

ISSN 0717-6058



PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD  
CATÓLICA  
DE CHILE

# ANALES DE LITERATURA CHILENA

AÑO 23 • JUNIO 2022 • NÚMERO 37



CENTRO DE ESTUDIOS DE LITERATURA CHILENA  
FACULTAD DE LETRAS

Anales de Literatura Chilena 37 (junio 2022)

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

*Ana Cortés, "Músicos (Músicos de Albert Hall)", 1958, Textil tejido con lana (gobelino), 102 x 74.5 cm. Colección Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile.*

Crédito fotográfico: Jorge Marín. Gentileza MAC.



ANALES DE LITERATURA CHILENA N°37, JUNIO 2022

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

Gabriel 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 23 • JUNIO 2022 • NÚMERO 37

---

## SUMARIO

La Dirección	Presentación ..... 11
<b>I. ARTÍCULOS</b>	
JOSÉ ANTONIO PANIAGUA	Ética bruta: las crónicas de Pedro Lemebel ..... 15
RIKE BOLTE	El detective y la superficie. Sondeos escópicos y poéticas <i>noir</i> en <i>La Universidad Desconocida</i> de Roberto Bolaño ..... 31
CRISTOFER CEPEDA GARCÍA	La fábula de la post-dictadura como reingeniería del terrorismo de estado en <i>Fuerzas especiales</i> de Diamela Eltit ..... 51
CATALINA OLEA	Una ráfaga de hijos únicos: <i>Una vez Argentina</i> de Andrés Neuman, <i>Formas de volver a casa</i> de Alejandro Zambra y <i>El sistema del tacto</i> de Alejandra Costamagna ..... 69
SERGIO MANSILLA TORRES	Lectura, reescritura y poesía: Una aproximación a <i>La aldea de Kiang después de la muerte</i> , de Cristián Cruz ..... 85
PAULINA DAZA D. Y JAIME GALGANI M.	Cuatro artículos de costumbres de Alberto Blest Gana: crónicas de época sobre una constitución familiar “ideal” ..... 103

## II. DOSIER

### DOSIER CARLOS DROGUETT (1912-1996)

(coordinado por Fernando Moreno)

FERNANDO MORENO	Presentación Dossier Carlos Droguett .....	123
ROBERTO AEDO	De la sangre, <i>la Pasión</i> y otros asuntos: Sobre la poética de Carlos Droguett .....	125
IGNACIO ÁLVAREZ	Carlos Droguett, la historia y la historiografía literaria: una hipótesis .....	149
ROBERTO CONTRERAS	Y la puerta giró sobre sus goznes: la formación de un escritor .....	159
FERNANDO MORENO	Algo más sobre <i>Sesenta muertos en la escalera</i> ...	171
DANIEL PLAZA	El crimen y el criminal, el reverso del mal en la narrativa de Carlos Droguett .....	183
ROCÍO RODRÍGUEZ	De rememoración elegíaca a cántico vital: <i>Según pasan los años. Allende, compañero Allende</i> , de Carlos Droguett .....	193
ANTONIA VIU	Los libros acribillados: Lectores y autoría en <i>Los asesinados del Seguro Obrero</i> de Carlos Droguett .....	205
	Imágenes .....	219

## III. NOTAS

RODRIGO CÁNOVAS	Apuntes en torno a <i>El pelo de Chile y otros textos huachos</i> , de Sonia Montecino.....	229
PAUL FIRBAS	Noticias sobre las <i>Cartas y relaciones del Estrecho de Magallanes (1580-1590)</i> , escrito por Pedro Sarmiento de Gamboa, según la edición de Joaquín Zuleta Carrandi .....	235



#### IV. DOCUMENTOS

MARÍA JESÚS BLANCO CASALS	El hallazgo de un cuento olvidado de Baldomero Lillo. ....	243
BALDOMERO LILLO	Cuento sin título .....	249
FERNANDO MORENO	Presentación del cuento “Sol y barro”, de Isabel Lazo de Droguett.....	251
ISABEL LAZO DE DROGUETT	Sol y barro.....	253

#### V. ENTREVISTAS

ALLISON RAMAY	Conversación con Elisa Loncon: Futuros posibles con el mapuzungun, la interculturalidad y la descolonización .....	261
---------------	--	-----

#### VI. CREACIÓN

ANDREA JEFTANOVIC	Notas desde la hamaca .....	273
YURI PÉREZ	El piano de Cristina.....	281
CYNTHIA RIMSKY	La vuelta al perro .....	289

#### VII. RESEÑAS

ROBERTO AEDO	Carlos Droguett. <i>Artículos y columnas</i> .....	301
LORENA AMARO	Mike Wilson. <i>Némesis</i> .....	305
JUAN IGNACIO COLIL	Marcelo González (editor). <i>Tipos duros. Antología de cuentos pulp</i> .....	309
BENJAMÍN ESCOBAR	Macarena Areco. <i>Bolaño constelaciones. Literatura, sujetos, territorios</i> .....	313



# PRESENTACIÓN



## PRESENTACIÓN

Con este número 37, Rodrigo Cánovas asume la dirección de *Anales de Literatura Chilena*, que fuera dirigida de modo brillante, primero por Cedomil Goic (2000-2008) y luego por Pedro Lastra (2009-2021). Esperamos continuar el espíritu creativo, crítico y formativo de esta revista en el ámbito de los estudios literarios y culturales. Desde esta página inaugural, un saludo afectuoso al poeta y ensayista Pedro Lastra, que tuvo a su cargo la dirección de los últimos 26 números. Intentaremos cuidar todo este preciado legado y proyectarlo.

Desde ahora la revista sólo estará accesible en modo digital. En cuanto a su estructura, no hay cambios, salvo el de incluirse una sección de Creación, con textos literarios inéditos en sus diversos géneros; aquí, los escritores serán convocados por la dirección de la revista. Y de un modo tangencial, se ha creado una sección aparte para Entrevistas (que antes estaba incluida como un ítem dentro de otra sección).

En este número 37 la sección *Artículos* incluye preferentemente textos sobre las figuras literarias más relevantes de la narrativa chilena en los últimos 30 años: Roberto Bolaño, Diamela Eltit y Pedro Lemebel, que generan una poética que desafía los límites morales, económicos y culturales diseñados en tiempos de dictadura y posdictadura. Rike Bolte enuncia la figura antiheroica del detective en clave *noir* bolañesca, Cristófer Cepeda inquiriere sobre la mujer de la barriada, aplastada por un sistema de terror en Eltit y José Antonio Paniagua exhibe el discurso subversivo del cronista Lemebel proponiendo el retorno de lo sensible desde la diferencia sexual y cultural. El espacio existencial actual, chileno e hispanoamericano, se continúa en un estudio realizado por Catalina Olea en torno a los relatos de filiación, donde se comparan las obras de Alejandra Costamagna, Andrés Newman y Alejandro Zambra. En el registro del análisis poético, Sergio Mansilla analiza un poema de Cristián Cruz que se construye como una cita de un texto de Tu Fu, poeta chino de la dinastía Tang, enfatizando el vínculo de ambos como un discurso contra la muerte en tiempos de crisis comunitaria. Por último, poniendo atención a las crónicas periodísticas de Alberto Blest Gana publicadas en 1859, Paulina Daza y Jaime Galgani muestran los discursos valóricos de la élite sobre la formación familiar ideal.

El *Dossier* está dedicado al escritor Carlos Droguett, figura de gran relevancia en las letras chilenas e hispanoamericanas. Quien ha organizado este dossier es Fernando Moreno, director entre los años 2001 y 2013 del Centre de Recherches Latino-Américaines de la Université de Poitiers (CRLA-Archivos), donde se conservan muchas ediciones de las obras y centenares de documentos

inéditos de Droguett. Las personas convocadas por Fernando Moreno, gran conocedor de la obra droguettiana, son los investigadores Roberto Aedo, Ignacio Alvarez, Roberto Contreras y Daniel Plaza, y las investigadoras Rocío Rodríguez y Antonia Viu. Sus textos críticos concitan nuevas miradas a una obra magna que se instala con propiedad en los tiempos actuales.

Las *Notas* incluyen comentarios sobre libros de reciente aparición. Rodrigo Cánovas hojea para los lectores la compilación de materiales de varia lección recogidos en *El pelo de Chile y otros textos huachos*, de la antropóloga y escritora Sonia Montecino. Por su parte, Paul Firbas realiza un acabado comentario sobre la edición de las *Cartas y relaciones del estrecho de Magallanes (1580-1590)*, realizada por Joaquín Zuleta Carrandi. Esta nota constituye un breve estudio sobre los aportes filológicos de esta valiosa edición crítica sobre los escritos del cosmógrafo y conquistador gallego Pedro Sarmiento de Gamboa.

En *Documentos* se rescatan dos cuentos chilenos, uno de Baldomero Lillo (cuya obra es ampliamente conocida en Chile e Hispanoamérica) y otro de Isabel Lazo de Droguett (esposa de Carlos Droguett), marginal en las letras chilenas. María Jesús Blanco visibiliza un cuento de Lillo publicado en el periódico *Célula* en 1932, otorgando de paso una breve historia editorial de los relatos de este escritor. Y Fernando Moreno pone a nuestra disposición un relato inédito, “Sol y barro”, de Isabel Lazo, agregando una nota que contextualiza su quehacer literario.

La sección *Entrevistas* presenta el diálogo de Allison Ramay con Elisa Loncon, la primera presidenta de la Convención Constitucional —asamblea electa para proponer una nueva constitución en Chile. La académica de nuestra universidad Allison Ramay, cuyas líneas de investigación son los estudios interculturales, poscoloniales y de género, hace una presentación de la figura biográfica y pública de Elisa Loncon y, a continuación, conversa con ella sobre el mapuzungun, la interculturalidad y la descolonización. Otorgamos a este diálogo una importancia vital en el ámbito del debate actual sobre el futuro del país.

En la sección *Creación* —generalmente ausente en las revistas especializadas en estudios literarios— tenemos la oportunidad de leer materiales inéditos de obras en gestación de Andrea Jeftanovic, Yuri Pérez y Cynthia Rimsky, quienes han tenido la generosidad de compartir sus textos “en obra” (ateniéndose a una extensión determinada de palabras, según dictamen de la dirección de la revista).

Finalmente, en la sección *Reseñas* se publican cuatro reseñas: Carlos Droguett, *Artículos y columnas*, a cargo de Roberto Aedo; Mike Wilson, *Némesis*, por Lorena Amaro; Marcelo González (editor), *Tipos duros. Antología de cuentos Pulp*, por Juan Ignacio Colil y Macarena Areco, *Bolaños constelaciones. Literatura, sujetos, territorios*, por Benjamín Escobar.

## I. ARTÍCULOS





## ÉTICA BRUTA: LAS CRÓNICAS DE PEDRO LEMEBEL<sup>1</sup>

### *ÉTICA BRUTA: PEDRO LEMEBEL'S CHRONICLES*

José Antonio Paniagua García  
Universidad de Salamanca  
jantopagar@usal.es

#### RESUMEN

Este artículo de investigación analiza algunas crónicas del autor chileno Pedro Lemebel con el propósito de demostrar, a partir de sus características temáticas y estéticas (en especial, la memoria, la experiencia, el melodrama y la indistinción entre lo real y lo imaginario), la articulación de un proyecto de resistencia y enfrentamiento del pasado y el presente inmediato (simbolizados por una clase diferente de memoria y experiencia) que he denominado “ética bruta” y cuya fundamentación se encuentra en la especial atención que el escritor brinda al “retorno de lo sensible” (Maffesoli) como respuesta comunitaria a la pregunta por el modo de organizarse colectivamente ante la debilidad de los vínculos sociales.

PALABRAS CLAVE: Pedro Lemebel, Memoria, Ética.

#### ABSTRACT

This research paper analyzes some chronicles written by the Chilean author Pedro Lemebel in order to demonstrate, from some thematic and aesthetic characteristics (especially, memory, experience, melodrama

---

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido realizado el amparo de un contrato de investigación predoctoral de la Junta de Castilla y León, a través de la Consejería de Educación, en cofinanciación con el Fondo Social Europeo (Programa Operativo de Castilla y León) y forma parte de las actividades del Grupo de Investigación Reconocido “Estética y Teoría de las Artes” (GESTA) del Instituto de Iberoamérica de la Universidad de Salamanca y del proyecto de investigación “Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI” (PID2019-104957GA-I00) financiado por el Programa Estatal de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

and the confusion between real and imaginary), the articulation of a collective project of resistance and confrontation with the past and the immediate present (symbolized by another kind of memory and experience). I have called this project “ética bruta” and I will defend that this depends on the special attention that the writer pays to the “sensitive logic” (Maffesoli) as a response to the question about how people could organize themselves in the face of the weakness of social ties.

KEY WORDS: *Pedro Lemebel, Memory, Ethics.*

*Recibido: 7 de agosto 2020.*

*Aceptado: 23 marzo 2022.*

## PEDRO LEMEBEL: TRANSICIÓN, NARRACIÓN, EXPERIENCIA

La crítica literaria contemporánea ha reconocido con singular entusiasmo en las crónicas de Pedro Lemebel (1952-2015) la deuda que la memoria adquiere con las prácticas y discursos de resistencia a la dictadura militar y el gobierno neoliberal chilenos, fundamentalmente en lo que concierne a las continuidades entre ambos periodos de la historia reciente del país<sup>2</sup>. En sus textos, “el cronista se convierte en portavoz de las memorias subterráneas marginadas y acalladas, configurando el espacio de enunciación como lugar de memoria que se enfrenta al olvido imperante en el Chile actual” (Vergini 124). Para ilustrar esta afirmación, podrían citarse otros muchos ejemplos, pero, quizás, por la sencillez y eficacia de su planteamiento, la crónica “Volar en el ala derecha”, publicada en el volumen *Adiós mariquita linda* (2004), ocupe un sitio preferencial.

A grandes rasgos, el relato cuenta la historia de una mujer, conocida por sus buenas relaciones con la élite política pinochetista, quien, cansada de esperar un vuelo con retraso, decide colocarse en la fila delante del protagonista, que esperaba su turno. Enojado por su soberbia, este último decide increparla, momento en el que ella llama al diputado Melero, que se presenta allí de forma inmediata con unos guardias que ponen a salvo a la mujer y amenazan al hombre. En estas circunstancias, Lemebel escribe en franco pacto autoficcional:

---

<sup>2</sup> La investigadora Andrea Ostrov sintetiza agudamente: “La escandalosa persistencia de la complicidad entre instituciones y verdugos después de haber transcurrido [...] años desde la recuperación democrática; el papel lamentable y vergonzoso desempeñado por la Corte Suprema de Justicia en relación con los crímenes de lesa humanidad y, fundamentalmente, la reconciliación forzada que se pretendió instalar echando un manto de olvido sobre las atrocidades impunes, plantean el ejercicio de la memoria como un imperativo categórico. Allí se inscriben la escritura y la lectura de estas crónicas” (140).

Nunca después de la dictadura me sentí tan desprotegido como en esa ocasión. Nunca más volví a sentir el terror amargo que se experimentaba cuando ellos tenían el poder, cuando a uno le podía pasar lo peor y nadie sabía, o a nadie le importaba, como en ese momento, porque todo había ocurrido frente a la mirada impávida de los guardias y de los pasajeros que se quedaron mudos, sin decir nada, incluso algunos que antes del incidente me habían palmoteado la espalda, diciéndome, muy bueno tu libro, Pedro. Leemos tus crónicas en el *Clinic* (*Adiós* 57).

El interés de este trabajo, sin embargo, es otro. En las siguientes páginas, acometeré un sucinto estudio de dos tipos diferentes de memoria presentes en la crónica de Pedro Lemebel. El primero de ellos, generador de un tipo especial de inscripción del poder sobre los cuerpos gracias a la mediación tecnológica y a los principios de actuación de los gobiernos democráticos neoliberales contemporáneos; el segundo, como respuesta al anterior, fundamentado en la creación de solidaridades y una escritura comprometida con la denuncia de los procesos de individualización de los estados. Asimismo, la presencia y el funcionamiento de esta última memoria en la crónica del autor me permitirá afirmar la existencia de una “ética bruta” que anuncia el punto fuerte de subversión que estos textos apuntan como refugio y trinchera.

Para comenzar, y como es bien sabido, el sistema político y económico neoliberal obstaculiza con frecuencia las posibilidades de desarrollo social y convierte a los seres humanos en productos según su condición y valor dentro del mercado, para lo que se sirve de una lógica individualizadora que neutraliza las fuerzas potenciales de la ciudadanía para armar una respuesta organizada. Aunque la idea de un creciente individualismo en las sociedades posmodernas es una tesis que se ha debatido desde hace más de cuatro décadas de manera ininterrumpida por autores como Gilles Lipovetsky, en realidad, los procesos a los que quiero aludir han sido mejor definidos por pensadores como Zygmunt Bauman, quien afirma que una de las características más determinantes del ciudadano posmoderno es el aumento inasumible de su “responsabilidad individual” como consecuencia de un proceso paulatino de desregulación y privatización de la idea misma de individuo: “Aquello que era considerado un trabajo a ser realizado por la razón humana en tanto atributo y propiedad de la especie humana ha sido fragmentado (“individualizado”), cedido al coraje y la energía individuales y dejado de manos de la administración de los individuos y de sus recursos individualmente administrados” (Bauman 33-34).

En el caso de Chile, y en general, de América Latina, además, existe un factor determinante relacionado con uno de los “mitos de razonamiento” del subcontinente desde finales del siglo XX: “La polarización, la inequidad acentuada y la exclusión serían fenómenos inevitables, y las sociedades latinoamericanas estarían predestinadas a conformarse con un porcentaje de población reducido con todas las posibilidades,

y un gran número con niveles de vida precarios, en pobreza o indigencia” (Kliksberg 60). Lo verdaderamente estremecedor de este pensamiento, sin embargo, está en “la renuncia expresa a la solidaridad. Ella no estaría acorde con los tiempos históricos” (Kliksberg 60).

Ante esta falta insubsanable, asumida por los ciudadanos e irradiada desde el poder a través de los medios de comunicación y de duras políticas de mercado —siguiendo a Bauman, de nuevo, “compartir la dependencia del consumo [...] es la *conditio sine qua non* de toda libertad individual” (90)—, la crónica de Pedro Lemebel apuesta por la utilización de recursos temáticos como el cuerpo sidoso, elemento con el que arma un debate en que la enfermedad se identifica simultáneamente con el neoliberalismo y las víctimas desaparecidas durante la dictadura. Así, en la crónica titulada “Y ahora las luces (Spot: Ponteló-ponseló. Ponte-ponte-ponseló)”, Lemebel concibe dos formas de generar discursos sobre el sida: una de ellas, que podría denominarse consumista o mediática, se relaciona con las campañas televisivas, las rifas y el apoyo de grandes estrellas del cine, la música o el deporte. Una vía peligrosa porque puede generar efectos adversos debido a los términos en los que la prevención de prácticas sexuales se articula en la publicidad:

Pareciera incentivar la enfermedad con su pornografía visual, con sus folletos, sus cartillas y afiches que lucen fotografías de cuerpos sublimes que hipnotizan con su “bella publicidad” [...]. En fin, son verdaderas clases porno que se usan para hacer más atractiva la prevención, pero terminan invirtiendo el objetivo. “Si me encuentro en la calle con este dios que aparece en la foto, ni me pregunten por el condón” (*Loco* 66).

La segunda vía temática, de interés para este trabajo y en relación con la hipótesis que aquí mantengo, procura la generación de una comunidad micropolítica: “también sobreviven pequeños esfuerzos, cadenas de solidaridad y colectas chaucha a chaucha que algunos homosexuales organizan para paliar el flagelo. [...] Se traducen en un mano a mano que hermana, que ayuda a parchar con nuestras propias hilachas la rajadura del dolor” (*Loco* 66). Por consiguiente, una de las primeras apuestas para sobreponerse a esta “renuncia” a la solidaridad en la crónica de Lemebel proviene del acto de apropiación del mismo campo que genera las condiciones que se lamentan. El mandato comunitario de este texto contradice la lógica individualizadora, no solo de la sociedad, sino también de la ciencia médica, aspecto tratado con profundidad por el filósofo francés David Le Breton en *Antropología del dolor* (1995), donde afirma: “el sentimiento comunitario está asunte. [...] Cada cual combate sólo para curarse, con sus creencias y esperanzas particulares. Acción de individuos, es decir de “yo, mi” antes que de “nosotros, nuestros”, que los procedimientos médicos refuerzan” (79).

Ahora bien, para analizar con mayor detalle la crónica de Pedro Lemebel es necesario definir el modo en que se produce esta transición de la dictadura a la democracia neoliberal en el arte. Como apunta Francine Masiello, la característica esencial

de este desarrollo es el mantenimiento de una tensión irresoluble entre un deseo de modernidad y la sublimación de algunos procedimientos típicamente posmodernos como el pastiche. De este modo, el arte de la transición se enfrenta a las contradicciones del sistema neoliberal y rompe con su apariencia de “fluir comfortable” y su venta de la diferencia (el cuerpo sidoso, homosexual, etc.) que se desentiende, en realidad, de los modos de experimentación de esa misma diferencia que presume atender (16). Fruto de esta tensión, surge el interés de Pedro Lemebel por la figura de la loca, unida al melodrama, pues constata la existencia de narraciones intermediales que hablan de otra modernidad, lejos de las identidades tradicionales generadas en su seno. Es entonces cuando el cronista señala “el paso de una modernidad construida y asegurada por el Estado a una modernidad regida por el propio sujeto” (Llanos 86). Debido a estas relaciones entre modernidad y posmodernidad, el género de la crónica resulta un vehículo óptimo y privilegiado para narrar la historia. Un relato fragmentario, incompleto, fracturado, y un modelo que ya no tiene que ver con la razón moderna de la historiografía que confía en su método e ignora que el lenguaje es una tecnología capaz de manipular toda narración (Moure 127).

A partir de estos planteamientos iniciales, este trabajo tiene el doble objetivo de abordar el estudio de uno de los mecanismos constitutivos de los procesos de individualización del Estado —una memoria sofisticada gracias a la mediación de los avances técnicos— y algunas de las circunstancias de conformación de redes micropolíticas, en estrecha relación con una memoria melodramática que permite subvertir la lógica neoliberal. En especial, se observarán con detenimiento los fenómenos de promoción de la diferencia y el desentendimiento de su experiencia por parte del Estado y, después, la politización de la experiencia de la diferencia en la crónica del autor, acto gracias al que puede hablarse de la construcción de solidaridades, con la memoria como eje vertebrador.

## DEL RÉGIMEN DISCIPLINAR A LAS SOCIEDADES DE CONTROL

Al plantear un estudio de conjunto de las crónicas que se hacen eco de los procesos de individualización del Estado en los términos ya descritos, puede ser apropiado rescatar el concepto de “sociedades de control” tal como fue acuñado por Gilles Deleuze, aunque esto no signifique, en relación con el trabajo de Pedro Lemebel, la inexistencia o baja productividad de aquellos elementos más representativos de las “sociedades disciplinarias” que las anteceden. Así, por ejemplo, la crónica “Anacondas en el parque”, publicada en su primer volumen *La esquina es mi corazón* (1995), manifiesta una conciencia aguda de ambos regímenes en funcionamiento parejo, sin solución de continuidad, como agentes de vigilancia del cuerpo social, aunque el peso de la narración y su eficacia se apoyan prioritariamente en los aparatos de control

del régimen disciplinar, como es el caso de la policía que sorprende en el relato a las parejas o grupos que transan sexo escondidos en los parques públicos (27).

La representación de amplios dispositivos disciplinarios, en rigor, sobrevivirá en los volúmenes posteriores, como sucede en dos de las crónicas publicadas en *Zanjón de la Aguada* (2003). En “La primera comunión (o las blancas azucenas de la culpa)”, el argumento se articula alrededor del mecanismo de la confesión de un niño que escucha con atención el discurso del sacerdote acerca de la responsabilidad individual del pecado. En la segunda crónica, que lleva por título “El primer día de clase (Uf, lunes otra vez)”, Lemebel señala los estragos de las instituciones educativas que persiguen las prácticas de fuga de los jóvenes, insertándoles también en un contexto en el que la desobediencia convierte a estos sujetos en los objetos en movimiento de un circuito de instituciones (reformatorios, cárceles, cuarteles, psiquiátricos) en los que quedan atrapados sin poder oponer resistencia alguna.

Después de estas breves anotaciones, se puede concluir que las sociedades disciplinarias trabajan a partir de la súbita importancia de las diferencias como un modo de hacer más práctico y efectivo el control de los cuerpos en sus dinámicas y comportamientos sociales, pero no, como ya se ha dicho, en reconocimiento y cuidado de la experiencia que comportan. En cambio, la evolución de los mecanismos disciplinarios de vigilancia en las sociedades de control que las suceden y con las que interactúan complejiza y sofisticada las relaciones productivas del poder. Así, en referencia al tratamiento que Pedro Lemebel otorga al sida en toda su producción cronística, Jean Franco afirma que el recuerdo de las víctimas en *Loco afán* se encuentra asociado ya a una sociedad cuyos procedimientos de control son más sutiles que en dictadura, puesto que estos mecanismos son articulados por los mismos sujetos que los padecen (17).

Un ejemplo de esta aparente paradoja radica en el surgimiento de nuevas clases de memoria asociadas con los aparatos de vigilancia en el espacio de la ciudad —y también en la esfera privada—. En la crónica “El Metro de Santiago (o “esa azul radiante rapidez”)” se puede leer: “Tal vez el pasajero que día a día va y viene en la cinta de metal bajo la tierra, no sabe que al comprar el boleto una cámara lo sapea haciendo fila, cruzando la máquina. Una cámara lo sigue bajando la escalera, lo mira sentado esperando el carro en esas estaciones donde no hay nada que mirar” (*De perlas* 187). Un claro juego semántico entre la vigilancia (observación) técnica y la imposición formal de una experimentación de los espacios en ausencia de los sentidos, aspecto significativo de las sociedades posmodernas: “Ya no se atraviesan las ciudades, sino que los puntos notables están señalados en carteles en los que se inscribe un verdadero comentario. El viajero ya no necesita detenerse e inclusive ni mirar” (Augé 100).

Aunque puede parecer un hecho alejado del debate tradicional sobre la producción de Lemebel, el contexto de las sociedades de control descrito en la crónica mantiene vínculos insoslayables con algunas características propias del “Tercer Entorno”, en especial, con el nacimiento de memorias artificiales, también denominadas

“telememorias”. A grandes rasgos, estas se caracterizan, en primera instancia, por ser externas: soportes de almacenamiento, recuperación y gestión. Asimismo, se pueden situar —y es lo deseable— a gran distancia del lugar o la fuente de la que emana la información —no solamente un posible infractor, sino cualquier ciudadano en su práctica cotidiana—; es decir, lejos del sujeto bajo vigilancia que con su tránsito por los espacios genera de forma automática un conjunto de datos exportables y reproducibles infinitamente (Echeverría). Se trata, pues, de un nivel macroscópico que supera las limitaciones del panóptico, dadas la externalización y automatización de la memoria que la mediación tecnológica favorece. Es decir, las crónicas de Lemebel apuntan, en este sentido, lo mismo que Foucault argumentó en el momento de señalar las causas detrás de la aparente benignidad y humanismo de los medios punitivos que favorecieron la desaparición del suplicio: “menos un respeto nuevo a la humanidad [...] que una tendencia a una justicia más sutil y más fina, a una división penal en zonas más estrechas del cuerpo social” (82).

Por consiguiente, la memoria se vuelve fácilmente accesible para quienes ostentan el derecho de conseguir su registro (desde cuerpos policiales y judiciales, hasta usuarios de la red que pueden pagar por descargas o televidentes de canales que acceden a diario desde sus casas). Como testimonio de todo ello, en “La crónica de Selva Ramírez punto com” (*Serenata* 205-208). Lemebel narra la historia de un joven condenado por abuso de menores en Internet. Allí, el lector es testigo de la exposición pública del caso por parte de los medios de comunicación, lo que da lugar a la consolidación de una memoria audiovisual colectiva que, a su vez, ha sido engendrada por una memoria previa de vigilancia ciudadana (en este caso, de la actividad cibernética). Además, se trata de una memoria que, en tanto producto, (se) niega u oculta las fases de su producción, gracias a la inmediatez con la que se originan los registros, que ya no requieren, en tanto narraciones, de grandes relatos mitológicos o legendarios que la sostengan, como en el Primero Entorno, ni escritos o archivados, como es propio del Segundo Entorno (Echeverría).

La caracterización de los elementos asociados con la memoria técnica que he comentado aquí coincide con una de las afirmaciones más interesantes de Gilles Deleuze a propósito de las sociedades de control; en particular, en lo que concierne al paso de la producción como lógica y motor del sistema capitalista a la de producto:

[...] el capitalismo ya no se concentra en la producción [...]. Es un capitalismo de superproducción. Ya no compra materias primas ni vende productos terminados o procede al montaje de piezas sueltas. Lo que intenta vender son servicios, lo que quiere comprar son acciones. No es un capitalismo de producción sino de productos, es decir, de ventas o de mercados (283).

El nuevo capitalismo de productos y, por consiguiente, la importancia de una memoria técnica producida que se ofrece como objeto terminado, fingidamente

ignorante o inconsciente de los procesos que la generan, ayuda incluso a aislar y blindar la dimensión del Tercer Entorno. Desde este planteamiento, cuando en una de las crónicas de *Zanjón de la Aguada* un niño pide en un supermercado que le alcancen una manzana de un estand, Lemebel escribe —por cierto, reflejando las contradicciones entre modernidad y posmodernidad apuntadas en el apartado anterior—:

[...] pienso que estos niños que vienen al mall no saben que las frutas nacen de los árboles, lo mismo que los huevos que los ven en cajas y piensan que no tienen relación con una gallina. Es decir, la tierra, el campo y la naturaleza existe en otro plano, fuera de la ciudad, lejos de los malls y su producción sintética. [...] Otra distorsión de la modernidad, pienso, mientras me sumerjo en las miles de marcas de cereales yanquis que las dueñas de casa llevan a sus niños (*Zanjón* 211).

## ÉTICA EN LA CRÓNICA DE PEDRO LEMEBEL

Frente a la amnesia de la instantaneidad de la captación técnica, irradiada desde el poder neoliberal y generadora de memorias fácilmente localizables en dispositivos de almacenamiento donde el recuerdo —si así puede llamarse— ya no pertenece al sujeto sino al mecanismo de vigilancia que lo registra, la crónica de Pedro Lemebel apuesta por la creación de memorias colectivas que amparan comunidades y solidaridades que desafían el interés de las democracias por implementar políticas de individualización desactivadoras de toda potencia de organización. Uno de los mecanismos predilectos inspeccionados por el autor para generar estas uniones, sin lugar a duda, es el melodrama.

Aunque quizá a estas alturas del desarrollo de la crítica en relación con este fenómeno no es necesario advertirlo, el melodrama es un género susceptible de politizarse. Al volver, una vez más, sobre las tensiones entre el deseo de modernidad y la celebración de algunos recursos posmodernos en el arte de la transición, advertimos cómo la memoria en relación con el melodrama se inserta con facilidad en esta dialéctica irresuelta. Por un lado, algunas crónicas como “Coleópteros en el parabrisas” o “Tu voz existe” explicitan un deseo o proximidad con la lógica de la modernidad a través de recursos temáticos como la fotografía o la presencia significativa de medios de transporte como el autobús —frente a otros más veloces—, o de comunicación como la radio AM.

Por el contrario, otros textos, a pesar de manifestar altas dosis de nostalgia por una memoria totalizadora, revelan una característica fundamental apuntada por Nelly Richard en su canónico trabajo *La insubordinación de los signos*: que el fragmento es el recurso narrativo posmoderno más eficaz para combatir la nostalgia, puesto que esta última dimana del deseo de absolutizar el pasado. De este modo, la siguiente



afirmación que la crítica efectúa sobre la literatura subversiva chilena post-golpe puede aplicarse, sin ambages, a la producción de Lemebel en los sentidos aquí explorados:

[...] tanto el acto de recordar (de practicar la memoria histórica) como el acto de interpretar (de ensayar fórmulas de comprensión de la realidad) implicaban confrontar sucesos y narraciones, para abrir el relato de la experiencia y la experiencia del relato a lecturas discontinuas y multicruzadas que denunciaran la trampa de las racionalizaciones basadas en verdades completas y en razones absolutas. Una precaria narrativa del *residuo* fue capaz de escenificar la descomposición de las perspectivas generales, de las visiones centradas, de los cuadros enteros (Richard 26).

Así pues, aunque como ya se ha dicho, la pulsión de la memoria por la nostalgia de la captación absoluta aparece en más de una ocasión en la obra de Lemebel, es el reconocimiento de su inviabilidad lo que aproxima al autor a la concreción de una propuesta comunitaria como la que deseo explorar aquí. Un ejemplo de ello se aprecia en estas líneas de la crónica “La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)”, en la que se narra el recuerdo de la celebración de fin de año en diciembre de 1972, evocación surgida a partir de la observación de una fotografía:

Enmarcados en la distancia, sus bocas son risas extinguidas, ecos de gestos congelados por el flash del último brindis. Frases, dichos, muecas y conchazos cuelgan del labio a punto de caer, al punto de soltar la ironía en el veneno de los besos. La foto no es buena, está movida, pero la bruma del desenfoque aleja para siempre la estabilidad del recuerdo (*Loco* 16).

A partir de estos análisis, surge la pregunta por la posibilidad de representar y enfrentar el trauma, cuya respuesta debe considerar la narración como un recurso estratégico para lidiar con la experiencia de la represión y su recuerdo y, al mismo tiempo, cuestionar con seriedad la suposición del discurso alegórico como único lenguaje posible para articular dicho trauma. Así pues, aunque en una crónica como “Los cinco minutos te hacen florecer” —en la que se cuenta la historia del avistamiento de tres cadáveres en la mañana del 12 de septiembre de 1973 en un basural—, sería esperable que el autor se resignara a conceder toda la credibilidad y fuerza del relato a la tradicional unión de alegoría y trauma, no sucede así. La subversión planteada por esta crónica se fundamenta en el hecho de plantear, a partir de la presencia del cadáver, no un proceso de duelo o melancolía, sino una resistencia de tipo político: “Casi podría decir que desde aquel fétido eriazos de mi niñez, sus manos crispadas me saludan con el puño en alto, bajo la luna de negro nácar donde porfiadamente brota su amargo florecer” (*De perlas* 87).

Por consiguiente, para comprender cabalmente la crónica de Pedro Lemebel es imprescindible trabajar con la hipótesis del quiebre de la representación como reformulación de los significados de la experiencia y, por lo tanto, si bien el trauma no puede narrarse a partir de un discurso que recupere la experiencia total del daño, enfrentarse a él conforma el primer paso de un movimiento de renarración (Herlinghaus 2000). Así, por ejemplo, en la crónica “El informe Rettig”, la memoria actúa como antídoto contra la frustración de no poder operar con suficiente efectividad para encontrar a los desaparecidos ni obtener informaciones de quienes los ocultaron. En el fragmento del texto citado a continuación, se puede tentar el carácter de enfrentamiento del trauma y, por ello, de asunción de un proceso de renarración de la experiencia, como acaba de comentarse:

Nos gusta saber que cada noche los exhumaremos de ese pantano sin dirección, ni número, ni sur, ni nombre. No podría ser de otra manera, no podríamos vivir sin tocar en cada sueño la seda escarchada de sus cejas. No podríamos mirar de frente si dejamos evaporar el perfume sangrado de su aliento. Por eso es que aprendimos a sobrevivir bailando la triste cueca de Chile con nuestros muertos. Los llevamos a todas partes como un cálido sol de sombra en el corazón. Ellos son invitados de honor en nuestra mesa, y con nosotros ríen y con nosotros cantan y bailan y comen y ven la tele. Y también apuntan a los culpables cuando aparecen en la pantalla hablando de amnistía y reconciliación (*De perlas* 103).

En rigor, el proceso de renarración de la experiencia de la diferencia es una de las características más sobresalientes de la “escena crítica” de la década de los noventa del siglo XX. Por entonces, afirma Herlinghaus, se recupera en el discurso literario e intelectual una confianza en las posibilidades de la palabra que hace aflorar un conjunto de obras que no apuestan por las confluencias sino por hacer explícitas las tensiones entre el discurso histórico y las pequeñas historias micropolíticas, tal como se expresó en el modelo de transición al que se aludió con anterioridad (*Renarración* 144-145; 165-166). La memoria melodramática, entonces, frente a la memoria de las sociedades de control, construye nuevas solidaridades y permite replantear la democracia como un sistema cuyos “principios deben extenderse a ámbitos que el liberalismo excluye” (Ribeiro 123). Uno de estos ámbitos, como cabría sospechar, es el de las redes de apoyo mutuo, cuyo propósito se orienta hacia la configuración de un “régimen del afecto” encarnado en los sujetos del espacio social (Ribeiro 123).

Podría discutirse largamente qué clase de comunidad se forma al calor de la representación de los contactos que los distintos personajes mantienen en las muy diversas crónicas de Pedro Lemebel, para lo que sería indispensable abordar los textos con la esperanza de encontrar referencias a la fortaleza y duración de los lazos que la constituyen. Sin embargo, creo que esta discusión es de menor interés si se tiene en cuenta que, al plantear la posibilidad micropolítica de la memoria como brazo

articulador de un ámbito comunitario, se insinúa la presencia de una dimensión ética de la obra cuya dilucidación iluminaría mejor el proyecto literario del autor. Así pues, con el objetivo de concretar esta última afirmación, es necesario volver a restablecer el debate sobre los procesos de individualización y las posibles respuestas que se producen en el contexto de las sociedades posmodernas, categoría que no excluye, claro está, a la sociedad chilena.

En primer lugar, conviene partir de un hecho evidente para la sociología de las últimas décadas, esto es, que la densificación de los vínculos sociales o cualquier nexo o reapropiación del territorio —cabría decir, del espacio público— es considerada por el poder global como una barrera que debe eliminarse; es decir, “el derrumbe, la fragilidad, la vulnerabilidad, la transitoriedad y la precariedad de los vínculos y redes humanos permiten que esos poderes puedan actuar” (Bauman 20). De este modo, ante la pregunta por la posibilidad de reagrupación activa de las fuerzas individuales, la sociología ha respondido con frecuencia que “esa convergencia y esa condensación de preocupaciones individuales en forma de intereses comunes y luego en forma de acción conjunta son una tarea titánica, ya que los problemas más comunes [...] *no son aditivos*. No se dejan “sumar” en una “causa común”. Se pueden juntar, pero no cuajarán” (Bauman 40).

Sin embargo, sorprende que estas mismas voces no hayan dejado pasar la oportunidad de explicitar que este “abismo” del vínculo social lo “deberemos aprender a enfrentar colectivamente” (Bauman 43). Desde este planteamiento, en lo que respecta a la representación de vínculos sociales debilitados por la intervención constante del poder global —singularizado, entre otros aspectos, por sofisticadas memorias técnicas de vigilancia—, ¿es legítimo pensar la crónica de Lemebel como una propuesta de re-inauguración colectiva de estos mismos lazos a través de una memoria —no solamente, pero sí en muchas ocasiones— asociada al melodrama? Es más, ¿cabría denominar “ético” este trabajo?

Un artículo de Andrea Ostrov sobre el volumen *De perlas y cicatrices* (1998), al menos, así lo confirma. En su ensayo, la investigadora acuña el concepto “ética de la memoria” para señalar la incomodidad —y el consecuente acto de pronunciarse— que las crónicas de Lemebel experimentan frente a “una forzada reconciliación social mediante la promoción del olvido y la ideología del consumo” (134). A través de muy diversas estrategias y técnicas narrativas que analiza con detalle, Ostrov concluye que esta ética hace posible la revelación de “la reposición de continuidades, complicidades y persistencias normalmente silenciadas” (146). A partir de estas reflexiones, deseo abordar una clase distinta de ética que la obra de Lemebel asume como principio de organización de una respuesta eficaz ante la incomodidad aludida.

Para ofrecer esta guía de lectura, me basaré en las aportaciones del sociólogo francés Michel Maffesoli, quien ha estudiado durante décadas la relación entre las prácticas cotidianas en las sociedades posmodernas y la posibilidad de pensar conjuntamente la

ética y la estética de estos fenómenos, proyecto precisado con especial minuciosidad en su ensayo *En el crisol de las apariencias* (1990). La hipótesis general del libro, en disenso con las voces mayoritarias que apuestan por el aumento sin precedentes del individualismo, afirma que “el vínculo social se vuelve emocional. De esta manera se elabora una manera de ser (*ethos*) en la que lo primordial será lo que se experimenta con el otro” (11). Es decir, se trata de una ética cimentada sobre el “retorno de lo sensible” como resultado e indicio, al mismo tiempo, de la crisis de la lógica racional de la modernidad. Así pues, el factor predominante de estas sociedades es el deseo de vivir en común a partir de un amplio número de prácticas donde la primacía la ostentan el placer, la emoción y la festividad orgánicamente experimentados en compañía del otro.

Sobre esta hipótesis, la memoria juega un papel determinante en lo que respecta al uso colectivo del espacio como dimensión más representativa de la posmodernidad, según el autor, frente a la predominancia moderna del tiempo:

[...] espacio vivido en común, el espacio donde circulan las emociones, los afectos y los símbolos, el espacio donde se inscribe la memoria colectiva, el espacio, en fin, que permite la identificación. De esta manera, al participar con otros en la totalidad circundante me convierto en una cosa entre otras, en un *objeto subjetivo*. [...] Todo esto no deja de inducir una forma de solidaridad específica: ya no es en el desarrollo histórico donde se moldea el *ethos* posmoderno, sino en la naturaleza reapropiada, en el espacio compartido, en la participación colectiva en el mundo de los objetos (213).

## LA CRÓNICA DE PEDRO LEMEBEL COMO “CAPTACIÓN BRUTA”

A partir de este fragmento, considero esencial retomar de nuevo la noción de experiencia, esta vez en relación con el acto de habitar comunitario cuya fortaleza se ha descartado discutir aquí en favor de la consolidación de la hipótesis de lectura de las crónicas de Pedro Lemebel como textos para “enfrentar colectivamente”, como pedía Bauman, la “precariedad de los vínculos”. Es posible que el trabajo del autor chileno proponga agenciamientos y lazos muy sutiles, incluso frágiles, pero su fuerza reside en última instancia en la alta probabilidad de mutación hacia nuevas formas cuyo dinamismo es su característica más valiosa para impedir la captura de los aparatos del estado neoliberal.

