la violencia sistémica. Con su pormenorizado estudio intenta confirmar que en la cultura literaria chilena resuenan las voces que se manifiestan en las calles para, en última instancia, “address and overcome the dictatorial traumatic past, the residues of censorship culture, and divisiveness of a divided society since the authoritarian government (1973-1990)” (591).

En las páginas finales del libro se ubican aquellos capítulos dedicados a temas diversos que tienen en común el cruce de los límites de lo estrictamente literario: Verónica Cortínez aborda el cine chileno desde 1910 a 1960 y su relación con la literatura, Melissa A. Fitch estudia los desafíos académicos que supone el surgimiento de la literatura digital en Chile y Alexis Candia-Cáceres realiza un recorrido por figuras notables de la crítica literaria nacional del siglo XX. El hecho de que *A History of*

¹ Mención aparte merece el trabajo de Guillermo García-Corales que aborda el fenómeno del exilio y su incidencia en la producción literaria, particularmente en el caso de los expatriados en Estados Unidos.

Chilean Literature concluya de esta manera, es decir, expandiendo el campo de lo literario *strictu sensu*, es coherente con la declaración teórico-metodológica que Ignacio López-Calvo señalaba en su introducción. De esta manera, el volumen constituye una contribución de gran valor en la medida en que sus alcances exceden con mucho la mera difusión de la historia de la literatura chilena en el mundo angloparlante. Este riguroso trabajo también reviste gran relevancia para los estudios literarios en el ámbito académico nacional por su profundidad teórica, rigurosidad crítica y por su permanente vinculación con problemáticas sociales, políticas y culturales actuales. Además, es preciso destacar la constante y transversal voluntad de desafiar los discursos totalizantes y las clausuras semánticas, prácticas que tienden a obliterar la riqueza, complejidad y diversidad de las obras literarias, sobre todo de aquellas que provienen de comunidades históricamente marginadas o silenciadas.

Andrés Soto Vega
Universidad de Chile

Diseño de Portada y Diagramación:
Gráfica LOM

Impresión:
Gráfica LOM. Fono: 228606800

Depósito Legal conforme a Ley N.º 16.643, Art. 4.0

Impreso en Santiago de Chile



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

ANALES DE LITERATURA CHILENA

AÑO 24 • JUNIO 2023 • NÚMERO 39

La Dirección

ARTÍCULOS

JOSÉ SANTOS HERCEG
VERENA DOLLE
LUIS ALBERTO FARIÁS DUQUE

ANDREA JEFTANOVIC Y
MACARENA LOBOS MARTÍNEZ

YENNY ARIZ CASTILLO

CLAUDIO GUERRERO,
MIYODZI WATANABE Y
VÍCTOR CAMPOS
ANDREA GAYET

DIEGO ALEGRÍA

DOSIER

MACARENA ARECO Y
FERNANDO MORENO
SOLEDAD BIANCHI
RODRIGO CÁNOVAS

FERNANDO MORENO

NAÍN NÓMEZ
GRÍNOR ROJO

NOTAS

RAMÓN DÍAZ ETEROVIC
GRACIELA HUINAO
SONIA MONTECINO AGUIRRE
DARÍO OSES
ANTONIO OSTORNOL A.
MARCELO SIMONETTI

DOCUMENTOS

FERNANDO MORENO

CARLOS DROGUETT

CREACIÓN

ÁLVARO BISAMA
TERESA CALDERÓN
LUIS CORREA-DÍAZ
THOMAS HARRIS
NADIA PRADO
RAFAEL RUBIO

RESEÑAS

ERIKA ALMENARA
PABLO FUENTES
GRETA MONTERO
MARÍA DEL MAR RODRÍGUEZ

ANDRÉS SOTO

Presentación

Formas de la traición en los testimonios de prisión y tortura en Chile
Cuerpo, dolor y pasión: sufrimiento y trascendencia en *INRI* de Raúl Zurita
Ficciones de mudez y autorreferencia: *la doble voz* en *Trasandina* de Ivonne Coñuecar/
Tránsito y desarraigo

Agujeros negros. Imaginación y olvido en algunos ejercicios mnémicos de la narrativa y el teatro: *Fuenzalida* (2012) de Nona Fernández y *El año en que nació* (2011) de Lola Arias
La fragilidad del cuerpo, de Chile y del soporte de la escritura: *Meditaciones físicas para un hombre que se fue* (1987) de Elvira Hernández

Lengua, cuerpo y futuridad en la poesía de Stella Díaz Varín
Autoridad y autofiguración desde una retórica afectiva en Úrsula Suárez y Madre Josefa del Castillo
“Un ojo sin luz de nacimiento”: discapacidad de Caupolicán en *La Araucana* y *Canto General*

DOSIER

EL GOLPE: TESTIMONIO Y LITERATURA
(coordinado por Macarena Arco y Fernando Moreno)

Presentación Dossier
Cucca larga de Chile, sin pañuelo y con tres vueltas
Cincuenta años de letras chilenas (1973-2023).
Los caminos de la orfandad
Relectura(s) de *El paso de los gansos* (1975) de Fernando Alegría. Escritura, memoria, archivo
Poesía testimonial del Golpe en Chile: represión, exilio e insilio
Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena: precisiones y autocrítica

La vida a pesar de todo
Adolescencia fracturada
“Algunas son olvidos y otras son cosas nomás”
Los días extraños: un poeta que murió con su mundo
La utopía de la memoria
Contar el horror

Presentación de “Augusto Pinochet Ugarte viene volando” y “Gabriel González Videla viene volando” de Carlos Droguett
“Augusto Pinochet Ugarte viene volando” y “Gabriel González Videla viene volando” (transcripción de los poemas e imágenes de los originales)

Una historia que me contaron en una fiesta (cuento)
El baile de otoño (poemas)
Poemas
Poemas
Una bolsa llena de comienzos sin fin (poema)
Poemas

Luciano Martínez (ed.). *Pedro Lemebel. Belleza indómita*
Nellie Bly. *Diez días en un psiquiátrico*
Valeria Tentoni. *Pirámide*
Julia Miranda. *Frenética armonía: vanguardias poéticas latinoamericanas en la guerra civil española*.
Ignacio López-Calvo (ed.). *A History of Chilean Literature*