No es de extrañar, por tanto, que sus textos contrarresten la dicción saturada de imágenes de los medios de comunicación y los procesos de individualización valiéndose de una lengua barroca que “permite que las formas de control sobre la información se adelgacen hasta la precariedad” (Blanco 20). En última instancia, esta lengua barroca puede comprenderse como una de las muchas estrategias posibles en el contexto de lo que Florencia Garramuño ha denominado “experiencia opaca” en

su libro homónimo. Para esta investigadora, una nueva concepción del arte, crítica con la separación tradicional entre literatura y experiencia, se aventuró a borrar en la década de los años ochenta las fronteras que habían mantenido alejadas, en esferas autónomas, arte y vida. A partir de entonces, la obra de arte empieza a considerarse

como archivo de un exterior que no permanecería salvo ni íntegro en la obra, sino apenas en guiñapos, en tanto restos de lo real. Rescaldos de una existencia inabarcable y esquiva, tanto en la escritura como en su propia vivencia, la literatura como *resto de lo real* ya no se distinguiría de lo real porque en ambos espacios reina una indiscernibilidad de lo real y de lo imaginario que no busca ser escamoteada (24).

Esta “indiscernibilidad”, que obliga al escritor a aceptar la incapacidad de representar la totalidad de la experiencia —aspecto ya mencionado en los apartados previos—, explica la introducción de lo marginal —es decir, de todos aquellos elementos relacionados con el “retorno de lo sensible” excluidos de la lógica racional de la modernidad— como material privilegiado en el texto. La experiencia, pues, se interpreta ahora como el conjunto de una serie mínima de nociones de la realidad que señala, aun de modo precario, “no tanto una pobreza de experiencia sino la emergencia de otras formas de experiencia, dramáticamente intensas pero, sin duda, no relacionadas de manera necesaria con una decantación del saber y una narración lineal, completa y totalizadora” (Garramuño 35).

En este sentido, Garramuño habla de “captación bruta” para referirse a la confusión que impide concretar lo real y lo ficcional, muy especialmente en el campo de las experimentaciones corporales. Así pues, el conjunto de relaciones y solidaridades que los cuerpos ejercitan en la crónica del autor chileno es el rasgo más evidente del vínculo que se establece aquí entre arte y vida, literatura y experiencia, junto con la ya mencionada dicción barroca del texto, pues todos estos elementos señalan simultáneamente indiscernibilidad y referencialidad sin ofrecer una solución precisa de sus límites.

Uno de los mejores ejemplos para demostrar esta afirmación se encuentra en la crónica del desastre de la discoteca Divine de Valparaíso el 4 de septiembre de 1993. En claro enfrentamiento con la versión oficial de la policía (eje de los regímenes disciplinarios) y de la prensa y la televisión (al servicio de las sociedades de control y sus sofisticados aparatos de vigilancia y creación de memorias técnicas que almacenan el tránsito ciudadano por los espacios sociales), Lemebel rescata, en la comunión de los cuerpos homosexuales resistentes al poder neoliberal y los desaparecidos entre las llamas de la discoteca, el valor más importante de la experiencia del trauma: su proyección hacia el futuro, su empeño en formar parte de un movimiento de reconstitución narrativa, de renarración: “aunque la policía asegura que todo fue por un cortocircuito eléctrico, la música y las luces nunca se apagaron” (*La esquina* 123).

Esta crónica, entre muchas otras, contiene y representa el valor ético de la experiencia sensible comunitaria que puede hallarse en la totalidad de la producción artística de Pedro Lemebel. Por consiguiente, no parece descabellado transponer una cita sobre las sociedades posmodernas a los textos del autor para afirmar, a estas alturas ya sin riesgo alguno, que sus crónicas “subrayan la primacía de la experiencia vivida, la de un espíritu que se materializa en una serie de pequeños espacios colectivamente apropiados. [...] De ahí la búsqueda del arraigo que [...] caracteriza al deseo de la proxemia específica de nuestro tiempo” (Maffesoli 74). Propongo denominar “ética bruta” a este gesto político y sensible. A partir de ella, los cuerpos, en sus agenciamientos micropolíticos, entre la ausencia física y la presencia fantasmática, en la frontera de indiscernibilidad, articulan solidaridades como trincheras en la que el melodrama de la tragedia que se enuncia con música de baile y luces de neón acomuna todos los cuerpos, vivos y muertos, en su experiencia potencial de suscitar la chispa de cualquier revolución.

## CONCLUSIÓN

Es trabajo concluye aquí con la esperanza de haber señalado algunas de las líneas fundamentales de la crónica de Pedro Lemebel en relación con la existencia de múltiples memorias vinculadas no solo con las continuidades entre períodos históricos marcados por una particular forma de producir sujetos a través de sistemas que aumentan la eficiencia técnica del control sobre amplios grupos de población, sino también con la gestión del trauma de estos mismos procesos y la posibilidad de encontrar un modo de resistencia y enfrentamiento colectivos del presente.

Estos cuestionamientos son enunciados en los textos del autor chileno a través de una amplia batería de herramientas de contención, entre las que el melodrama y la literatura como “resto de lo real” son ejemplos de enorme efectividad crítica. A su vez, ellos plantean una ética particular de vidas y experiencias que las crónicas capturan, haciendo indistinguibles y codependientes realidad y ficción, y proponiendo un nuevo modo de restablecer los vínculos sociales quebrados por la experiencia del trauma de la dictadura militar y de los tiempos posmodernos. He denominado este proyecto “ética bruta” con el objetivo de suscitar más y mejores análisis de los posicionamientos éticos y estéticos que la literatura de Lemebel articula y en los que reside, en buena medida, la supervivencia potencial de “tantos niños que van a nacer / Con una alíta rota” (*Loco afán* 83-90) y, sin embargo, juntos, en la proximidad sensible.

## BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Trad. Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide Squirru. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Blanco, Fernando. “Comunicación política y memoria en la escritura de Pedro Lemebel”. *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago: LOM Ediciones, 2004: 27-71.
- Breton, André. *Antropología del dolor*. Trad. Daniel Alcoba. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- Deleuze, Gilles. “Post-scriptum sobre las sociedades de control”. *Conversaciones, 1972-1990*. Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2006: 277-286.
- Echeverría, Javier. *Los señores del aire. Telépolis y el Tercer Entorno*. Barcelona: Destino, 1999.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Franco, Jean. “Encajes de acero: la libertad bajo vigilancia”. *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Ed. Fernando A. Blanco. Santiago: LOM Ediciones, 2004: 11-23.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Herlinghaus, Hermann. *Modernidad heterogénea. Descentramientos hermenéuticos desde la comunicación en América Latina*. Caracas: Centro de Investigaciones Post-Doctorales, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Renarración y descentramiento. Mapas alternativos de la imaginación en América Latina*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2004.
- Kliksberg, Bernardo. “¿Cómo enfrentar los déficits sociales de América Latina? Acerca de mitos, ideas renovadoras y el papel de la cultura”. *Una cultura para la democracia en América Latina*. Comps. Saúl Sosnowski y Roxana Patiño. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999: 44-68.
- Lemebel, Pedro. *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*. Santiago: LOM Ediciones, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago: LOM Ediciones, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Adiós mariquita linda*. Barcelona: Mondadori, 2006.
- \_\_\_\_\_. *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. Santiago: Seix Barral, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Serenata cafiola*. Santiago: Seix Barral, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Zanjón de la Aguada*. Santiago: Seix Barral, 2008.
- Llanos, Bernardita. “Masculinidad, Estado y violencia en la ciudad neoliberal”. *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Ed. Fernando A. Blanco. Santiago: LOM Ediciones, 2004: 75-113.

- Maffesoli, Michel. *En el crisol de las apariencias. Para una ética de la estética*. Trad. Daniel Gutiérrez Martínez. Madrid: Siglo XXI, 2007.
- Masiello, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma, 2001.
- Moure, Clelia. “Retazos de la historia. Acerca de las crónicas de Pedro Lemebel”. *Literatura y (pos)modernidad. Teorías y lecturas críticas*. Ed. Cristina Piña. Buenos Aires: Biblos, 2008: 121-148.
- Ostrov, Andre. “Intervenciones en el campo de la memoria. De perlas y cicatrices de Pedro Lemebel”. *Anales de Literatura Chilena*, 19 (2018): 133-147.
- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos. (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.
- Vergini, Ludmila Sol. “Cicatrices y tormentas: el pasado en cuestión. Memoria post-dictatorial en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño y en crónicas de Pedro Lemebel”. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, 5.1. (2013): 121-135.



EL DETECTIVE Y LA SUPERFICIE: SONDEOS ESCÓPICOS Y  
POÉTICA *NOIR* EN *LA UNIVERSIDAD DESCONOCIDA* DE ROBERTO  
BOLAÑO

*THE DETECTIVE AND THE SURFACE: SCOPIC SOUNDINGS  
AND NOIR POETICS IN ROBERTO BOLAÑO'S LA UNIVERSIDAD  
DESCONOCIDA*

Rike Bolte  
Universidad del Norte Barranquilla  
rbolte@uninorte.edu.co

RESUMEN

En este ensayo nos dedicaremos a estudiar *La Universidad Desconocida*, de Roberto Bolaño, poniendo especial atención a lo detectivesco y al 'detective poetizado' que cristaliza una estética del sondeo escópico, especulativo, errático y esperpéntico. Iniciamos con las reflexiones de Siegfried Kracauer sobre el detective como figura(ción) exiliar y protagonista de una percepción analítica, para detectar finalmente al "true detective" de una poética *noir* hispánica: instancia desdoblada que deambula entre la presencia y la ausencia, con un gesto que subvierte el paradigma de la heroicidad.

PALABRAS CLAVE: Roberto Bolaño, *La Universidad Desconocida*, S. Kracauer, E. A. Poe, sondeo escópico, "true detective", poética *noir*, *Fort/Da*, lectura de superficie.

ABSTRACT

In this we will study Roberto Bolaño's *La Universidad Desconocida*, paying special attention to the detective aspect. The 'poetized detective' crystallizes an aesthetic of the scopic, speculative and erratic exploration, which is also inclined towards the grotesque (*lo esperpéntico*). We begin with Siegfried Kracauer's reflections on the detective as a figuration of the exile and protagonist of an analytical perception, to finally detect the "true detective" in the context of a Hispanic *noir* poetics: an unfolding instance that wanders between presence and absence, with a gesture that subverts the paradigm(s) of heroism.

KEY WORDS: Roberto Bolaño, La Universidad Desconocida, S. Kracauer, E. A. Poe, *scopic exploration*, *true detective*, *noir poetics*, Fort/Da, *reading of surface*.

Recibido: 28 de septiembre 2021.

Aceptado: 15 de enero 2022.

## 1. ELANÁLISIS DE LA SUPERFICIE: EL DETECTIVE COMO “ESPECIALISTA OCULAR”

Sería Siegfried Kracauer quien a principios del siglo XX pondría en cuestión la lógica supuestamente racional o positivista del detective. En su tratado filosófico *Der Detektiv-Roman* (1979), el sociólogo alemán concibe a la novela policial como un espacio de reflexión sobre la esfera ‘baja’ de lo racional y la esfera ‘alta’ de lo religioso, sentando así las bases para una teología de lo profano. Con sus aseveraciones, Kracauer mediante la figura del extranjero (*der Fremde*) y la metafórica del ‘desplazamiento’ (*Vertriebensein*) contrarrestaría las posiciones de sus colegas sociólogos mesiánicos —Max Scheler, Martin Buber o Ernst Bloch—, entreviendo en el exilio —esta ‘situación sin techo’ transcendental— un lugar de residencia moderna. Kracauer adelantaría así el diagnóstico de la racionalidad moderna, y en especial las tesis sobre la enajenación expresadas por Adorno y Horkheimer.

Pocos años después de *Der Detektiv-Roman*, en *Das Ornament der Masse*, haría hincapié, según Mülller-Bach, en la necesidad de analizar el “aquí y ahora”, y de ‘leer’ la “superficie” de una época histórica (50). En el ademán de este análisis de las ‘manifestaciones superficiales discretas’ (*unscheinbare Oberflächenäußerungen*), mediante el ‘análisis de la superficie’ (*Oberflächenanalyse*), Kracauer emparentaría lo aparentemente insignificante con lo inconsciente y enfatizaría lo ignorado y lo marginado. Al igual que Walter Benjamin, Kracauer se interesaría por el *flâneur* y un respectivo paradigma de la percepción que sería fundamental justamente para la novela policial (Neumeyer 342).

Efectivamente, porque cabe hablar de una “fenomenología de la mirada detectivesca”, que, más allá de contar entre sus aspectos centrales la cualidad andariega, se basa en una mirada incorruptible, distante, “activamente disciplinada” pero también, y por paradójico que parezca, heredera de una mirada “devoradora”, fanática e insaciable. Gabriele Holzmann señala que estos dos modos escópicos compondrían en la novela policial una verdadera “estructura visual”, incluyendo los dispositivos fotográficos y antropométricos de los que hace uso el detective (73). La resolución de un caso criminal, para Holzmann, suele conllevar la co-existencia de estos dos modelos escópicos, y está además en correlación con los modelos, también ambiguos, de la percepción y la recepción establecidos desde el poder en lo que concierne a la violencia y al delito.

Es decir, en la novela policial se articula un régimen controlador del detective, al que se le suma el régimen estatal que lo controla a él.

La sucesión de los momentos que componen la ‘pista’ del detective en su búsqueda suele terminar en un tópico ‘sensacional’, en un espectáculo: la resolución del caso (Holzmann 73). Más allá de ser una figura que presencia y procesa de manera racional un evento sancionable, y su desenlace, el detective preside entonces también una situación nerviosa. Pero ante todo, el detective es un semiólogo o “especialista ocular” que se asemeja al *flâneur* y al *voyeur* por buscar en la superficie de la *Dingwelt* una verdad inscrita, entregarse a su detección y revelación (Großklaus 188). A la luz de lo anterior, el detective estaría experimentando: 1) el cumplimiento y la simultánea transgresión de normas que le ayuden en su investigación; 2) la ‘lectura’ de elementos desplazados, inadecuados o enigmáticos que aparecen en su camino<sup>1</sup>; 3) el desciframiento de la superficie de las cosas; y 4) el sondeo psicológico profundo del crimen (Nusser 50 y s.). Este complejo entramado entre racional y sensacional, sagrado y profano, controlado y dislocado, tiene mucho que ver con la poesía, como veremos a continuación.

## 2. LA CONGENIALIDAD DE POETA Y DETECTIVE: DESDE NERUDA, BRECHT Y BENN HASTA EL *LOCKED ROOM* DE POE

En una conferencia titulada “Der verschlossene Raum” (‘La habitación clausurada’) el poeta alemán Jan Wagner, tras compartir el dato de que un considerable número de poetas parecerían consumir novelas o inclusive “devorarlas”<sup>2</sup>, se remite a una galería de autores ilustres que mantuvieron una estrecha relación con el subgénero literario, por ejemplo Pablo Neruda, en cuya biblioteca de Valparaíso se hallaron un sinnúmero de novelas policíacas. También dos escritores antípodas como Gottfried Benn y Bertolt Brecht habrían encontrado un denominador común en la novela policial. Benn la habría usado como “goma de borrar para el cerebro” y ya en los “poemas de morgue” de su etapa temprana del expresionismo habría recolectado numerosos cadáveres. Y fascinado por tan “encantadora debilidad”, Brecht mantuvo con el subgénero una relación en su propia producción poética (no solamente en la *Dreigroschenoper*, 1931), en la que daría fe de algunos crímenes reales, pero sobre todo al usar un modo de decir, poético-criminalístico, mediante el cual “enfocaba y atacaba” las condiciones sociales de su época.

---

<sup>1</sup> Por otra parte, véase el múltiple sentido de *leggere*, leer, como ‘recolectar’, ‘seleccionar’; seguir el rastro’ o ‘averiguar’.

<sup>2</sup> Todas las citas de este apartado hacen parte de la conferencia de Wagner.

Después de haber rozado la temática de la culpa y la inocencia en el imaginario de la novela policial<sup>3</sup>, el discurso de Wagner señala una serie de anotaciones poetológicas consonantes con las posiciones provenientes de la sociología/fenomenología del detective ya citadas. Sería Edgar Allan Poe quien, paralelamente a ser uno de los fundadores de la poesía moderna, se convertiría en el “inventor del cuento detectivesco”. En *Philosophy of composition*, Poe, con una lógica severa y un afán anti-intuitivo, haría énfasis en la ‘mecánica’ del poema, en el proceso de su (cuasi matemática) construcción y calculación, y en el consiguiente análisis macro-estructural, retórico, rítmico, fónico, que reclamaría una exactitud igual. Sin embargo, para sustentar su hipótesis sobre el estrecho vínculo de poesía y género policíaco, Wagner se remite a la narrativa de Poe, especialmente al cuento “The Murders in the Rue Morgue” (1841)<sup>4</sup>. Este célebre texto no solamente reuniría todos los motivos típicos del género, sino que además fundaría el paradigma del *locked room*, una variante del *impossible crime mystery*. A partir de este paradigma, Wagner intenta pensar ‘el espacio del poema’ como un lugar del crimen, en el que, por medio de un sondeo del entorno y de la *Dingwelt*, en el enigma del *locked room* el poeta-detective avistaría lo inesperado, desplazado y dislocado. En cierto modo el poeta se encargaría de aclarar una situación opaca, dándole un orden a las cosas. Pero mientras el detective se encuentra enfrentado con hechos consumados y jurídicamente relevantes, las calculaciones del poeta se deben al deseo de resolver el caso para poder a continuación cerrar la puerta (del poema) y llevarse consigo la llave.

### 3. BREVE PISTA PARA LA COMPOSICIÓN POÉTICO-DETECTIVESCA EN LATINOAMÉRICA

Pese a establecer la relación entre poesía y detective, el discurso de Wagner no considera el aspecto político del asunto. Precisamente a este género se remontan un número de poetas latinoamericano/as actuales, para hablar también y sobre todo de crímenes políticos. Por ejemplo, entre la generación más reciente de poetas, el argentino Ezequiel Zaidenweg en *La lírica está muerta* cifra la violación de una figura femenina que resulta ser una lírica alegorizada, mientras que la voz poética le pertenece a un testigo que no se esforzará en identificar al victimario (11). Otro caso es el del poeta mexicano Luis Felipe Fabre, que en *Poemas de terror y de misterio*

---

<sup>3</sup> Wagner aquí indica que las palabras *Lösung*, resolución, y *Erlösung*, salvación, poseen un asombroso parentesco.

<sup>4</sup> Dicho sea de paso, que con este cuento Poe ganaría casi seis veces más que con la publicación de “The raven”, poema al cual Wagner alude en sus observaciones sobre la severidad compositiva. Wagner, de hecho, al principio de su discurso opone la poesía al género policíaco también en lo relativo a su baja rentabilidad.

retrata casos “escalofrantes” mexicanos de desaparición, asesinato y especialmente de feminicidio, mediante la zombificación (Brama 73-99). O Paula Abramo, también mexicana, que en “Cuide a su cachorra”<sup>5</sup> retoma una noticia de prensa sobre las amenazas que recibieron madres víctimas de la desaparición forzada en México. El texto evoca los ruidos que se producen cuando se pican las llamadas telefónicas “de los que buscan/e inquietan”. Abramo alude además a la criptología, por ejemplo: “Nombres falsos / se gestan como bacterias / necesarias / en las esquinas oscuras / del sigilo”. Y del mismo modo *Antígona González* de Sara Uribe (2012), obra híbrida que, escrita igualmente en el contexto de la violencia que azota México, da “Instrucciones para contar muertos” y participa del gran corpus intertextual de las (muchas) re-escrituras latinoamericanas que se han hecho del mito de Antígona (11). El texto además recita trabajos teóricos realizados con respecto a este mito, como el de Judith Butler. Así, la obra de Uribe se lee como una espeluznante indagación colectiva, pero de tintes autoficcionales o auto-vocales que, efectivamente, incluye secuencias de ‘performación autorial’ de Uribe misma, sin embargo desdoblada (Bolte 71 y s.). Y finalmente, *Antígona González* mantiene cierto parentesco con la parte testamentaria y de conteo que realiza Roberto Bolaño en *2666* respecto a los feminicidios ocurridos en Santa Teresa. Es este aspecto el que nos guía hacia los próximos apartados de este artículo: el tropo mayor de la poesía bolañana, tropo que nos parece que mantiene una relación con las obras más o menos recientes de la poesía latinoamericana. En estas obras los términos ecuación, huella o resto cobran el macabro sentido de la realidad, porque se abren hacia la sección de noticias aterradoras sobre la desaparición forzada latinoamericana. En la línea del concepto de la *Oberflächenanalyse* de Kracauer, podríamos decir que, aunque de manera camuflada, estas obras le seguirían la pista a Bolaño puesto que parecerían pedir el sondeo de un terreno incontable de la violencia.

#### 4. ¿“TRUE DETECTIVE” ↔ “TRUE POET”? UN TROPO MAESTRO EN EL CONTEXTO DE LA “POÉTICA NEGRA” (O GRIS) HISPÁNICA

La pregunta de por qué estudiar la poesía de Bolaño si su fama estaría tan vinculada a la producción narrativa debería ser puramente retórica (Pastén 16), pues es sabido que el autor leía y ejercía simultáneamente en el campo de los dos géneros, confundiéndolos en una “*summa* poética” (Candia Cáceres 20 y s.), aunque de rasgos narrativos o inclusive anti-poéticos (recordemos la orientación de Bolaño en Nicanor Parra). En este sentido, Alejandro Zambra señala: “Bolaño, como poeta, es un excelente

---

<sup>5</sup> Este texto se encuentra aún inédito. Paula Abramo fue invitada con él (y otros poemas relacionados) a *Latinal* 2017, festival de poesía latinoamericana en Berlín. <https://www.latinal.org/>.

narrador, pero no cabe duda de que como narrador es un magnífico poeta” (185). No es necesario, entonces, incurrir en el furor de la fijación genérica, sino estimar más bien los discursos y las estrategias que Bolaño comparte entre poesía y prosa: los tratamientos digresivos, deambulantes y exiliantes de la identidad, una “errance fondatrice” (Fell 27), y ciertos reflejos ‘salvajes’ de una poética que se habría alumbrado a mitades de los años setenta con el infrarrealismo.

Tampoco es necesario expandirse en el furor contrario. Porque sí vale la pena estudiar las estrategias específicas de la mirada poética bolañiana tomando en cuenta la tipología de la poesía, su función estética interna y externa (incluyendo funciones transmisionales e innovadoras). Por eso las obras relevantes para este estudio son *Reinventar el amor* (1976), *Fragmentos de la universidad desconocida* (1993), *El último salvaje* (1995), *Los perros románticos* ([1995] 2006), *Tres* (2000)<sup>6</sup> y *La Universidad Desconocida* (2007), sin contar la producción de sello infrarrealista que el autor apartaría como “pecado de juventud” (Bagué 491).

*La Universidad Desconocida* es un caso ejemplar porque es una obra póstuma que reúne casi la totalidad de la poesía de Bolaño –menos la infrarrealista–, y abarca un número considerable de piezas extraídas de cuadernos y otras sacadas del disco duro de la computadora del autor; en el paratexto de la obra misma se aclara que éste igual dejó el manuscrito listo. Se trata entonces de una de aquellas publicaciones póstumas que cubren un ademán de ‘archivo’ o inclusive investigativo que es típico de la dedicación a una obra renombrada.

Si aprehendemos a Bolaño con Zambra como (magnífico) narrador↔poeta, y sobre el tenor del fervor investigativo y de archivo por su obra volvemos a la imagen que pinta Jan Wagner de un autor (victimario) que dejó tras de sí un cuarto y se llevó la llave, podríamos constatar que un infinito número de exégetas se combaten por esta llave de Bolaño (siguiéndole, según Jorge Volpi, la pista por equivocación, o la pista equivocada). Pero ante todo podemos detenernos frente a la figura mítico-pragmática del detective poetizado que expusimos con Wagner, y compartir este perfil con lo que se ha dicho sobre lo detectivesco en dimensiones bolañanas generales, para deducir de ello un perfil más propiamente poético-bolaño.

---

<sup>6</sup> Bolaño además antologó *Muchachos desnudos bajo el arcoiris. 11 poetas latinoamericanos*, en 1979, obra que incluye poemas de su propia autoría. No queremos resumir la poesía de Bolaño bajo una etiqueta, pero la leemos en clave de un simbolismo extenuado y de un consiguiente gesto anti-poético, que sin embargo no es estrictamente singular sino compartido por otros poetas contemporáneos a Bolaño. También es significativo para el estudio de la poesía de Bolaño el contexto representacional del autor que cobra una fama ejemplar con el giro de la historia literaria latinoamericana en el momento de delinearse el post-boom, porque paralelamente se vislumbra que el post-modernismo en el campo lírico se ha definitivamente consolidado. Para un estudio exhaustivo de la poesía de Bolaño, véase Bagué Quílez.

Efectivamente, Agustín Pastén anota que el detective se delinearía como una figura bolañana cardinal en tanto que encarna temáticas y categorías como el crimen, la búsqueda y lo marginal (espacio, personas), por lo que luce como un “master trope” (18) de la obra en total del escritor (y de su apoteosis en *2666*). También, y aunque se abstenga de constatar una “overall protohistory” del género detectivesco en la obra poética del chileno, Pastén recuerda que en una entrevista con Mónica Maristain Bolaño explicaría: “Me hubiera gustado ser detective de homicidios, mucho más que escritor” (18). Bolaño, según comenta Franklin Rodríguez, habría disfrutado del prototipo del policía o detective de manos sucias (56), y a la vez recordemos el hecho de que varios de sus personajes buscan el lugar del crimen como hábitat natural.

Con la sentencia “Me hubiera gustado ser detective”, Bolaño no solamente brindaría un caso de *authorship*-performance, sino que además anticiparía el seguimiento que se le haría aproximadamente una década más tarde en el *neo-noir* de las teleseries como *True Detective*, producción a la que se le diagnosticó una gran cercanía con Bolaño. La elaborada constitución “metafísica” de sus personajes permitiría hablar de unos “detectives salvajes made in U.S.A” y de una conceptualización de “la huella” a lo Bolaño (*La Comuna de Santiago*). No es de sorprender entonces que la serie fuera secundada por una antología con textos de Nietzsche, Lovecraft y el propio Bolaño<sup>7</sup>.

Si estudiamos la migración del detective a la literatura en términos globales, podemos notar que el ‘escalofrío activo’ que sufre el detective pragmático se transcribe en la categoría de lo fantasmagórico que ofrece el registro literario y metaliterario. Es efectivamente en esta lógica que Rodríguez recuerda las palabras de Ricardo Piglia sobre Auguste Dupin como lector excepcional y por excelencia “que descifra lo que no se puede controlar” (53). De la misma forma, Osorio ha logrado exponer la concepción bolañana de “los poetas verdaderos” que compartirían con el detective una especie de impulso de repetición o de retorno: el “volver a la escena del crimen, a los espacios desolados del horror”, a hacerle frente a la desmemoria y la “ignominia” (142). Como figura marcada por una afectividad y ‘mentalidad’ ambiguas que muchas veces se articulan en cuadros satíricos o al menos se sirven de las armas del sistema establecido, pero enrarecidas y precarias (Fell 29), el detective encuentra su razón de ser en la búsqueda de indicios que pudiesen dar orientación entre las identidades *undercover*, los camuflajes, los desdoblamientos. Este sondeo del “true detective” sería también el del “true poet”, y esta ecuación podría valer como sinécdoque del personaje paradigmático bolañano.

William J. Nichols ha explorado el intrínseco deseo del detective –o del género que lo plasma– bajo la noción de “poética negra”, enmarcando esta noción en una lectura mitológica de lo *noir* (que incluye algunas tragedias clásicas), y refiriéndose en

---

<sup>7</sup> Cfr. De los Ríos y Pizzolatto. *True Detective. Antología de lecturas no obligatorias*.

este curso a la compleja semántica de lo negro, para después hablar especialmente de las culturas hispánicas<sup>8</sup>. El autor propone sacar provecho de la productiva “confusión” que despierta esta etiqueta al anotar que la noción ‘negra’ como adjetivo de la narrativa policial debería ser vinculada con una estética en términos globales, a la que se le puede aplicar una lectura en clave transepocal con expresiones artísticas hispánicas tanto narrativas, poéticas y pictóricas, que abarquen una gran gama de obras —desde la pintura de Goya y la de Picasso, desde la escritura romántica de Espronceda o el sombrío naturalismo de Pardo Bazán, hasta la novela policial— que revelen el poder de lo incontrolable y prioricen “la verdad descuartizada en las penumbras del discurso oficial” (295). No obstante, comenta Nichols, ‘la etiqueta negra’ representa un calco transcultural proveniente de la denominación *noir* para un género muy definido entre la ficción criminal estadounidense surgido en la segunda y tercera década del siglo XX, que promovería al *hardboiled detective* y además estaría fundamentado en el cine expresionista alemán (299)<sup>9</sup>.

La apropiabilidad de la etiqueta *noir* para el caso latinoamericano en el entendimiento de Nichols, por más mitológica que fuere, requiere que sea retratado un entorno cultural y político crítico y que los respectivos psicogramas de los personajes se fundamenten de manera prominente en el aspecto de la culpabilidad irresuelta (296,

---

<sup>8</sup> Pastén, más allá de las lecturas y adaptaciones del género policial herederas de las adaptaciones de Borges, nombra como representantes de la novela neopolicial hispánica a Paco Ignacio Taibó II y a Vásquez Montalbán, cuyos protagonistas estarían en primer lugar luchando contra la (intrínseca) corrupción institucional. También diserta sobre la presunta escasez o el ‘sub-desarrollo’ de la novela policial en Latinoamérica, compartiendo con otros críticos, entre ellos Carlos Monsiváis, la razón de que la escasez de sólidas estructuras democráticas habría dificultado que este género se desarrollase de igual manera como bajo otras condiciones socio-políticas, y que este factor sería más decisivo que la supuesta falta de racionalidad (indispensable para el pensamiento policial). Este argumento se refiere a los discursos hegemónicos sobre la modernidad y sus márgenes (Cfr. 18 y s.).

<sup>9</sup> El término *noir* fue acuñado a mitades de los cuarenta para designar aquella película policial que estuviese más enfocada en los caracteres que en la acción, por lo que brinda además un nivel metarreflexivo emitido en off. Por su parte, el galicismo *film noir* se refiere a un vastísimo corpus de obras que llegan hasta finales de los años 50, respecto a las cuales no existe consenso acerca de si representan un género, una serie de obras, un estilo o un “motif and tone”. Incluso la terminología se confunde todavía más, puesto que unas décadas después de la aparición de lo *noir* surge el término ‘film gris’, acuñado por Thom Andersen al intentar agrupar una vertiente del *film noir*, más realista y esperpéntica inclusive, en cuyos retratos resaltan las realidades sociales y las constituciones psíquicas causadas por el capitalismo y la corrupción entre el cuerpo policial, y que además harían alusión a la visión disfórica (o ‘gris’) del comunismo. Sobre esta discusión terminológica, Cfr. Andersen “Red Hollywood”; y también Nichols 296; Schrader “Notes on Film Noir”.



299). En el mismo contexto se ofrece como adecuada la observación de Horsley, en la que otras formas de representación no alcanzarían en la misma medida como el género *noir* a recoger “The voice of violation” y a pronunciar simultáneamente una voz crítica (12).

Para componer un *identikit* de la poética detectivesca en Bolaño y averiguar sus tonalidades negras (o grises) es oportuno tomar en consideración los aspectos estéticos provenientes estrictamente del cine policial, como por ejemplo los dispositivos oníricos; los paradigmas epistémicos y atmosféricos (lo ambiguo, lo abisal); los aspectos más técnicos (algunos post-expresionistas), entre ellos la analepsis y la *voice over* (escaso hilo orientador en medio de la inestabilidad moral de la obra), el *low key lighting*, las luces rasantes, las sombras chinescas, los grandes angulares, las visiones muy cercanas, el uso de metamedios (p. ej. espejos), los efectos especiales (uso de vidrios curvos, etc.), y a la vez retomar las reflexiones sobre las estrategias poético-detectivescas expuestas por Wagner.

## 5. LAS VARIACIONES POÉTICO-DETECTIVESCAS EN BOLAÑO

Arguye Nichols que la novela negra latinoamericana estaría conectada con “una larga producción cultural que ha criticado las promesas y los fracasos de una modernidad desigual” y al desencanto que se empezó a expresar una vez fracasado el *american dream* (300). En esta línea, el autor plasma su idea de lo marginal haciendo un recuento muy (o demasiado) amplio de los discursos literarios subversivos surgidos en Hispanoamérica, desde Sor Juana Inés de la Cruz hasta aquellos que se volvieron paradigmáticos durante el boom, terminando con la observación de que “No es casualidad que la mayoría de los escritores dedicados a la novela negra en Latinoamérica sean ‘hijos del 68’” (302) —que por tanto estarían haciendo uso de las estrategias del género de manera combativa y comprometida, en vez de “escapista”. Pastén a su vez pone de relieve la ligazón del (neo-)policial a lo popular y además remarca que el género estaría supeditado a un código específico y a la simultánea violación del mismo, de ahí su gran flexibilidad o hibridez. La continua necesidad de adaptación del género, su ‘falta de forma’ —o ‘informalidad’, podríamos quizás decir—, se presenta por tanto como un síntoma productivo. Y éste le parece ser a Pastén justamente el punto decisivo para leer *La Universidad Desconocida*: “This notion of the *género negros*’s intrinsic formlessness seems a good point to broach the prehistory of the detective genre present in *La Universidad Desconocida*” (21).

*La Universidad Desconocida* de Bolaño retoma en su título una ficción institucional, *The Unknown University*, que aparece en un cuento de Alfred Bester, “The

Men who Murdered Mohammed” (1958)<sup>10</sup>. En este texto de ciencia ficción un *mad scientist* viaja atrás en el tiempo para cambiar el rumbo de la Historia de modo tal que un suceso relevante en su historia personal no pueda ocurrir en el futuro. Sin embargo, se percata de que tomar medidas como asesinar a personajes históricos no tiene, definitivamente, ningún efecto. En este tenor entre lo privado y lo político, o como anotara Rodrigo Fresán, entre aspectos “épicas y domésticos”, en *La Universidad Desconocida* aparece un detective privado en el sentido literal de la palabra: una figura investigadora que trabaja por encargo propio.

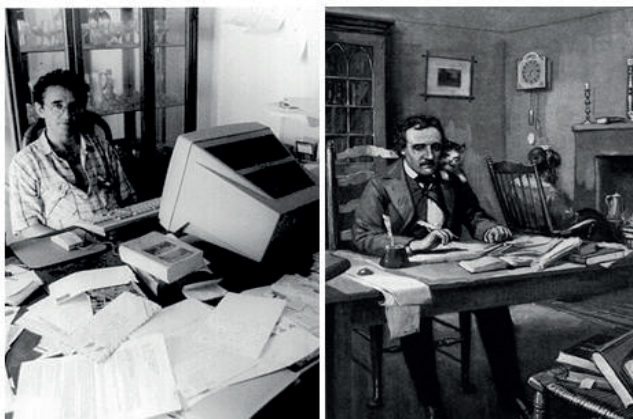
## 6. EL DETECTIVE INTERAUTORIAL: “ALA PUERTA DE LAS PESADILLAS” DE LA BIBLIOTECA DE POE

*La Universidad Desconocida* consta de tres partes, que están a su vez seccionadas. Entre los más de 300 poemas que componen el corpus de base, la mayoría data de los años 1978-1981; algunos otros de los años poéticamente más escasos de Bolaño, los noventa. Además de los textos ya publicados en los poemarios mencionados más arriba, se recogieron otros que fueron publicados en antologías o revistas, así como también inéditos. A esto se le suma un número de paratextos de Bolaño que hablan de la procedencia de algunas de las piezas, y otras notas. Igualmente, la obra contiene textos alográficos de Carolina López que identifican el sistema de escritura (mecanográfico u otro) original de los poemas. *La Universidad Desconocida* representa entonces un espacio de resonancia autorial y extra-autorial. A la vez es llamativa su dimensión interautorial, que de todas formas ya es articulada a través del título de la obra.

En la revista digital de literatura *Descontexto*, a cargo de los poetas chilenos Juan Carlos Villavicencio y Carlos Almonte, encontramos un díptico compuesto por dos retratos de autor. Se trata de una puesta en escena de la relación interautorial Bolaño-Poe que encabeza la reproducción del poema “Biblioteca de Poe”, originalmente publicado en *Los perros románticos* y ubicado en *La Universidad Desconocida* como segundo poema en la cuarta sección de la primera parte del libro.

---

<sup>10</sup> Para los detalles de la obra y sus múltiples ediciones, véase: <http://www.uchronia.net/label/bestmenwho.html>. Cfr. también Bejarano.



<http://descontexto.blogspot.com/2011/01/biblioteca-de-poe-de-roberto-bolano.html>

El arreglo visual que reproducimos aquí hace pensar en las ideas guía compartidas por Fresán sobre *La Universidad Desconocida*. Este autor argentino y viejo compañero de Bolaño cita una fórmula que reza así: “samurái + destino + viaje + no retorno + muerte”<sup>11</sup>. Con ella, Fresán se refiere al “arte de vivir y combatir, como si uno ya estuviese muerto, de los grandes espadachines japoneses; la habilidad de mirar hacia atrás, al presente, como si se lo hiciera ya desde el otro lado”. Esta consigna le sirve a Fresán para hablar de la estructura “paradójica”, “alumbrada y oscurecida” de *La Universidad Desconocida*. Texto de ficción-no-ficción, esta obra estaría dominada por un principio fundamental: el acecho de la muerte “a vuelta de página”. Fresán se refiere aquí a la imagen de una nefasta jugada en medio de un espacio genuinamente vital, pero también a lo empírico, es decir a la puñalada mortal que recibió Bolaño con su tan temprana enfermedad. Su observación a la vez es útil porque logra subrayar los aspectos *noir* de *La Universidad Desconocida*, como por ejemplo el paradigma del sobresalto. Este es fundacional en tanto que, entre las distintas piezas poéticas del libro, muchas de ellas de estructura ambigua o de *chiaroscuro*, parecería aprovecharse el salto de página entre un poema y otro, para construir un ‘sistema nervioso’ de suspenso. A la vez, el sobresalto se cifra en lo meditativo de los textos, cuando los objetos se ‘congelan’ en la mirada (del detective). Este es el caso en “Biblioteca de Poe”:

En el fondo de un extraño corral,

<sup>11</sup> La fórmula expuesta además luce como una ayuda hermenéutica para el “resto de la obra de Bolaño”.

Libros o pedazos de carne.  
 Nervios enganchados de un esqueleto  
 O papel impreso.  
 Un florero o la puerta  
 De las pesadillas.

Franklin Rodríguez recuerda que “la imagen del florero como concentración infernal y del terror” sería recurrente en Bolaño (113). Una entrada de este objeto la hallamos efectivamente en la novela poética *Amuleto*, donde el personaje Auxilio Lacouture, ante el trasfondo de los disturbios traumatizantes del ‘68 mexicano (la masacre de Tlatelolco), medita sobre floreros. El florero en este texto se revela como un objeto propenso para la ‘mirada detenida’ que además se prolonga en las reflexiones sobre el *interior* del florero. Auxilio se entrega a esta meditación, que es casi psicótica: tras una mirada multiangular, se acerca atenta y sigilosa al objeto decorativo doméstico y mete la mano en “la boca negra” del mismo. Es consciente de su alucinado acto, que tiene lugar en medio de un escenario que le pedía únicamente sacar el polvo de los libros en una casa y no entrever en un florero un elemento traumatizante. Auxilio tilda al florero de objeto poético caduco, cursi, y a la vez lo percibe como un espacio abisal, terrorífico (Bolaño, *Amuleto* 15-17).

En “Biblioteca de Poe” también se asoma un florero. Mientras que en *Amuleto*, Auxilio se ve encerrada en los lavabos de la UNAM y llorará sobre el trauma mexicano así como lloró tras el episodio con el florero, en el poema de Bolaño el florero se encuentra en un *locked room* que tiene ‘boca de biblioteca’. Asociado con *Amuleto*, “Biblioteca de Poe” nos devuelve al incipit de la novela, que dice así: “Ésta será una historia de terror. Será una historia policíaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá” (11).

Volviendo al arreglo visual que se ilustra en *Descontexto*, observamos que este se ofrece como un díptico de dos ‘autor-retratos’ interiores que poseen ciertas similitudes en los *atrezzi*, sugiriendo así un *vis-à-vis* entre Bolaño y Poe, como dos autores –uno de ellos fundacional para el género en cuestión– amenazados por el sistema nervioso de sus textos. Retomando además la imagen de Fresán, podríamos decir que esta amenaza va *in crescendo* con el pasar de las páginas (portadoras literales de un sistema letrístico, y de otro “esquelético”-metafórico). Y una observación final: en las dos imágenes publicadas por *Descontexto* no se vislumbra ningún florero, pero el texto ubicado al pie invita a que el ojo empiece a sondear si no halla uno en ellas.

## 7. EL DETECTIVE ESCÓPICO, SERIADO: “MANTENER LOS OJOS ABIERTOS EN MEDIO DEL SUEÑO”

Sobre este folio interreferencial, debemos señalar que el espacio del detective en *La Universidad Desconocida* es un espacio-tránsito, en el que parecería haber afluido

lo desolado y marginal engendrado por las grandes ciudades, o como observa Osorio: “los inmigrantes, los pobres y miserables; además, por supuesto de los verdaderos poetas, aquellos que no temen vivir cerca del peligro, a la intemperie” (125). Estas figuras también encarnan la idea del “movimiento trashumante” (Osorio 134) o el viaje “no sólo geográfico sino también vital”, como leemos en “El mar”, una bitácora del aprendizaje, anticánónica, heterodoxa (Gómez y Tuninetti 63) que se encuentra en *La Universidad Desconocida*, donde esta obra evoca sendas, caminos y pasillos, también recorridos, fugas y huidas –al igual que momentos de detención y detención–, conjugando así lo errante y lo quieto en una especie de capturas poéticas. Otro texto habla de la violencia del desplazamiento: “No puedes cambiar el viaje de una navaja”. Esta sentencia, de gran fuerza fónica, tiene cualidad de aforismo, a la vez que representa un *snapshot*, al que le sigue otro enunciado, metapoético y de doble filo, más incisivo, que comparte la ecuación violencia↔poesía: “La violencia es como la poesía, no se corrige” (*La Universidad* 88). El desenlace de este breve texto proyecta un yo intersticial, pero presencial; un yo tópico, localizable, y a la vez trazador: “No puedes cambiar el viaje de una navaja / ni la imagen del atardecer imperfecto para siempre / entre estos árboles que he inventado / y que no son árboles / estoy yo” (*La Universidad* 88).

En otra pieza, titulada “El trabajo”, el yo poético explica: “En mis trabajos la práctica se decanta como causa y efecto / de un rombo siempre presente y en movimiento”. Un texto meta-escritural, entonces, que insiste en “La mirada desesperada de un detective”; detective del cual no queda claro si le corresponde al yo o si es objeto de la observación de éste. A esta imagen del desdoblamiento entre lo preséptico y lo fugaz le siguen varios enunciados, asintácticos, que crean una imagen de la ausencia (o de lo que se ausentará) frente a una situación sin salida: “Escritura rápida trazo rápido”; “Pero no puente de ninguna manera puente ni señales / para salir de un laberinto ilusorio” (Bolaño, *La Universidad* 20). La instancia vocal, autorretratada como escribiente, se ve inmersa en un espacio sinuoso y a la vez simulante, el laberinto; está y no está, y percibe su condición de ser como desorientada y desorientadora a la vez. Hay, en esta escritura y en el espacio en el cual se plasma, un *Da* y un *Fort*<sup>12</sup>,

---

<sup>12</sup> Nos remitimos, por supuesto, a Freud, que en “Jenseits des Lustprinzips” (“Más allá del principio del placer”, 1920), observa y describe un juego infantil ‘del aquí y allá de las cosas’, en cuyo curso el niño empieza a asumir, de manera lúdica, el ‘irse de las cosas’. Procesando la desaparición pasajera de su madre, que en este caso sería el objeto del deseo, mimetiza la dinámica de ausentación y reaparición. En este proceso, el niño se apropia de un juguete –no un rombo, pero un carretel– para distraerse: lo arroja lejos de sí, para luego acercarlo (Cfr. 9-16).

un ‘aquí está’ vs. un ‘se fue’. Pero también se articula en él un deseo de dar con una bisagra que conjugue lo despierto con lo onírico.

*La Universidad Desconocida* brinda una serie de poemas explícitamente detectivescos que llevan el detective en el título: “Los detectives”, “Los detectives perdidos”, “Los detectives helados” (338-340). Este encadenamiento, figura de ampliación, o *enumeratio*, pluraliza al detective, hasta asomarse toda una tropilla culturalmente especificada: los “detectives latinoamericanos”. En “Los detectives helados”, estos detectives latinos son soñados por la instancia vocal como personajes “que intentaban mantener los ojos abiertos / en medio del sueño” (340). Mientras que el yo poético se ve inmerso en un mundo pesadillesco (“Soñé con crímenes horribles”), la comunidad de detectives, acerca de los cuales el texto no precisa si son figuras soñantes y autores de un soñar colectivo o si únicamente son objeto de un sueño (lúcido), parecerían transmutarse en unos “tipos cuidadosos” cuya identidad repentinamente parece velada o por lo menos oscilante. El texto aplica tácticas de encubrimiento, refiriéndose *grosso modo* al campo visual: los “tipos” en cuestión procuran “abarcar con una sola mirada” el “escenario del crimen”.

Pero, ¿cuál es el crimen? En realidad no es nombrado y tampoco se sabe si tuvo lugar. Porque, como anota Osorio: “No siempre la presencia del detective confirma la realidad del crimen” (145). ¿Es el detective entonces realmente un agente en condiciones de revelar algo? ¿O no aparece él mismo como una entidad *undercover* que enrarece la búsqueda y la lógica de los indicios, porque lo que éstos indican es demasiado espeluznante? Por más que el poeta-detective de *La Universidad Desconocida* aparezca en momentos escópicos, los intentos de avistamiento y más aún aquellos de (clari-)videncia son enturbiados.

Esto se condensa en la última ‘toma’ de la serie, “Los detectives helados”, que resulta ser meta-medial y epistemológica. En ella se alude a “nuestros modelos del Espanto” (valga subrayar lo obvio: el espanto va en mayúscula), insertados en “nuestra época, nuestras perspectivas”; y se intensifica a través de un magistral inter-medio, y *quid* del poema. Este se trata de “El retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa”, una pintura de Jan van Eyck, en la que se ve retratada una (desigual) pareja, con trazo realista y marcadamente estático. Los retratados se encuentran en una alcoba equipada de una serie de objetos que merecerían cada uno por sí solo una lectura propia. Entre ellos se destaca, en el fondo de la habitación, a saber, a espaldas de la pareja, un espejo curvo que en su marco (decorado con escenas de la Pasión) ofrece el reflejo de la escena vista de atrás, pero ampliada. En este enigmático espejo, así dice el texto de Bolaño, simplemente se revela que los detectives “helados” se hallan “perdidos”. El poema, entonces, se ofrece como un “rompecabezas” que gira alrededor de los hechos consumados de un crimen que, como tales, estarían expuestos en el *closed room* con el que se ve enfrentado el detective en su intento de tener los ojos bien abiertos. Un detective acompañado por otros, aunque sin embargo incapacitados (por las experiencias

epistémicas). Así, y en la *longue durée* de la línea de pensamiento de Kracauer, el detective, si bien juega el rol de un “especialista ocular”, resulta una figura exiliar por antonomasia, una figura nerviosa, expuesta a las expresiones (esperpénticas) de su época. El énfasis que Kracauer puso en lo marginado es entonces encarnado por el mismo detective, y sobre todo al tratarse de su variante latinoamericana.

## 8. DETECTIVES QUE GIMEN: EL DADÁ DEL DUELO EN EL ESPACIO PROXÉMICO

*La Universidad Desconocida* representa una ‘institución heterotópica’ transitada por la conciencia crítica de sus personajes vagantes. Cobra relieve de entre todos ellos el detective-poeta –pero como figura ya desvanecida cuyo análisis del ‘aquí y ahora’ sería, entonces, abisal. Al valerse *La Universidad Desconocida* también de estrategias paradójicas, la situación exiliar de esta figura deviene además extática, aliada a la mirada obsesiva de un yo topográfico que se contrasta con otro yo, igualmente topográfico, pero observador del detective (o su doble). En “Los detectives perdidos”, por ejemplo, la instancia vocal le corresponde a un testigo auditivo que atraviesa un terreno ensombrecido, por el cual una voz “avanza como una flecha” y comenta: “Los detectives perdidos en la ciudad oscura / Oí sus gemidos / Oí sus pasos [...]” (Bolaño, *La Universidad* 339).

¿Por qué gimen los detectives? Porque son auto observadores que abren las manos y se percatan de las líneas “de su propia sangre”. El detective disciplinado/devorador hila un camino paradójico hasta llegar al lugar del crimen, donde se sentará en el suelo a fumar ante la sangre ya seca, “[m]ientras las agujas del reloj” se desplazan “por la noche interminable” (Bolaño, *La Universidad* 338). Este tipo de escenario, que la serie de los detectives de *La Universidad Desconocida* acoge, se hace patente también en un poema titulado “Policías”. Aquí, el detective se presenta como representante de la fuerza de seguridad estatal y los policías aparecen “como si sólo ellos tuvieran ojos”. De extraña constitución dicotómica, “armados hasta los dientes” y a la vez “desnudos”, estructuran su “presencia inevitable”. Está, y están. *Da-Da*. Estamos ante una figura, aunque borrosa, que se organiza explícitamente mediante una semiótica del espacio proxémico.

Para resumir: en los poemas detectivescos, en esta “narración seriada” o tele-serie meta-poética de Bolaño compuesta por piezas que parecen inconexas pero que en su interreferencialidad cobran un “sentido interno”, la concatenación hace entrever un código para el desciframiento de una pista que es poética, pero también prosaica, al ser, si bien interferida por momentos analépticos, progresiva (Osorio 135-136).

En el anhelo de forjar una presencia en el espacio desorientador mediante el uso de las técnicas de la expansión y del desdoblamiento tanto en términos verbales, visuales como gestuales, materiales y auditivos, *La Universidad Desconocida* se hace

cierto eco del ímpetu del infrarrealismo. Este “Dadá a la mexicana” (Bagué 489) superó las figuraciones surrealistas de la revelación al enfocarse en la percepción alucinada. Entre las sensaciones de su cuadro perceptivo el detective se delinea, en efecto, como desconocido pero a la vez salvaje; es un personaje de la digresión atrapado por o ‘arrancado de un tapiz’. Y también es una figura que teje este tapiz porque subvierte el “prêt a penser” de la estructura monológica, ya que es guiado por la *voice over* y otros efectos especiales cinematográficos, además de las señales oníricas y las optofonéticas.

Demos un paso más: el detective desconocido rastrea el *closed room* de la ciudad, entregado a la “dérive psychogéographique” (Debord) de la neo-vanguardia, subyugado por los parámetros de un espacio y un tiempo acelerados, siendo, en el fondo, movido por las reglas del azar como en el mapa trazado por los situacionistas. Frente a las nuevas formas de alienación fetichistas, y en medio de la inmensidad acumulativa de los espectáculos, la sensación del crimen solo recibirá una atención post-heroica, ya que el escenario original no existe más. La sensación profunda del *close up* se volvió obsoleta. No sin razón la sangre seca en el suelo es correspondida con la perspectiva exposicional del gran plano (y otras técnicas como el *cross-cutting* o *jumpcut*, que sugieren los momentos inesperados, suspensivos y a la vez interrelacionales).

A modo de cierre, podemos observar que *La Universidad Desconocida* parecería poner una atención ‘de paso’, que muestra las superficies de una época histórica que cobra la fuerza expresiva inmediata del *flâneur*. Los detectives seriados de *La Universidad Desconocida* detectan de manera confusa los mensajes de la *Dingwelt*; se confunden con ellos volviendo caduca la detección sistemática y la revelación de gran formato. Transitando “los caminos de hielo”, no obstante, se produce una *spatial presence* o atmósfera proto-estereoscópica, probablemente más gris que *noir*. “La extraña carretera” (Bolaño, *La Universidad* 15) sobre la que ha llovido, si se la mira con cierto detenimiento, parecería estar sobreescrita. Se leen en ella unas letras invertidas que hablan del deseo de que con la precipitación desaparezca la angustia y se lave la sangre, y con ella además lo escrito.

## BIBLIOGRAFÍA

- Almonte, Carlos y Villavicencio, Juan. “‘Biblioteca de Poe’, de Roberto Bolaño”. *Revista Descontexto: Arte/política/cultura*. 5 de enero 2011.  
<http://descontexto.blogspot.com/2011/01/biblioteca-de-poe-de-roberto-bolano.html>.
- Andersen, Thom. “Red Hollywood”. *Literature and the Visual Arts in Contemporary Society*. Ed. Suzanne Ferguson y Barbara Groseclose. Columbus: Ohio State University Press, 1985: 141-196.
- Bagué Quílez, Luis. “Retrato del artista como perro romántico”. *Lectura y Signo* 3 (2008): 487-508.



- Bejarano, Alberto. *Ficción e historia en Roberto Bolaño: buscar puentes sobre los abismos*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2018.
- Bolte, Rike. “Voces en off: sobre el desplazamiento del decir poético frente a la violencia. Manca de Juana Adcock y Antígona González de Sara Uribe”. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane* 7 (2017): 59-79.  
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>.
- Brama, Katja. “Death, Irony and Mexican Zombies – the use of the (un)dead in Luis Felipe Fabre’s poetry”. *Todo boca arriba. Perspectivas sobre la poesía actual latinoamericana y del Caribe*. Ed. Rike Bolte. Barranquilla: Ediciones UniNorte, 2019: 73-99.
- Bolaño, Roberto; Fernández, Javier; Marín, Fanny. *Estrella distante. Novela gráfica*. Barcelona: Penguin Randomhouse, 2018.
- Bolaño, Roberto. *La Universidad Desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- \_\_\_\_\_. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Los perros románticos*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Tres*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Fragmentos de la universidad desconocida*. Talavera de la Reina: Editorial Gráfica del Tajo, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Bolognese, Chiara. “París y su bohemia literaria: Homenajes y críticas en la escritura de Roberto Bolaño”. *Anales de Literatura Chilena* 11, año 10, (2009): 227-239.
- Bruña Bragado, María. “El poeta-detective-asesino, personaje recurrente y alter ego en la narrativa de Roberto Bolaño”. *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*. Ed. Augusta Bernasocchi y José López de Abiada. Madrid: Verbum, 2012.
- Cáceres Candia, Alexis. “La Universidad (des)conocida de Roberto Bolaño”. *Mitología hoy* 7 (2013): 19-28.
- La Comuna de Santiago. Periódico universitario mensual* (sin mención de autor/a). “Las influencias de Nietzsche y Roberto Bolaño en la exitosa serie *True Detective*”, 13 de junio 2015.  
<https://lacomunadesantiago.wordpress.com/2015/06/13/hola-mundo/>
- Cuesta Abad, José. *Poema y enigma*. Madrid: Huerga & Fierro, 1999.
- Debord, Guy. “Théorie de la dérive”. *Les Lèvres Nues* 9 (diciembre 1956).
- De los Ríos, Iván; Pizzolatto, Nic. *True Detective. Antología de lecturas no obligatorias*. Madrid: Errata Naturae, 2014.
- Fabre, Luis Felipe. *Poemas de terror y misterio*. Oaxaca: Editorial Almadía S.C., 2013.
- Fell, Claude. “Errance et écriture dans *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”. *América. Cahiers du CRICCAL* 27 (2007): 27-39.

- Fabre, Luis Felipe. *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005.
- Frank, Nino. "A New Kind of Police Drama: The Criminal Adventure". *Film Noir Reader 2*. Alain Silver y James Ursini. New York: Limelight Editions, 1999.
- Freud, Sigmund. "Jenseits des Lustprinzips". *Gesammelte Werke*, tomo 13. Frankfurt am Main: Fischer, 1999: 9-16.
- Fresán, Rodrigo. "El secreto del mal y la Universidad Desconocida, de Roberto Bolaño". *Letras Libres*, 31 de mayo 2007.  
<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/el-secreto-del-mal-y-la-universidad-desconocida-roberto-bolano>.
- Gómez, Leila y Tuninetti, Ángel. "Viaje maldito en *La Universidad Desconocida*". *Studia Romanica Posnaniensia* vol. 40/2 (2013): 63-73.
- Großklaus, G. "Ästhetische Wahrnehmung und Frühindustrialisierung im 19. Jahrhundert". Ed. Hanno Möbius y Jörg Berns. *Die Mechanik in den Künsten*. Marburg: Jonas Verlag, 1990: 183-199.
- Heißenbüttel, Helmut. "Spielregeln des Kriminalromans". Ed. Jochen Vogt. *Der Kriminalroman. Poetik-Theorie-Geschichte*. München: Fink, 1998: 111-120.
- Holzmann, Gabriela. *Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Medien-geschichte*. Stuttgart y Weimar: Metzler, 2001.
- Horsley, Lee. *The Noir Thriller*. New York: Palgrave, 2001.
- Kracauer, Siegfried. *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat [1922-25]*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1979.
- Kracauer, Siegfried. *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1977.
- Montfort, J.S. "Breve guía del archivo Bolaño (para el lector sentimental)". *Artishock. Revista de arte contemporáneo*. 20 de mayo 2013.  
<http://artishockrevista.com/2013/03/20/breve-guia-del-archivo-bolano-lector-sentimental/>
- Müllder-Bach, Inka. "Soziologie als Ethnographie. Siegfried Kracauers Studie, Die Angestellten". Ed. Vittoria Borsò. *Schriftgedächtnis – Schriftkulturen*. Stuttgart y Weimar: Metzler, 2002: 279-298.
- Nichols, Williams. "A los márgenes: Hacia una definición de 'negra'". *Revista iberoamericana* 231 (abril-junio 2010): 295-303.
- Neumeyer, Harald. *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999.
- Nusser, Peter. *Der Kriminalroman*. Stuttgart: Metzler, 1980.
- Osorio, José. "La poesía de Roberto Bolaño: tópicos y ensueños". *Revista de Humanidades* 27 (enero-junio 2013): 123-153.

- Pastén, Agustín. "Anatomy of the detective genre in Roberto Bolaño's poetry." *Chasquí. Revista de Literatura Latinoamericana* 42 (1) (2013): 16-36.
- Rodríguez, Franklin. *Roberto Bolaño: el investigador desvelado*. Madrid: Verbum, 2015.
- Schrader, Paul. "Notes on Film Noir". *Film Comment* 8 (1972).
- Volpi, Jorge. "Bolaño, epidemia". *Revista de la Universidad de México* 49 (2008): 77-84.
- Wagner, Jan. "Der verschlossene Raum". Ed. Maria Gazzetti y Frieder von Ammon. *Münchner Reden zur Poesie*, 2012. Publicado en internet por Poetenladen: <http://www.poetenladen.de/poesie/jan-wagner-poesie.htm>.
- Zaidenweg, Ezequiel. *La lírica está muerta*. Bahía Blanca, Vox, 2011.
- Zambra, Alejandro. "La montaña rusa." Ed. Celina Manzoni. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002: 185-88.



LA FÁBULA DE LA POST-DICTADURA COMO REINGENIERÍA DEL  
TERRORISMO DE ESTADO EN *FUERZAS ESPECIALES* DE DIAMELA  
ELTIT

*THE FABLE OF THE POST-DICTATORSHIP AS A REENGINEERING OF  
STATE TERRORISM IN FUERZAS ESPECIALES BY DIAMELA ELTIT*

Cristofer Cepeda García  
Universidad de Playa Ancha  
cristofer.cepeda.garcia@gmail.com

RESUMEN

*Fuerzas especiales* (2013) de la escritora chilena Diamela Eltit es una novela que da a conocer, mediante la narración de un sujeto femenino innominado, el conjunto de violencias que experimentan diariamente los habitantes de los bloques departamentales donde la novela ocurre, y que están acordonados por las fuerzas policiales, constituyendo un estado de sitio en el territorio. El despliegue de esa violencia en el Chile de post-dictadura obedece a una reingeniería del terrorismo de estado que sobre la base de la fábula política del enemigo interno, construye al sujeto criminal. Dicho sujeto, producido dentro del marco general del neoliberalismo, tendría por objeto inducir mediante la puesta en circulación del miedo una determina forma de comunidad que garantice la hegemonía neoliberal. Los efectos de esa política serán especialmente sentidos por los habitantes de las poblaciones descritas en la novela, reorientando las dinámicas de subjetivación y de relación con los otros, dando lugar a comunidades sin identidad, memoria y futuro, vinculadas solo mediante mercados subterráneos de supervivencia donde las fuerzas policiales ejercen control.

PALABRAS CLAVE: *Fuerzas especiales*; terrorismo de estado; fábula política; neoliberalismo; comunidad.

ABSTRACT

*Fuerzas especiales* (2013) is a written novel by Diamela Eltit. This book describes a set of violence that the neighbors experiment daily in the department-blocks, households destined for marginalized people, places that during the novel are cordoned-off by the police forces. This violence in the post-dictatorship Chile responded to a terrorist-state reengineering, which from the political fable of the internal enemy,

builds the criminal subject. Said subject, produced within the general framework of neoliberalism, would have the objective of inducing through the circulation of fear a certain form of community that guarantees neoliberal hegemony. His effects will be especially experienced by the characters of the novel, redirecting the relationship with others, producing communities without identity, memory, nor future, linked only by black-markets which are controlled by the police forces.

KEY WORDS: Fuerzas especiales; *State terrorism*; *political fable*; *neoliberalism*; *community*.

*Recibido: 24 de agosto 2021.*

*Aceptado: 20 de abril 2022.*

## 1. INTRODUCCIÓN

Diamela Eltit (1947), galardonada con el Premio Nacional de Literatura en el año 2018, es una escritora chilena cuya obra ha apostado permanentemente por explorar los efectos del poder sobre los cuerpos y los procesos de subjetivación como registro del curso histórico del capitalismo neoliberal. Fundadora junto a Raúl Zurita del grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) en el año 1979, participó de un buen número de propuestas de intervención del espacio público que buscaban entre otras cosas, denunciar el terrorismo de estado de la dictadura cívico-militar chilena. Entre sus novelas se cuentan *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *Vaca sagrada* (1991), *Los vigilantes* (1994), *Los trabajos de la muerte* (1998), *Mano de obra* (2002), *Impuesto a la carne* (2010), *Fuerzas especiales* (2013) y *Sumar* (2018).

*Fuerzas especiales* (2013) es una novela cuya historia da cuenta de la vida de una serie de personajes que habitan en bloques departamentales, viviendas de reducidas dimensiones destinadas para las familias de las capas populares. Dentro de ese espacio la narradora innominada, habitante también de esos bloques, describe la experiencia cotidiana del conjunto de personajes que frecuenta y con los que se relaciona, experiencia que está atravesada por la vigilancia policial permanente, los constantes allanamientos y la amenaza sobre el bienestar de la propia vida configurando así un gueto social enquistado en el territorio.

La lectura que la crítica académica ha hecho del texto durante los últimos años ha intentado proponer distintas matrices interpretativas que den cuenta del conjunto de violencias que la narradora enuncia, y que vertebran el tejido mismo del texto. De ella se han desprendido múltiples derivas que han reparado en el terrorismo de estado, en el neoliberalismo, en la violencia de género y las masculinidades, en los imaginarios urbanos, las subalternidades, en las tácticas de resistencia, e incluso en la constitución de sujetos cyborg, bosquejando una cartografía de lecturas que al tiempo que intenta describir la serie de violencias microfísicas que devienen del ejercicio del poder, se propone situar *Fuerzas especiales* dentro del proyecto general de la obra de

Eltit como un eco de esquirilas del pasado que se reelaboran en nuevos escenarios y nuevas dimensiones exploratorias.

Laura Scarabelli ha sido una de las autoras que ha investigado con especial atención la propuesta narrativa de Eltit, así como el texto en cuestión. Para Scarabelli en su artículo “*Fuerzas especiales* de Diamela Eltit: la épica de la vulnerabilidad” (2018) la novela correspondería a la “tercera parte de la producción de la autora” (165), volcada al “análisis de escenarios globales y sus efectos sobre sujetos ciudadanos”. En ese sentido *Fuerzas especiales* pondría “su mirada fuera de los confines nacionales, reflexionando sobre las fisuras del capitalismo y las patologías de la contemporaneidad” (165).

Andrea Jeftanovic y Mónica Barrientos, situándose desde otro ángulo interpretativo, han elaborado juntas una lectura exploratoria anclada en el concepto de “ciudad latinoamericana” donde la obra de Eltit daría cuenta, a diferencia de Scarabelli, de fenómenos histórica y geográficamente situados. En su artículo “Colonización y resistencia en *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit: el cibercafé” (2020) explican cómo la ciudad latinoamericana en tanto sino del derrotero del avance del capitalismo ha sido un núcleo articulador de la obra de Eltit que “problematiza la ciudad vigilada, los sujetos marginales, las hablas populares y los sujetos enfermos” (31). En ese sentido la ciudad descrita en la novela para ambas sería un “supra sujeto”, “un vehículo actante de múltiples hablas que se hace reconocible en su intrincada red de espacios semánticamente cargados y verbalizados en el discurso de sus personajes” (33). De allí que en *Fuerzas especiales* el departamento, los bloques departamentales y el cibercafé sean espacios enunciados por la narradora en cuyo contenido se perciben las trazas de una crítica feroz a la violencia predatoria del neoliberalismo y del estado de policía que acordona el territorio, y en cuyos efectos la ciudad y la casa “se han hecho indiscernibles, sin muros, una sintaxis urbana que se inscribe con la crudeza militar, y donde el ciber es un escape tramposo” (36).

Ana María Cristi y Daniela Pinto Meza, por otra parte, movilizan cada una por separado la categoría sujeto para explicar determinados procesos de subjetivación en el Chile de post-dictadura como resultado de ciertas violencias. La primera en su artículo “La producción de subjetividades marginales en *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit: la emergencia de un enfoque guattariano” (2019), donde moviliza el concepto de Capitalismo Mundial Integrado de Guattari para describir cómo este, en tanto categoría descriptiva del momento histórico, daría cuenta de ciertos procesos de capitalización de las subjetividades en cuyo caso la violencia sería un eje rector que instaura en el territorio “un espacio abierto a la incertidumbre, la desprotección, y el miedo” (125). En ese orden de cosas, tanto para Cristi como para Pinto la relación sujeto-bloque enunciada en la novela daría cuenta de una determinada forma de subjetividad signada por la marginalidad del territorio que homogeneizaría a los sujetos proyectando una “subjetividad de grupo” (Cristi 122), y que operaría según Pinto “proyectándolos

como parte del paisaje marginal” (Pinto 16), en cuyo caso la emergencia del sujeto femenino en tanto mujer-bloque funcionaría como una alegoría de época atravesada por las trazas de la violencia capitalista y patriarcal que en el territorio ocurren.

Por último Rubí Carreño bajo el objeto de trazar las derivas de la disputa patriarcal en el territorio, da cuenta en su artículo “¿A dónde vas soldado? Masculinidades, música, e industria de la guerra en *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit” (2016) de cómo la música y el sonido es una dimensión de la vida en los bloques departamentales donde esas derivas se inscriben. Dicha disputa se expresaría por un lado como resultado del agenciamiento entre el terrorismo de estado y el narco que, militarizando el territorio, articula como música de fondo el sonido metálico de los fierros, el ir y venir de las balas, el repique de los bototos, las balizas, los gritos y el ruido de los huesos crujiendo bajo el golpe sordo de las lumas. Y por otro, el género y la emergencia de masculinidades otras que sitúan a los personajes en un plano de provocación donde los cuerpos se alzan sobre las patrullas, se desbordan y bailan.

A razón de este artículo interesa comentar cómo *Fuerzas especiales* por medio de la narración de un sujeto femenino, da cuenta de los efectos de un amplio espectro de violencias que opera sobre su familia y el conjunto de personajes que habitan en los bloques departamentales, produciendo una comunidad desafectada, vinculada solo mediante mercados subterráneos de supervivencia donde se comercian sexo, drogas y armas. Como tesis de lectura sostengo que la novela *Fuerzas especiales* describe una reingeniería del terrorismo de estado desplegado durante la dictadura cívico-militar, expresándose luego en el marco de un estado de derecho sobre otros enclaves pero con los mismos propósitos. La familia y la comunidad en ese sentido desempeñarían el papel de un dispositivo de observación, el marco sobre el cual pensar los efectos de esas violencias.

La importancia de abordar la violencia política de estado como un continuo consiste en repensar creativamente la relación entre el neoliberalismo y el territorio sitiado por las fuerzas policiales en el marco de la novela, relación que hasta ahora la crítica no ha sabido leer apropiadamente. De allí que sea importante pensar la marginalidad como un espacio producido por el orden neoliberal y administrado por el estado de policía —las policías, el régimen jurídico y carcelario— y que cumple una función específica dentro del conjunto del modelo.

Con el objeto de desarrollar esta tesis de lectura procederé a caracterizar, en primer lugar, al sujeto de análisis; posteriormente, describiré la rearticulación del terrorismo de estado que opera en la novela y, por último, analizaré los efectos de esta política en los personajes, las familias y la comunidad. Su desarrollo perseguirá dar cuenta de la razón gubernamental detrás de la violencia desplegada en el territorio, aunando el neoliberalismo, el terrorismo de estado y la violencia del narco en un mismo eje interpretativo, para luego describir determinados procesos de subjetivación devenidos del despliegue de esa violencia en los habitantes de los bloques descritos en el corpus.



## 2. CARACTERIZACIÓN DEL SUJETO FAMILIAR Y COMUNITARIO EN FUERZAS ESPECIALES

La familia en *Fuerzas especiales* desempeña una función importante a lo largo de la novela. La narradora innominada forma parte de una familia cuyos integrantes también son reconocidos solo en función de sus lazos de parentesco: madre, padre, hermana. El contenido de su enunciación pareciera dar cuenta de una trama familiar erosionada que se pregunta permanentemente por el sentido de aquello que les une: “Sé que somos una familia porque con una concentrada sincronía mido sus respiraciones siguiendo los latidos de mi corazón” (Eltit 35).

La comunidad que habita la familia de la narradora tiene ciertas particularidades. Es una comunidad precaria, desafectada de la protección del estado, y marginada de su participación en el mercado de trabajo y de consumo. Los trabajos de los que da cuenta la novela constan de la venta callejera de fritangas, la administración de un ciber, el comercio sexual, la venta de drogas y el presunto tráfico de armas. Los lazos que unen a los sujetos con los circuitos del capitalismo son tan precarios que la familia de la narradora pareciera estar agarrada al mundo, existir a duras penas gracias al escasísimo dinero que ella cobra por prostituirse.

Lejos de pensar la situación descrita como si se tratase de una comunidad excluida, importa abordarla como una comunidad producida, resultado de un conjunto de políticas históricas, y que desempeña una función dentro del marco general del capitalismo. En ese sentido, la comunidad dibujada en la novela estaría tensionada por un doble movimiento: de exclusión e inclusión.

Según Michel Foucault esta particular conformación social sería el resultado del abandono de las políticas de pleno empleo por parte de los estados neoliberales, que junto a las políticas de flexibilización laboral y subcontratación, producirían “un caudal de población liminar, infra o supraliminar, en el que los mecanismos de seguros permitirán a cada uno subsistir de determinada manera y hacerlo de tal modo que siempre pueda ser candidato a un empleo posible, si las condiciones de trabajo así lo exigen” (247). Esta población desempeñaría la función de constreñir el mercado de trabajo mediante una sobreoferta de mano de obra, permitiendo la reducción de los salarios y la precarización de los empleos. Sin embargo, el incipiente neoliberalismo a la francesa que observa Foucault en la década del setenta, y que permitiría a esta población supraliminar subsistir desde las ayudas del estado, no se condice con la realidad de varios países latinoamericanos, entre ellos Chile, donde la propia previsión social está en gran medida privatizada, debiéndose constituir en su lugar mercados subterráneos, circuitos ilegales alejados de la prístina limpidez de los escaparates.

De allí que en la novela la relación entre el Estado y estos sectores liminares sea compleja y se desarrolle en otros términos, distintos de la civilidad, más cercanos al deseo y la violencia. Las fuerzas policiales, representantes del estado que mantienen

sitiado el territorio, al mismo tiempo que arrasan los bloques departamentales allanando casas y repartiendo lumazos, contratan ocultos los servicios sexuales de sus habitantes. Desde una perspectiva psicoanalítica, para el estado esta población liminar sería un objeto de deseo pulsional, no reconocible públicamente, en tanto ese reconocimiento amenazaría su propia integridad. El quid de energía se expresaría en la violencia desatada con la que los agentes del estado proceden a partir los cráneos y las costillas de los personajes.

Sin embargo, pensar la violencia requiere de una cierta cuota de creatividad por parte de la teoría. En ese sentido, si bien las violencias en sus distintas expresiones tienen elementos en común, también obedecen a procesos conflictivos históricamente situados. La novela de Eltit ofrece la potencia de ser leída desde una triangulación entre el estado, el neoliberalismo, y la comunidad cuyos efectos se expresan en la descomposición del tejido social. Pero al mismo tiempo puede ser leída como un esfuerzo de pensar la violencia política de estado en Chile en democracia como un terrorismo de estado que se rediseña tras el fin de la dictadura. En ese sentido, interesa establecer desde ya que el régimen de la gubernamentalidad en la novela despliega políticas diferenciadas. Mientras las familias con una cierta estabilidad laboral y con un cierto poder de compra y consumo son fagocitadas por el mercado produciendo en ellas trayectorias vitales, en las familias de los sectores marginales el capitalismo hunde sus raíces mediante otras lógicas de producción dependientes de la intervención del terrorismo de estado.

### 3. LA FÁBULA DE LA POST-DICTADURA COMO REINGENIERÍA DEL TERRORISMO DE ESTADO

Tras el golpe de estado de 1973 y la dictadura cívico-militar, se movilizó a lo largo y ancho del territorio todo un aparato que buscó rediseñar Chile mediante la aplicación de lo que Naomi Klein denominó como doctrina del shock. El eje principal de esa política fue la violencia. El terrorismo de estado mediante un sin número de detenciones, allanamientos, torturas, fusilamientos y desapariciones armó un entramado pedagógico-espectacular que perseguía inducir la desafección del tejido social, desalojando las calles como el escenario de lo público para domiciliar a los sujetos y sus familias en sus respectivas casas. El relato legitimador de esa violencia fue la extirpación del cáncer marxista como enemigo interno, una fábula que construyó discursivamente mediante el agenciamiento de distintos dispositivos el mal a combatir.

La fábula como dispositivo sociopolítico sujeta a una razón de estado ha sido ampliamente abordada por Derrida en *La bestia y el soberano* (2010). Para Derrida la fábula sería “una ficción que supuestamente hace saber [...] en el doble sentido: 1) en el sentido de llevar un saber al conocimiento del otro [...] y 2) en el sentido de “hacer” saber, es decir, de dar la impresión de saber, hacer el efecto de saber, parecerse

al saber allí donde no lo hay necesariamente” (57-58). La fábula de Derrida es aquella que señala a la bestia —en especial el lobo— como sujeto a temer. El objetivo detrás de ese efecto consistiría en apuntar, en señalar una amenaza donde no la hay para despistar la mirada. La construcción de ese otro amenazante legitimaría el despliegue bélico estatal ocultando en la espesura su propio quid de violencia, así como el lobo oculta las orejas. Para lograrlo, la construcción de la fábula no se restringiría solo a palabras, obedeciendo más bien una conjunción de dispositivos legibles desde una dimensión semiótica que producirían una determinada performatividad:

Lo fabuloso de la fábula no se debe sólo a su naturaleza lingüística, al hecho de que la fábula esté constituida por palabras. Lo fabuloso implica también el acto, el gesto, la acción, aunque solo sea la operación que consiste en producir el relato, en organizar, en disponer el discurso para contar, para poner en escena unos seres vivos (58-59).

La novela de Eltit ausculta la cuestión de la fábula en el Chile de post-dictadura. Como parte de una reingeniería del terrorismo de estado en su paso transicional, la fábula del marxismo como enemigo interno abrió paso al señalamiento de otro sujeto a temer y a combatir: el lumpen y el delincuente. Dicha prostática discursiva vendría dada por un tratamiento intensivo y espectacular de los medios de comunicación de la criminalidad en tanto sujeto de una agenda, que Iván Pincheira reconoce desde los noventa en adelante como un sello de época que ha implicado un “recurrente territorio de intervención” (123) por parte de las políticas gubernamentales.

Los efectos de esta fábula política son rastreables a lo largo de la novela en múltiples dimensiones. La primera de ellas, quizá la más evidente, vendría dada por el acordonamiento del territorio por parte de pacos (carabineros) y tiras (detectives). Una segunda dimensión en cambio operaría en la dinámica misma de los procesos de subjetivación, donde las propias identidades individuales, familiares y comunitarias se verían constreñidas, producto del señalamiento que la propia fábula produce sobre los sujetos. Dicho señalamiento funcionaría no solo como una tachadura, sino que produciría la superficie misma de sus cuerpos, poniéndolos en circulación dentro de una trama narrativa que exige de manera incesante nuevos rostros, nuevos nombres a señalar y temer. En ese sentido la recreación permanente de la fábula en el tiempo exigiría a su vez la producción permanente de sujetos delincuentes, mercancías humanas atosigadas por la novedad del consumo mediático que constituyen, por medio de su propia puesta en circulación, líneas subterráneas de la producción y el capital.

El capítulo “Los niños”, uno de los primeros en aparecer a lo largo de la lectura, genera una aproximación excepcional a este fenómeno. Avisada por el Omar y el Lucho la narradora corre a su departamento para encender la tele y ver en ella los rostros de sus dos sobrinos, aquellos que les quitaron, y cuya ausencia mantiene a su hermana y a su madre en un duelo perpetuo. El vistazo provoca en ella un primer deslumbramiento:

“pensé que por fin algo extraordinario nos había ocurrido. Un hecho público que ya no me obligaba a preguntarme por la veracidad de mi existencia” (18), deslumbramiento que luego se difumina iluminado por una esquirla de sentido:

Pensé en los niños, en la súbita radicalidad que adquiriría la familia, en los matices irreales de la noticia, en la abierta desaprobación que generaba mi hermana [...] Pensé, sentada en el borde de la silla, con los ojos enrojecidos por el impacto, que un rayo electrónico nos había partido porque las imágenes de los niños circulando como antiguos productos sacrificiales en una cinta infinita, portaban un nuevo futuro (19).

El doble movimiento de exclusión e inclusión que relega a los sujetos al silencio de lo subalterno y al anonimato irrumpe de pronto poniendo sus rostros y sus nombres frente a las cámaras. La intuición de la narradora consiste en entrever luego en aquel suceso un acto predatorio sujeto a una lógica de producción. Sayak Valencia tras el cometido de reelaborar las formas de pensar la violencia denominó a esta forma particular de producción como “capitalismo gore”. Para Valencia este consistiría en una lógica de producción propia del neoliberalismo producida y reproducida a escala global en donde los espacios fronterizos, sobre todo aquellos que involucran al tercer mundo, servirían como enclaves donde las mercancías estarían “literalmente encarnadas por el cuerpo y la vida humana a través de técnicas predatorias de violencia extrema” (15).

Para el caso de la novela importa este concepto en la medida que damos cuenta de cómo la violencia que opera sobre los cuerpos está mediada por una lógica neoliberal de producción de mercancías para el consumo mediático instalado por las agendas de prensa delictuales. Al respecto, tras el despliegue de un nuevo operativo policial en la población, uno de los tantos que viven día a día los personajes, y que parecieran estar sujetos a una cierta lógica de pastoreo, la narradora señala:

Ya sabemos que se trata de un operativo blando, entendemos que, esta vez, los bloques van a conservar un número importante de vecinos. Que se quedarán los vecinos en sus departamentos porque ya no saben dónde meterlos, qué hacer con ellos, dónde o cómo alimentarlos, cómo vestirlos y a cuál cárcel derivarlos. Tuvimos que reconocer, el Lucho, el Omar y yo, que existe un plan curioso de repoblamiento de los bloques, una forma ilegal de ocupación en los espacios donde ya no queda nadie, un programa que estimulan los pacos y los tiras. ¿Por qué? No lo sabemos. Pero creemos que pretenden infectarnos o infiltrarnos de asombro e inseguridad (Eltit 67).

Lo que intuyen los personajes es aquello que está detrás de la aprehensión delictual; la propia producción del delito y el delincuente. En ese sentido, parte del cálculo consistiría en equilibrar lo extraído con la capacidad de producción de los

bloques, y de la administración en las cárceles. La razón económica operaría sobre la base de un ecosistema donde los bloques, en tanto fábricas de pobreza y delincuencia, son cuidados por momentos como si fuesen territorios en veda.

Para Karl Marx el fetichismo de la mercancía es un fenómeno propio del capitalismo que invisibilizaba las condiciones de producción. La espectacularización de los sujetos a través de las pantallas transformaría sus rostros y sus nombres en un fetiche que emborronaría la serie de mecanismos perversos que forman parte del capitalismo y que producen la criminalidad con la finalidad de constreñir y descomponer las relaciones comunitarias en su conjunto. En ese sentido, la potencia de la fábula radicaría en despistar la vista, en impedir que los sujetos vean las dinámicas perversas que subyacen a las violencias que viven a diario. De allí que ninguno de los personajes sea completamente consciente de lo que está en juego. Ni los pacos que son forzados a producir en los términos del neoliberalismo mediante bonos por rendimiento, y que los lleva a mantener una relación ambivalente de excreción y deseo con los sujetos–mercancías. Ni los propios habitantes de los bloques, como la hermana de la narradora que “ya no conseguía entender la mayor parte de los sucesos ni las causas de nuestras miserias” (113), o como los niños que a propósito de los operativos policiales desplegados en el territorio contra las vecinas y los vecinos “festejan los golpes con sus desafinadas carcajadas y afirman que quieren ser policías” (39).

#### 4. LOS EFECTOS DEL TERRORISMO DE ESTADO EN LA COMUNIDAD SITIADA

La reformulación del terrorismo de estado ocurre sobre la base de la reformulación de la fábula del enemigo interno. La construcción de esa fábula política tiene efectos sobre las subjetividades de la comunidad en general, pero por sobre todo en las subjetividades de esos sujetos liminares que son señalados como el enemigo, y que corresponden a los personajes de la novela. Algunos de esos efectos tienen que ver con la incapacidad de ver la mecánica de los dispositivos político-económicos que producen, desde una razón de estado, la violencia que viven a diario esos personajes. Otras tienen que ver, siguiendo la tesis propuesta, con la erosión de los lazos familiares y comunitarios, en tanto, estos dispositivos actúan sobre los afectos que median la relación entre los sujetos. El repliegue de los sujetos de esos lazos dejaría cancha abierta para la producción de esos mercados subterráneos que propician a su vez la espectacularización de la delincuencia. En ese sentido, la disputa por la orientación de los lazos familiares y comunitarios tendría como telón de fondo la disputa de un cierto ordenamiento social.

Las distintas familias que aparecen en *Fuerzas especiales*, partiendo por la de la propia narradora, están rotas. Así lo enuncia ella de entrada cuando señala que al principio no eran cuatro sino ocho, faltando luego los hijos de su hermana: “me pide

que sea yo la que consiga horadar la pesadumbre metálica que le provoca la ausencia de sus niños” (Eltit 11), y sus propios hermanos, los hijos de su padre: “me suplica que le indique cómo esquivar la compasión que experimentamos ante la humillación de que mi padre ya no tenga a sus hijos hombres [...] los que vivían con nosotros, nuestros hermanos verídicos” (11). De ahí en más la narradora va describiendo las distintas ausencias, las amputaciones o afantasmamientos que sufren las familias del resto de los personajes, la del cojo Pancho al que se le fue la Marisa con la guagua, la de la guatona Pepa que ya no tiene familia, o la del Omar que están todos en la cárcel, y disponen de él y le exigen cosas: “dice que no volverá a anotar sus encargos ni oír sus quejas ante las cantidades de comida que les lleva, dice que no escuchará con asombro y terror que le exigen más” (107).

Si pensamos la calle en tanto espacio de lo público como un objetivo de desalojo por parte del terrorismo de estado, el repliegue hacia la casa como espacio de lo privado sería el efecto inmediato de ese desalojo: “nos hacían escondernos en nuestros departamentos, nos obligaban a meternos debajo de la mesa cuando oíamos los culatazos” (Eltit 68). Mediante ese movimiento, la política de descomposición se moviliza también hacia la casa instalándose al interior de los lazos familiares. En ese sentido, los agujeros de las paredes si bien remiten a las balas: “la policía ya ha hecho hoyos en los ladrillos granulados. Los hizo en el tercer piso, los hizo en el primero y seguramente cuando vuelvan a entrar a nuestro departamento nos terminarán de arruinar la pared que queda” (114), simbolizan a su vez la erosión de aquello que divide lo público de lo privado, la amenaza de la seguridad, colando por entre sus agujeros la inminencia del poder soberano.

Las causas del repliegue de los sujetos del espacio público obedecerían a la puesta en circulación del miedo a propósito de la violencia propiciada por el estado de sitio. El miedo, al igual que otros afectos, ha sido ampliamente abordado durante las últimas décadas por autores como Sara Ahmed en lo que ha tendido a llamarse como giro afectivo. Para Ahmed las emociones están en el centro de la disputa política, en la medida que estas producen determinadas formas de subjetividad y determinadas formas de relación al interior de una comunidad, arrogándoles una cualidad de modelado: “necesitamos considerar la manera en que operan las emociones para “hacer” y “moldear” los cuerpos como formas de acción, que incluyen también las orientaciones hacia los demás” (24). El miedo, en ese sentido, sería el resultado de una construcción político-cultural que propicia al mismo tiempo al sujeto de amenaza como la acción de repliegue. La importancia dada al estudio del miedo por parte de estos autores responde a una suerte de identificación del miedo mismo como afecto articulador, desde Hobbes en adelante, del conjunto de políticas que constituyen la prostática estatal y el monopolio del uso de la fuerza.

El trasunto de ese miedo, es decir, la operación que lo produce, corresponde a lo que Giorgio Agamben refirió en *Homo Sacer* (2008) como “vida desnuda”. Dicho

concepto señalaría “una esfera-límite del hacer humano que sólo se mantiene en una relación de excepción” (131). Dicha esfera plantearía un umbral, una línea demarcatoria en cuyo más allá los sujetos podrían ser asesinados, exterminados por el poder soberano sin atenerse a un régimen jurídico. Agamben acuña dicho concepto para pensar la condición de posibilidad de la violencia extrema de los campos de exterminio del régimen nazi latente en la constitución del poder soberano. Sin embargo, de ahí en más es posible extrapolar la “vida desnuda” a otros regímenes de excepción como la última dictadura chilena donde los militantes de izquierda fueron cazados y exterminados bajo la tachadura del cáncer marxista, o al estado de sitio descrito por la propia novela donde los sujetos populares que habitan las periferias, al ser tachados de lumpen y delincuentes son muchas veces acribillados a balazos en ese umbral jurídico que transforma al policía en juez y verdugo. En todos los casos, el miedo propiciado por la tachadura ha llevado a los sujetos a ocultarse en áticos y subterráneos, en condiciones infrahumanas de subsistencia con tal de sobrevivir.

Otro efecto de la violencia política de estado que opera a la base de la “vida desnuda” y que sucede al interior de las tramas familiares consiste en la serie de amputaciones, y las estelas fantasmas que dichas amputaciones producen a razón de aquellos otros miembros que han sido capturados y/o asesinados por las fuerzas policiales, induciendo estados de duelo no resolubles en el tiempo.

El duelo, en los términos desarrollados en el marco de la novela, emerge como un estado psíquico invalidante. Desde que el texto arranca, la narradora anuncia el vacío dejado por los hijos de su hermana y los hijos de su padre, cuestión que lleva a su familia a domiciliarse en la casa en un duelo perpetuo que no puede ser resuelto. Producto de ese afantasmamiento, según lo que la propia narradora da cuenta, la propia subjetividad familiar se ve tensada: “sentada junto al cojo para no volver a ver a mi madre en un estado verdaderamente crepuscular porque la familia está prófuga o los hiere la policía o los matan o gimen en la cárcel” (Eltit 26), e incluso amenazada: “Quedamos cuatro: mi papá, mi hermana y yo. Los cuento y los vuelvo a contar para estar segura de que siguen ahí, para convencerme de que esos cuerpos son de ellos y que yo también permanezco intacta” (35).

Según Freud, en *Duelo y melancolía* (1917), “el duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc. (3). Dicho estado, al igual que la melancolía, estaría caracterizado “por una desazón profundamente dolida, (...) la pérdida cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad” (3). En ese sentido, si bien los personajes referidos en la novela no están muertos, han sido capturados por el estado de policía. Su desaparición provoca un estado de duelo patológico, más cercano a la melancolía, en la medida que la tachadura que pesa sobre ellos impide que el resto de sus familiares puedan llorarlos y/o reclamarlos públicamente.

Para María Elena Elmiger, quien ha estudiado con cierta atención el concepto de “duelo” en Freud, resulta interesante pensar la dimensión política que subyace a este. Según la autora en su artículo “La subjetivación del duelo en Freud y Lacan” (2010) el siglo XX habría modificado los procesos de subjetivación empobreciendo el repertorio simbólico de los propios sujetos para llevar adelante sus procesos de duelo. Este empobrecimiento vendría dado por el impacto de la violencia extrema sobre los sujetos y sus relaciones sociales, impidiendo la construcción de tramas de sentido que permitan llevar adelante los procesos de duelo. De allí que para la autora resulte importante concebir los recursos simbólicos del duelo como un escenario en disputa, que en algunos casos —como el de Las madres de la plaza de mayo— movilizó la acción política y la toma del espacio público.

La tachadura propiciada por la fábula del delincuente como enemigo interno impediría de este modo la politización de la prisión y la consiguiente transformación del duelo (como pérdida del objeto amado en un sentido amplio) en un hecho público y político. Eltit incorpora los efectos de esta tachadura en el capítulo *Los nombres prohibidos*, donde la narradora se refiere a sus hermanos como aquellos que no deben ser nombrados: “No los debemos nombrar porque atraen sobre nosotros un alud de desgracias. Cada vez que mi mamá se desvela o le duelen los dientes o se retuerce de angustia, me dice: Pedro o Leandro” (23).

*Antígona* de Sófocles planteó en los albores de la literatura occidental el problema de la tachadura y de la negación del duelo como hecho público. Tras la muerte de los dos hermanos de Antígona, Polinices es declarado por el rey Creonte enemigo de Tebas, por lo que a diferencia de Eteocles (el otro hermano) que es sepultado con honores, su cuerpo es condenado a yacer sobre la tierra. El argumento de la obra revela, en lo que a nosotros respecta, que la tachadura es el resultado de una operación del poder y que aquello tachado deviene en algo menos que vida, y que por ende no es llorada. Para Judith Butler el hecho de que haya vidas lloradas y no lloradas se debe a que “una vida concreta no puede aprehenderse como dañada o perdida si antes no es aprehendida como viva” (13). De allí que utilice el concepto de marco, en tanto horizonte epistemológico que determina la posibilidad misma de llorar o no la pérdida de una determinada vida, como categoría explicativa. Para Butler, dichos marcos, “mediante los cuales aprehendemos, o no conseguimos aprehender, las vidas de los demás como perdidas o dañadas (susceptibles de perderse o de dañarse) están políticamente saturados. Son ambas, de por sí, operaciones del poder” (13-14).

El efecto de esa tachadura produce en los sujetos dolientes un repliegue hacia el domicilio como ocultamiento del dolor, un sumergirse en la sombra de la morada, un “afantasmarse”, volverse un alma sufriente:

Me pregunto con una frecuencia molesta cómo vive su notable disgregación.  
Y pienso también en sus hijos hombres, los hermanos que tenía y en cuánto



lo alejaron de sí mismo después que todo ya se consumió. Pero sé que es mi padre y sé también que somos lo último que tiene, más allá del desprecio y los sentimientos de conmiseración por él mismo que lo pudieran invadir. Sé que no duerme en las noches, sé que está completamente tenso, sé que pende de un hilo [...] Sé que pronto va a morir (Eltit 116).

El fantasma desde una dimensión psicoanalítica refiere a la exteriorización de un quid de energía dentro del proceso de subjetivación que expresa lo irrepresentable. El “afantasmamiento” por otra parte, es decir, el acto de volverse uno mismo un fantasma, vendría dado por la incapacidad de representar o darle sentido a la pérdida. En el marco de pensar el fenómeno del duelo, Didi-Huberman se refiere al fantasma en los términos de un “cuerpo sumergido en una sombra” (281). Para él, el fantasma sería un efecto provocado sobre los sujetos a propósito de un estado de violencia extrema que aniquila a aquellos otros depositarios de afecto. Quien se encuentra en este estado termina “como sumergido en la sombra, es decir: sumergido por los fantasmas” (282). De allí que en el marco de su comentario a la obra “La piedad”, escultura que escenifica a una madre que carga a su hijo muerto, el gesto fantasma operaría petrificando al sujeto mediante un duelo en suspenso: “el cuerpo de la madre se convierte, en el lamento por su hijo muerto, en una verdadera sepultura sensorial” (284).

En el marco de la novela la relación entre la familia y sus familiares desaparecidos es clave. El primer capítulo arranca narrando la existencia del vacío que dejaron esos cuatro integrantes ausentes, haciendo de la novela el derrotero de un duelo imposible. Si consideramos a la novela como una reactualización del problema de la violencia, como una reingeniería de la violencia dictatorial en tiempos de estado de derecho, en suma, de la violencia como un continuo histórico, la figura del desaparecido pareciera transitar del militante de izquierda a los sujetos tachados como delincuentes. Esto en la práctica impediría que las familias transformasen su desaparición en una reivindicación política. En consecuencia, dichas familias se verían sumergidas en un duelo patológico, en un estado permanente de melancolía, que les impide pensar en otra cosa que no sea el objeto de amor perdido, y por ende participar de la vida en común.

La política de repliegue de los sujetos en sus casas produce en consecuencia una vida en común precaria, sostenida sobre la base de mercados negros, de sobrevivencia o subterráneos. La narradora es el único integrante de su familia que sale de casa, trabaja, consume fuera, y ahorra. La relación que establece con ella el resto de los integrantes de su familia es de absoluta dependencia: “y tú, qué andái haciendo en la calle, que no te dai cuenta que tenemos hambre. Había doscientas treinta bombas W71. O no te dai cuenta que te estamos esperando pa que hagái la comida” (Eltit 27). Lo que ella aporta consta de lo que gana por prostituirse en el ciber (mil pesos por cliente cuyo deducible son los trescientos pesos que debe pagar al Lucho por el uso del cubículo). El resto lo ahorra para recibir a sus sobrinos con una fiesta y regalos cuando

regresen (si es que regresan), y lo que queda lo gasta en el consumo de fritangas en el puesto del cojo Pancho.

El mercado del que la narradora participa es controlado por las fuerzas policiales. Dicho control persigue inducir la constitución del mercado mismo, de modo tal que la violencia y el miedo circulen y la comunidad permanezca desafectada. Dicho ordenamiento es requisito para la producción de la delincuencia como mercancía encarnada para el consumo mediático. La experiencia descrita por la narradora da cuenta de cómo su participación en dicho mercado está permanentemente atravesada por el control policial y la vigilancia.

Me quedan minutos de lulo y después que me pague voy a guardar los mil pesos en mi bolsillo. El bolsillo con el que camino de un lado para otro aterrada ante la posibilidad de que un tira o un paco me robe los billetes que he ido ahorrado, que tenga que entregarle los billetes y las monedas a la policía para cumplir con las coimas que nos acechan a cada instante en las calles del bloque y que me quede sin un peso y no pueda recibir a los niños (102).

La vigilancia a la que son sometidos los personajes que participan de este mercado subterráneo busca ejercer control a su vez sobre las mercancías que circulan, ya sea desde el cobro de coimas o la presunta internación de armas. Dicho fenómeno no es afirmado explícitamente por la narradora sino señalado mediante la instalación de una serie de enunciados que irrumpen en la sintaxis de los párrafos a lo largo del texto, y que mediante la fórmula “había”, emborrona las marcas de los sujetos al tiempo que refiere a una marca textual periodística que espectacularizó la incautación de armas en dictadura como resultado de operaciones de montaje inculpatorios que se han repetido en democracia. La prostática mediática permite fundir la puesta en circulación de dicha incautación en los medios, al tiempo que produce la propia criminalidad y al sujeto criminal en el territorio donde estas armas circulan.

Otra dimensión importante donde opera la vigilancia policial es al interior de los procesos mismos de subjetivación de los sujetos que participan de esos mercados, en cuyo caso uno de los principales mecanismos enunciados por la narradora consiste en el despliegue de una política de la mirada. La política de la mirada refiere al auge de la dimensión óptica de la cultura con la proliferación de las mercancías en vitrinas y escaparates, de la mano del auge de las grandes ciudades, la conformación del capitalismo en la era moderna y el nacimiento de las grandes masas de gentes. Dicha política operaría en un primer término desde una coaptación del ejercicio del mirar que direccionaría la atención sobre las mercancías, emborronando sus condiciones de producción en lo que Marx llamó en *El capital* como “fetichismo de la mercancía”. Lo que revela en última instancia esta política es la propia disputa del acto de mirar toda vez que dicho mirar implica dejar de ver o perder de vista otra cosa.

Para la narradora, su experiencia vital en el circuito de producción y consumo del que participa está saturada por la exposición a las pantallas de los celulares y las computadoras, aquellas vitrinas virtuales que exponen las imágenes de mercancías a las que no tienen acceso y que se encuentran en otra parte. “Nunca digo: sácame el lulo ni digo: sácame los dedos. No lo hago porque me concentro en el sitio ruso de modas alternativas que me absorbe tanto que mis ojos se pasean por mi cerebro clasificando las prendas de manera hipnótica” (Eltit 12). Los efectos de esa política producen una desafección de los sujetos de las comunidades a las que pertenecen: “Cómo compadecerla o cómo ayudarla, pienso, pero me distraigo en uno de mis sitios preferidos que da inicio a la nueva temporada de zapatos manufacturados” (29), o incluso una desafección de sí mismos, impidiéndoles develar el circuito de violencia en el que viven.

Sobre esto último, en el capítulo “No vale la pena vivir sin las antenas” la narradora describe una vez más su experiencia trabajando en el ciber en esa prostática que une al mismo tiempo el trabajo sexual con el consumo de imágenes en tanto sujeto reducido a una máquina de orificios, los de las cuencas de los ojos, y los otros, los de la vagina y el ano por donde entra “el lulo”. Dicha prostática que da cuenta de uno de los máximos fetiches del capitalismo —reducir los tiempos y maximizar los resultados induciendo que todo ocurra al mismo tiempo— apareja su hacinamiento con el de otros animales, que nacen, comen y mueren en un mismo espacio mientras la industria capitalista les extrae valor. En ese sentido, el mandato religioso del dios judeo-cristiano de mirar en frente y no mirar atrás, pareciera poner una cuña dentro del propio proceso de subjetivación que impide que la narradora observe al perpetrador de la violencia que experimenta y padece:

Cuando detecto ese movimiento, sé que estoy sentada encima del lulo de un tira, sé que no me va a pagar, sé que si reclamo o si lo miro duramente podría sacar su pistola y matarme, sé que me pegaría un puñete en la boca, sé que me tiraría del pelo, sé que me daría una patada en el estómago, sé que trataría de sacarme un ojo, sé que he perdido media hora de trabajo y trescientos pesos (126).

De ahí en más que la escena resulte ilustrativa de esa suerte de política fabulosa que desvía la mirada estando incluso la violencia en frente o atrás, o siendo empalado por ella.

## 5. CONCLUSIONES

La novela *Fuerzas especiales* de la escritora chilena Diamela Eltit da cuenta, mediante la narración de un sujeto femenino innominado, la serie de violencias que experimentan los personajes diariamente en los bloques departamentales donde viven, y que constituye el espacio narrativo donde la propia narración ocurre. A partir de lo postulado en el presente artículo, es posible concluir que dichas violencias operan en

la novela como una reingeniería del terrorismo de estado desplegado en dictadura a partir de una rearticulación de la fábula del enemigo interno como el mal a combatir. Dicho enemigo, señalado en dictadura en la figura del militante de izquierda como el cáncer marxista, transitó a la figura del sujeto marginal bajo el rótulo del lumpen y el delincuente. La fábula operaría haciendo confluir la razón neoliberal con el estado de policía en el territorio, de modo tal que sean los propios sujetos las mercancías encarnadas a producir para el consumo mediático.

Los efectos inmediatos de esa política operarían desalojando el espacio público sobre la base de la puesta en circulación del miedo, en cuyo caso los sujetos se replegarían en sus casas. El trasunto de ese movimiento obedecería a lo que Giorgio Agamben conceptualizó como “vida desnuda”, concepto que se referiría a aquellas vidas que dentro de un estado de excepción pueden ser aniquiladas por parte del poder soberano fuera de todo umbral jurídico. El miedo a la violencia extrema enquistaría a los sujetos en sus casas, como los integrantes de la familia de la narradora, pero al mismo tiempo inducirían estados de duelo abiertos como resultado de la desaparición de familiares capturados y/o asesinados por el estado de policía, que a la larga impedirían la participación de los sujetos de la vida en común. Como contrapartida a ese repliegue, el espacio público quedaría desalojado para articular mercados negros, subterráneos o de sobrevivencia del que los habitantes de esos bloques como la propia narradora participarían y que serían controlados por el estado de policía. Dicho control tendría por objeto propiciar la producción misma de la delincuencia como mercancías encarnadas, al tiempo que vigilan y controlan los procesos mismos de subjetivación para horadar toda posibilidad de resistencia y disputa de lo común.

Como perspectivas de futuras investigaciones, queda abierto atender las tácticas de resistencia que desarrollan los personajes de la novela en la línea del filósofo francés Michel De Certeau, en cuyo caso es posible postular que el consumo no es un ejercicio pasivo, sino una actividad que produce la cultura popular desde la cual es posible leer ciertas líneas de fuga como la producción de un videojuego que desarrollan la narradora, el Lucho y el Omar al final de la novela.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *El poder soberano y la vida desnuda: Homo sacer I*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2020.
- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. México: Programa universitario de estudios de género, 2015.
- Butler, Judith. *Marcos de guerra, las vidas lloradas*. México: Editorial Paidó, 2010.
- Carreño, Rubí. “¿A dónde vas soldado? Masculinidades, música e industria de la guerra en Fuerzas especiales de Diamela Eltit”. *Literatura y Lingüística*, n° 35 (2017): 11-30.

- Cristi, Ana. “La producción de subjetividades marginales en Fuerzas especiales de Diamela Eltit: la emergencia de un enfoque guattariano”. *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol. 7, n° 12 (2019): 111-133.
- Derrida, Jacques. *La bestia y el soberano: volumen I: 2001-2002*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Didi-Huberman, Georges. “El gesto fantasma”. *Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, n° 4 (2008): 280-291.
- Elmiger, María Elena. “La subjetivación del duelo en Freud y Lacan”. *Revista Mal-estar e Subjetividade*. Vol. 10 (2010): 13-33.
- Eltit, Diamela. *Fuerzas especiales*. Santiago: Grupo Editorial Planeta, 2017.
- Foucault, Michel. *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Freud, Sigmund. *Duelo y melancolía, Obras Completas, Tomo XVI*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1917.
- Jestanovic, Andrea y Mónica Barrientos. “Colonización y resistencia en Fuerzas especiales de Diamela Eltit: El cibercafé”. *Revista Hispamérica*, n° 145 (2020): 31-37.
- Pincheira Torres, Iván. “Delincuencia, terrorismo, desastres naturales y epidemias: el gobierno del miedo en Chile Postdictadura”. *Rastros y gestos de las emociones, desbordes disciplinarios*, editado por Macarena Cordero Fernández, Pedro. E. Moscoso-Flores y Antonia Viu. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2018: 119-139.
- Pinto, Daniela. “Mujer-bloque como alegoría identitaria del sujeto femenino en Fuerzas especiales de Diamela Eltit”. *Isla Flotante*, n° 8 (2018).
- Scarabelli, Laura. “Fuerzas especiales de Diamela Eltit: La épica de la vulnerabilidad”. *Anales de Literatura Chilena*, n° 29 (2018): 163-178.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Madrid: Editorial Melusina, 2010.



UNA RÁFAGA DE HIJOS ÚNICOS: *UNA VEZ ARGENTINA* (2003)  
DE ANDRÉS NEUMAN, *FORMAS DE VOLVER A CASA* (2011) DE  
ALEJANDRO ZAMBRA Y *EL SISTEMA DEL TACTO* (2018) DE  
ALEJANDRA COSTAMAGNA

*A BURST OF ONLY CHILDREN: ANDRÉS NEUMAN'S UNA VEZ  
ARGENTINA (2003), ALEJANDRO ZAMBRA'S FORMAS DE VOLVER  
A CASA (2011) AND ALEJANDRA COSTAMAGNA'S EL SISTEMA DEL  
TACTO (2018)*

Catalina Olea  
Universidad de Chile  
caolearosen@gmail.com

RESUMEN

La recurrencia de conceptos como “literatura de los hijos”, “novela de la orfandad” o “relatos de filiación” en la crítica literaria chilena y argentina del siglo XXI sugiere que la mirada retrospectiva sobre el pasado familiar y personal es un rasgo dominante de nuestra narrativa reciente. Este artículo quiere explorar qué posibilidades de abrir futuro podemos encontrar en estas obras. Para ello se examinan dos novelas chilenas y una hispanoargentina: *Una vez Argentina* de Andrés Neuman (2003); *El sistema del tacto* de Alejandra Costamagna (2018) y *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra (2011). Según propondré, Neuman moviliza en su libro valores progresistas y posmodernos y, sin embargo, construye un relato monológico y tradicional. Costamagna, por su parte, recurre al imaginario gótico para narrar una liberación parcial del pasado, al tiempo que combina dos tipos de memoria: la memoria aprendida y la memoria encontrada. Por último, Zambra escapa del “círculo vicioso” de la historia y de las relaciones familiares construyendo un texto recursivo, pero en el que se introducen variantes.

PALABRAS CLAVES: literatura de los hijos, novela y tiempo, novela y familia.

## ABSTRACT

The personal and family past seems to be a dominant feature of the Chilean and Argentinean narrative of the 21st century. This article aims to explore what possibilities for opening up the future we can find in these works, usually linked to categories such as “literature of the children.” For this purpose, two Chilean novels and one Spanish-Argentine novel are examined: Andrés Neuman’s *Una vez Argentina* (2003); Alejandra Costamagna’s *El sistema del tacto* (2018) and Alejandro Zambra’s *Formas de volver a casa* (2011). As I will propose, Neuman mobilizes progressive and postmodern values in his book and yet constructs a monological and traditional narrative. Costamagna, meanwhile, resorts to the gothic imaginary to narrate a partial liberation from the past, while combining two types of memory: learned memory and involuntary memory. Finally, Zambra escapes the “vicious circle” of history and family relationships by constructing a recursive text, but in which some variants are introduced.

KEY WORDS: *children’s literature, novel and time, novel and family.*

*Recibido: 20 diciembre 2021.*

*Aceptado: 29 de abril 2022.*

*Paralizante y molesta es la creencia  
de ser un vástago tardío de los tiempos.*

Friedrich Nietzsche

Entre las novelas publicadas en nuestra región a partir del año dos mil hay una parte importante de ellas que viene siendo asociada, hace ya bastante tiempo, a categorías como “novela de la orfandad”, “literatura de los hijos”, “posmemoria” o “relatos de filiación”<sup>1</sup>. Si bien estos conceptos, empleados por la crítica literaria o por

---

<sup>1</sup> En 1997 Rodrigo Cánovas identificó al huérfano como la subjetividad dominante en la Nueva Narrativa Chilena. El término “posmemoria” fue acuñado por Marianne Hirsch para describir las memorias de segundo grado producidas por artistas y escritores de la generación siguiente a la que vivió en carne propia el Holocausto. La define como “una estructura de transmisión generacional inserta en múltiples formas de mediación” (2015: 35). Una discusión sobre la aplicación de este concepto en las narrativas de postdictadura puede encontrarse en: Sarlo, 2012; Gamero, 2015 y en Logie y Willem, 2015. El concepto “literatura de los hijos”, en tanto, señala un cambio de perspectiva a la hora de abordar el período dictatorial en nuestros países, posibilitado por la irrupción en el campo cultural y político de quienes eran todavía niños, o no habían nacido siquiera, durante las últimas dictaduras. Respecto a las particularidades que manifiesta este corpus en Chile puede consultarse Grínor Rojo (2016). Para el caso argentino ver, por ejemplo, Carlos Gamero (2015). Finalmente, la noción “relatos de filiación” tiene su origen en la crítica literaria francesa, pero ha sido utilizada inteligentemente en nuestra región por críticos como Lorena Amaro (2013) y Julio Premat (2016). Según este último, el relato de



los propios escritores, no son equivalentes, todos ellos apuntan a una subjetividad y un trayecto dominantes en la narrativa reciente: hijos que regresan a las casas, los barrios y las familias de la infancia en busca de respuestas, arraigo, modelos literarios, novedad, un objeto de deseo, en fin, todo lo que el presente (postdictatorial o posmoderno) no parece ofrecer. Quienes protagonizan y narran las obras incluidas en este extenso corpus se presentan a sí mismos como “huérfanos bastardos o desheredados” (Premat 2016:117), incapaces de dar sentido al mundo tras “la desaparición literal o simbólica del padre” (Rojo 2016).

Según ha insistido la crítica, son narrativas que, a contrapelo del presentismo dominante, buscan establecer un diálogo con el pasado personal y colectivo en sociedades donde los medios para acceder a él se perciben como rotos, agotados, pervertidos, ya sea por el trauma de las últimas dictaduras, o bien, por el desdibujamiento de la tradición y del sentido histórico aparejado a la modernidad tardía. Desde cualquiera de estas perspectivas, se las ha celebrado por refrescar la postdictadura argentina y chilena con nuevas perspectivas y preguntas, así como por repensar la novela como un “espacio de encuentro entre lo íntimo y lo público” (Premat 2016). Sin embargo, a lo largo del tiempo este corpus (así como las etiquetas con las que se lo describe) no ha dejado de levantar también interrogantes o cuestionamientos, los que podríamos resumir como sigue: estas narrativas tan obsesionadas con el pasado y los espacios privados de la familia, ¿pueden ser estética o políticamente rupturistas? Estas exploraciones acotadas a la familia nuclear o a la experiencia personal, ¿pueden superar las condiciones fragmentarias del presente para generar una visión más amplia del mismo? Tras la búsqueda obsesiva del padre ¿no hay un anhelo de autoridad patriarcal? Tras la importancia de la memoria y la infancia, ¿una huida del presente y las responsabilidades de la vida adulta? ¿Qué tan heterogéneo es este corpus y, por tanto, el discurso de la memoria que elabora? ¿Son los novelistas los que están “pegados” con la temática filial, la posmemoria y la autoficción? ¿O son los críticos los que se obsesionan con determinadas etiquetas y entradas de lectura?<sup>2</sup>

Las tres novelas que examinaremos aquí se enmarcan en este terreno, estas tensiones: *Una vez Argentina* (2003, 2014) de Andrés Neuman; *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra y *El sistema del tacto* (2018) de Alejandra Costamagna. Sus autores, nacidos entre 1970 y 1977, comparten la experiencia de haber sido niños

---

filiación “funda un diálogo de apropiación y linaje, no solo con las historias familiares sino, más ampliamente, con la literatura del pasado” (117).

<sup>2</sup> Respecto al apego a la autoridad de los padres véase, por ejemplo, Ignacio. Álvarez (2013). En relación con la homogeneidad de lecturas y memorias, ver María Belén Contreras y Rodrigo Zamorano (2016). En cuanto al hartazgo con la autoficción, puede consultarse Consuelo Olguín (2019).

durante las últimas dictaduras y la de haber llegado a la “conciencia ciudadana en un contexto de derrota” (Drucaroff, 2011): el menemismo y los primeros años de la transición chilena. Pero que, al momento de escribir estas obras, habitan un espacio o un momento favorable para la memoria, para el balance del pasado social o biográfico: Neuman publica la suya en su país de adopción, España; Costamagna y Zambra tras “el viento de primavera” que representaron las movilizaciones estudiantiles del 2006 y el 2011 y que “vendría a refrescar la postdictadura nacional” (Rojo, 2016, vol. I: 209). Se trata por lo demás de obras bastante visibles, algunas de ellas premiadas y extensamente leídas por la academia<sup>3</sup>. Las familias que se representan en ellas tienen diferentes orígenes, formas y estilos, pero todas pueden identificarse con la clase media.

Ahora bien, pese a sus muchos puntos de encuentro, aquí me interesa explorar también sus diferencias, sus singularidades, a la hora de elaborar la figura del hijo y describir su regreso al pasado (de ahí el título de este artículo). Me interesa, asimismo, examinar estos textos a partir de algunos de los dilemas esbozados más arriba sobre el tópico de la filiación en la narrativa reciente. Veremos que, pese a movilizar en su libro valores progresistas y posmodernos, Neuman construye un relato monológico y tradicional, donde el escritor se define como tal solo al interior de la familia. Costamagna, por su parte, narra una liberación parcial del pasado en la que se contrapone la trayectoria de dos personajes, al tiempo que se combinan dos tipos de memoria: la memoria aprendida y la memoria encontrada. Por último, en el apartado dedicado a la novela de Zambra bosquejaremos una lectura alternativa para una obra que ha sido construida, e insistentemente leída, como un relato generacional de la dictadura, pero que, según creo, también puede asociarse a la experiencia de la modernidad.

#### UNA VEZ ARGENTINA: UN LINAJE DE MÚSICOS Y PINTORES<sup>4</sup>

Según Elsa Drucaroff, quien dedica a Neuman varios párrafos elogiosos en *Los prisioneros de la torre* y hasta lo usa de epígrafe, esta novela está escrita “con pulsión utópica”, puesto que explora “un modelo de conducta social diferente” (413). En concreto, la de reparar el “quiebre de la transmisión generacional” (originado en el silencio y/o la tergiversación del pasado reciente) trabajando “lo íntimo, lo entrañable” (413). Agrega Drucaroff: “La relación con el pasado es libre. El joven invoca a las generaciones anteriores sin ira ni reverencia; si hay que reclamar, reclama [...]”

<sup>3</sup> *Una vez Argentina* fue finalista del Premio Herralde el año 2003; *Formas de volver a casa* fue finalista del Rómulo Gallegos el 2013; *El sistema del tacto* fue finalista del Premio Herralde el 2018 y ganadora del Premio Círculo de la Crítica el año 2019.

<sup>4</sup> Publicada por primera vez en 2003 por el sello Anagrama, esta novela ha sido revisada y ampliada por su autor en más de una ocasión. Aquí cito de la edición de Alfaguara 2014.

Se cumple así en *Una vez Argentina* lo que para esta generación es un milagro: hubo transmisión [de la experiencia histórica] y por eso hubo debate” (415).

Indudablemente estamos frente a un relato “raro” dentro de la narrativa argentina y chilena reciente, generalmente signada por la culpa, el silencio, el trauma y hasta “la mancha temática del filicidio” (Drucaroff 2011). Asumir la perspectiva del hijo no equivale aquí a hablar desde una posición subalterna. Es el hijo narrador quien cita al presente a sus padres y antepasados para interrogarlos, agradecerles, o reprenderlos paternalmente por sus faltas y omisiones (no está demás destacar que a todos ellos los tutea con una confianza muy... ¿argentina? ¿española? ¿de clase?). Antes que como un huérfano o un desheredado, el narrador se nos presenta como un vástago ufano de su linaje: “en nuestra familia no han faltado músicos ni pintores” (185), y que además cuenta con numerosos parientes a ambos lados del Atlántico. Se trata además de una obra optimista, cuyo narrador declara sin ironía ni dudas su fe en la memoria y en el poder sanador del relato para abrir un futuro diferente: “contar conduce a amar lo que se cuenta” (171); “La memoria mañana es gozne nuevo” (286). Sin embargo, pese a su singularidad y su innegable “pulsión utópica”, debo reconocer que no comparto el entusiasmo de Drucaroff por esta novela. Que ella se me hace, por momentos, empalagosa, pedagógica y, en el fondo, tradicional. Para intentar precisar estas impresiones voy a centrarme a continuación en una de aquellas ocasiones en que el narrador invoca a sus antepasados para examinar los aspectos menos luminosos de su familia.

Se trata del capítulo dedicado al bisabuelo Martín Casaretto, personaje que el narrador caracteriza como ambiguo: respetada figura pública, socialista ferviente, impulsor de “innumerables actividades cooperativas” (181) y autor de una *Historia del movimiento obrero en Argentina* es, a la vez, un tirano doméstico que obliga a su esposa a lavarle cada noche los pies, después de haberla tenido todo el día en la cocina (182). Neuman lo invoca así: “Bisabuelo Martín, ¿cuántos fuiste? ¿a cuál recuerdo? Conociendo tus historias, no puedo admirarte tanto” (185). El joven historiador familiar se encuentra aquí en una situación parecida (una réplica en pequeña escala) a la de muchas feministas y progresistas de hoy en día: cómo juzgar a esas grandes figuras de la cultura vanguardista o pop del siglo XX (desde Picasso a Michael Jackson) que hoy sabemos, o reconocemos, que fueron machistas y/o abusadores impenitentes. Neuman, que quiere preservar su novela de cualquier brote patriarcal, se apresura a ponerse del lado de su sufrida bisabuela (“casi analfabeta”) y a recordar, junto con ella, los nombres de las sufragistas argentinas que fueron sus contemporáneas: Carolina Muzzilli y Alicia Moreau (185). Sin embargo, el autor tampoco quiere salir por el atajo moralizante de condenar a su antepasado a la hoguera. El desarrollo de esta historia nos revelará que la duplicidad del personaje es, en cierta forma, extensiva al conjunto del clan familiar y, de refilón, a buena parte de la sociedad argentina. Mirando una fotografía de su bisabuelo en la que este exhibe unos “rasgos un tanto aindiados” (183), Neuman decide iniciar una pesquisa que lo llevará a descubrir tres cosas. La

primera es que las raíces italianas de su familia “son perfectamente apócrifas” (184), puesto que el apellido Casaretto se lo habría inventado el mismo bisabuelo para no tener que usar el de su padre, “un pudiente caballero de raíces francesas” que nunca quiso casarse con su madre, “una mestiza de ascendencia indígena y vasca” (183). La segunda es el escaso interés que demuestra su familia por explorar esta posible raíz indígena dentro de un linaje europeizante o, en general, por discutir las creencias e ideas heredadas. La idea negativa que el bisabuelo se formó en su época sobre el peronismo, dice el narrador, será “unánimemente transmitida a las generaciones siguientes, tan poco propensas a debatir su tesis como a rastrear su origen mestizo” (184). Finalmente, el narrador descubre que este bisabuelo escribió en su juventud algunas poesías, lo que le permite establecer con él una complicidad inesperada y sellar así una suerte de reconciliación: “Sabés que en la familia no han faltado músicos ni pintores. Música con imágenes, esa es nuestra memoria. Pero no hubo nadie en las palabras. Y creí que estaba solo escribiendo estas, bisabuelo Martín. Hasta que conocí el secreto de tus versos de juventud” (185). Que los versos en cuestión sean malos (se trata de una oda a Sarmiento escrita por un aficionado) le da al narrador una última oportunidad para poner a este personaje “en su lugar” antes de cerrar el capítulo. Sin abandonar el tono bonachón que lo caracteriza, Neuman le dice a su bisabuelo que es un poeta mediocre:

Tu cívico poema sarmientista, bisabuelo, no carece de ripios. Sus serventesios son conmovedoramente laboriosos. A mi gusto le sobran epítetos morales y, si te digo la verdad, se me hace largo. Pero hay también hallazgos lindos, metáforas que suenan tuyas [...] Hay rimas divertidas (¡peñasco y Damasco!) y tus impecables endecasílabos delatan el oficio de un lector (¿acababas de empaparte de Rubén Darío?) que soñó con ser poeta. Perdón si te soy franco. Al fin y al cabo somos familia” (186).

Estamos frente a un pasaje, como muchos otros al interior de este relato de tono sentimental, más complejo de lo que puede parecer en una primera lectura. En él se cuestiona el imaginario europeizante que modela al grupo familiar y nacional (un imaginario que va desde Sarmiento a los parientes vivos del narrador); se denuncia el machismo de la izquierda tradicional; se nos pone en guardia contra la tendencia (nacional y familiar) a reproducir dócilmente las ideas heredadas sobre el peronismo (a favor y en contra); o se apunta al origen ficticio o imaginario (que no necesariamente falso) de toda identidad: el apellido del bisabuelo es un apellido inventado, pero es también un nombre que se escogió libremente, que se prefirió por sobre el heredado y con el que se firmó una obra propia<sup>5</sup>. Análogamente, el narrador protagonista “rescata”

---

<sup>5</sup> Otro tanto se nos cuenta del apellido Neuman, comprado o robado por el bisabuelo Jacobo a un alemán para escapar de la leva forzosa que pesaba sobre los judíos en la Rusia

lo que le parece positivo de su legado familiar y cultural (los “hallazgos lindos” del ingenuo poema del bisabuelo); mientras toma distancia de todo aquello que no quiere cargar como herencia: su exceso de “epítetos morales”, su nacionalismo ingenuo, su socialismo conservador, su machismo.

En resumen, la novela nos ofrece aquí un modelo alternativo para tramar la historia nacional y familiar: uno que toma partido por los sujetos ignorados por la historia, antes que por los próceres (Sarmiento, el propio bisabuelo); que privilegia la memoria y su lógica asociativa, antes que el pensamiento causal y el relato cronológico; que reivindica insistentemente la rama femenina de la familia, que moviliza valores anti patriarcales. Con todo, me parece que de este pasaje (y de la novela en general) se pueden derivar dos corolarios que no dejan de ser bien tradicionales: el escritor se reconoce como tal solo al interior de la familia y dentro de la familia todo se perdona.

Otro tanto podemos concluir respecto a la forma del texto. Por una parte, las interpelaciones del narrador a sus familiares vivos y antepasados extintos constituyen una estrategia ciertamente interesante para yuxtaponer distintos tiempos, invertir las jerarquías familiares, alivianar a la historia de parte de su peso y de ensayar, tal como celebra Drucaroff, una relación más horizontal con el pasado. Por otra, sin embargo, no hay en esta obra otras voces, otro nivel narrativo, una distancia irónica entre la perspectiva del narrador y lo narrado. Pese al tono conversacional de *Una vez Argentina*, pese a las muchas preguntas que formula su narrador, al final en ella se impone una sola voz, la del propio Neuman quien, como una suerte de patriarca benévolo, reparte cumplidos y suaves reprimendas entre su familia novelesca.

### *EL SISTEMA DEL TACTO: FE EN LA ERRATA*

Según veremos en este apartado, Alejandra Costamagna construye su familia novelesca en diálogo con la literatura de terror. Aunque en su relato no ocurre nada sobrenatural, está lleno de imágenes, tópicos, citas y metáforas que remiten directa o indirectamente al género: fantasmas, monstruos, locos, altillos abandonados, casas ruinosas que amenazan con sepultar a sus moradores, niños endemoniados, “genealogías defectuosas”, “herencias malditas”, linajes que se extinguen, en fin, todos aquellos triunfos macabros del pasado que animan a la literatura gótica de ayer y hoy. Y, sin embargo, su novela describe una liberación parcial del pasado<sup>6</sup>. Para ello la escritora

---

zarista: “Mi bisabuelo salvó su vida cambiando de identidad y renaciendo extranjero. En otras palabras, haciéndose ficción” (15).

<sup>6</sup> La recurrencia de los elementos góticos y fantasmagóricos dentro de la narrativa de postdictadura, así como su eventual moderación, son fenómenos que ya han sido destacados por la crítica literaria. Elsa Drucaroff, por ejemplo, ha relacionado la presencia de lo fantasmal

chilena contrapone las trayectorias de sus dos protagonistas, a la vez que combina dos nociones de memoria: una basada en el hábito y otra en la imagen (Bergson).

Comencemos describiendo a grandes rasgos la estructura y el argumento de esta obra. La historia transcurre en dos cauces paralelos: el primero de ellos tiene lugar en Campana, Argentina, durante diciembre de 1978, cuando el estallido de una guerra entre las dictaduras chilena y argentina parece inminente. La narración se focaliza en Agustín Coletti, un tipo apocado y solitario a quien su madre le ha enseñado desde chico “que el mundo es un lugar muy peligroso” (84) y que, habiendo incorporado esa lección, apenas sí sale de su casa para asistir a un curso de dactilografía. El otro cauce temporal de la novela transcurre en una fecha próxima al presente cuando Ania Coletti, la sobrina chilena de Agustín, regresa a Campana mandatada por su padre para asistir a la agonía de su tío y a la consiguiente extinción de esa rama de la familia. A estas dos historias paralelas se suman una serie de documentos y textos intercalados: fotos familiares en blanco y negro; entradas de una enciclopedia que Ania leía de niña (“Nebulosa”, “Chile, evolución política”, “Calculadora de bolsillo”); un “Manual del inmigrante italiano” fechado en 1913 y heredado de algún antepasado; el cuaderno de dactilografía de Agustín; algunas cartas intercambiadas entre los parientes italianos; y los bizantinos argumentos de unas novelitas de terror (*Los niños diabólicos*, *Pánico en el paraíso* y *La herencia maldita*), género al que son aficionados varios personajes de la novela.

Tío y sobrina están contruidos como figuras simétricas. No solo comparten la misma sangre y “las mismas iniciales” (A.C, que es lo que quedó del nombre de la novelista)<sup>7</sup>, sino que también conservan, pese a su edad, cierto aire infantil o adolescente rastreable en las espinillas de él y en los bluyines gastados de ella, en la inadecuación

---

en la narrativa del período con la persistencia del trauma social: lo que los escritores argentinos de la postdictadura estarían representando a través de tanto fantasma y tanto “muerto viviente” es el regreso ominoso de lo reprimido, esto es, el pasado dictatorial y el pasado revolucionario (294 y ss.). Logie y Willem, por su parte, han planteado que el tópico del regreso al hogar dentro de la narrativa de los “hijos” (chilenos y argentinos) tiene un carácter menos siniestro que en la generación de Diamela Eltit o Tununa Mercado. Al menos en un pequeño corpus de estas novelas, afirman, es posible “vislumbrar la posibilidad de efectuar un retorno a un tiempo en que todo era mejor, a un pasado remoto situado antes de la herida, que se materializa espacialmente en el hogar” (9).

<sup>7</sup> Según afirma la autora en una entrevista con Diego Zúñiga, su intención original era escribir una obra documental sobre su familia paterna utilizando su propio nombre. Sin embargo, dice, durante el desarrollo del proyecto fue desplazándose hacia la ficción: “DZ: ¿Entonces en alguna versión anterior de la novela Ania se llamó Alejandra Costamagna? AC: Al principio sí, pero cuando me liberé del Costamagna el personaje empezó a tomar otro camino. Creo que fue muy liberador ese momento, porque seguía hablando de cosas que son súper autoreferenciales,

social de ambos, en su desamparo, en su resistencia a (o en su incapacidad para) llevar una vida adulta convencional y, sobre todo, en su dependencia económica y emocional respecto a sus padres. Podría decirse que ambos comparten una misma desgracia: la de ser hijos únicos o, más bien, ser únicamente hijos, es decir, no haberse emancipado de esa condición, no haber alcanzado aun la mayoría de edad. Para estos personajes hamletianos, ser “hijos” equivale a una identidad: el “hijo de Nélida”, la “hija de don Juan Coletti”, “ella es la única hija de su padre” (71); a la vez que un obstáculo para actuar o un pretexto para no tener que hacerlo: “él es solo el hijo de Nélida y Arnoldo. Él no tiene carácter ni dinero ni facultades” (36), “la niña es una niña y no puede cambiar la historia” (15).

Desde una perspectiva amplia, Agustín y Ania funcionan muy bien como metáforas del escritor. Los persistentes esfuerzos de Agustín por dominar la técnica de la dactilografía, así como los nuevos propósitos que Ania se formula tras hurgar en el archivo familiar: “Volver atrás”, “zigzaguear”, “ponerse en el pellejo de los demás” “convertirse en otros”, “no encomendarse a su historia minúscula” (128), permiten asociar ambos personajes con al oficio de la escritura. De manera más específica, podríamos leer en esta pareja un comentario autoreflexivo de la escritora respecto al grupo de escritores chilenos con los que suele asociársela: los “hijos”. La imagen de Agustín tecleando torpemente en la máquina de escribir de su madre, llenando inútilmente páginas enteras con la palabra “hijos” o recibiendo una nota mediocre por sus tareas de dactilografía es, en este sentido, bastante patética. Corresponde a la cara fracasada del escritor, el que no consigue liberarse de la sombra de sus padres reales o literarios, encontrar una voz original, ir más allá de las palabras o realidades que les son más próximas:

La palabra ‘hijos’ aparece en varias páginas. Tal vez porque es fácil de teclear, piensa Ania. En la máquina la hache está bajo la i, la i arriba de la jota, la o en el piso siguiente y la ese un poquito más allá, pero en la misma línea de la hache y de la jota. El hijo de Nélida podría haber escrito la palabra en singular y hubiera sido aún más simple. Con dos dedos habría disparado una ráfaga de hijos únicos: hijo, tatatatá, hijo (110).

Agustín nunca logrará salir de la casa de sus abuelos. Incluso después de la muerte de los viejos, seguirá viviendo en la “covacha” (14), la “caverna oscura” (44), “la madriguera” de la calle 9 de Julio. Allí seguirá tecleando en vano, sin encontrar jamás la palabra que andaba buscando, aquella “que lo traiga de vuelta o lo saque para siempre” (85). Ania, en cambio, abandonará la casa en ruinas de los antepasados

---

pero con una libertad que me da más movimiento también”. *La Tercera* en Internet. 3 de febrero 2019.

(tal como hace el horrorizado visitante de la casa Usher), escapará (de momento) del peligro de ser “devorada por el tiempo” y emprenderá el viaje de regreso a Chile. “Ya no a sustituir al padre”, se dice, “sino a sí misma” (169). Es probable que aquí la espere la noticia de la muerte de su padre, pero al menos el territorio de lo íntimo le ofrece algunas chances de sanación: una relación de pareja, un gato y, sobre todo, el proyecto de cultivar un jardín propio, de hacerse “un nido de tilonorrinco producido como una obra de arte” (90). En fin, a través de estos dos personajes (que perfectamente pueden ser leídos como uno solo) Costamagna traza una suerte de evolución, una trayectoria positiva, pero acotada, para los escritores que crecieron en dictadura: desde la melancolía hacia un duelo posible; desde una subjetividad (y una literatura) castrada por el pasado hacia otra que se reafirma a sí misma; desde un espacio privado concebido como una prisión hacia... pues hacia otro espacio privado, si bien, liberado esta vez “de los recuerdos y de la sangre” (181). La “historia minúscula” a la que Ania no quisiera encomendarse parece ser aquí la frontera que ni ella ni los narradores de postdictadura pueden traspasar. Como si más allá de ese límite hubiera un continente perdido o irrepresentable.

Ahora bien, para lograr salir de la casa en ruina, Ania ha tenido primero que recorrerla y “confrontar el recuerdo con la ruina” (79). Estas son quizá las escenas más poéticas de la novela. El patio está “poblado de una vegetación salvaje” y en el suelo de baldosas hay “un nido de hojas y uvas reventadas” (56). Son aquellas uvas negras, “de cáscara gruesa como la misma memoria, gelatinosas por dentro” (44), que Ania solía comer durante sus vacaciones en Campana, y que ya habían sido evocadas por la protagonista en los primeros capítulos de la novela, cuando en la fiesta de cumpleaños del padre, al probar un puñado de uvas piensa “en ella y su padre cortando racimos para el viaje de vuelta a Chile” (26). En las paredes de la casa vacía cuelgan viejas fotos familiares donde “todos los retratados están muertos”. Todos, menos el padre de Ania, el “niño peinado con un jopo algo ridículo” (58). En el cajón de un velador encuentra un grupo de objetos insignificantes (lapiceras sin tapa, un calendario de 1983, una bombilla de mate, un mazo de cartas, etc.), pero capaces de hacerle sentir que recupera todas sus vidas pasadas y perdidas: “Ania se siente extrañamente acompañada. Es como si hubiera estado conversando con todas las edades que alguna vez tuvo” (59).

En su artículo sobre la literatura de los hijos Sergio Rojas postula que estos solo pueden elaborar memorias individuales, privadas, parciales, porque carecen de experiencia histórica colectiva. Porque no pueden evocar el acontecimiento histórico, el momento decisivo que nunca protagonizaron y cuya posibilidad les ha sido vedada, afirma, es que escriben rememorando lo cotidiano, lo insignificante, lo condenado desde siempre al olvido. Sin embargo, lo que este hermoso pasaje de la novela de Costamagna revela, más allá de la lectura generacional, es que “para evocar el pasado bajo la forma de imagen [...] es preciso saber apreciar lo inútil” (Bergson: 96). Y que



los objetos de la infancia perdida no tienen, después de todo, otro valor que el que les presta el paso del tiempo.

En sus paseos por la ciudad de Campana, en tanto, Ania descubre palimpsestos inesperados. Por ejemplo, el que conforma el monumento a los inmigrantes que adorna la plaza principal de Campana, donde una mano anónima ha pintado un grafiti alusivo a la impunidad de los victimarios de la última dictadura: “el único lugar para un genocida es la cárcel” (102), sobre la leyenda original: “Como ola detrás del océano vino de Italia a Campana” (89). Ni Ania ni el narrador extradiegético de esta novela concluyen nada a partir de esta superposición. El personaje trata de pensar en una posible conexión, pero “su mente es ahora una pantalla en blanco” (167). Es tarea del lector atribuirle algún sentido. Ver en él, por ejemplo, el choque de dos formas de hacer memoria (la monumental y la de la denuncia política) que no son las de la escritora. O, quizá, una alusión velada a otra tragedia contemporánea apenas sugerida en el texto: la de “los últimos naufragos del Mediterráneo” (40), aquellos inmigrantes africanos que no lograron alcanzar las costas de Europa, y que no tienen monumento alguno.

Finalmente, Ania y Agustín, la dactilografía y el deambular por la ciudad, nos remiten a la distinción propuesta por Henri Bergson entre “memoria- recuerdo” y “memoria- hábito”. De estas dos memorias, dice el filósofo francés, “una imagina y la otra repite” (96); una nos ofrece una representación del pasado en forma de imagen, es la memoria “pura”, mientras que la otra lo actúa en el presente; una es espontánea y la otra depende de la voluntad. Ambas “van codo a codo y se prestan mutuo apoyo” (99), puesto que la primera necesita del cuerpo para activar el pasado latente. El aprendizaje de la dactilografía se relaciona directamente con la memoria- hábito: para dominar la técnica es necesario repetir un mismo esfuerzo. El aprendiz debe acostumbrarse, hasta que le resulte “natural”, a aquella “actitud táctil” descrita por el manual de Agustín: sentarse en una posición erguida, conservar una distancia adecuada respecto a la máquina, disponer los brazos, las manos y los dedos de una determinada forma (126). El objetivo último del “sistema del tacto” es lograr escribir a gran velocidad sin “mirar en absoluto el teclado” (111). La visita de Ania a Campana, en tanto, representa una incursión por la “memoria recuerdo”, pero esta sólo es posible cuando ella se sustrae de la acción presente, cuando se distrae, cuando se deja llevar por ciertas percepciones corporales... en otros términos, cuando adopta una “actitud táctil” que va en sentido contrario a la rigidez del manual. En este sentido, se trata de una novela que sigue un poco el camino de Proust: son determinados “signos sensibles” (Deleuze, 1972: 180) —por ejemplo, el gusto y el tacto de las uvas, las tapas verdes de un libro leído en la infancia, “el cambio de aire” que anuncia el otoño, la visión repentina de unos objetos olvidados en un cajón, una “puntada en la nuca”, etc.— las que le permiten a Ania situarse *de golpe* en el pasado (y aquí encontramos quizá un sentido para el motivo del golpe en la cabeza que recorre toda la novela: es gracias a la memoria espontánea y su relación con el cuerpo que podemos recuperar las imágenes perdidas

del pasado). Otro tanto vale para el azar, la equivocación, la ensoñación, el caminar sin rumbo por la ciudad, acciones que le permiten a Ania descubrir o recordar. Podríamos decir, parafraseando el lenguaje de la enciclopedia, que la autora tiene “fe en las erratas”. Fe en su potencia para convocar el recuerdo, producir lenguaje poético y producir también conocimiento. Al contrario de la directora de la escuela en que trabajaba Ania, que exalta la disciplina y la rectitud (18), al contrario de los diferentes instructivos que figuran en la novela, Costamagna, tal como Proust o como Bergson, valora lo involuntario, la percepción y el rodeo como vías para llegar a la verdad, la imagen poética o el recuerdo<sup>8</sup>.

### FORMAS DE VOLVER A CASA: COMPORTARSE COMO HIJO ÚNICO

*Formas de volver a casa* fue publicado el 2011, el mismo año de las grandes movilizaciones estudiantiles en Chile, es decir, cuando en nuestro país comienza a hablarse de la irrupción de una nueva generación en el espacio público (“la generación sin miedo”), o de una inflexión en el período histórico de la postdictadura (la crisis o el inminente “derrumbe del modelo”). Desde entonces la novela y su autor han concentrado una impresionante cantidad de bibliografía crítica, tanto así que algunos hablan del “fenómeno Zambra”. Sin embargo, parte de esa producción académica tiene un aire demasiado familiar. Tal como plantean María Belén Contreras y Rodrigo Zamorano, prima en ella “un afán de periodización” que identifica a Zambra con una generación o grupo “representativo de una cierta experiencia histórico-social” —la de haber sido “testigos secundarios de la catástrofe política, histórica, cultural y social nacional”— y “que buscan articular literariamente una memoria y una narrativa del después de la derrota” (65). Para los autores, este “consenso crítico” se debe tanto a una falta de la producción académica, “que gira en torno a un reducido número de temas, autores e inquietudes comunes” (65), como a un problema de la novela de Zambra marcada, según afirman, por “una lógica policial que se esfuerza en imponer una lectura única del texto desde el texto mismo” (53).

Ciertamente, el consenso crítico del que hablan estos autores es algo que tiende a pasar cuando la academia se obsesiona con algunos temas o etiquetas y

---

<sup>8</sup> En relación con el valor de lo involuntario en la obra de Proust, Deleuze afirma: “El gran tema de *El tiempo recobrado* es este: la búsqueda de la verdad es la aventura propia de lo involuntario. El pensamiento no es nada sin algo que fuerce a pensar, sin algo que lo violente. Mucho más importante que el pensamiento es ‘lo que da a pensar’; mucho más importante que el filósofo, el poeta [...] el poeta aprende que lo esencial está afuera del pensamiento, está en lo que fuerza a pensar. El *leit motiv* de *El tiempo recobrado* es la palabra *forzar*: impresiones que nos fuerzan a mirar, encuentros que nos fuerzan interpretar, expresiones que nos fuerzan a pensar” (178). Y lo que fuerza a pensar, dice Deleuze, es el signo (180).

cuando ciertos textos o autores son demasiados programáticos. Me parece que ambos fenómenos confluyen aquí: el interés de la crítica literaria por explorar y explotar la “narrativa de los hijos” y la intención de Zambra de elaborar un relato generacional sobre la dictadura, así como de entroncar su novela con la posmemoria europea o con los “relatos de filiación” (Amaro 115). Sin embargo, ¿es este un texto “descifrado” del que ya no podemos decir nada nuevo? ¿legible en una sola dirección? ¿determinado, como dicen Contreras y Zamorano, por una “lógica policial” y “una grandilocuencia solapada” (53)? Aquí quisiera proponer que los tópicos de la filiación y del regreso al hogar en esta novela pueden ser leídos no solo en relación con la experiencia de las generaciones de postdictadura, sino también con dos aspectos de “la experiencia de modernidad” (Berman). El primero apunta a una trayectoria típicamente moderna: un individuo abandona su medio de origen (en este caso su clase social) para convertirse en escritor y luego, al momento de escribir, regresa siempre a ese origen que dejó atrás. El segundo, en tanto, remite a aquella “molesta y paralizante creencia” de haber llegado tarde “para hacer nada mejor” en el escenario del arte y de la historia que, según Nietzsche, agobia a los sujetos y las sociedades modernos (107).

El personaje del escritor en *Formas de volver a casa* no es un heredero feliz, seguro de la autoridad de su voz para invocar al pasado, tal como lo era el narrador de la novela de Neuman. Se trata más bien de un “hijo desacomodado” (Amaro, 2013: 117) que no comparte ni los gustos, ni los hábitos culturales ni las ideas políticas de sus padres y, al mismo tiempo, un hijo “bien portado” y afectuoso, que visita a sus padres con regularidad, que los trata respetuosamente de “usted”, que se conmueven ante la vista de su padre en pijama o ante el gesto con que su madre sostiene el cigarro (132-136). Un hijo que oscila permanentemente entre el gesto edípico (y moderno) de matar a los viejos y el anhelo (igualmente moderno) de recuperar el pasado, de volver a ser un hijo protegido y regañado (75). Un hijo atrapado, lo mismo que sus padres, en sus roles convencionales: “el hijo que recrimina, una y otra, vez a sus padres” (131); el padre que niega o guarda un “silencio hosco” (129); la madre que intenta algún tipo de mediación y que termina siendo sermoneada por hijo y marido (14 y 132). Cada uno de ellos repitiendo, además, sus propios lugares comunes. El padre, lugares comunes autoritarios, “al menos en ese tiempo [la dictadura] había orden” (129). La madre, lugares comunes sobre la tolerancia, la reconciliación o el fin de la lucha de clases (133-134). El hijo, lugares comunes sobre las responsabilidades individuales y colectivas bajo la dictadura: “Todos estaban metidos en política, mamá. Usted también. Ustedes. Al no participar apoyaban a la dictadura” (132). Pero que acto seguido se

siente inseguro de su discurso: “siento que en mi lenguaje hay ecos, hay vacíos. Me siento como hablando según un manual de comportamiento” (132)<sup>9</sup>.

En todas las versiones de la historia el personaje masculino parece, al menos en una primera instancia, condenado a romper con sus parejas, a situar su objeto del deseo en el pasado, a asistir con desagrado a la repetición de los mismos roles y de las mismas discusiones que, de niño, le hicieron desear “una vida sin padres” (87), a escoger la aparente soledad de su oficio: “Al escribir nos comportamos como hijos únicos. Como si hubiéramos estado solos siempre. A veces odio esta historia, este oficio del que ya no puedo salir” (83). Hay ciertamente un dejo melancólico en esta imagen del escritor “huérfano de hermanos” y un eco romántico —y, si se quiere, altisonante o demodé— en la aureola de soledad que lo distingue. Sin embargo, me parece que la cita puede ser leída también como una reafirmación de la literatura, una respuesta a esa “molesta creencia de haber llegado tarde para hacer nada mejor” (Nietzsche 107). “Comportarse como hijo” único es apostar en cambio por la posibilidad de conquistar una palabra propia, pese a todos los hermanos mayores que nos preceden, y pese a los diagnósticos sobre el agotamiento de la novela o la muerte de la literatura (Premat 2016).

Desde esta perspectiva, el acto de volver a la casa de los padres no es solo una compulsión de repetición, ni una nostalgia de autoridad. “Pero voy a ir”, afirma una vez más el narrador principal en la última página, pese a que su madre ha intentado disuadirlo por teléfono: “Estamos bien [...]. Quédate ordenando tus libros [...]. No te preocupes por nosotros” (164). Si el personaje regresa es porque para producir su relato debe dar un rodeo por el pasado. Análogamente, si la narración regresa sobre las mismas escenas es para romper el círculo de la eterna repetición introduciendo la variante. Finalmente, de la relación del personaje con sus padres podría decirse lo mismo que Marshall Berman decía respecto a la relación del modernismo con el pasado: “Si alguna vez el modernismo consiguiera desprenderse de sus chatarras y sus andrajos y de los incómodos eslabones que los atan al pasado, perdería todo su peso y profundidad, y la vorágine de la vida moderna se lo llevaría inevitablemente” (365).

Más allá de las “modas académicas” y las estrategias de posicionamiento en el campo cultural de los escritores recientes, la recurrencia del tópico de la filiación (en la narrativa y en la crítica) expresa ciertos rasgos de la temporalidad dominante entre finales del XX y las primeras décadas del XXI. Como señala Julio Premat, “escribir hoy implica no solo integrar ritmos y tecnologías inéditos, o buscar formas de diálogo entre diferentes códigos de representación, sino ante todo [...] tomar posición ante el

---

<sup>9</sup> Como vimos en el apartado anterior, Alejandra Costamagna retoma esta idea del manual de comportamiento. Los hijos de esta novela heredan ciertos manuales de sus padres, o los incorporan inconscientemente a sus acciones, a sus discursos. Pero también fantasean con cambiarlos, los reescriben o, finalmente, se dejan llevar por el anti-manual de las erratas.

pasado, buscar en el pasado el fundamento, deshacerse de los imperativos del pasado, o transformarlo en proyección rupturista hacia el futuro” (120). El regreso al pasado familiar o personal en estas tres novelas es un rodeo para reencontrarse con la historia pública, liberarse de los mandatos heredados y los traumas, producir lo nuevo o, al menos, la variante, como en el caso de la novela de Zambra. Por supuesto, las estrategias de estos autores tienen también sus riesgos: el de quedar atrapados en la realidad más próxima, como le ocurre al personaje de Agustín en la novela de Costamagna; el de producir un relato endogámico y edulcorado a partir de la memoria familiar, como me temo que ocurre con la novela de Neuman.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Ignacio. “Vuelven los padres: niños, historia y autoridad en la narrativa chilena reciente”. Jornadas *En el país de Nunca Jamás. Narrativas de infancia en el Cono Sur*. Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética, Santiago, 2 y 3 de octubre del 2013.
- Amaro, Lorena. “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente”. *Literatura y Lingüística*. 29 (2013): 109-129.
- Bergson, Henri, y María Pía López. *Materia y memoria: Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2006.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Trad. Morales Vidal, A. México: Siglo XXI Editores, 2012.
- Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena, nuevas generaciones: El abordaje de los huérfanos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.
- Contreras, María Belén, y Rodrigo Zamorano. “Autor, autoridad y policía en *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra”. *Mester*. XLIV (2016): 51-72.
- Costamagna, Alejandra. *El sistema del tacto*. Barcelona: Anagrama, 2018.
- Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- Harvey, David. *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.
- Hirsch, Marianne. *La Generación de la posmemoria: escritura y cultura visual después del holocausto*. Madrid: Carpe Noctem, 2015.
- Logie, I. y Willem, B. “Narrativas de la postmemoria en Chile y Argentina: la casa revisitada”. *Alternativas* 5 (2015): 1-25.
- Neuman, Andrés. *Una vez Argentina*. Buenos Aires: Aguilar Argentina, 2015.

- Nietzsche, F.W. *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*. Madrid: Edaf, 2000.
- Olguín, Consuelo. 2019. “Patricia Espinosa: “Los narradores chilenos están pegados en la autoficción”. [en línea] *Fundación La Fuente*.  
<https://www.fundacionlafuente.cl/patricia-espinosa-los-narradores-chilenos-estan-pegados-en-la-autoficcion/>. [Consulta: 11 de julio de 2019].
- Premat, Julio. “Fin de los tiempos, comienzos de la literatura”. *Eidos* 24 (2016):104-123.
- \_\_\_\_\_. “Yo tendré mis árboles. Los comienzos en Zambra”. *Taller de Letras*. 60 (2017): 87-105.
- Rojas, Sergio. “Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena”. *Revista Chilena de Literatura*. 89 (2015): 231-56.
- Rojo, Grínor. “Estética por sustracción o acerca del perturbado tiempo de los niños”. *Las novelas de la dictadura chilena. ¿Qué y cómo leer?* vol. I, Santiago: LOM, 2016.
- Rosa, Hartmut. *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. New York: Columbia University Press, 2013.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Zambra, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama, 2018.

LECTURA, REESCRITURA Y POESÍA: UNA APROXIMACIÓN A *LA ALDEA DE KIANG DESPUÉS DE LA MUERTE*, DE CRISTIAN CRUZ

*READING, REWRITING AND POETRY: AN APPROACH TO LA ALDEA DE KIANG DESPUÉS DE LA MUERTE*, BY CRISTIAN CRUZ

Sergio Mansilla Torres  
Universidad Austral de Chile  
sergio.mansilla@uach.cl

RESUMEN

En este artículo se analiza el libro *La aldea Kiang después de la muerte*, del poeta chileno Cristian Cruz, en relación con su intertexto: el poema “La aldea de Kiang”, de Tu Fu, poeta chino de la dinastía Tang. Se examina la noción de paráfrasis con la que opera Cruz en su escritura, así como los tópicos que son comunes entre un texto y otro. En este punto, el común motivo de “la canción de Kiang”, que Cruz convierte en tema clave de su poema, opera como un símbolo de que lo que, según el poeta chileno, sería el poder indestructible de la poesía ante el averno, siempre y cuando la memoria la tenga presente.

PALABRAS CLAVES: Poesía chilena, Cristian Cruz, intextualidad poética, memoria y poesía.

ABSTRACT

This article analyzes the book *La aldea Kiang después de la muerte*, by the Chilean poet Cristian Cruz, in relation to its intertext: the poem “The Kiang Village”, by Tu Fu, a Chinese poet from the Tang dynasty. The notion of paraphrase with which Cruz operates in his writing is examined, as well as the topics that are common between one text and another. At this point, the common motif of “The song of Kiang”, which Cruz makes the key theme of his poem, operates as a symbol of what, according to the Chilean poet, would be the indestructible power of poetry before hell, as long as the memory keeps it in mind.

KEY WORDS: *Chilean Poetry, Cristian Cruz, poetic intertext, memory and poetry.*

*Recibido: 28 de octubre 2021.*

*Aceptado: 15 de marzo 2022.*

## UN POETA COMPUESTO DE POEMAS

Se podría decir que leer poesía es vivir/imaginar la experiencia de un viaje por los meandros de nuestra realidad entendida esta como constelación de experiencias desplegadas en y por el texto. Un viaje muy particular, sin embargo, pues no se trata de un simple desplazamiento de un punto a otro. Se trata de una experiencia de movimiento interior que podríamos caracterizar como un viaje rizomático colmado de asociaciones varias, de guiños lingüísticos de variada índole, lo que nos conduce (o nos induce) a la elaboración de una escena lingüística y mental singularmente densa del mundo referido en el texto. En efecto, los textos son mundanos, nos dice Said: están en el mundo, hablan de él, el mundo habla en ellos, las cosas se tornan en palabras porque las palabras las evocan.<sup>1</sup> Y cuando eso ocurre, las palabras cobran peso vital en cuanto que la realidad del mundo reverbera en ellas. El lenguaje, entonces, evoca múltiples dimensiones de las materias, de los objetos, de las personas, tanto que como nunca uno siente que el lenguaje es parte constitutiva (acaso también instituyente) del mundo. Y es en la poesía donde estas transitividades recursivas adquieren a menudo magnitudes y complejidades sorprendentes. La poesía es siempre una invitación a cruzar las fronteras de nuestras consabidas y normalmente estereotipadas representaciones de la naturaleza de las cosas con las que interactuamos. La fuerte densidad semántica de la poesía con frecuencia se consigue a través de una dialógica intertextual que da paso a una escena en que el mundo se manifiesta multidimensional, escena tan extraña como familiar y sugerente al mismo tiempo. Esto porque, en sus muchos atributos, la poesía es, de una manera u otra, también un texto de textos.

“Yo creo que un poeta [...] se compone del territorio que abarca su escritura. Pero si te das cuenta, si quieres llegar a un área definida, un poeta también, a veces, *se compone de poemas*, así de simple” (web, itálicas mías).<sup>2</sup> Son palabras del poeta Cristian Cruz (n. 1973, San Felipe), autor, entre otros libros, de *La aldea de Kiang después de la muerte* (2017),<sup>3</sup> volumen que, como veremos, atestigua que un poeta está efectivamente compuesto de poemas; en este caso, el poema del que “se compone” el autor de *La aldea de Kiang...*, es “La aldea de Kiang” (Jiang o Qiang), pieza del poeta clásico chino, de la dinastía Tang, Tu Fu, nombre a veces transcrito también

---

<sup>1</sup> “En mi opinión —dice Said— los textos son mundanos, son hasta cierto punto acontecimientos, e incluso cuando parecen negarlo, son parte del mundo social, de la vida humana y, por supuesto, de momentos históricos en los que se sitúan y se interpretan” (15).

<sup>2</sup> “Entrevista a Cristian Cruz”, por Ricardo Herrera Alarcón, agosto de 2020, web.

<sup>3</sup> En el volumen no se consigna fecha de publicación; no obstante, la edición que he usado para este trabajo corresponde, en efecto, a la de 2017, año en que se publica el poema como volumen independiente.



como Du Fu (712-770).<sup>4</sup> El libro de Cruz objeto de estas disquisiciones es un volumen breve, de solo 26 páginas, que contiene un poema único cuya arquitectura textual se despliega como diálogo-respuesta-continuación-modificación del poema “La aldea de Kiang” ya mencionado.<sup>5</sup> Cruz presenta su poema-libro como “Paráfrasis sobre el poema ‘La aldea Kiang’ del poeta chino Tu Fu, 714-774, d. C.” (5); formulación en la que, significativamente, hallamos un detalle que no debe pasarse por alto: la paráfrasis anunciada es *sobre* el poema, no *del* poema (que sería el régimen preposicional esperado) lo que, desde el inicio, nos hace sospechar que tal vez el texto de Cruz no sea propiamente una paráfrasis, al menos no en el sentido más corriente del término.<sup>6</sup>

Como sea, el hecho es que el poema de Cruz —compuesto por 18 secciones enumeradas con números romanos, las que se pueden igualmente leer con poemas independientes— dialoga con el poema chino “La aldea de Kiang”; en dicho “diálogo”, sin embargo, el poema de Tu Fu opera más bien como texto seminal disparador de la escritura, que determina un cierto campo de referencias originarias como si fuera una especie de primer relato a partir del cual se monta una escena nueva que, aunque mantiene los personajes y el motivo del retorno presentes en el poema originario, se distancia lo suficiente del poema chino como para afirmar que Cruz ha realizado una operación traslaticia del mismo acomodándolo a nuevos motivos y a nuevas realidades. En el poema de Tu Fu, el retorno de la guerra de parte de un campesino, forzosamente reclutado en el pasado presumimos, abre espacio a la alegría, a la conversación

---

<sup>4</sup> La dinastía imperial Tang gobernó desde el año 618 hasta el 907 de nuestra era. En cuanto al año del nacimiento de Tu Fu se suele señalar que este habría ocurrido en 710, 712 o también en 714 d. C.

<sup>5</sup> *La Aldea de Kiang después de la muerte* (en adelante *La aldea de Kiang...*) se publicó por primera vez como segunda sección del libro *Reducciones* de Cristian Cruz (Editorial Fuga, 2008). La edición independiente de 2017 agrega algunos textos nuevos. Cruz ha publicado *Pequeño país* (2000), *Fervor del regreso* (2002), *La fábula y el tedio* (2003), *Reducciones* (2008), *Dónde iremos esta noche* (2015), *Entre el cielo y la tierra. Antología poética* (2015), *La aldea de Kiang después de la muerte* (2017). En ensayo ha publicado *Papeles en el claroscuro* (2003). Es también editor de la antología de ensayo y poesía *Felices escrituras. Poetas chilenos pensando una provincia* (2019). Y más recientemente el libro de poesía *No era yo esa persona* (2021).

<sup>6</sup> El *Diccionario de la Lengua Española*, de la RAE, consigna para el vocablo paráfrasis tres acepciones: “1. f. Explicación o interpretación amplificativa de un texto para ilustrarlo o hacerlo más inteligible. 2. f. Traducción en verso en la cual se imita el original, sin verterlo con escrupulosa exactitud, 3. f. Frase que, imitando su estructura conocida, se formula con palabras diferentes” (web). Si bien, ninguna de las tres acepciones es aplicable en todo rigor al libro de Cruz aquí comentado, dada su evidente relación intertextual con el poema de Tu Fu, es lícito suponer que habría, cuando menos, una “interpretación amplificativa” del poema chino, aunque no con los fines consignados en la definición transcrita. Vuelvo sobre este punto más adelante.

vivificadora, al recuerdo, también a la tristeza por los campos devastados. Cruz mantiene estos motivos líricos, pero, a diferencia de Tu Fu, nuestro poeta introduce de manera reiterativa el tópico de la “canción de Kiang”, el que termina siendo uno de los motivos estructurantes de todo el poema-libro. Se trata de una metáfora-símbolo que evoca la particular visión de la poesía de Cruz y que se proyecta en este texto: una instancia artística tan poderosa capaz de cruzar los mundos de la vida y la muerte, hacer memoria, construir humanidad, otorgar consuelo en un mundo devastado. En el averno imaginado por Cruz solo la “canción de Kiang” está por encima de la muerte. No sería, pues, descaminado afirmar que el volumen *La aldea de Kiang* ... es una cerrada defensa del poder vivificante de la poesía ante la desolación producida por la guerra, el tiempo, la muerte: la “canción de Kiang” será entonces una canción *contra* la muerte.

## LA CANCIÓN DE KIANG Y EL AVERNO

Leamos, para empezar, el poema de Tu Fu:

### LA ALDEA DE JIANG<sup>7</sup>

I

Nubes purpúreas del oeste flotan sobre las montañas.  
 El sol descende ya al nivel del horizonte.  
 En la puerta de leño bullen los gorriones.  
 Recorridos mil li<sup>8</sup> de distancia

---

<sup>7</sup> Transcribo la versión de Chen Guojian, traducción directa del chino según lo indicado por el traductor. El texto aparece en la sección “Dieciocho poemas de Tu Fu” (342-355), de la revista *Estudios de Asia y África* Vol. 16, núm. 2 (48), abril-junio, 1981, p. 353. del Colegio de México. Evidentemente Cruz tuvo al frente una versión diferente, en la que el nombre de la aldea se transcribe con K (Kiang). En efecto, en una conversación personal sostenida con el autor (septiembre de 2021), Cruz confirmó que trabajó con una traducción distinta a la de Guojian. Lamentablemente, el libro utilizado en su momento por Cruz ya no estaba en su poder.

<sup>8</sup> Li: medida de longitud china equivalente a 500 metros. (Nota del traductor). El dato consignado por el poeta es real. En el año 756, a causa de una rebelión armada contra el emperador Xuanzong, que reinó entre 712 y 756 precisamente, Tu Fu debió dejar Chang’an, capital de la dinastía Tang, y se refugió con su familia en la aldea de Kiang, en la región de Fuzhou, actual Fu en la provincia de Shaanxi. En cuanto tuvo noticias del ascenso del nuevo emperador Suzong, que reinó entre 756 y 762, Tu Fu deja Kiang con la intención de ponerse al servicio de la nueva autoridad. Durante el viaje, sin embargo, fue capturado por topas rebeldes. Una vez liberado, el poeta consiguió trabajar en un puesto menor para el emperador Suzong y solo después de un año se le permitió visitar a su familia que había quedado en la aldea de

retorno a casa.

Mi esposa se asombra de verme sano y salvo,  
y al salir de su sorpresa se enjuga las lágrimas.  
La guerra ha sido la causa de mi vagar,  
y, si sobrevivo, es por casualidad.  
Los vecinos, en multitud, curiosean por encima de la cerca,  
y me saludan entre suspiros, sollozos y lamentos.  
Avanzada la noche, alumbrados por una vela tras otra.  
Mi esposa y yo nos miramos, cara a cara, como en un sueño.

## II

Mis vecinos vienen de visita.  
Los gallos, que cacareaban en plena riña,  
se espantan y vuelan hasta el árbol.  
Entonces oigo que llaman a la puerta.  
Abro y encuentro a cinco ancianos,  
que me saludan después de mi larga ausencia.  
Cada uno trae un jarro de vino,  
que, turbio al verterse, luego se vuelve claro.  
No te molestes por lo ligero del licor.  
Pues como la guerra no cesa,  
“los muchachos fueron todos al campo de batalla,  
ya no hay quien trabaje la tierra”.  
Me piden cantar después de beber.  
Y canto, agradeciendo el afecto  
que me muestran en tan difícil momento.  
Concluida mi balada, prorrumpen en suspiros.  
Y alzando hacia el cielo la mirada,  
todos derraman copiosas lágrimas.

¿Qué hace Cruz con este poema? Lo “parafrasea” de manera extendida, es decir, hace una “interpretación amplificativa” del mismo, de modo que las dos partes del poema chino (secciones I y II) se convierten en 18. Y, como ya se adelantó, el protagonista del poema —estamos ante un poema narrativo, ciertamente— no vuelve

---

Kiang. Debíó viajar 500 kilómetros (1000 li) hasta la aldea. La experiencia del reencuentro con su esposa e hijos, quienes pensaban que el poeta había muerto, se describe en el poema “La aldea de Kiang”. (Cf. “Missing Family on a Moonlit Nigh in Chang’an”, artículo en el que se describe contexto y situación de algunos de los poemas más señeros de Tu Fu).

de la guerra sino de la muerte. A poco andar advertimos, con sorpresa, que la aldea a la que retorna el protagonista también es un espacio de muerte, que quienes reciben al viajero y quienes se acercan más tarde a conversar con él, o sea, los habitantes de Kiang —ancianos y mujeres casi todos, pues los jóvenes varones, igual que en el poema de Tu Fu, han sido reclutados para la guerra— están todos muertos. La aldea de Kiang de Cruz se asemeja a la Comala de Juan Rulfo en este punto. No obstante, y a muy poco andar, nuevamente nos encontramos con otra sorpresa: los habitantes de Kiang, si bien están muertos, están al mismo tiempo vivos, pues cantan insistentemente la “canción de Kiang”, beben vino, conversan, lloran de alegría y de tristeza, son diferentes unos de otros; no como quienes permanecen atrapados en el averno donde hay otra clase de muertos: todos iguales, incapaces de no ser otra cosa que sombras mudas entre llamas, lejos de la luz del sol y de los paisajes de la vida; los cuales, por otra parte, al ser contemplados o evocados en la memoria, no cesan de producir afectuosas emociones por más arruinados que estén a causa de la guerra. Precisamente, una de las emociones vivificantes es la que se deriva del ejercicio de la memoria: recordar la canción de Kiang y cantarla se ha vuelto la única manera de seguir vivo o, algo que viene a ser lo mismo, la única forma de ser un muerto que no ha olvidado y que no lo han olvidado. La nostálgica canción de Kiang será el conjuro que impide, por su sola potencia poética, la total disolución del tejido de la vida humana, vida que, como se ve en el libro de Cruz, se funda en la palabra, en el canto, en la memoria.

Y es que, según mi óptica, este poemario nos habla de memoria. Claro, existen también, como en todo texto que soporta diversos registros de lectura, otros tópicos claramente distinguibles: la muerte, el viaje, la familia, el tejido social, por mencionar sólo los más destacados. Pero creo que es la memoria y su derrotero, sus tráficos y cauces, consecuencias y negaciones, lo que prima y trasciende en este libro trazado desde una belleza sosegada, luminosa, pero a la vez obstinada e inquebrantable. No, obstinada no es la palabra. Estamos frente a una belleza serena pero nunca tranquilizadora. Belleza reposada dispuesta, siempre, a cobrar y recuperar el pasado (Ayenao Lagos, web).

Suscribo la tesis de Ayenao Lagos, aunque de mi parte agregaría un importante aspecto: esta memoria no se agota en el solo trabajo de recordar y recuperar el pasado. Su trabajo es nada menos que el de recuperar la vida, la paz, la libertad, conjurando, con la palabra, con el canto, con el vino, la tragedia de la muerte causada por tantas guerras incomprensibles para quienes combaten y mueren en ellas sin más lógica que la de obedecer a los príncipes o reyes enzarzados en eternas disputas homicidas. El poema de Cruz es en sí mismo un conjuro para superar la ruina y la devastación. La poesía y el vino se convierten entonces en la oportunidad para que los muertos vuelvan a tener sangre y sean otra vez verdaderamente humanos.

Después de vagar por el averno  
el muerto vuelve a casa,  
simula estar bien y sonríe para sus hijos  
/que esperaban este regreso.  
Su esposa recoge sus lágrimas echadas en tierra  
y lo recibe con un canto y el vino rastrojeado de los odres.  
“Anduve demasiado entre llamas”  
relata el muerto con los niños entre sus rodillas,  
“allá se libraban muchas batallas  
y los ejércitos jadeaban entre las ruinas y barrancos humeantes”.  
Su esposa no cesaba de enjugar sus lágrimas en la cocina  
mientras insistía sobre los odres para que sustentaran el vino (Cruz, I, 7).

Como vemos, desde el comienzo del poema, el motivo del canto y del vino se unifican en un gesto de emocionada celebración por el retorno del muerto quien, para los niños, viene a ser como la materialización de un sueño que parecía imposible: tener nuevamente a su padre en casa, sentirlo, abrazarlo. En las secciones siguientes, el poema avanza trazando un panorama de desolación en la aldea: campos solitarios sin roturar e invadidos de maleza, los corrales derruidos, los habitantes de la aldea se ven envejecidos y faltos de brazos jóvenes que cultiven la tierra. A pesar del desastre, el señorío de la muerte está lejos de ser absoluto. Queda algo de vino, aunque aguado; están los bondadosos ancianos de la aldea, la esposa, los niños; los campos siguen ahí pacientes esperando brazos para cultivarlos. Pero lo que significativa y esencialmente permanece, cual poderoso conjuro contra la prevalencia del mal y la muerte, es la sempiterna “canción de Kiang” que todos saben cantar y que les salva del derrumbe final. Naturalmente que los habitantes de Kiang quieren oír la historia de este hombre que ha conseguido retornar de la muerte: “Ahora, en el patio se reúnen junto a unas vasijas / para que el regresado relate las historias tan temidas del averno” (IV, 10). Nos enteramos, entre otras cosas, de que el protagonista es uno de muchos que en el pasado fueron llevados por la fuerza a la guerra, o sea, al averno: “nuestros captores ondearon las banderas del averno sobre un tilo [...] / y fuimos atado a nuestro pasado / a las aldeas hambrientas después de la guerra” (III, 9).

A lo largo del poema, Cruz perfila una imagen múltiple del averno: es el país de los muertos, es la guerra, es el imperio del mal, es la miseria de los que sobreviven a la guerra, es la aldea huérfana de jóvenes; son los campos abandonados, los ruinosos corrales, la nostalgia por un pasado que sí fue mejor. Pero, por encima de todo, el averno en el poema es una realidad ominosa que se hospeda en cada uno de nosotros: “El averno que se hospeda en cada uno de nosotros / no debe nublar la canción de Kiang”

(XVIII, 26), leemos en la sección última del poema. Solo la canción de Kiang, el vino, el amor familiar, la amistad de los amigos y vecinos son, al fin, los únicos antídotos eficaces contra el poder devastador del averno. Al averno no se le puede expulsar del ser, sin embargo; está en nosotros, nos constituye. Aunque, por otra parte, la canción de Kiang también está en nosotros, nos constituye igualmente, por lo que existir, tanto en este mundo como en el otro, será entonces un ir y venir constante entre la muerte y la vida, o, para ser más preciso, entre la aldea y la oscuridad llameante del averno. Y es precisamente ese deambular interminable y circular el que se convierte en condición existencialmente definitiva de la voz hablante, es decir, del personaje principal del poema que ha regresado de la muerte, mas no para quedarse en casa.

No teman una nueva partida  
 esposa e hijos míos,  
 sé que estoy condenado a vagar entre purgatorios  
   /y avernos,  
 lo sé, pues el canto de Kiang  
 aquel que entonábamos cuando estábamos vivos  
 ha quedado resonando en el bosque.  
 La campana de la choza, que tañía sobre nuestra mesa  
 y resonaba en los odres, me obliga a combatir,  
 aunque sea con mi corazón desaparecido (XII, 18).

La superposición de planos de realidad crea una escena como de ensueño en la que el personaje protagonista está en más de una dimensión ontológica al mismo tiempo. Ha vuelto, ha cobrado cuerpo, materialidad, pero, como adelantábamos, él y los suyos están igualmente muertos o desaparecidos, son sombras en la aldea que, a la vez, pertenece y no pertenece al mundo de los vivos: “Aldea muerta, gente desaparecida / nombran a Kiang para reencontrarnos junto al grano / y los licores amados” (XVII, 23). Ha vuelto, pero, al mismo tiempo, está otra vez yéndose en dirección a los sombríos espacios del averno en el que la aldea solo es un recuerdo nostálgico. Más adelante, en la sección XVII leemos:

Cuando estuvimos vivos  
 reímos junto a nuestros padres camino al estanque  
 y colgamos nuestros morrales en las acacias  
   /con la intención del regreso.  
 No importa que estemos muertos  
 ya hemos ascendido con la humareda de la choza  
 y bajado con la tortuosidad de las lluvias,  
 canta el estanque, canta el morral

la arquitectura de ustedes sentados a la mesa,  
los voy a levantar hermanos de Kiang  
como quien levanta una jarra, un puñado de musgos  
un manojito de helechos (XVII, 24-25).

La historia contenida en *La aldea de Kiang*... no se condice, claro está, con la historia de una resurrección en el sentido cristiano del término. En su lugar, Cruz nos instala en la escena de un averno omnipresente, que convierte a las personas en sombras, o humo que asciende por las chimeneas de las chozas, o en algo parecido al agua de la lluvia (repárese de paso en la circularidad del arriba y el abajo) que transitan por distintas dimensiones del mundo. Pero siempre hay un origen inamovible: la aldea y su canción que reverbera en cada uno de los habitantes. Diríamos que la aldea de Kiang los habita y, por lo mismo, los torna en seres con memoria, memoria que toma la forma de una evocadora canción que insufla energía vital para contrarrestar la desolación del averno. De hecho, en la sección final del poema nos encontramos con un llamado a conservar siempre lo que sustenta la vida: “no abandonen las cosechas ni el vino de los odres” (XVIII, 26), admonición final del poema libro que cobra fuerza y valor gracias a la poesía precisamente. Y esto porque es la poesía —o sea, la canción de Kiang— la que hace posible que desde la sombría condición del protagonista —quien nunca deja de ser un cadáver dolorosamente consciente de sí mismo y de los suyos— emane una sabiduría moral suprema adquirida por su larga experiencia de nomadismo transmundano. La experiencia de la guerra (del averno) y la sempiterna memoria de su aldea que lo mantiene vivo en la muerte (memoria codificada en la canción de Kiang) lo han convertido en una especie de embajador de los diversos mundos en los que viven los muertos cuya misión ahora es la de asegurar entre los suyos la prevalencia de ese poderoso mensaje contra la muerte justamente: hablamos de la canción de Kiang, esa balada que hace llorar de emoción y une a todos en un sentimiento común de humanidad y amor por la vida.

Traed mi túnica, mi amor por Kiang y sus ancianos,  
debo partir  
lanzar las barcas al río  
voy a cantar entre las llamas la canción de Kiang  
No abandonen las cosechas ni el vino de los odres (XVIII, 26).

El protagonista del poema no es un aldeano cualquiera. Cruz lo presenta como una figura que recuerda a Prometeo en tanto que él porta una cierta sabiduría que deriva de la experiencia de haber podido volver de la muerte; solo que tal sabiduría no se la ha robado a ningún dios. Su sabiduría se funda en su particular experiencia de la vida y la muerte, en la memoria de esa experiencia, en el amoroso recuerdo de su

aldea y los habitantes de esta. Kiang entonces pasa a ser mucho más que una simple aldea, más que un lugar que, presumiblemente, se agotaría en su sola condición de espacialidad habitada. Es el lar amado que graba, con indeleble trazo, en la memoria de sus modestos habitantes las huellas de un existir que no puede sino sustentarse con el recuerdo fervoroso de la aldea. Tales huellas se graban en forma de una melancólica “canción” que reclama ser cantada una y otra vez para que el vínculo entre el yo hablante y su aldea, con el recuerdo de los suyos, se torne indestructible, aun si la muerte y la desolación prevalecen. La canción de Kiang es un patrimonio colectivo, cotidiano, que tiene nada menos que la capacidad de devolver a los muertos a la vida, aun si este retorno no sea sino en la condición de sombras errantes y sufrientes, portadoras, en cualquier caso, de la Palabra mayor ante la que la muerte y el averno nada pueden hacer.

Pero el triunfo de la poesía solo será posible si esta está hecha de las materias de la aldea. Y así es en efecto, por lo que el libro-poema de Cruz cabe igualmente ser leído como un homenaje a la llamada poesía de los lares en el sentido de que, según el texto, la potencia vivificante de la poesía se materializa solo si esta se hunde en la memoria de los seres y objetos amados haciendo de ellos la materia esencial de los mundos poéticos. De la poesía emana la energía para asegurar la continuidad del existir aun si la guerra se ha cebado con tantos y tantos. La poesía y el vino —guiño teillieriano, sin duda— evocan esa escena de comunión con la palabra y con los amigos y vecinos en un gesto de suprema humanidad a favor de la vida.

Los ancianos de la aldea  
 aquellos que vi morir y que enviamos  
   /barca abajo por el río  
 han brindado una cena en mi honor,  
 me preguntan cómo salí de las tinieblas,  
 les respondo con un vaso de vino en la mano  
 que quisiera cantarles una canción y que en ella  
   /busquen respuesta,  
 luego de terminada mi canción  
 ellos llenaron mi copa llorando (XV, 21).

En la canción está la respuesta a la pregunta crucial; pero solo el vino hace explícita la respuesta. Como se adelantó, la huella de la poética de los lares es evidente. Cruz, sin embargo, a diferencia de Jorge Teillier que evoca ambientes pueblerinos semirurales reconocibles como del sur de Chile, convierte la imagen del lar, de la poesía y el vino, en una alegoría desterritorializada en la cual la celebración de la vida aldeana pasa a ser una manera de administrar la inmortalidad y sus dolores. En el texto de Cruz la poesía cobra atributos vitales tan poderosos que la vuelven un medio



para sobrevivir a la muerte. No hay, pues, lugar para el silencio; la poesía ha de ser presencia cantada o no es. “Mi averno fue el silencio / por eso canta mujer que lloras en la cocina / canta esa canción que aquieta las sacudidas del corral” (XVIII, 26). Así, entonces, el silencio se vuelve el averno mismo, de modo que la poesía, ante esto, no puede sino ser un “canto de vida y esperanza” como hubiera dicho Darío,<sup>9</sup> lo que no impide que el poema sea al mismo tiempo un relato dolido de la barbarie y violencia de parte de un poder contrario a la vida. En este punto *La aldea de Kiang...* se puede leer como un poema político.

El poema de Tu Fu, transcrito en páginas anteriores, evoca una escena aldeana de la antigua China imperial: un hombre providencialmente afortunado vuelve de la guerra a casa. El reencuentro con su esposa es “como un sueño”, es decir, al poeta tal reencuentro se le figura una escena casi irreal. Volver vivo, sano y salvo por añadidura, de las interminables guerras era entonces (y lo sigue siendo ahora) algo tan raro como volver de la muerte; Cruz lee el poema chino en esta dirección precisamente. Emocionante es la escena en el poema de Tu Fu en la que cinco ancianos visitan al recién llegado para compartir el vino que traen de regalo; un vino “ligero”, no el mejor para la ocasión ciertamente, pero es del que disponen dada la ausencia de brazos jóvenes para cultivar la tierra. La balada que entona el protagonista cobra un doble valor: por una parte, es una muestra de agradecimiento por el afecto de los ancianos; por otra, es la respuesta a una petición específica de los ancianos: “me piden cantar después de beber” (353). ¿Por qué? ¿Qué efectos tiene esa balada en ese grupo de amigos que beben para celebrar el retorno de uno de los suyos? “Prorrumpen en suspiros / y alzando hacia el cielo la mirada, / todos derraman copiosas lágrimas” (354). Es un momento de extrema emoción a resultas de un nexo profundo con el universo. La “mirada hacia el cielo” denota un viaje mental o espiritual a las estrellas, a la infinitud y grandeza de la creación, lo que, por otra parte, hace patente la pequeñez humana ante tamañas realidades, lo que, sin embargo, no resta peso a la tristeza de unos humildes campesinos, ancianos casi todos, que lloran por los ausentes y por sí mismos. Sin embargo, las lágrimas son, al mismo tiempo, la celebración del hecho de que estén ahí vivos, compartiendo el vino, la conversación, la balada. Y esta es precisamente la balada que Cruz transforma en la “canción de Kiang”, canción que reconecta una y otra vez a los muertos con los vivos —o más bien, con las diversas maneras de estar vivo o muerto, según se mire—, con la memoria de los suyos, de la aldea originaria; canción que revive a los muertos una y otra vez aun si nunca dejan de ser solo sombras que vagan por los entresijos del averno. Mientras el poema de Tu Fu concluye con el llanto emocionado de los contertulios, el de Cruz, como ya vimos, lo hace con

---

<sup>9</sup> Aludo a *Cantos de vida y esperanza*, libro de Rubén Darío publicado originalmente en 1905, en España.

una nueva partida y con un mandato que, en última instancia, resume la interpelación político-moral transversalmente presente en la composición de Cruz: “No abandonen las cosechas ni el vino de los odres” (XVIII, 26).

## EL POEMA COMO (PRESUNTA) PARÁFRASIS

Cobra, entonces, sentido que Cruz haya presentado su poema como paráfrasis “sobre” el poema de Tu Fu. En rigor, sin embargo, no es una paráfrasis lo que aquí encontramos si es que por paráfrasis entendemos explicación o interpretación de un texto para lograr mejor comprensión del mismo (es, en efecto, la definición común de paráfrasis). El poema de Cruz no está ahí para entender mejor el poema de Tu Fu, si bien el sentido de poema chino de algún modo podría verse afectado por el poema chileno: por lo menos ahora sabemos que el poema de Tu Fu se presta para ser leído como una fuente escritural primera con capacidad para gatillar segundas escrituras basadas en el despliegue del motivo del retorno a la aldea natal. Cruz se vale del poema chino clásico, es decir, aprovecha la situación humana que en él se expone (retorno del padre después de una larga y forzada ausencia) así como su tono narrativo y meditativo, para elaborar una metáfora que reúne motivos y sentidos varios: la victoria sobre la muerte, el retorno del padre y el reencuentro familiar en la aldea, la memoria, el nomadismo eterno, la violencia de los poderosos al servicio del averno, la solidaridad humana, el poder de la poesía contrario a la muerte, entre otros tópicos o motivos que se podrían identificar en el poema de Cristian Cruz. La operación traslaticia que realiza Cruz y a la que hacía mención en páginas anteriores viene a ser una forma de comprender/representar el presente con un relato/poema del pasado (el texto chino), lo que reafirma, en última instancia, la idea de que la poesía de los grandes poetas del pasado, sin importar su filiación cultural o lingüística, nunca deja de producir alguna forma de iluminación de nuestro propio tiempo. La “modernidad” de *La aldea de Kiang...* radica justamente en su unificación con el pasado, unificación que, en este caso, se manifiesta en un poema libro construido *sobre* la infraestructura poético-narrativa del poema chino clásico. De este modo Cruz cancela la tesis de que el presente “moderno” sea la superación de lo antiguo “clásico”. En la poesía no hay “progreso” si por ello entendemos desechar el pasado por primitivo o menos evolucionado. Lo que hallamos en el poema de Cruz es la imagen de un presente concebido como un gran palimpsesto en el que diferentes escrituras de la historia se encuentran y se imbrican unas con otras. *La aldea de Kiang después de la muerte* es, pues, un caso particular de palimpsesto del presente, una escritura *sobre* y *con* otra escritura.

La poesía china clásica, leída en traducciones ciertamente, ofrece un modelo de escritura lírica que podríamos caracterizar como realista-descriptivo-narrativo de escenas cinemáticas que se evocan mentalmente al momento de leer. El lenguaje de esta poesía se aleja del modelo asociativo de imágenes que operan más por yuxtaposición

que por continuidad “narrativa”, yuxtaposición que a veces suele dar paso a un estilo, digamos, “surrealista” a menudo peligrosamente cercano a la arbitrariedad asociativa de imágenes que pretenden proyectar un aura de “novedad” por la vía de una cierta acumulación de versos e imágenes que valen más por sí mismas que como piezas integradas de un todo textual. Se aleja, asimismo, de lenguajes poéticos “abstractos”; entiéndase: de aquella forma de componer poesía que se afirma más en conceptos o ideas formuladas en clave de fantasía poética que en la evocación de materialidades concretas percibidas o percibibles por los sentidos. Al contrario, la poesía de Tu Fu, como la de Li Po y otros poetas chinos clásicos, ofrecen un modelo de escritura “visual”, de lenguaje contenido por la necesidad de delinear una escena en la que hallamos sujetos humanos cuyo devenir cotidiano se perfila como una constante interacción con su entorno, en el que casi siempre predomina la naturaleza, en una suerte de meditada contemplación cronotópica de lo numimoso o, en general, de realidades metafísicas a las que no es posible acceder sino recorriendo el camino de la contemplación de escenas “visuales”, como si de un cuadro o pequeño relato cinematográfico se tratara. Es una poesía alejada de cualquier grandilocuencia retórica o de sobresaturación de imágenes; en contraste, su lenguaje prosaico, cercano al de la narrativa, tiene el efecto de llevar al lector a ser partícipe, vía contemplación/visualización lírica, de una determinada escena del vivir cotidiano de personajes (uno o varios), protagonistas de un drama vital que puede o no ser trágico.

Cruz, un admirador de la poesía lírica, muy lejos eso sí de anclarse en nostalgias estereotipadas, entiende la poesía como un permanente ejercicio de “desliteraturización” del lenguaje; esto es, arrancar la literatura, en particular la poesía, de entornos o tradiciones textuales signados por una retoricidad sobresaturada que, en la mayoría de las veces, pretende erigirse como legítima continuidad del paradigma de “lo literario” entendido este último —desde la perspectiva de Cruz— básicamente como un tipo de escritura formalmente hipertrofiada en términos retóricos.<sup>10</sup> El apego de Cruz a la poesía inglesa contemporánea, a la poesía china clásica, a la poesía de los lares, a lo conversacional poético (que no antipoético), habla de su empeño por escribir una poesía que no renuncie a la transparencia designativa, de modo que esta termine convirtiéndose en una especie de carta de relación de hechos propios de situaciones cotidianas existencialmente significativas.<sup>11</sup> No se trata, en todo caso, de una poesía

---

<sup>10</sup> En la conversación personal antes aludida, Cruz me hacía notar su reticencia hacia aquellas escrituras sobrecargadas de barroquismos. Aunque, en realidad, su desconfianza no es hacia la estética barroca, sino hacia estilos de escritura en que lo designativo de lo cotidiano se disipa en constelaciones retóricas presuntamente “metafísicas”.

<sup>11</sup> En la entrevista ya aludida de Ricardo Herrera a Cristian Cruz, Herrera le pregunta: “En tu último libro *Dónde iremos esta noche* se hace evidente la influencia de, al menos, dos

de lo cotidiano, si por ello entendemos un tipo de escritura que se afirma en la sola representación realista coloquial de acontecimientos de la vida diaria. Cruz nunca renuncia al lirismo profundo y meditado, de manera que su escritura siempre es una incursión en los terrenos profundos de la subjetividad y sus voces entrecruzadas. La frecuente actitud narrativa que Cruz asume en sus textos la pone al servicio de una voz lírica que suele asumir una naturaleza coral. Por otra parte, la poesía de Cruz nunca deja de ser metapoética en cuanto que en ella hallamos una constante preocupación por elaborar un tipo de lenguaje que, sin debilitar lo poético, sea muy transparente, muy designativo, precisamente como estrategia para arrancar al lenguaje de la poesía de su “prisión literaria” entendida esta en el sentido antes expuesto.

*La aldea de Kiang...* es, desde luego, un homenaje a Tu Fu. Y un homenaje a la memoria del origen concretizada en el recuerdo de la aldea, ahí donde el hogar y la memoria de este nunca se extinguen. Y, sobre todo, es la celebración del poder evocador e instituyente de vida que posee la poesía, siempre, claro, que la poesía no se fagocite a sí misma en el estéril ejercicio de reiterar una cierta retórica literaria en la que la realidad del mundo diario se debilita o simplemente desaparece. Cruz no pierde de vista que “la muerte no otorga beneficios ni da concesiones”, ni siquiera a los poetas, por más que sus canciones permanezcan guardadas en los corazones bondadosos.

---

escritores: Raymond Carver y Robert Creeley. ¿Nos podrías hablar de qué manera te han influido estos escritores y cuáles otros sobrevuelan ese libro?”. En su respuesta, Cruz traza un breve panorama de sus principales influencias y afinidades de sensibilidad: “Esa pregunta, después de un tiempo, se resuelve rápido. Han sido poetas a los cuales has llegado a querer como Teillier, Lihn o el emblemático y misterioso Chico Molina. En verdad, tengo filiaciones con toda una pléyade que va desde los chinos del 760 a.C. hasta los rusos o los norteamericanos. Son innegables y los considero una especie de amigos con los cuales suelo beber. Imagina que tienes que escalar el Annapurna (de 8.091 metros de altura) en condiciones físicas deplorables por tus excesos, amerita sin lugar a dudas un tanque de oxígeno, una luz en el camino, una muleta si se quiere. En un país lleno de influencias, la poesía puede ser una posibilidad de renovación, reconociéndose el poeta en todas sus facetas y tonalidades. Barquero va a China y ahí tienes El viento de los reinos. Huidobro va a Europa y se chorea un teléfono. Lihn viaja a Francia y aparece París, situación irregular. Guardando las proporciones yo viajo a mi biblioteca, encuentro a Pablo de Rokha y me motivo, aparece la Mistral y me lleno de montaña. Pero como apuntabas en la pregunta, Carver y Creeley ya anunciaban en los 60s cierta decadencia del sistema, lo que hoy vivimos y sufrimos como sociedad. En eso encontraron el poema. Yo los veo como adelantados que anuncian la caída de las instituciones: familia y amor, mercado y religión. Estas poéticas son puntos de partida que se contraponen sutilmente a nuestra tradición. He tratado de ser el nexo conmigo mismo, el latido cotidiano y esa tradición. No me quedaba otra, tanto lirismo aburre y agota. Pero nada de anarquismo poético, el poema siempre debe imperar, eso es lo que importa.” (Web).

La muerte no otorga beneficios ni da concesiones; los poetas,  
los soldados, los aldeanos bondadosos pagan su tributo al dolor  
pagan con el silencio infernal: como Li Po, Tu Fu,  
como tú que ondeas la bandera de Kiang como si levantarás  
/el bosque entero,  
como si removieras las nubes otoñales de sus antiguos”  
Esta era la voz del cuartel del averno (VI, 12).

Kiang es la aldea, el origen, el lugar de la memoria y la poesía. El averno es el exilio, la guerra, la violencia, el poder opresivo de gente armada. Cruz, en aquella conversación personal antes aludida, me explicaba que en su idea escritural primaria del texto estaba, entre otros aspectos, el propósito de representar alegóricamente a la situación de dictadura por la que atravesó la nación chilena entre 1973 y 1990. De ahí la alusión a “la voz del cuartel del averno” (VI, 12). *La aldea de Kiang...*, sin embargo, no es un texto en que la contingencia histórica y política chilena salte a la vista. Lo que el poema nos pone explícitamente ante nuestros ojos es una historia de sobrevivencia tenaz a pesar del poder totalizante de la muerte y sus esbirros. Ante el poder destructor del averno, la tarea es sobrevivir aferrándose al recuerdo de la aldea, vale decir, de la familia, de los vecinos, de los campos, que se manifiestan a través de la “canción de Kiang” insistentemente cantada y oída en el rumor mismo de la naturaleza.

No todo está perdido en este lugar, que puede ser cualquier lugar. El poeta nos dice que los verdaderos muertos son los olvidados, aquellos que no se recuerdan y se pierden en la vorágine de los días. Son ciertos ámbitos frágiles, comunes, no por ello menos profundos, los que entregan esperanza y resistencia: El canto como lugar de comunión, de encuentro con la historia del pueblo, las penas y alegrías, esperanzas y anhelos: “la muerte no derribará nuestro canto / de choza en choza levantando su copa de vino”; también es la familia un lugar de resistencia, donde se enfrenta lo que no se pudo detener y lo que esperamos que suceda: “pero mis hijos se cuelgan de mí / temiendo siempre una partida. / ¡Oh! Mujer que lloras en la cocina / canta siempre por la llegada” (Caro, web).

La poesía de Cruz no renuncia en absoluto a ser una herramienta de interpelación moral. *La aldea de Kiang...* es una lección de resistencia y sobrevivencia tanto como una lección acerca del poder enorme de la poesía a la hora de batallar contra el averno. Tal propósito moral explica, me parece, que Cruz opte por un lenguaje en que lo lírico y lo narrativo se imbrican con vocablos extraídos del hablar llano, con un tono versicular que invita a la solemne y serena contemplación “oriental” de un cierto drama humano ante el cual no podemos permanecer indiferentes. Visto así, cobra absoluta pertinencia que Cruz haya hecho del poema de Tu Fu el intertexto maestro

de su poema-libro. Y explica, asimismo, el esfuerzo sostenido de Cruz de “deslitteraturizar” la poesía, en la medida en que opta por lo que en otro momento se hubiera llamado “poesía de la claridad” con el fin de asegurar de que la lección moral de la que la poesía se hace cargo haga luz en la conciencia del lector:<sup>12</sup> “Canten a la aldea de Kiang / aunque estén muertos” (19) leemos al inicio de la sección XIII, dejando en claro que hay una responsabilidad, una tarea por hacer, que nos interpela a todos, pero más al poeta porque este está llamado a recordar a los suyos, a cantar y a interpelar con su canto. Multiplicar la poesía, hacer de ella una moneda cotidiana (como diría Teillier)<sup>13</sup> es la tarea primera, acuciante, del poeta. La dimensión metapoética del poema salta, pues, a la vista.

En la citada entrevista a Cristian Cruz de Ricardo Herrera este le pregunta: “Desde tu primer libro *Pequeño país* (2000) se instala la idea de construir un territorio, un espacio propio donde se reclama un cierto orden del universo. Ese mundo cifrado del hogar, en tu primer libro, es luego el territorio y la lógica de los bandoleros y sus leyes propias, en *La fábula y el tedio*, o la aldea y los ritmos de la naturaleza, en *La aldea de Kiang*, por ejemplo. ¿Sientes que has tenido que ir destruyendo ese mundo para seguir existiendo poéticamente? ¿Es posible una poesía del arraigo hoy en día?”. (Web). La respuesta del poeta es muy decidora:

Lo que pasa con la poesía, es que no es cualquier historia la que se cuenta. Es, digámoslo así, *un arte de la verdad*. La autenticidad de lo que escribes va cimentando tu propia poesía. Ser falso en ese plano es peligroso, y por lo general se derrumba irremediamente. Por eso no doy por descontado esa primera etapa. Es la fundación de algo serio, y eso te forja. Lo que sucede es que hay distintos tipos de poetas, aquellos que se mantienen en su tono, su naturaleza. Tienen enormes capacidades para obtener combustible de sus propias norias. Eso es un acierto. Y existen otros que vamos visitando cavernas, nuevos mundos que nos permiten alucinar y no detenernos. Lo importante es que guardan un

---

<sup>12</sup> Poesía de la claridad o poesía diurna alude a una forma de escribir que se asumía contraria a la poesía hermética o nocturna, también calificada de “sacerdotal”. Se trata en realidad de una tensión suscitada por corrientes poéticas en pugna en el campo literario chileno a fines de la década de 1930 y años siguientes, pugna que, con altibajos, se prolongó hasta inicios de la década de 1970. La noción de “poesía de la claridad” en su momento fue propuesta por Nicanor Parra. Remito al lector a “Poetas de la claridad por Nicanor Parra”, texto de una conferencia que Parra pronunció en 1958 en la Universidad de Concepción, publicado en *Atenea* 500, II semestre, 2009:179-183.

<sup>13</sup> “La poesía debe ser una moneda cotidiana / y debe estar sobre todas las mesas / como el canto de la jarra de vino que ilumina los caminos del domingo” (Jorge Teillier, “El poeta de este mundo”, *Muertes y maravillas*, sección “Homenajes”).

sentido de rebelión de sí mismos. Mis mundos están en los libros que citaste, y de volver a ellos está hecha la poesía (Cruz, web, itálicas mías).

La desnuda verdad a la que nos expone la poesía de Cruz es que, así como la muerte no hace concesiones, la poesía tampoco las hace, menos todavía si la poesía se hermana con el reencuentro familiar, con el vino y la conversación con los amigos y los vecinos de la aldea originaria. “Y la muerte no tendrá señorío”, reza un conocido verso de Dylan Thomas,<sup>14</sup> porque la muerte —el silencio, el no-canto, la no-palabra, la deshumanizada brutalidad de la guerra— no puede con la poesía cuando esta asume la tarea de desalojar “el averno que se hospeda en nosotros” (XVIII, 26).

Yo regreso a Kiang [...]
   
para levantar los cadáveres con mis canciones
   
y a mis hijos para sentarlos en mis rodillas,
   
tu casa es una choza sin campana
   
y aún no construyes el estanque,
   
mi cadáver y el tuyo gozan de salud si cantamos
   
/unidos en la fosa (XVIII, 26).

Los poetas mueren, mas no sus canciones, no su poesía. Son sus canciones las que sobreviven a la guerra, al averno; ellas son las que transitan por los diversos mundos, por diversos tiempos, sobreviven a los olvidos de la historia. Y son ellas las que traen al poeta a nuestras vidas, en la forma de una sombra-cuerpo que habla, que vive en la palabra, que comparte el vino, que llora y canta con los suyos siempre. Y nosotros, lectores de Tu Fu y de Cruz, somos los suyos; escuchamos sus cantos y, al igual que los humildes campesinos de Kiang, nos emocionamos a veces hasta las lágrimas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ayenaog Lagos, Pablo. “Aunque sea con mi corazón desaparecido. Apuntes sobre *La aldea de Kiang después de la muerte*, de Cristian Cruz”. Web. <http://letras.mysite.com/cru110617.html> [10-10-2021].
- Caro, Felipe. “La aldea de quién. Sobre *La aldea de Kiang* de Cristian Cruz”. Web. <http://letras.mysite.com/ccru250617.htmlb> [13-10-2021].
- Cruz, Cristian. *La aldea de Kiang después de la muerte*. Valparaíso: Ediciones Casa de Barro, s/f [2017].

---

<sup>14</sup> “And death shall have no dominion” es uno de los poemas más estremecedores, y más citado desde luego, de Dylan Thomas (*Collected Poems*, 77).

- Herrera Alarcón, Ricardo. "Entrevista a Cristian Cruz". *Elipsis. Poesía y Literatura desde el sur*. Agosto de 2020. Web. <https://revistaelipsis.org/2020/08/27/entrevista-a-cristian-cruz/> [14-10-2021].
- Parra, Nicanor. "Poetas de la claridad por Nicanor Parra", *Atenea* 500, II semestre (2009): 179-183.
- PressReader.com. "Missing Family on a Moonlit Nigth in Chang'an". *Digital Newspaper & Magazine*. Beijing (16 de septiembre de 2021). Web. <https://www.pressreader.com/china/beijing-english/20210916/281543704063100> [28- 10- 2021].
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Edición del Tricentenario. Web. <https://dle.rae.es/> [14-10-2021].
- Said, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. Trad. Ricardo García Pérez. Barcelona: Random House Mondadori, 2004.
- Teillier, Jorge. *Muertes y maravillas*. Santiago: Universitaria, 1971.
- Thomas, Dylan. *Collected Poems*. New York: New Direction Publishing Corporation, 1971.
- Tu Fu. "Dieciocho poemas de Tu Fu". Trad. Chen Guojian, *Estudios de Asia y África* Vol. 16, núm. 2 (48), abril-junio, (1981): 342-355.



CUATRO ARTÍCULOS DE COSTUMBRES DE ALBERTO BLEST  
GANA: CRÓNICAS DE ÉPOCA SOBRE UNA CONSTITUCIÓN  
FAMILIAR “IDEAL”<sup>1</sup>

*FOUR SKETCHES OF MANNERS BY ALBERTO BLEST GANA:  
CHRONICLES ABOUT AN “IDEAL” FAMILY CONSTITUTION*

Paulina Daza D.

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE)  
paulina.daza@umce.cl

Jaime Galgani M.

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE)  
jaime.galgani@umce.cl

RESUMEN

El propósito de este artículo es estudiar el rol de cronista de Alberto Blest Gana durante el inicio de la segunda mitad del siglo XIX, el cual ha sido invisibilizado, atendiendo a su éxito como novelista. En el marco del estudio de la formación de la crónica en Latinoamérica, esta investigación busca revisar cuatro artículos de costumbres del autor, considerando su carácter híbrido por cuanto develan características propias de la crónica, no solo en cuanto a fechas, sino también, en la forma de tratar ciertos temas propios de su tiempo. En este sentido, uno de los asuntos expuestos en los documentos revisados es el registro de la formación familiar de su época, particularmente de aquellas que pertenecen a la clase social oligárquica y que se presentan como un modelo ejemplar de la sociedad chilena del momento. Considerando cuatro artículos publicados durante 1859 en *La semana*, se propone que estos se presentan como una crónica de la formación familiar ideal (obligada) de la clase social favorecida en ese entonces.

PALABRAS CLAVE: artículo de costumbre; crónica; Blest Gana.

---

<sup>1</sup> Artículo asociado al proyecto de investigación FONDECYT REGULAR 1190517: “Origen y formación de la crónica periodística chilena en el siglo XIX (1840-1870)”.

## ABSTRACT

The purpose of this article is to study Alberto Blest Gana's role as a chronicler during the beginning of the second half of the 19th century, which has been overlooked due to his success as a novelist. In the context of the study of the formation of the chronicle in Latin America, this research seeks to review four sketches of manners by the author, representative of his work as a writer of sketches of manners, noting the proximity that this genre has with the chronicle, not only in terms of dates, but also in the way of dealing with certain issues of that time. In this sense, one of the issues exposed in the documents reviewed is the register of the family formation of that time, particularly those families that belong to the high social class and that are presented as an exemplary model of the Chilean society of that time. From four articles published in 1859 in *La Semana*, it is proposed that the publications "Algunos Matrimonios", "Los padres y los padrinos", "Poesía y Familia. Artículo doméstico", "Los novios. Segundo estudio de algunos matrimonios" are presented as a chronicle of the ideal (obligatory) family formation of the upper social class of that time.

KEY WORDS: sketch of manners; chronicle; Blest Gana.

Recibido: 27 de junio 2021.

Aceptado: 9 de abril 2022.

## INTRODUCCIÓN

Alberto Blest Gana (1830-1920), diplomático y reconocido novelista chileno, no solo desarrolló su pluma en ese género que le proporcionó grandes éxitos, sino que, también, durante una década, publicó artículos de costumbres en los periódicos *El Museo* (1853), *La semana* (1859-1860), *La voz de Chile* (1862) y *El Independiente* (1864). La escritura de este tipo de publicaciones, junto a su obra dramática *El jefe de familia* (1858) han permanecido desplazadas ante el amplio estudio de su obra narrativa, de manera que este artículo ofrece una entrada diferente al proyecto escritural del autor como complemento a las importantes investigaciones que han derivado de sus novelas *Martín Rivas* (1862), *El ideal de un calavera* (1863), *Durante la reconquista* (1897), *Los trasplantados* (1904) o *El loco Estero* (1909).

Este trabajo se preocupa especialmente de la representación familiar en los artículos de costumbres de Alberto Blest Gana, en los que es posible reconocer una mirada descriptiva al mismo tiempo que crítica de la fundación y organización de la familia en la nación en formación. El proceso de escritura de artículos de costumbres sirvió al novelista como estudio de personajes en función de la preparación de sus novelas. Sin embargo, además de su preocupación descriptiva, es posible notar, en estos textos, una serie de apreciaciones subjetivas, cuestión que aleja al escritor de un simple interés documental y lo aproxima a la naturaleza propia de los géneros del yo. En este sentido, interesa destacar la evolución del género "artículo de costumbres hispanoamericano" a otras derivaciones más propias del modernismo como son la

“crónica” y el “artículo de opinión” (o columna). De este modo, la producción de Alberto Blest Gana se encuentra en aquel período de transición entre la condición puramente observadora del articulista y la característica opinante del cronista.

El corpus a estudiar son cuatro artículos aparecidos durante 1859 en *La semana*: “Algunos Matrimonios”, “Los padres y los padrinos”, “Poesía y Familia. Artículo doméstico”, “Los novios. Segundo estudio de algunos matrimonios”, en los que se presenta una crónica de la formación familiar ideal (obligada) de la clase social favorecida de su época. Se trata de publicaciones de mediados de siglo XIX que muestran el deseo de la clase social plutocrática por exponer ante la sociedad un estilo de vida cercano al europeo, en el que la constitución familiar debía considerar la tradición del matrimonio, la pronta reproducción, la estabilidad económica, así como las fiestas ostentosas que acompañaban las ceremonias de casamientos y bautizos. Frente a esta situación, hombres y mujeres debían cumplir con disposiciones específicas asignadas a los roles principales, como es el caso de novios, novias y padrinos.

En cuanto al género artículos de costumbres desarrollado por Blest Gana, estos aparecen como un antecedente de lo que más tarde se reconocerá como crónica modernista propiamente tal. Este vínculo se asocia primariamente a su aparición en la prensa, la exposición de la subjetividad del autor y la hibridez heredada a lo periodístico, literario e histórico (en cuanto a la consideración de acontecimientos representativos de distintas épocas). De este modo, la cercanía de ambas formas de escritura no se formularía solo pensando el artículo de costumbres como un precedente en cuanto a fechas, sino que, también, en la forma de abordar ciertos temas propios de su tiempo, mostrando una sociedad con intenciones de promover una singular identidad nacional. En este sentido, es importante el registro de la fundación familiar obligada por las costumbres de una clase social asociada a la aristocracia de la época, que se ajusta a la pretensión de la ejemplaridad de sus actos. Así, Blest Gana hace uso de diversos recursos propios del costumbrismo en búsqueda de una identidad pertinente a las necesidades de una nación en construcción. Asimismo, desde una lectura contemporánea, se puede reconocer una visión irónica sobre la constitución familiar estandarizada que evidencia, con humor, el comportamiento paradigmático de las mujeres y hombres de una clase social privilegiada.

La investigación se organiza metodológicamente en un apartado en el que se conectan los artículos de costumbres con algunos aspectos de la crónica propiamente tal, considerando los estudios de Ángeles Mateo, María Cecilia Forneas y las propuestas desarrolladas por Carlos Monsivais, en su “Prólogo” al libro *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, pues, aunque allí el autor alude a la crónica mexicana del siglo XIX, será posible conectar la escritura de artículos de costumbres del escritor chileno con el desarrollo de la crónica hispana protagonizada por una comunidad que imitaba “lo castizo” al mismo tiempo que describía y forjaba la nación que se formaba. En un segundo apartado, se revisará, precisamente, la constitución

de la familia chilena en un periodo marcado por la imitación de lo europeo, en una sociedad hispana, mestiza, en búsqueda de rumbos propicios para el desarrollo próspero de una vida íntima familiar y afectiva, al mismo tiempo que una posición de prestigio en el mundo público.

## EL ARTÍCULO DE COSTUMBRES Y SUS RELACIONES CON LA CRÓNICA

La idea de pensar los artículos de costumbre de Alberto Blest Gana como un posible precedente de la crónica modernista y la de nuestro tiempo no es antojadiza, pues se fundamenta en la forma y contenido de dichos documentos que aluden a acontecimientos correspondientes a una época determinada, dejando registro de ella a partir de la descripción de las características del hecho, al mismo tiempo que se exponen marcadamente las subjetividades del autor frente al asunto que desarrolla.

No se trata de desconocer las diferencias y contextos en que cada forma de escritura surgió, ni de pretender que se pueden observar como si fueran un mismo género. La idea es establecer algunas marcas que conectan ambas formas textuales y que posibilitarían la idea de pensar el artículo de costumbres de la primera mitad del siglo XIX en Hispanoamérica como una suerte de crónica del día a día de sociedades en formación. Como plantea Ángeles Mateo (2001): “Así se llega al siglo XIX, donde la crónica es más bien un cuadro de costumbres por medio del cual se pretende ordenar el espacio de representación nacional, o lo que es lo mismo, “se afirma la nacionalidad glosándolo”” (14).

Por su parte, María Cecilia Forneas, (2005), cita a Margarita Ucelay da Cal para exponer que:

El artículo de costumbres [...] es siempre una composición breve, en prosa o en verso, y que tiene por finalidad la pintura filosófica, festiva o satírica de las costumbres populares. Sus temas concretos son la descripción de tipos, costumbres, escenas, incidentes, lugares e instituciones de la vida social contemporánea [...]. En cuanto a la tendencia de su contenido, presenta un carácter variable: ya es satírico o didáctico con propósito de reforma de la moral o la sociedad: ya pintoresquista, humorístico o realista, descriptivo, sin preocupación ulterior alguna del puro entretenimiento. En su fondo y en su forma representa una fusión feliz del ensayo y del cuento (294).

Forneas trabaja la idea del artículo de costumbres como una “crónica de costumbres” aludiendo a que “los nombres de las clases de textos dependen de las actitudes e interpretaciones que los lectores hagan de ellos, pues pueden emplearlos para designar referentes cognitivos distintos en momentos históricos diferentes” (306). Y más tarde señala, a propósito de la opinión de Camilo José Cela sobre la literatura costumbrista, que “[e]l escritor costumbrista [...] suele proceder con humildad y narrar lo que pasa

ante él o en torno a él sin preocuparle demasiado todo lo que no sea lo que realmente ve, y en sus páginas es posible (o puede ser posible) encontrar la crónica cierta de un tiempo determinado” (307).

Al pensar, en particular, en los artículos de costumbre de Blest Gana, se advierte, como ya se anticipó, una mirada fotográfica, pero, al mismo tiempo, crítica de la sociedad de su tiempo. En su escritura, se revela una aspiración social desde la cual se forja una nueva nación. Carlos Monsiváis, en su “Prólogo” (2006), aludiendo a la crónica mexicana de principios del siglo XIX plantea que

escribir es poblar, escribir es distribuir rasgos y actitudes que se juzgan necesarios en la sociedad mexicana, escribir es dotar de un habla prestigiosa a una comunidad todavía uncida a la imitación de “lo castizo”. Durante un periodo prolongado el detallismo de los cronistas sirve a un propósito central: contribuir a la forja de la nación describiéndola y, si se puede, reconviniéndola (35).

De algún modo, lo que Monsiváis señala con respecto a la crónica decimonónica mexicana –y que, se podría decir, se cumple también en todo el subcontinente hispanoamericano– responde a una necesidad de depositar en la escritura todo el contenido de una nación no narrada, no descrita, no espejada en la palabra impresa y, por lo tanto, en cierta medida, todavía no fundada. El cronista decimonónico, está anclado todavía a los criterios ilustrados del enciclopedismo, como también lo será, en su mismo siglo, al positivismo científico que ofrecerá a las letras una devoción, sino doctrinal, al menos ambiental, al deber que las letras tenían con la verdad. Por eso, fue primero el artículo de costumbres, apegado a la observación y a la descripción, pero, cuando aparece la crónica, esta, no desprendida todavía del deber de la descripción, abundará en el “detallismo”, como si contuviera, dentro de sí, pequeños artículos de costumbres.

Esta mirada al cronista de época coincide con la posición de Blest Gana en su sociedad, pues logra mostrar cómo se comporta la clase aristócrata, reconociéndola como un modelo social al que se debe aspirar. Sin embargo, también registra, a modo de crítica burlesca, elementos incómodos, exponiendo que la experiencia de pertenecer a este registro de clase es adecuada en lo público, pero no deja de tener ciertas dificultades en lo privado. Así, en los artículos de costumbre, a los que aquí hacemos referencia, se presentan cuadros familiares en los que se constituyen paradigmas tradicionales de ritos para fundar una familia (como el matrimonio) y formas de comportamiento “correctos” tanto femeninos como masculinos, pues en la búsqueda de una identidad nacional ideal, esta debería ser la forma en que se construye una sociedad civilizada. Desde esta perspectiva, el escritor chileno, a partir del desarrollo de sus artículos de costumbres, puede considerarse un cronista de su tiempo, asociado a la mirada propuesta por Monsiváis sobre estos escritores:

Los cronistas del siglo XIX documentan, y lo que les importa más, promueven estilos de vida, que hacen de la reiteración de algunas costumbres el verdadero ritual cívico. Los cronistas son nacionalistas acérrimos porque desean la grandeza de una colectividad, y porque anhelan el sello de identidad que los singularice, los despoje de sujeciones y elimine sus ansiedades y su terror más profundo: ser testigos privilegiados de lo que no tiene importancia, contar el proceso formativo de la sociedad que nadie contempla (Monsivais 36).

Así, los artículos de costumbres seleccionados para esta investigación surgen como una crónica no solo de un tiempo definido, pues, aunque muestran ampliamente el sentido de actualidad de Blest Gana, también configuran la construcción familiar de una determinada clase social, pues todo lo que se muestra en ellas, como veremos más adelante, no es representativo de todo el pueblo chileno, ya que para las otras clases sociales, en la misma formación nacional, la vida familiar no necesariamente se articulaba en función de la unión civil, la bendición religiosa, la pompa de la fiesta y la moda del vestuario de época<sup>2</sup>.

#### BLEST GANA Y LAS REPRESENTACIONES DE UNA DE LAS FORMAS FAMILIARES DEL SIGLO XIX

Alberto Blest Gana publica entre 1859 y 1860, en el periódico *La Semana*, doce artículos de costumbres en los que trata diversos temas. Cada uno de ellos se adentra en distintos aspectos de la vida social santiaguina: paseos, bailes, matrimonios, bautizos, fiestas patrias, fiestas religiosas, elecciones políticas, comparaciones con el pasado y la formación de hombres y mujeres en la sociedad. Cabe destacar que el autor suele hacer referencias a “nuestro pueblo”, “nosotros los chilenos”, “el chileno”, intentando hacer referencia a la generalidad de la población chilena. Sin embargo, prácticamente en todos los artículos solo alude a la forma de vida de una parte de la sociedad: la clase

---

<sup>2</sup> Vale la pena rescatar una reflexión de Carlos Monsivais (2006) con relación a la prensa, la construcción de nación y las clases populares en México, pues tanto desde la perspectiva de la publicación de artículos de costumbres (en tanto crónicas de época), como desde las propias búsquedas identitarias de la conformación nacional, la mirada del escritor mexicano puede también atender a la conducta chilena en la primera mitad del siglo XIX: “en el siglo XIX mexicano las masas le tienen sin cuidado a los hacedores de la prensa. Más bien, se esfuerzan por evitar el contagio de la plebe y su deseo de incorporarse en tumultos y festividades a ese privilegio llamado Nación. Pese a todo, la prensa reconoce las fuerzas de la gleba, así la define como la entidad sujeta para siempre a la tutoría de las élites, como la miseria que atrasa o enturbia el florecimiento de la riqueza indispensable, los instintos sin guía civilizadora, indiferencia ante el progreso” (21).

que se esgrime como modélica en cuanto a la mantención de tradiciones identitarias de la nación<sup>3</sup>.

Con respecto al formato de las publicaciones en la revista, Hernán Poblete, en *Alberto Blest Gana y su obra* (1995), indica que:

Sus colaboraciones acompañaron al periódico *La Semana*, de los Arteaga Alemparte, hasta abril de 1860. Casi todas ellas llevan por título “Estudio de costumbres”: no se despega el cronista de su cuerda, ni se entrega sin segunda intención a las disciplinas del periodismo. En efecto, cada uno de sus artículos es una práctica en la observación social y en el manejo del diálogo, que ya ejerce con soltura y gracia maestras. El tono es alegre y revela al humorista que florecerá en las páginas de sus próximas novelas (59).

Como plantea Poblete, Blest Gana elabora un registro claro de las actividades que constituían la rutina de la sociedad santiaguina, haciendo ver al lector de sus artículos una forma de vivir que intentaba configurarse como normativa, pero sin dejar fuera cierto tono de burla, manifestado principalmente en la voz de personajes femeninos. La situación económica de quienes protagonizan las crónicas sociales del autor se transformará en un referente para sus novelas, los estudios de personaje fácilmente podrían conectarse con los protagonistas de *Martín Rivas*, por ejemplo. Desde esta perspectiva, cabe señalar que, hoy en día, su obra de ficción no solo se considera de gran importancia por su estilo, sino que también como documento historiográfico de época. Giuseppe Bellini en “Alberto Blest Gana ‘historiador de Chile’” (2008), señala que

Alberto Blest Gana fue un notable pintor de la sociedad de su tiempo, en vías de grandes transformaciones. Conservador, fundamentalmente, no cabe duda, tenía un sentido moral que le hacía ver claramente y denunciar los desequilibrios que creaba el dinero, única fuerza capaz de dar categoría a una sociedad en la que convivían las grandes familias terratenientes y comerciantes de la Colonia y los que deseaban encontrar una situación propia en la nueva estructura económico-política de la nación independiente (s/p).

---

<sup>3</sup> Cabe señalar la importancia de las familias económicamente aristócratas de la época. Como plantea Alberto Sepúlveda (1985): “Un número reducido de familias fueron proporcionando los principales dirigentes políticos del país, prácticamente, hasta 1920. Incluso, gran parte de los jefes militares pertenecían a esta red de relaciones de parentesco. Es así que Manuel Bulnes era sobrino de Joaquín Prieto, el primer presidente del régimen portaliano, y estaba casado con una hija de Francisco Antonio Pinto, un presidente «liberal» o «pipiolo» del periodo de la anarquía y padre a su vez de Aníbal Pinto, el presidente de Chile durante la Guerra del Pacífico. Y como si fuera poco Bulnes era, además primo de José María de la Cruz, que fue quien se levantó para impedir el acceso a la presidencia de Manuel Montt en 1851” (249-250).

Los artículos en los que este trabajo se detiene describen, al mismo tiempo que juzgan, situaciones concretas que tienen que ver con ceremonias fundamentales para fundar una familia tradicional. Para una nación en construcción, los vínculos religiosos, civiles y culturales deben establecerse como ritos imposibles de corromper, por lo menos para la clase social que se mira a sí misma como paradigma de lo correcto.

Con relación a lo anterior, y a modo de presentación, cabe comentar algunos momentos generales de cada uno de los artículos de costumbre estudiados, con relación a la conformación familiar y sus rituales sociales.

En “Algunos Matrimonios”, Blest Gana expone asuntos comunes previos al día de cualquier matrimonio y a la ceremonia propiamente tal. Cronológicamente, comienza con la llegada de los obsequios, la presencia temprana de visitas y, luego, desarrolla distintos planos con relación al día de la boda. Se comenta el temor de la novia, el momento de vestirse, la ceremonia, el baile (mencionado rápidamente) y la finalización del festejo. Las descripciones y diálogos entre los participantes de cada escena resultan interesantes, pues el escritor aprovecha de desarrollar retratos y críticas sobre el novio y la ansiedad de las mujeres por llegar al matrimonio. La estrategia escritural le permite al narrador que sean voces femeninas las que enjuician a otras mujeres que viven una situación por la que ellas ya pasaron o por la que se encuentran en vísperas de experimentar.

En “Los padres y los padrinos. Estudio de costumbres”, el foco está puesto en el bautizo. Mediado por la crónica de la ceremonia y las actividades que la rodean, se muestra a Chile de mediados del siglo XIX como uno de los países con mayor tendencia al matrimonio. Inicia con una reflexión sobre el hombre y su necesidad de casarse, pues “desde niños andan a la caza de la *cara mitad* que ha de ser su complemento” (142). La experiencia del matrimonio, precisamente, divide socialmente a los hombres en novios o padrinos. Unos destinados a casarse y formar una familia, otros dedicados a observar, acompañar y correr con los gastos de actividades como el bautizo. Así, el artículo da lugar a una reflexión sobre la reproducción de los chilenos que finaliza con la idea de que “en ningún país como en el nuestro han tenido tanto eco las palabras del Divino Redentor: *creced y multiplicaos*” (149).

“Poesía y familia. Artículo doméstico”, se inicia con una reflexión sobre la práctica de la escritura literaria, para luego presentar al personaje central de su crónica familiar; se trata de Pedro, un poeta. Comienza aclarando que la “mayor parte de nuestra gente de pluma” (166) es pobre, de manera que el poeta debe mantener un trabajo diferente al literario para sostener a su familia económicamente y dispone de pocos momentos para su labor escritural. Por estos motivos, la vida familiar de este hombre parece incompatible con su proyecto poético. Así lo muestra la crónica de un día domingo en la vida de este artista, obligado a interrumpir y, finalmente, abandonar la escritura de su obra porque debe cumplir con sus tareas de padre y esposo. Pedro



cumple con el paradigma social de su tiempo, aunque para ello debe sacrificar sus deseos asociados a la literatura.

En “Los novios. Segundo estudio de algunos matrimonios”, el autor observa el matrimonio como una “institución domesticadora” (197). A partir de esta idea, surgen otras, como la noción de “resignación”, pues no se puede ir en contra del estado que pone término a la soltería, ya que, finalmente, el “estado conyugal” es “la fuente de muchas felicidades parciales que casi alcanzan a componer una dicha perfecta” (197).

Blest Gana reflexiona sobre la extensión de la “luna de miel” de cada matrimonio, divagando sobre la duración del amor y la armonía del plenilunio amoroso si el varón es constante en “atesorar dinero” (199) y la mujer “se distingue por su gusto para gastarlo” (199). Aquí aclara que los novios pasan sus días “sometidos a las exigencias de la sociedad en que viven” (199).

## FAMILIA TRADICIONAL Y MATRIMONIO

La lectura de los artículos comentados tiene la particularidad de mostrar la construcción de una forma de familia establecida a partir de todos los requerimientos legales y religiosos que demandaba la tradición chilena a partir del matrimonio, así como la presentación y pertenencia social de los hijos a partir del bautismo. Recordemos que, a pesar del lejano fin de la colonia y los fuertes principios de independencia que se vivían en el Chile de mediados de siglo XIX, la construcción de la nación propendía al correcto uso de las tradiciones occidentales que inevitablemente continuaban ligadas a Europa. Roswitha Hipp (2006), luego de un extenso recorrido histórico por la evolución de la forma de unión matrimonial, señala que, ya entrado el siglo XIX, “[l]a concepción de la familia tiene mucho que ver con el modelo matrimonial, influenciado desde siempre por la Iglesia católica y reafirmada por el Estado, basándose en un modelo monogámico y patriarcal que rechaza y persigue los comportamientos sexuales que se apartan del orden social establecido” (60).

La Iglesia y el Estado controlan la conformación familiar y, con ello, la fundación y crecimiento de la nación, poniendo como base del modelo a la elite nacional, la cual desea y puede cumplir con todas las formalidades civiles, religiosas y sociales del matrimonio y, con ellas, formar una familia<sup>4</sup>.

En los artículos seleccionados de Blest Gana, se evidencia precisamente la búsqueda de un modelo ideal familiar inculcado desde la infancia, tanto para los hombres como para las mujeres de la época. La búsqueda de pareja aparece como una

---

<sup>4</sup> Como indica Eduardo Cavieres (2015) “las relaciones personales y domésticas son el punto de partida para entender las más complejas formas de conducta social y, en este caso específico, el papel institucional de la Iglesia y del Estado como mecanismos de control” (86).

obligación y el matrimonio es un péndulo entre la resignación y el deseo de formar una familia como una marca de clase.

En “Los padres y los padrinos. Estudio de costumbre”, por ejemplo, se señala:

Entre nosotros, en efecto, el celibatario es una planta exótica, una *paria* que lucha por salir de su aislada posición y alistarse en el numeroso bando de los hombres casados. El muchacho que recibe su diploma de bachiller en humanidades y el hijo imberbe de Marte que alcanza su título de subteniente, cediendo al espíritu que nos distingue y domina, principian a formar proyectos matrimoniales, con un ahínco parecido al minero que *catea* una grieta por entre riscos y cerros. No faltan hasta seminaristas que, arrojando la sotana a las ortigas, se hayan lanzado con igual ardor a cumplir la nacional afición al matrimonio (141).

En esta propuesta blestganiana, llama la atención la categorización de quienes desean o necesitan casarse. Primero se trata de hombres y, segundo, de hombres con estudios universitarios, con grado en la armada o con formación de seminarista, todos asociados a labores diferentes a las del pueblo trabajador de clase media, baja o rural. El minero mencionado, por ejemplo, no espera un matrimonio, aparece solo para hacer uso de su trabajo como referente alegórico de búsqueda.

Se hace esta salvedad, pues el acto de casarse a mediados del siglo XIX no correspondía a toda la nación. La historiadora Ximena Valdés cita a Cavieres y Poblete (1991) para señalar que, “durante el siglo XVIII, aun en el siglo XIX, la ilegitimidad de un alto porcentaje de recién nacidos, el alto número de parejas unidas consensualmente, la bigamia y el adulterio fueron –entre otras transgresiones a la fe y a la ley– situaciones cotidianas y del común de la gente (12). Y continúa: “...la extensión de la ilegitimidad durante el siglo XIX muestra una sociedad en que convivían distintas formas de unión y filiación” (12).

A esto se suma el hecho de que era necesario pagar al sacerdote cinco pesos para casarse, mientras que un jornalero ganaba cinco centavos o menos. Por ello, el pueblo no accedía al matrimonio ni al bautismo de los hijos, de manera tal que la constitución familiar ideal tradicional no era parte de su vida, sino que un privilegio de la elite.

Por otra parte, el propio Blest Gana informa que, de la totalidad de matrimonios que se realizan en “nuestra sociedad”, solo una cuarta parte se lleva a cabo por amor, de manera que la formación de la familia tradicional ideal está supeditada a la necesidad de mostrar la posibilidad de casarse, es decir, de tener algo que ofrecer en el caso del hombre, y de ser seleccionada de entre muchas ansiosas, en el caso de las mujeres. Con respecto a la selección de pareja, Cavieres (2005) afirma:

... pocas son las decisiones en la vida que podrían pensarse como más personales que la elección de un esposo o pareja. Sin embargo, esta experiencia íntima está también sujeta a regulaciones sociales y religiosas de modo tal que las relaciones

sentimentales, surgiendo a nivel personal, se proyectan y canalizan en el tipo de familia aceptado para actuar como núcleo social básico y para preservar las costumbres, el orden y la continuidad de tradiciones específicas (85).

Blest Gana muestra esta situación, sobre todo a través de diálogos en los que aprovecha de hacer comentarios salpicados de humor, a partir de la voz de otros (de las visitas, de los parientes), logrando evadir la responsabilidad de una opinión crítica. Así, encontramos enunciados como:

- Pero ahora que lo conozco no le alabo el gusto a la Panchita; ese hombre debe ser bebedor.
- Con ese color tan asollamado que tiene: no sé cómo pueden gustarle los hombres colorados.
- Este parece que está siempre con vergüenza.
- Pero ya sabes que tiene cien mil pesos (119).

Esta opinión sobre el novio proviene de unas mujeres que visitan a la novia y con ella explican el porqué de la aceptación de una joven para casarse con él a pesar de tener el defecto (según ellas) de “ser muy colorado”. Con ello pareciera que las decisiones personales quedan supeditadas a la continuidad de la tradición matrimonial más que a un compromiso por afecto, de manera que la sociedad, en general, puede juzgar la elección del novio y la novia poniendo en duda el motivo por el cual se realiza el matrimonio.

El propio autor, ya no en voz de sus personajes, señala en “Los novios”: “La sociedad, que siempre se erige en juez, quiere que cada cual viva esclavo de sus extrañas exigencias” (204). De este modo, el matrimonio se muestra como un deber en el que hombres y mujeres deben renunciar a sus propios deseos para encajar en las obligaciones de su clase, la cual está llamada a seguir tradiciones culturales occidentales para conservar la categoría de “gente decente”. Se hace esta última referencia siguiendo a José Luis Romero, citado por Jorge Pinto (2008), quien recuerda que

[e] sa sociedad [la de las nuevas elites] no fue imaginada como una sociedad de iguales, pues se presumió que para que el individuo pudiera aspirar a los derechos individuales, debía ser racional y libre, es decir, disponer de una cierta ilustración. La verdadera sociedad, concluye Romero, la constituía la “gente decente” (124).

## HOMBRES Y MUJERES PARA EL MATRIMONIO

En esta posición social, hombres y mujeres poseen las características y funciones propias de su tiempo, lo que, por supuesto, de acuerdo a la época no debería

considerarse novedoso. Sin embargo, resulta muy interesante e irónica la forma en que Blest Gana expone las actitudes correctas asociadas al matrimonio. En efecto, en “Algunos matrimonios”, se señala:

Y en verdad que el matrimonio es una notable victoria alcanzada por la mujer en la guerra de la vida. Rendir a discreción un ricacho con el fuego de unas cuantas ojeadas y conquistadoras sonrisas; hacerlos despreciar su libertad, el más precioso de los bienes que de tejas abajo le es dado disfrutar a un viviente; obligarlo a desatar los cordones del bolsillo, infundiéndole un desprecio arrogante por el vil metal tan desdeñado en las teorías de los filósofos y tan acatado en la práctica de todos; darle bastante arrojito, en fin, para abandonar la plácida ribera del celibato y arrojarse intrépido en el mar proceloso del himeneo... (117).

De este modo, la llegada al matrimonio se presenta como una situación bélica en la que la mujer debe usar estrategias para vencer a un sujeto masculino que, aparentemente, aparte su contribución monetaria, no tiene mayor dominio de su vida, pues lo que se espera de él es que entregue el “vil metal” a la institución matrimonial.

Por otro lado, en “Los novios. Segundo estudio de algunos matrimonios”, luego de hablar del espíritu independiente del hombre y el paso a la bendición nupcial como “una dura condición de su felicidad en la tierra” (197), señala: “Ni con ello pretendemos atacar el matrimonio, institución tan domesticadora, puesto que, al fin y al cabo, concluye por domar a los más selváticos, sometiéndolos resignados a la única coyunda contra la cual nadie se atreve a rebelarse a lo menos en voz alta” (197). Así, para el escritor, el hombre asume su pérdida de libertad por un progreso mayor para la sociedad en la que se desenvuelve y con ello obtiene el beneficio propio de la tranquilidad.

Entre sus artículos, como se ha comentado, Blest Gana no solo pone en evidencia al hombre que recibe altos ingresos por una profesión clásica o por linaje/herencia familiar; también explora y estudia al artista obligado a constituir y a vivir en familia. Este modelo, más bien desolador, lo construye en “Poesía y familia. Artículo doméstico”, a partir de Pedro, el poeta de quien señala explícitamente “es casado y es padre de cinco niños, a los que tiene la debilidad de criar regalones” (166). Lo cierto es que la vida familiar concreta solo se ve representada en este personaje, pues, de los demás varones mencionados en otros artículos, solo conocemos su ingreso al compromiso matrimonial. No hay felicidad en este hombre; de hecho, es la representación más absoluta de la resignación y la búsqueda de un escape a la vida familiar. El artículo relata por qué el poeta visita al narrador y su aparición va acompañada de la siguiente explicación: “Vengo huyendo de la algazara de mi casa –me dijo, arrojándose sobre una silla–; allí no se puede estar después de comer; cada niño grita más que un actor en la escena del puñal de un drama romántico, y quieren también que los acompañe a jugar (166). Para el narrador, estas quejas están fuera del paradigma que debe aceptar y juega con esta idea, haciéndole ver su error al mismo tiempo que irónicamente se burla

de él: “—Convengo en que esas *delicias del hogar doméstico* tienen sus inconvenientes; mas ¿qué quieres? ¡Al fin eres padre!” (166). Es el propio Blest Gana quien resalta el enunciado “*delicias del hogar doméstico*”, haciendo mofa del profundo enojo del personaje y de su desesperación, pues no se puede quejar, ya que, para la sociedad de su época, tiene lo que todos desean y cumple con su rol familiar: es padre.

En este mismo sentido, el escritor se esmera en demostrar, la mayor parte del tiempo, que el más afectado por el matrimonio es el hombre, pues la mujer está entregada a la idea del casarse para salir del hogar paterno quíeralo o no, ya que, a diferencia del hombre, no conoce ni conocerá la libertad.

Los aspectos generales que podemos observar con respecto al varón muestran cómo la sociedad maneja su estado, y cómo su vida se debate entre la incomodidad de las preguntas con que es sorprendido mientras es soltero y la calamidad de aceptar perder su libertad (incluso sin haber vivido el matrimonio todavía). Así se encuentran ejemplos de los diálogos que establecen los hombres casados con los solteros en “Los padres y los padrinos”:

—Hombre, ¿y cuándo te casas? —es una pregunta que a menudo se dirigen los varones chilenos; substituyéndole esta variante cuando el que se interroga se halla ya en su elemento, es decir casado:

—Y... ¿ya tenemos familia?

Pregunta que se dirige a un hombre a quemarropa con una naturalidad inimitable, aunque solo cuente diez meses de marido (142).

De esta forma, el paradigma social masculino está constituido por dos deberes principales: obtener o mantener la riqueza y formar una familia, independiente de cualquier otro proyecto que pueda pretender. El camino del varón que vive correctamente en sociedad es ser padre, no tío y, con ello, padrino, pues este último siempre es soltero y, sin importar los motivos de su soltería, la sociedad (y la familia) lo marcará con el único rol familiar que le permitirá de alguna manera acercarse a la paternidad.

Por otra parte, en el caso de las mujeres, la llegada al matrimonio les posibilita el beneficio de la libertad. Una libertad a medias, pues se liberan de su familia nuclear para formar una nueva y, con ello, pasan de las manos del padre a las del marido. Es importante señalar que la libertad alcanzada no es poca para mediados del siglo XIX, pues, según el artículo “Los novios. Segundo estudio de algunos matrimonios”, las mujeres obtienen mayores franquicias mediante el matrimonio, desde la elección del vestuario hasta las posibilidades de asistir a actividades sociales, ya sea con su marido o a solas, asunto imposible durante la soltería.

Por otra parte, en “Algunos matrimonios” se explicita que, para la mujer, el matrimonio es una “fuente de grandes esperanzas y deliciosos presentimientos” (116), pues el marido es un “redentor” (116), tanto por los bienes lujosos que puede proveerle como porque encarna la idea de independencia: “Además el marido representa la

libertad, la iniciación en una nueva vida de ese ser delicado y fuerte, débil y poderoso, siempre sujeto a superior jurisdicción, que llamamos niña soltera” (116).

En cada artículo revisado, la figura femenina queda supeditada al matrimonio para comenzar a vivir. De ahí se desprenden muchos de los comentarios que Blest Gana realiza en tono humorístico en la voz de múltiples visitas con respecto a la necesidad y ansiedad de las mujeres por encontrar un marido. Asimismo, se presentan las dificultades de los padres de mujeres por acomodarlas con un “buen partido”. Por ejemplo: “–La fortuna que tiene doña Fulana de ir estableciendo todas sus hijas” (199), un comentario que resulta tan envidioso como mal intencionado. En este mismo sentido, con relación a casar a las hijas mujeres, se puede encontrar: “–Se ha casado como todas, por tener marido” (201), insistiendo en la necesidad femenina de contraer matrimonio no solo como requisito de su clase, sino que también como una forma de obtener una vida propia. Sobre esta situación, Cavieres (2005) señala que “[e]n los sectores altos, la mayor libertad femenina es atributo de su representación en sociedad” (89). No es posible reconocer afectos, no hay aspectos románticos o manifestaciones de amor en estas crónicas de ingreso a la vida conyugal. Los artículos que presenta Blest Gana muestran la importancia del compromiso, pero la mirada está puesta mucho más allá del juramento del amor en el altar o la bendición cristiana que recibe un recién nacido. Como se ha visto, se trata de un pacto social a partir del cual la nación en construcción logrará establecerse desde bases sólidas, teniendo claros los roles que hombres y mujeres deben representar para su sociedad. En este sentido, cabe recordar el planteamiento de Cavieres (2005) “...el matrimonio ha sido tratado más bien como mecanismo social y económico que une los intereses de las familias o los objetivos de un grupo o clase social y ha soslayado el análisis de las emociones personales que recién comienzan a ocupar su lugar” (85).

## CONCLUSIONES

A partir de la revisión de los artículos presentados, es importante señalar que las particularidades de la escritura de Alberto Blest Gana, en sus artículos de costumbres, representan un forma preliminar de crónica, aludiendo al registro de construcción de nación, la descripción de época, la presencia de una voz subjetiva que nos permite mirar esta escritura tanto como un documento historiográfico que representa a la sociedad, como desde una perspectiva crítica que, en primer lugar, permite evidenciar que solo observa la unión conyugal de una parte de la sociedad, la elite, y, en segundo lugar, cómo esta unión resultaba impositiva para hombres y mujeres jóvenes de la época.

El matrimonio, y, más tarde, el bautizo de los recién nacidos, además de las respectivas celebraciones y ritos sociales que se viven alrededor, se presentan como la tradición de una sociedad que debe conservarse a como dé lugar. Al mismo tiempo, Blest Gana se ocupa de dejar registro e informar de lo problemática que resulta

la obligación impuesta. La ansiedad por establecer formalmente una familia, como lo indican las reglas sociales, no está exenta de resignación y desilusión constante.

## BIBLIOGRAFÍA

- Blest Gana, Alberto. *El jefe de la familia*. Santiago: Editorial Zig-Zag, 1956.
- Bellini, Giuseppe. “Alberto Blest Gana “historiador de Chile””.  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchd899>
- Cavieres, Eduardo. “Amor, sexo y matrimonio en Chile tradicional. La sociedad colonial vista desde la vida cotidiana”. *Revista Tiempo y Espacio* 3 (2009): 85-89.
- Forneas, María Cecilia. “El artículo de costumbre: crónica, crítica, literatura y periodismo”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 11 (2005): 293-308.
- Hipp, Roswitha. “Orígenes del matrimonio y de la familia modernos”. *Revista Austral de Ciencias Sociales* 11 (2006): 59-78.
- Iglesias, Ricardo. “La conformación del Estado nacional chileno durante el siglo XIX: educación, nación y ciudadanía”. Tesis doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017.
- Mateo, Ángeles. “Crónica y fin de siglo en Hispanoamérica (Del siglo XIX al XXI)”. *Revista Chilena de Literatura* 59 (2001): 13-39.
- Monsivais, Carlos. “Prólogo”. *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. México: Ediciones Era, 2006.
- Pinto, Jorge. “Proyectos de la Elite chilena del siglo XIX (I)”. *Revista Alpha*, 26 (2008): 167-189.
- Poblete, Hernán. *Alberto Blest Gana y su Obra*. Santiago: Pehuén Editores, 1995.
- Sepúlveda, Alberto. “La formación del Estado nacional en Chile”. *Quinto Centenario*, 40 (2011): 281-295.





## II. DOSIER



Dossier  
Carlos Droguett (1912-1996)  
(Coordinado por Fernando Moreno)

Roberto Aedo  
Ignacio Álvarez  
Roberto Contreras  
Fernando Moreno  
Daniel Plaza  
Rocío Rodríguez  
Antonia Viu



## PRESENTACIÓN DOSIER CARLOS DROGUETT

Cuando se cumplen los ciento diez años del nacimiento de Carlos Droguett, uno de los más importantes escritores chilenos y latinoamericanos del siglo XX, este número de Anales de Literatura Chilena publica un Dossier en su homenaje. Es una publicación que coincide con el importante resurgimiento editorial que han tenido las obras del autor durante este último tiempo, en el que se puede constatar un flujo ininterrumpido de ediciones y reediciones de obras literarias y de escritos periodísticos de Carlos Droguett. Es un fenómeno que comenzó en el 2017, con la publicación de *El hombre que trasladaba las ciudades* (La Pollera), que continuó el año siguiente con la aparición de una nueva versión de *El compadre* (La Pollera) y que se ha ido incrementando con el paso del tiempo: en el 2019 se reeditan *Eloy* y *Los asesinados del Seguro Obrero* (Tajamar), se publica la novela póstuma *Según pasan los años. Allende, compañero Allende* (Etnika) y aparece la segunda edición de *Sesenta muertos en la escalera* (Nascimento); en el 2020 se edita *El enano Cocorí* (La Pollera) y en el 2021 *Patas de perro* (UDP), *Artículos y columnas* (Garlopa), *El hombre que había olvidado* (Zuramérica) y *Cuentos completos* (Aparte). Y la serie no se acaba: este año 2022 aparecen *Mi ignorancia no tiene disculpas: crónicas de patria, pobreza y guerra mundial* (La Pollera), *Todas esas muertes* (Zuramérica) y *Cuentos inéditos* (Etnika). Lo que da cuenta del interés creciente suscitado por el autor, en un movimiento que, a todas luces, no puede darse por concluido.

En este Dossier algunos trabajos se refieren a los textos de Carlos Droguett desde una perspectiva general. Así, Roberto Aedo, escribe sobre la poética y la dimensión crítica de la obra, Ignacio Álvarez, ofrece una lectura sobre la concepción de la literatura del autor, en especial la de la historia de la literatura chilena, Roberto Contreras nos habla de la formación como escritor de Carlos Droguett y Daniel Plaza se centra en el motivo del crimen y en la figura del criminal en algunas de sus obras. Otros estudios conciernen algunas de las novelas en particular: Fernando Moreno entrega algunas observaciones sobre *Sesenta muertos en la escalera*, Rocío Rodríguez analiza *Según pasan los años* en tanto rememoración elegíaca y cántico vital y Antonia Viu se interesa por las distintas versiones de *Los asesinados del Seguro Obrero*, en la voz autorial y en las figuraciones del libro que allí aparecen. Se trata de un conjunto de artículos que contribuye al estudio de la producción literaria y ensayística del autor y que, esperamos, concitará nuevas lecturas y aproximaciones a su obra, tan relevante, brillante y singular.

Fernando Moreno



## DE LA SANGRE, *LA PASIÓN* Y OTROS ASUNTOS: SOBRE LA POÉTICA DE CARLOS DROGUETT

Roberto Aedo  
Universidad de Santiago  
aedo\_roberto@yahoo.es

### *RECOGIMIENTO Y RECREACIÓN DE UNA SANGRE: ÉTICA Y ESTÉTICA*

En “Explicación de esta sangre”, un texto tan temprano como importante dentro de su trayectoria, fechado el 29 agosto de 1940, Carlos Droguett dio cuenta de ciertos elementos claves de su poética<sup>1</sup>. Así, refiriéndose precisamente a su primera crónica, del año anterior, motivada por el asesinato de los jóvenes nacionalsocialistas que, el día cinco de septiembre de 1938, quisieron realizar un golpe de Estado contra el gobierno de Alessandri —“La matanza del Seguro Obrero me remeció profundamente y me hizo conocer mi capacidad de odiar”, habría de confesar, varios años más tarde (1972b, 13)—, escribió:

Esa fue mi labor verdadera. Yo sólo recogí, a la manera mía de coger las cosas, esa sangre que corriera hace dos años por nuestra historia; no fue otra mi tarea, agacharme para recoger. Traté de trabajar entonces con las dos manos para no perder detalle ni hilo, para recoger toda la sangre, para construirla otra vez, y que corriera más abundante por los cauces de nuestra historia. Así, pues, verdaderamente, esto no es un libro, no es un relato, un pedazo de imaginación,

---

<sup>1</sup> A propósito de otra cita extensa de este mismo texto —que coincide solo parcialmente con la nuestra—, en “Carlos Droguett: toda esa sangre”, ensayo pionero en la crítica acerca de su obra, en el aciago 1973 un todavía joven Skármeta ya había hablado de cómo el “publicar la sangre” podía observarse “con extraña consecuencia y fidelidad”, desde *Los asesinados del Seguro Obrero* y hasta *Todas esas muertes*, la última de las obras de Droguett publicada por aquel entonces. Y esto, tanto en el sentido de “tomar la sangre como motivo literario”, como de “la actitud del narrador hacia su oficio”, en que la imagen de la sangre como “cuerpo del relato” —“el relato concebido como aparato de circulación”— tendría “su correlato en el *pathos* con el que el narrador aborda su quehacer: la rabia” (162). Véanse también las consideraciones de Goic (235-236), de Bianchi (*Coloquio...*, 25-31) y de Álvarez (152-153) al respecto.

es la sangre, toda la sangre vertida entonces que entrego ahora, sin cambiarle nada; sin agregarle ninguna agua, la echo a correr por un lecho más duradero y más sonoro. Mi tarea no fue otra, no es ahora otra que ésta, publicar una sangre, cierta sangre derramada, corrida por algunos edificios, por ciertas calles, escondida, después, para secarla, debajo del acto administrativo, del papel del juzgado. Quise hacerla aprovechada. Puse mi voluntad en ello, mi amor propio otras veces, mi rabia de entonces casi siempre. No se habría podido reunir esta sangre sin sentir rabia al ordenarla. Con rabia roja la escribí. De noche me puse a redactarla, para sentir correr su fuerza. Así pude componerla, rehacerla hasta la última gota. Creo que está completa. Creo que no se pierda (1972a, 7-8).

Nos parece que aquí se observa la búsqueda de unión entre su destino individual, como ser humano y como escritor, y el destino colectivo, lo que en su obra se dará, en particular, con el del bajo pueblo<sup>2</sup>. Desde esta búsqueda, Droguett afirma que se limita a recoger la sangre derramada en la historia, para insuflar y hasta reemplazar con ella a la tinta con que se imprimen sus historias, lo cual no solo es coherente con el uso del género crónica al que pertenece *Los asesinados del Seguro Obrero*, sino también con el compromiso ético de rescatar la sangre derramada del olvido y de la muchas veces injusta situación de “cosa juzgada”, es decir, de hacer una escritura de la memoria histórica y contra la impunidad. Dicha convicción no es solo ni principalmente un compromiso de conciencia de clase, sino uno de tipo existencial, que en su particularidad le atañe directamente como ser humano —la justicia, como valor, rebasa las ópticas identitarias de clase, raza o género—, y se expresa en lo fundamental a través de su modo de ser en el mundo, de su trabajo como escritor.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Como sabrán quienes se hayan acercado a su literatura, sus personajes suelen ser sujetos solitarios y sufrientes, muchas veces pertenecientes a los sectores más desposeídos o con algún grado importante de marginalidad con respecto a la sociedad. Este rasgo no solo tiene ver, como veremos más adelante, con la familia poética a la que perteneció, sino que creemos influirá en su cercanía con —y con su interpretación de— la figura de Cristo, que terminará siendo la central de su narrativa. Sobre el carácter sufriente, marginal y popular de sus personajes, véanse el desarrollo de su “poética de la obsesión y del martirio” que hace Lomelí (25-31), el importante ensayo de Concha acerca de *El compadre (Coloquio...)*, 105-138) y la discusión general que realiza Álvarez (156-164). Asimismo, como ejemplo de este rasgo, puede verse tanto la imagen del escritor como la lectura de *Patas de perro* que realiza Perera San Martín, a partir de la “fábula del medio pollo” (*Coloquio...)*, 91-103).

<sup>3</sup> “Creo profundamente que sólo hay literatura comprometida. [...]. Para tipos como yo escribió Leon Bloy estas palabras memorables: ‘Si los que recibieron la investidura de la palabra se callan, ¿quién hablará por los mudos, por los oprimidos y los débiles? El escritor que no escribe por la justicia, es un despojador de los débiles, un ladrón’” (1972b, 14).



Sin embargo, al mismo tiempo que su trabajo como escritor sería recoger dicha sangre, admite mediarla, re-crearla: él es quien la nota y busca recogerla, gota a gota, a su manera, escrupulosamente, hasta formar con ella hilos con los que hace un tejido, esto es, un texto escrito en que habla o intenta hablar por los oprimidos y los débiles cuya sangre ha sido derramada. Y si en el sentido de su compromiso ético con una cierta verdad, le interesa rescatar toda esa sangre sin diluirla, sin inventar ni agregar nada, desde el punto de vista de su labor, no puede negar ni el carácter de mediación de la obra, ni tampoco el proceso expresivo-indagatorio, de ficcionalización de la imaginación creadora. Y es que –como nos lo recordó Enrique Lihn– en literatura “la materia de la memoria no es el pasado, sino nuestra versión presente de esa zona inaccesible del tiempo, una instalación poética hecha sólo de palabras. No menos que de ellas” (403), lo que supone indefectiblemente grados variables de selección e invención, tanto conscientes como inconscientes, tanto voluntarios como involuntarios. Por eso, la obra de Droguett no sólo es historia, una cierta versión más o menos correcta de la misma, sino que asimismo y sobre todo, poesía<sup>4</sup>: la sangre que leemos es y no es la sangre efectivamente derramada; es la que supo y pudo recoger, pero también su manera misma de recogerla y su reconstruir a partir de ambas; aquella sangre con la que imaginó la que fue, pero también la que es y será. Y esa visión, su forma de ser tocado, de recoger e imaginar, de reconstruir dicha sangre, trabajando como artista con la violencia y la injusticia que lo toca en tanto ser humano dentro de la historia –desde la colonia y hasta el siglo XX– constituye su estilo. Al respecto, en un arte poética que entregó en 1968, a la revista *Árbol de Letras* y recogida entre otros por Avaria, señaló:

El estilo nace o torna cuando un tema me interesa. Si algo no toca profundamente mi sensibilidad, si no me conmueve entrañablemente, no me interesa y no tengo estilo. Cuando imagino o recojo una historia siento a mis personajes como si ellos fueran yo mismo; inconscientemente los incorporo a mi sangre; sus aventuras son mías; conozco no sólo su ámbito espiritual, sino sus cuerpos, sus pensamientos, su soledad; son seres míos como los hijos de mi carne que yo he hecho. Pero a veces, se diría que siempre, tengo la impresión de que el lenguaje, las palabras, se interponen entre ellos y yo, y suprimiendo torrencialmente puntos, comas, explicaciones obvias, descripciones inútiles, los acerco en bloque a mi terror, soy como un ciego debatiéndome entre las alambradas de púa del idioma (1998, 18).

Si a nivel de su ética humana y de escritor, Droguett quiere recoger y rescatar la sangre de, por y para otros en la historia, en su estética, en tanto, luego de ser removido

---

<sup>4</sup> Acerca de las complejas relaciones entre poesía e historia, nos hemos referido en otra parte (2019, 17-23).

y conmovido por aquella, busca imaginarla y recrearla hasta hacerla suya propia. En esta búsqueda de unir las sangres, las vidas y su sufrimiento, la materia lingüística se percibe como un escollo, como una dificultad, como una separación dolorosa a sortear –la imagen del alambre de púa proviene, sin duda, de la dura realidad agraria, de la herida que dejó el campo chileno–, como una materia que es, a la vez, la barrera y el medio para atravesarla. Droguett creyó que quizás ese deseo de *unión de las sangres* y esa lucha de *supresión torrencial* con el lenguaje, “dan la sensación de vertiginosidad, de totalidad, a un estilo que” –como el suyo– “quiere abarcarlo todo de una sola vez”, urgentemente, sin tregua ni respiro, de un modo “angustiante, acezante no por afán de improvisación, sino por necesidad de profundidad, es decir de realidad” (1998, 19), y que muchas veces –de manera hasta deslumbrante, en cada relectura– pudo hacer confluir y renovar toda la precisión y la expansión<sup>5</sup>, la no poca ternura y brutalidad de la que su autor fue capaz.

De esta forma, vemos cómo confluyen ética y estética en su obra. En esta, a la modestia del simple recolector, del ser humano cuya conciencia ética obliga a dar testimonio de lo que sabe y siente, se une no solo el orgullo de su rescate, de su búsqueda de fidelidad tanto a su pueblo como a sí mismo, sino también el de su rol de reconstructor, de creador. De ahí que en la cita que abre este trabajo afirme, sin asomo de falsa modestia, que es él quien buscar echar a andar esa sangre –la real y la imaginaria, la individual y la colectiva–, quien busca echarla “a correr por un lecho más duradero y sonoro”, que no es otro que el de la literatura, el de *su* literatura. Esta

---

<sup>5</sup> A propósito de esto último, nos parece que Álvarez –siguiendo a Luis Iñigo Madrigal (*Coloquios...*, 78)– acierta en hablar de la *amplificatio*, para caracterizar estilísticamente la obra de Droguett, al mencionar que aquella –junto con las técnicas del estilo indirecto libre (Ostria) y, sobre todo, de la corriente de conciencia (Moreno Turner)– es el recurso retórico tropológico dominante (155). Esto nos recuerda, por una parte, la “expansión” de la que hemos tratado a propósito de la obra de Lihn (2007, 215), figura que conecta a ambos escritores no solo con la tradición medieval que identificó la figura, sino con la estética dionisiaca anterior y posterior (piénsese, por ejemplo, en la presencia del manierismo y del barroco en nuestra literatura). Para Droguett, se trata de una compleja dialéctica entre –como le hemos escuchado a Edgardo Anzieta, poeta del mismo linaje poético– primero una *visión* (una concepción del mundo, pero incluso antes una manera de ser en este) y luego un *lenguaje*: “Todo está en las palabras, menos el estilo, el estilo se forma en ellas, pero es independiente de ellas, porque la literatura no es la vida, pero la vida, como la literatura, tiene también su estilo y el estilo, como decía el permanente Proust, no es cuestión de lenguaje sino de actitud de visión” (1972b, 86). Para Droguett, como lo hemos mostrado para el mito, cruzando las perspectivas de Lévi-Strauss y Blumemberg, si bien el estilo se forma *en* las palabras, es independiente, escapa a ellas, en la medida en que –contra lo que suele pensarse desde el estructuralismo hasta acá– desde y con ellas mismas busca trascenderlas, apuntando a algo que va más allá de su propia materialidad poética. Véase “*Siempre de nuevo...*” (141-149).

constituye, en su conjunto, y con cimas en *Eloy* (1960), *Patas de perro* (1965) y *El compadre* (1967), una obra única en el contexto de nuestra literatura, todavía no suficientemente comprendida y apreciada por la crítica<sup>6</sup>, que se encuentra emparentada muy íntima y conscientemente con la de autores como Quevedo, Dumas, Tolstoi, Bloy, Poe, Chejov, Hamsun, Lagerlöf, Joyce, Céline y Malraux, pero sobre todo con la Biblia, con la obra de Dostoievski, con la de Proust y la de Pablo de Rokha<sup>7</sup>. No

---

<sup>6</sup> En este sentido, cabe partir destacando parte de lo bueno que sí se realizó. Importantes estudios siguen siendo de Francisco A. Lomelí y de Teobaldo A. Noriega, los más generales y completos hasta la fecha. A estos, habría que agregar el importante volumen colectivo *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*, emanado del aporte de distintos especialistas dentro del encuentro realizado en 1981 y editado por el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Poitiers dos años después. Por otra parte, algunos trabajos más breves y quizás menos conocidos. En primer lugar, dos breves trabajos de Fernando Moreno Turner: tanto la entrada que realizó para introducir a Droguett en el *DELAL*, como su reciente “Prólogo para una nueva edición de *El compadre*”, el cual excede con mucho la mera consideración de la obra que prologa, proporcionando una tan apretada como lograda síntesis de elementos de poética y una taxonomía y *dispositio* general de la obra droguettiana. En segundo, el capítulo que Ignacio Álvarez le dedica en su libro *Novela y nación en el siglo XX chileno*; aunque centrando su análisis en *Patas de perro*, *vis a vis* con *La sangre y la esperanza* de Guzmán, desde la perspectiva de una lectura nacional y política realiza informadas y agudas observaciones y consideraciones, tanto de tipo tanto general como puntual, que resultan de todo interés. Ahora, con respecto a la deuda crítica vigente con la obra de Droguett, véanse Lomelí (13-15), Noriega (11-13) y Álvarez (143-144).

<sup>7</sup> En el ensayo “Una loca, desgarrada y bella geografía (o Notas para una relación histórica de la poesía chilena)”, hemos planteado la propuesta acerca de ciertas familias poéticas dentro de nuestra tradición, una de las cuales sería la rokhiana: “Pablo de Rokha funda además, entre nosotros, una ‘familia poética’ en la que se encuentran poetas en verso y en prosa como el novelista Carlos Droguett, el poeta y cuentista Alfonso Alcalde, y el poeta y ensayista Edgardo Anzieta. Menos formal y más orgánica que una ‘escuela poética’, este tipo de filiación, de linaje en que se comparte un cierto ADN poético (temas y rasgos estilísticos), se caracteriza por ser el que más fuertemente destaca por su preocupación crítico-social, siempre historizando y desde la perspectiva del (bajo) pueblo de Chile, identificándose con su destino, lo que suele expresar en una poesía fanopéyica, densa, dramática y pasional [...] Tiende muy naturalmente al cultivo de lo épico-social, con mucha imagería cristiana sean creyentes o no, a la —a veces caótica y siempre vitalista— proliferación textual la mayoría de las veces, mientras que en otras alcanza una difícil condensación. Es coherente y hasta orgánicamente proclive a la transgresión social y formal, lo que le ha valido a este linaje poético el ser postergado y hasta silenciado” (109-110). Sobre el particular, cabría agregar que dentro de este linaje poético Droguett sería el que más abierta y efectivamente incorpora en su estilo la *meloepa*, esto es, de acuerdo con la conocida propuesta de Pound, el género poético “en el cual las palabras están cargadas, además de su simple significado, con alguna propiedad musical, que dirige la tendencia u orientación de ese

obstante, su obra también puede y debe ser vinculada, tanto retrospectiva como prospectivamente, con otras como la de Broch, la de Faulkner y la de Bernhard –con las que fue muy afín en el estilo y en la visión–, y, en el contexto latinoamericano, con la de autores como Rulfo, Yáñez y Arreola, con la de Arguedas y Sábato, con la de Roa Bastos, la de García Márquez y la de Revueltas, entre otras, con las que comparte no solo un aire de época y ciertas claves culturales comunes, sino, sobre todo, afinidades a nivel de visión de mundo, tanto en términos temáticos y de obsesiones comunes –por ejemplo, la de la soledad o la del dolor histórico de nuestros pueblos–, como en términos de la forma en que su práctica narrativa aúna poesía e historia en el género novela, desde la perspectiva de un *realismo abierto*<sup>8</sup>, con que el que ejerció su libertad

---

significado” (40). Para algunas de sus influencias, afinidades y preferencias literarias, ver su *Escrito en el aire* (12, 14, 51-52, 95-98, 101-116, 133-135) y *Materiales de construcción* (23, 34-35), además de *El enano Cocorí*. Asimismo, al respecto, pueden consultarse Lomelí (17-18), Noriega (18-19, 26), Avaria (Droguett, 1998, 13) y Álvarez (155).

<sup>8</sup> Sabemos que el propio Droguett, desconfiaba del realismo decimonónico: “El realismo literario, nutriéndose directamente de la vida del pueblo y unido temáticamente con el mundo aldeano poco diferenciado, no basta ya para pronunciar los sentimientos complicados del hombre moderno, los tiempos son ahora más exigentes, más puntillosos, hasta el dolor y la esperanza más complicados, tal vez más sutiles” (*Escrito en el aire* 166). De ahí, y por el carácter mismo de una mediación artística que pretende identificarse con y hasta como la realidad misma, que rescatase una idea que más tarde sería tan cara a los estructuralistas de vario cuño: “Proust, ese hombre que estuvo siempre alerta a observar el fenómeno en ebullición que era él mismo, el fenómeno en evolución que era la vida europea que lo aniquilaba, hablando sobre la literatura realista, decía que era la menos realista de las literaturas” (*Materiales de construcción* 33). Con la expresión *realismo abierto*, no buscamos referirnos ni al realismo decimonónico ni al híbrido, sino que nos referimos, más bien, a las teorizaciones realizadas al respecto por la tradición marxista, que nos parece la que más y mejor ha reflexionado acerca de los problemas de la estética realista. Dentro de las distintas líneas o posiciones internas de dicha tradición, con sus animados debates entre alternativas en disputa —desde Lukács a Jameson, pasando por Bloch, Brecht y Adorno, entre otros—, nos inclinamos por algunos elementos comunes, que aparecen muy bien sintetizados en este planteamiento de Ernst Fischer, que sintoniza muy bien no sólo con las patas de perro de Bobi, sino también con la conciencia ebria de un Ramón o la acosada de un Eloy: “La realidad en su conjunto es la suma de todas las relaciones entre el sujeto y el objeto, no sólo las pasadas sino también las futuras, no sólo los acontecimientos externos sino también las experiencias subjetivas, los sueños, los presagios, las emociones, las fantasías [...] Las brujas de Shakespeare y Goya son más reales que los campesinos y los artesanos idealizados de tantas pinturas convencionales. La elevación de la monotonía de la vida cotidiana al nivel de la fantasía en las obras de Gogol o de Kafka dice más sobre la realidad que muchas descripciones naturalistas. Don Quijote y Sancho Panza son más reales hoy que centenares de personajes claros y prosaicos de las novelas «extraídas de la vida»” (163). Para una consideración crítica de estos asuntos, puede consultarse nuestro “*Un juglar...*” (130-

creativa para subjetivar lo histórico-social y objetivarlo luego como pero como *arte de la palabra*, en un estilo novelístico no solo épico y/o cronístico, sino que sobre todo lírico, que acudiendo al símbolo y al mito, al buceo en la psique o al quiebre frontal de lo real fenoménico estrecho, devela distintas capas o zonas de lo real, recreándolo y mostrándolo a una nueva-antigua luz<sup>9</sup>.

### *PRESENCIA DE UNA SANGRE: DEL JESÚS HISTÓRICO COMO LEITMOTIV DE LA ESCRITURA*

Otra clave interpretativa de su obra, que Droguett vio y planteó muy lúcida-mente, y en cuya vereda ha seguido transitando buena parte de la mejor crítica<sup>10</sup>, es

---

142), panorámica y bibliografía que a su vez puede complementarse con Lukács et al. (9-138), Benjamin (101-145, 155-184, 195-251), Adorno (2003, 35-67, 111-122, 194-205, 323-331, 650-660), Kosík (125-168) y Jameson (2016, 262-273; 218, 7-18), entre otros.

<sup>9</sup> De acuerdo con Goic, hay un primer momento de neorrealismo social, muy orientado tanto a la denuncia crítica de las inequidades e injusticias dentro del modo de producción capitalista en nuestra América, como a la correspondiente necesidad de transformación social y política, mientras que, en un segundo momento, se encontrarían las mejores obras del periodo, de la mano de autores como Rulfo, Arguedas, Cortázar, Onetti, Roa Bastos y el propio Droguett, en que las obras asumen plenamente la herencia de la vanguardia histórica, y junto con llevar a cabo “una auténtica revolución en contra de las formas tradicionales, de las estructuras narrativas y del lenguaje”, en las que al mismo tiempo la literatura “pasa a ser la creación de una nueva realidad”, una “contradictoria, compleja y variada sin límites, que denunciaba la engañosa pretensión de pasar por realidad un escorzo subjetivamente recortado y sin relieve de lo real”, y en que la autonomía de la obra “se radicalizaba en las nuevas estructuras del narrador”. Para Goic, los grandes narradores de este segundo momento, “conjuran las limitaciones del neorrealismo de la primera hora y lo redimen con la virtud estética de sus obras” (220-221). Ambas líneas del neorrealismo se encuentran dentro de lo que Goic llama Generación de 1942, que desde otros puntos de vista se concibe como como la Generación del 1940, del 38 en Chile o como la segunda generación de posvanguardia. Más recientemente, Álvarez ha hecho una muy buena revisión, no de la teorización acerca del realismo, mas sí de buena parte de las principales tomas de posición de la tradición crítica que se ha preocupado de historizar literariamente el periodo de producción de Droguett o que se ha preocupado de su obra. Para una consideración y discusión acerca del realismo en el ámbito de la literatura latinoamericana, pueden consultarse los ensayos de Xirau y de Adoum en el volumen coordinado por César Fernández Moreno (185-203 y 203-216, respectivamente), y acerca de una taxonomía general y del realismo a propósito de la obra de Droguett, véanse Goic (217-222), Lomelí (19-25) y Álvarez (143-149 y sobre todo 151-156).

<sup>10</sup> A este respecto, cabría destacar aportes críticos como los de Maryse Renaud, Antonio Melis, Fernando Moreno Turner y Alain Sicard (*Coloquio...*, 33-43, 139-152, 153-167 y 169-179).

la dimensión *crística* de su obra. Al respecto, en una crónica ensayística intitulada “Antigüedades romanas”, recogida en *Escrito en el aire* y fechada el veintiséis de febrero de 1971, señaló:

La Pietá no habría sido esculpida si antes los señores del poder y de la gloria no hubiesen esculpido ese crimen multiplicado y múltiple que fueron las persecuciones a los hombres que siguieron a Cristo. Creo, y me repito seguramente, que si alguna probable y remotísima disculpa tienen los abusos y vesanías (sic) del poder, son las obras de arte que se inspiran y nacen directamente del dolor insoslayable y de la injusticia legalizada y jamás castigada. [...] Estas cosas no se dicen improvisadamente, los que me conocen, y no de oídas, saben o deben saber, que si hay un tema, un tema único, un *leit motiv* en todo lo que he escrito, es la figura de Cristo, pero no el Cristo hechura y factura de los sastres y los doctores de la ley, sino el Cristo auténtico que emerge de las auténticas escrituras y que forma un todo único (81).

En esta nueva cita *in extenso*, podemos apreciar con toda claridad la vinculación de este nuevo elemento, con la imagen que, treintaiún años antes, ya había dado de su poética: el dolor humano, en particular el colectivo que surge producto del abuso y del maltrato por parte de los poderosos, esa sangre derramada sería el origen, la condición de posibilidad más o menos directa del arte, de cierto arte, del gran o, al menos, de parte del auténtico arte; aquí ya no solo del propio, sino también del ajeno, nada menos que el de una de las obras máximas de Miguel Ángel. A su vez, ese arte sería, aunque solo como probabilidad y, de serlo, de forma muy remota, una disculpa, algo que justificaría o compensaría en alguna pequeña medida o fracción ese dolor, del que se nutre y con cuyos materiales trabaja y crea el artista. A propósito de esta última idea, Drogueff no está tan solo, sino que muy bien acompañado; más menos por las mismas fechas, en el apartado “Participación en lo tenebroso” de su *Teoría estética*, publicada de manera póstuma en 1970, Adorno afirmó: “como la utopía del arte, lo que aún no existe, está teñida de negro, es a través de toda su mediación recuerdo, el recuerdo de lo posible frente a lo real que lo reprimió, algo así como la rehabilitación imaginaria de la catástrofe de la historia”, agregando asimismo, utópica y realistamente, que el arte sería “la libertad que no ha caído en manos de la necesidad y que no sabe si llegará a ser” (183-184).

Es en este contexto cuando aparece la figura de Cristo como *leit motiv* de su obra. En primer lugar, vemos cómo reaparece el carácter del cronista, a quien interesa la verdad histórica por lo menos en dos niveles: por un lado, el que corresponde a entender a Cristo desde el Jesús histórico, tal y como se desprende de la lectura que Drogueff hace de los Evangelios, y no desde el Jesús que conciben y reescriben los teólogos; por otro, en tanto, desde la sangre derramada por el propio Jesús y por sus seguidores, perseguidos y ajusticiados primero por el poder del imperio romano, y

luego por otros poderes a lo largo de la historia. En segundo lugar, en tanto, vemos cómo reaparece asimismo el carácter del poeta, con el componente utópico de su obra: en la cita, el arte es la posibilidad de una disculpa, por pequeña que sea, de una suerte de reparación o rehabilitación imaginaria –para ocupar la expresión de Adorno– pero en alguna medida posible, de la sangre derramada cruel e injustamente, sin castigo, en la historia. Sin embargo, la figura de Cristo también entraña, implica asimismo otros elementos, tanto utópicos como válidos en sí mismos. Pero vamos por partes.

Lo primero a examinar es la imagen que Droguett tiene de Cristo. Como para muchos otros cristianos, para el autor de *Patatas de perro* la figura de Cristo no está definida por la realidad histórica de Jesús tal como esta se desprendería de los Evangelios: para él, en cambio, no es la imagen de Dios, sino la de un ser humano complejo, en el que destacan la ira y su carácter revolucionario. Como nos cuenta Lomelí, consideraba que “Jesús era mal genio, andaba siempre con la huasca en la mano” (29-30) y, como nos cuenta Noriega, Droguett –quien fue un declarado entusiasta “del pensamiento y la acción de José Martí, Che Guevara, Fidel Castro”, de todo el proceso de la triunfante revolución cubana y de la abortada revolución chilena (22-24)–, considera a Jesús “como el primer revolucionario del mundo” (35).

Sin entrar, propiamente, tanto en el problema que los Evangelios suponen en cuanto fuentes, como en lo que los especialistas han podido determinar con una cierta certeza acerca del Jesús histórico<sup>11</sup>, como tampoco en el error básico del contrato de lectura que supondría el leerlos como textos solo o principalmente históricos o

---

<sup>11</sup> Con respecto al primer punto, sabemos que –en lo que respecta a los sinópticos– el más antiguo de estos, Marcos, fue redactado hacia el año 65, mientras que Mateo y Lucas, ampliándolo, son escritos hacia los años 70 y 80. Por su parte, el evangelio de Juan data de entre los años 90-95. Por ello, aunque los Evangelios, en tanto fuentes, son las principales, de todas formas, son indirectas. A ello habría que agregar otros problemas como los de composición, datación, las versiones extraviadas, la *concordia discors*, entre otros asuntos de lo que se conoce como “el problema sinóptico”. Además, está el asunto vinculado con otras fuentes cristianas, como el epistolario de Pablo (anterior a los sinópticos), los apócrifos y “la hipótesis Q”, o con fuentes no cristianas, como *Antigüedades judías* de Flavio Josefo y el *Talmud*. Asimismo, hay que considerar las críticas al carácter de los Evangelios como fuentes históricas, que han emanado desde un ámbito exógeno al de los especialistas bíblicos (pensamos en autores como Kautsky, Bloom u Onfray). Con respecto al segundo punto, con el método histórico crítico han sido establecidos varios hechos acerca de su vida, desde su nacimiento en Nazareth de Galilea, durante el reinado de Augusto, entre el año 7 o 1, hasta su muerte en la cruz entre el 26 y el 36 de la llamada era cristiana. Nos hemos ocupado tanto del problema de los Evangelios como fuentes como de los hechos establecidos acerca de la vida histórica de Jesús en otra parte (2019, 94-107).

biográficos<sup>12</sup>, la imagen de Jesús con “la huasca en la mano”, alude –en clave chilena y campesina– al episodio violento que tuvo con los mercaderes en el Templo, mientras que su carácter de revolucionario coincidiría con la visión que habría tenido Jesús del Reino. En este sentido, Antonio Piñero ha señalado que sabemos que protagonizó “un incidente en el Templo”, de tipo violento, que “conllevó el impedimento temporal de la actividad en comercial que debía realizarse para llevar a cabo los sacrificios”. Asimismo, que Jesús comprendió la llegada de este Reino “–cuya venida anunciaba como una realidad de carácter integral– como una entidad no meramente espiritual”, por lo que “su mensaje tenía implicaciones materiales y políticas” intramundanas, en la tierra de Israel, y no meramente en un “paraíso ultramundano”. Como bien recuerda Piñero, si bien lo decisivo fue siempre para él la voluntad y acción divinas de las que se sentía portavoz, que “no instigase a la rebelión armada no significa que su mensaje careciese de implicancias sociopolíticas, ya que la irrupción del Reino entrañaría la desaparición de todo dominio pagano y la instauración en Israel de un régimen cuya “constitución» sería la ley de Moisés, entendida en su esencia más profunda”, donde no tendrían cabida paganos en general y ni siquiera judíos no convertidos, esto es, judíos sólo por raza o por cultura. Por último, que “no creyera en un levantamiento armado contra Roma, no significa que fuera amigo de dominadores, y que sus simpatías, e incluso sus discípulos, dejaran por ello de ser claramente antirromanos, incluida una comprensión efectiva hacia los que portaban armas” (21).

Ahora bien, el contexto mesiánico-político en el que vivió y actuó<sup>13</sup>, explica parte del sentido y cómo de las consecuencias que habrían tenido sus actos. Sabemos que “fue arrestado –y decidida su ejecución– por motivos de índole sociopolítica”, pues más allá de razones religiosas como su acusación de blasfemia o de haberse proclamado como el mesías, el incidente violento en el Templo en medio de fiesta religiosa importante, fue visto como una señal de temer por parte de las autoridades de Jerusalén. Y es que tanto para las autoridades judías como romanas, era de temer el “anuncio del establecimiento inminente del reino de Dios, y el que Jesús contara con un buen número de seguidores”, dadas las implicancias políticas de su mensaje y el peligro que para el orden público. De ahí el carácter violento de su muerte: sabe-

---

<sup>12</sup> Para Küng, los Evangelios son “*testimonios de fe comprometidos y comprometedores*, documentos no de observadores desinteresados, sino de creyentes convencidos”, por lo que “no quieren ser informes documentales objetivos y desinteresados y, mucho menos, escritos históricos científicos y neutrales”, sino que “quieren llamar a la fe en Jesucristo y tienen por eso forma interpretativa, incluso confesional” (30-31).

<sup>13</sup> En ese momento, el pueblo judío esperaba la venida de un Mesías, que diese cumplimiento a las profecías de las Escrituras: un guerrero que liberase el pueblo de Israel del yugo, en dicho contexto, de Roma, y que reestableciese su libertad y un gobierno teocrático. Véase nuestro trabajo “*Siempre de nuevo...*”, 110.



mos que murió “en tiempos de Tiberio, crucificado por los romanos en medio de dos «bandidos»”. Su crucifixión –por orden del prefecto romano– y su entierro tuvieron lugar en Jerusalén, bajo Poncio Pilatos, entre el 26 y el 36 de la llamada era cristiana, tuvo sin duda, un sentido político: por una parte, *bandido* era “la manera suave en la época de designar a un sedicioso antirromano”; por otra, la muerte en la cruz “estaba destinada a los esclavos huidos o recalcitrantes y a rebeldes políticos contra el Imperio” (Piñero, 21).

Así, a la luz de la investigación histórica, la lectura que el autor de *El compadre* hace de la figura de Jesús a partir de los Evangelios, se revela como mucho menos antojadiza o meramente proyectiva de su propio romanticismo vitalista y social, iracundo y revolucionario<sup>14</sup>. Asimismo, por un lado, esta lectura se inserta dentro de una tradición de la que Droguett pareciera no haber sabido o de la que al menos, no conocemos de su parte mención: la visión histórico-revolucionaria con que distintos autores y líneas dentro del marxismo –De Kautsky a Bloch, de Fromm a Puente Ojea– han leído críticamente los Evangelios y han interpretado a la figura de Jesús<sup>15</sup>, diálogo del que nuestro continente, lejos de estar ajeno, ha escrito un capítulo muy notable e importante, ya sea través de figuras concretas como las de Camilo Torres –a quien Noriega nos cuenta que Droguett admiraba (35)– y Ernesto Cardenal, o a través de la teoría y la praxis de todo un movimiento continental, como fue el de la Teología de la Liberación<sup>16</sup>. Por otro lado, en tanto, el incorporar a Cristo como gran tema –a menudo implícitamente, cifrado simbólicamente– dentro de su obra, lo inserta en otra tradición

---

<sup>14</sup> Si, como nos cuenta Lomelí, a Julio Huasi le confesó abiertamente “Sí, soy iracundo” (29), justo antes de colocarse a hablar del mal genio de Jesús, al propio Lomelí, según nos cuenta ahora Noriega, le habría dicho “Yo acepto tu pregunta ya que te la contesto afirmativamente de que sí soy un escritor revolucionario porque veo que el asesino, el arrasamiento de la sociedad chilena, el saqueo de las minas, de las instituciones, el saqueo de las leyes, la moral en Chile por el gobierno chileno es un tema de absoluta utilización para el escritor” (30).

<sup>15</sup> Para una exposición y examen crítico de estas posiciones, véase nuestro “*Siempre de nuevo...*”, 107-124.

<sup>16</sup> En otra parte hemos planteado incluso que novelas como *Hijo de hombre* (1960) de Roa Bastos y *El compadre* (1967) de Droguett adelantan en buena medida los énfasis teórico-prácticos que, de acuerdo con Leonardo Boff, tuvo la Teología de la Liberación: antropológico, utópico, social, crítico y de ortopraxis. Asimismo, hemos planteado que su relación con marxismo no es unitaria y más bien muestra variantes: desde autores como el mismo Boff, que niegan cualquier relación con el marxismo, pasando por autores como Gustavo Gutiérrez, que incorporan algunos de sus conceptos y desarrollos como material de análisis crítico de la sociedad, dentro de otros instrumentales disponibles de las ciencias sociales, hasta llegar a autores como Rubén Dri, que muestran una adhesión teórico-práctica a su política revolucionaria. Véase nuestro “*Siempre de nuevo...*”, 238-257.

de la que sí fue consciente e hizo mención: la tradición de la literatura y el arte que ha trabajado con la figura de Jesús como revelación de fe, como símbolo o como mito<sup>17</sup>.

## REUNIÓN DE UNA SANGRE: SACRIFICIO, RESURRECCIÓN Y EUCARISTÍA (ADENDAS O RECONSIDERACIONES ACERCA DE UNA POÉTICA)

La importancia de Jesús no puede explicarse solo ni principalmente desde una perspectiva histórica, sociopolíticamente; si se lo considera como un revolucionario político, hay que concordar con Guinebert o Puente Ojea, cuando hablan de *fracaso* y de *fiasco mesiánico*, respectivamente. Sería algo más que irónico que una persona como esa hubiese provocado con su existencia un hito de tal magnitud en la historia, a la que divide en dos. Sin embargo, nos parece que tampoco podría explicarse solo o principalmente por el poder secular que el Cristianismo alcanzó en distintos momentos, como religión oficial de tal o cual imperio, o por el poder e influencia cultural que alcanzó por ser, junto con la greco-latina, una de las fuentes de la cultura occidental. En este sentido, pensamos que tanto para los creyentes en la revelación y/o en el dogma cristiano, como para quienes –siendo creyentes, agnósticos o ateos– no lo son, y ven a Jesús como un sujeto histórico, como un profeta o un mito –sea que se trate del sentido peyorativo, neoilustrado del término, como mistificación o verdad pre-científica, o del que, en cambio, lo considera como un relato verdadero, ya sea literalmente o como uno que cifra una verdad trascendente y/o profunda del ser humano<sup>18</sup>, un espacio de encuentro puede ser el simbólico, sobre todo, tratándose de la consideración de su utilización en la obra de un artista. Desde este punto de vista, la importancia de Jesús tendría que ver con la carga de sentido que su figura es capaz de concentrar y vehicular para distintas personas y grupos a lo largo de la historia, lo que sí podría explicar que sea la figura más importante de la cultura occidental. Y resulta tal su

---

<sup>17</sup> En “El hombre Jesús”, Droguett ha hecho una suerte de revisión panorámica de obras literarias que tratan sobre Jesús: pasando por George Moore y Leonidas Andreiev, por Hemingway y Anatole France, por Bloy y Sandburg, hasta llegar Fulton Oursler, a cuyo libro *La historia más bella del mundo* destaca “un primer informe sobre la verdadera vida de Jesús, su gente y su tiempo”. A propósito de nuestro estudio de *Hijo de hombre*, hemos integrado algunos aportes de *La vida de Jesús en la ficción literaria* (1972), de Theodor Ziolkowski, lograda teorización, taxonomía y panorámica de la tradición de la literatura que trabaja con la figura de Jesús, además de realizar nuestro propio aporte en el sentido de una primera panorámica en pintura, música y en la literatura ya no solo europea, sino también latinoamericana (2019, 203-206 y 258-268).

<sup>18</sup> Hemos intentado un primer abordaje del complejo fenómeno mítico, y de Jesús considerado como mito, en “*Siempre de nuevo...*” 129-149 y 150-162, respectivamente.

diversidad y complejidad, que es por supuesto imposible siquiera abordarla en este contexto<sup>19</sup>. No obstante, nos parece que sí podemos aludir a algunos de sus elementos que nos ayuden a comprender la poética y la praxis novelística de Droguett desde una perspectiva complementaria.

Un elemento clave de la carga simbólica de Jesús como Cristo, tiene que ver su universalidad, en tanto que representa al *ser humano completo* o *realizado*: él es un judío galileo de su tiempo, pero también *es, en potencia, cada ser humano sobre la tierra*, en la medida en que –ya sea desde la perspectiva teológica de un Tillich, psicoanalítica de un Jung o de la mística islámica de un Rumi– él representa al ser humano que se ha hecho dueño de sí mismo, al haber equilibrado e integrado su ser espiritual con su encarnación animal, al haber armonizado lo temporal con lo intemporal, lo finito con lo infinito, actualizando la poética unión de los contrarios que se encontraría como posibilidad de lo humano<sup>20</sup>. De ahí que, a propósito del martirio de su Pasión, Droguett vea que “Por su vida pasaron a millares las pobladas del mundo primitivo, crujiendo de sudor y tierra, crujiendo los miserables bajo una cruz interminable de sudor y tierra”, pues “como todos los espíritus enormes, fue un resumen de todos los seres que en su época, en su mundo, estaban sufriendo sin esperanzas y

---

<sup>19</sup> En estos asuntos hemos intentado ahondar en nuestro trabajo “*Siempre de nuevo...*” 89-200.

<sup>20</sup> Para Tillich, Jesús “No representa al hombre ante Dios, sino que muestra al hombre lo que Dios quiere que el hombre sea”, en la medida en que “Representa la imagen original de Dios encarnada en el hombre, pero lo hace bajo las condiciones de la alienación existente entre Dios y el hombre”; él fue “la humanidad esencial bajo las condiciones de la existencia sin ser conquistada por ellas”. Para Jung, en tanto, Jesús es “*el arquetipo del sí-mismo*”, “el mito todavía viviente de nuestra cultura”. Jesús es además “nuestro héroe cultural, que, sin perjuicio de su existencia histórica, encarna el mito del hombre divino primordial, el Adán místico” que, al mismo tiempo, en su “totalidad omnicomprendiva [...] incluye en sí hasta el lado animal (*pecus!*) del ser humano”, por lo que “Él está en nosotros y nosotros en él”. Desde el punto de vista de Rumi, uno de los más grandes místicos y poetas de la historia, Jesús –que para tradición de *Tasawwuf*, como para el Islam, es un profeta, pero uno considerado como la “Palabra (Verbo) de Dios” (Corán 3.45; 4.171) o “la palabra de la Verdad” (Corán 19.34), como el “Espíritu de Dios” (Corán 4.171; 5.171; 21.91; 66.12)– logró integrar los deseos sensuales de su parte animal, sin ser controlado por ella, sino que sometióla al comando del espíritu (*ruh*). Al respecto, en su *Masnavi*, Rumi escribió: “Ten piedad de Jesús, pero no del burro: / no permitas que tu naturaleza animal controle tu razón. / Déjala llorar con amargura; despójala de / lo necesario para pagar tu deuda. / Durante años has sido el esclavo del burro. ¡Basta ya!”, agregando que “En Jesús, la razón era poderosa y el burro débil. / El burro cede ante un jinete poderoso. / Pero a menudo, por debilidad de la razón, / ese gastado asno se ha convertido en dragón”. Así, vemos cómo desde diversas perspectivas y épocas, Jesús encarna al ser humano realizado. Véase nuestro “*Siempre de nuevo...*” 160, 171, 175 y 188-189.

sin sosiego, es decir existiendo” (1972b, 117). Y aunque es por lo menos discutible que Jesús muriese sin esperanza ni sosiego<sup>21</sup>, o que la existencia implique inevitablemente el sufrimiento<sup>22</sup>, podría decirse incluso más: porque un ser humano completo, universal en tanto realizado, ha sufrido de forma tan extrema, torturado y asesinado por los poderosos de su tiempo, es capaz de condensar y representar el sufrimiento y el dolor por el maltrato de tantos otros antes y después de él, pero también la condición precaria y frágil, la condición mortal de todos los seres humanos.

Y estas palabras de él, escuchadas y evaporadas, tendrían que ser recogidas mucho después, milenios después, mientras fuera repitiendo implacable aquel sacrificio inicial, mientras se fueran renovando las generaciones esbirros oficiales y obsequiosos, que lo cogían a él y cogían al ladrón, al otro ladrón y los colgaban allá arriba, goteando sobre la tranquilidad (1972b, 145).

---

<sup>21</sup> Comúnmente, suele pensarse ese “*Elí, Elí ¿lama sabactani?*” (o “¿*Elí, Elí, ¿lemá sabactani?*”, versiones arameas del hebreo “*Elí, Elí, lamaha azavtani*”; Mt. 27:46), el famoso “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado/abandonado?”, como un grito de duda y angustia en medio de la soledad y el desamparo, como un aullido, e incluso, como un resultado extremo del dolor y de la humillación, hasta el punto de la desesperación final, en que la muerte cruenta lo habría hecho descreer en el momento decisivo. Incluso destacados autores como Girard, se han hecho eco de esta interpretación (80-81). Al respecto, habría que decir que la exclamación de Jesús se trataría en realidad de un ejemplo señalado de la manera judía tradicional de citar las Escrituras, y, en este caso, por tanto, de reafirmar –aun en medio del dolor de su situación límite–, su fe en Dios, ya que la cita del primer verso del Salmo 22 implica, en dicha manera tradicional, la referencia no sólo a ese primer verso citado, sino al sentido de todo el texto aludido. Este, si bien comienza con las palabras proferidas por Jesús antes de morir en la cruz, en su sentido global pide a Dios que cuando venga la angustia ante el escarnecimiento y desamparo físico total —como los de Jesús, en lo que se conoce como la Pasión—, lo salve en su interior. Es, pues, una reafirmación de su fe en el momento límite y decisivo; no su deseo del martirio, mas su sometimiento a la voluntad divina incluso en medio de aquel. Véase nuestro “*Siempre de nuevo...*” 181-185.

<sup>22</sup> La primera de las Cuatro Nobles Verdades, que constituyen el núcleo de la enseñanza de Siddharta Gautama, el Buda histórico, es que “La vida es *duḥkha*”, término que suele traducirse entre nosotros como sufrimiento, por lo cual también se la conoce como “La Noble Verdad del sufrimiento”. Desde aquí podría pensarse que Drogueit tiene razón al identificar existencia con el sufrimiento. No obstante, la segunda es “La Noble Verdad del sufrimiento que tiene su causa en el Deseo”, mientras que la tercera es “La Noble Verdad de que puede cesar el sufrimiento, pues el deseo puede ser superado” (finalmente, la cuarta Noble Verdad, en tanto, afirma que “hay un sedero que conduce a la cesación del sufrimiento”, que es lo que en la tradición budista se conoce como “Noble Sendero Óctuple” o “Noble Óctuple Sendero”). De ahí que el Buda haya podido afirmar: “El dolor es inevitable, pero el sufrimiento es opcional” (Vásquez, 59 y 61-62).

En este punto, podemos ir retomando lo que ya hemos visto, pero viéndolo ahora a una nueva luz, ya no solo histórica, sino también simbólica: Droguett nos habla aquí de recoger las palabras de Jesús como antes nos habló de recoger la sangre de los maltratados de la historia de Chile, y cierra la cita con la imagen de las gotas de la sangre de Jesús y de los dos “bandidos”, a los que popularmente se conoce como el buen y el mal ladrón. Esto resulta muy interesante. Primero, porque la imagen de la trinidad con los dos bandidos alude la representación que Jesús hace de la unidad, en tanto que síntesis e integración de contrarios; él es y está al medio, entre el malo y el bueno. Segundo, porque ya en la primera cita de “Explicación de esta sangre”, se hablaba de recogerla en la escritura, es decir, de una identificación entre palabra y sangre; sin embargo, lo que valía para un escritor a propósito de sufrimiento de los desposeídos o maltratados de su historia nacional, pasa ahora a predicarse de Jesús —a quien consideró, en este sentido, como un gran artista<sup>23</sup>—, por lo que puede entenderse que ahora implica todos los seres humanos, o, para Droguett, los que sufren, pero en tanto existentes, esto es, los que existen más radical o intensamente.

Vimos que Droguett habló además de sentir a sus personajes como parte de sí, de su propia sangre. Todo esto nos habla, en un primer nivel, desde el imaginario crístico, de la transmutación: así como el agua fue transmutada en vino, la sangre es transmutada en palabras o tinta, y a su vez, o, si se prefiere, las palabras y la tinta en sangre, con lo que la muerte (la sangre derramada en la historia) se transforma en palabra (en la escritura), que quiere ser recuerdo de la vida y del dolor y/o sufrimiento de los que fueron y de los que vendrán, pero que también es, en sí misma, rescate de la memoria y expresión de vida. Además, la literatura en tanto que *arte de la palabra*, tiene un grado de autonomía como objeto estético; en un cierto grado, se cumple en sí misma, como un sacramento. Y es que, en un segundo nivel, en tanto, a propósito de su literatura, nos habla de una suerte de eco ritual<sup>24</sup>. En la tradición cristiana, salvo

---

<sup>23</sup> Para Droguett, “Su reino no era de este mundo pero sus palabras lo eran: jamás ha habido palabras más cargadas de realidad, de milenaria experiencia, ni parábolas más cargadas de pólvora que la suya (sic). Fuera de la forma artística incomparable y medida, las historias narradas por Jesús a su público gratuito contienen un estimulante caldo de cultivo de todas las ideas políticas que vinieron después de él”. Para el autor de *Eloy*, Jesús “descubrió a los pobres y los iba juntando. Carlos Marx los sindicalizó”. De esto se sigue que, para el autor de *El compadre*, sea “fuente inspiración para los soñadores y los rebeldes”, y que “sin él no hay arte y tampoco sin él hay revolución” (1972b, 117 y 119). La figura de Jesús como artista de *Patas de perro* reaparece, mezclada con la del bandido rebelde de *Eloy*, por ejemplo, en el Émile Dubois de *Todas esas muertas* (1971).

<sup>24</sup> Como nos recuerda Dussel, “En primer lugar, el *rito* se refiere a *textos* de acontecimientos pasados semejantes al presente, en los que debe descubrirse su actualidad. Es decir, se trata de un horizonte interpretativo donde los “aquí” y “ahora” presentes son descubiertos desde

para ciertas líneas protestantes, la Eucaristía constituye un sacramento, un acto ritual de unión con Dios por medio del cual el pan y el vino consagrados –vía dogma de la transubstanciación y fe del creyente– dejan de ser una representación simbólica, para pasar a transparentarse, hasta llegar a *ser* directamente, sin mediación, el cuerpo y la sangre de Cristo. De esta forma, la muerte de Jesús como Dios encarnado, pasa a ser un sacrificio, que, a través del ritual, se actualiza como un acto de muerte que da la vida.

De hondas implicancias tanto antropológicas como esotéricas, el fenómeno del sacrificio ha constituido el centro estructural de la obra de Roberto Calasso, quien en *El ardor* (2010) expuso muy sintéticamente lo que habría sido “la doctrina de los ritualistas védicos, expuesta en los Brāhmaṇa en miles y miles de palabras”, y que se trataría no del modo hindú, sino del esquema inmutable tras los innumerables modos posibles de darse:

El sacrificio es un viaje, conectado a una destrucción. Viaje de un lugar visible a otro invisible, ida y vuelta. El punto de partida puede estar en cualquier parte. Incluso el punto de llegada, con tal de que esté habitado por lo divino: un ser animado o inanimado. Pero siempre considerado un ser vivo: animal o planta, o también un líquido que es vertido o una sustancia comestible o un objeto (un anillo o una piedra preciosa, o tal vez algo sin valor excepto para el sacrificante) (317).

Ya en *La ruina de Kasch* (1983), advertía de su necesidad de un *sujeto dual*, el de la pareja sacrificante-víctima, de la necesidad de consenso de esta última y de que, en su acontecer, “el oficiante *es* la víctima”, estableciendo así, con esa sustitución, “una conexión deseada entre dos dominios inicialmente separados”, pues tendría “como función esencial, la de ‘unir lo que ha sido separado’”<sup>25</sup>; lo visible con lo invisible.

---

el “aquí” y “ahora” pasado releído [como una “Imagen” (Bild), diría W. Benjamin]. [...] En segundo lugar, el *rito* es una relación *práctica* objetiva y empírica en referencia a otra persona [...] Y esto no es de admirar, porque el *rito*, recuerdo de los sacrificios ancestrales, asume al cosmos, al acontecer histórico comunitario, a la totalidad de la realidad para efectuar un acto de reconciliación, de recreación de la armonía” (346-347).

<sup>25</sup> Para Calasso, si bien es cierto que el sacrificio sería la mayor culpa que pesa sobre la cultura, también lo es que “al matar a la víctima, la cultura corta el vínculo que la une con el todo. Pero al dedicar la víctima a la divinidad, la cultura reúne la cosa destruida, en representación de sí misma, con el todo” (2000, 149, 154, 194 y 204). Contemporáneamente, además de Calasso, otros autores han realizado importantes trabajos acerca del tema. Así, por ejemplo, en su *Homo Necans*, Burkert ha constatado la violencia fundacional a la base de toda institucionalización, siguiendo los orígenes del sacrificio en nuestro pasado cazador y mostrando su pervivencia a través de la ritualización con la que se ha abierto a la conexión con lo sagrado, para cual ha centrado su atención en los componentes biológicos, sociales y psicológicos, principalmente a

En el caso de Jesús, que no se trata propiamente de un sacrificio ritual, sino de un ajusticiamiento público por parte de los verdugos imperiales, la concurrencia de todas estas características puede ser observada desde un punto de vista interno, esotérico: el consentimiento de la víctima está no solo en la ausencia de resistencia al arresto, a la tortura y a la muerte, sino en la confianza y sumisión, en la aceptación de la voluntad divina<sup>26</sup>. Asimismo, el oficiante es la víctima, pues, si en el dogma cristiano él muere por todos nosotros, como hemos propuesto en otra parte –desde la perspectiva de *Tasawwuf*–, esotéricamente *no hay más verdad ni realidad que Dios*, y la crucifixión puede ser vista como “símbolo de la muerte o aniquilación (*fana*) del ego (*nafs*)” y, consecuentemente, la resurrección puede serlo “como un renacimiento (*baqa*) en y desde el Espíritu (*ruh*)”, en la medida en que la muerte del *pequeño yo* “como sacrificio de la propia subjetividad a la Divinidad”, tendría como consecuencia “una renovación de la corriente de la vida, a través del símbolo de la resurrección como renacimiento del verdadero yo, que se da cuenta de su unidad (*tawhid*) con el Espíritu dentro de sí” (2019, 185). De ahí las palabras de Jesús: “De cierto, de cierto os digo, que si el grano de trigo no cae en la tierra y muere, queda solo; pero si muere, lleva mucho fruto. / El que ama su vida, la perderá; y el que aborrece su vida en este mundo, para vida eterna la guardará” (Jn. 12: 24-25). De ahí también que, tratándose del simbolismo vinculado a su figura, *no hay crucifixión sin resurrección*, esto es, que no hay muerte sin vida, como parte de su ciclo; por ejemplo, sin muerte que se actualice como tal, para la continuidad de la vida de los creyentes, en el rito de la Eucaristía.

En la línea de estas consideraciones, pensamos que, a través una serie de sustituciones –que creemos solo parcialmente conscientes en nuestro autor–, en el fondo Droggett concibe su literatura como una suerte de Eucaristía, de ritual en donde la

---

partir de lo que se conoce de los ritos griegos (19-139). Por su parte, Girard ha realizado en *El sacrificio* un examen comparativo entre la tradición védica y la judeocristiana, insistiendo en su carácter de origen de la cultura humana, al punto de que “las instituciones humanas deben interpretarse como transformaciones del sacrificio”. A propósito de Jesús, desarrolla su tesis de *chivo expiatorio*, para plantear que “Todos los actores y testigos de la crucifixión o ya eran hostiles a Jesús o se vuelven hostiles a él en virtud de un mimetismo que no perdona a nadie” (lo cual no solo es discutible en cuanto a la negación de Pedro, sino sobre todo a propósito de María y de María Magdalena). Para este autor, a pesar de sus semejanzas, hay una gran diferencia entre los mitos y lo bíblico: “Lo mítico permanece como el engaño de los fenómenos del chivo expiatorio. Lo bíblico desvela su mentira al revelar la inocencia de las víctimas”. Por ello, para él solo podría hablarse de una manera general de “sacrificial” en el caso de Jesús –asunto con el cual, como se ve, también disentimos– y, dado ese cambio, que él considera radical en la historia de la cultura humana, “se rompe por primera vez con la mentira cultural por excelencia” y allí donde se implanta el Cristianismo no vuelven a surgir los rituales sacrificiales (77-102).

<sup>26</sup> Véase al respecto, un poco más arriba, la nota 21.

sangre de Cristo, por medio de la de los otros cristos casi siempre anónimos de la historia, puede ser internalizada a través de las palabras de una escritura que, transmutada, es capaz de recogerla y recrearla, de encarnarla en la palabra poética. Leamos nuevamente a Droguett:

Fueron dos los cristos del gólgota, ha dicho alguien que observaba muy de cerca el sufrimiento humano, y ha dicho bien eso, uno estaba en la cruz y el otro en la multitud, contemplándolo. Contemplándolo como un espejo, mirándose él mismo, el miserable, el cojo, el ciego, el paralítico, el perseguido, el pueblo en el rostro del crucificado, en los rostros de cada crucificado de todo tiempo y toda edad [...] Un cristo, dos cristos fueron los del gólgota. Pero eso era sólo el comienzo (1972b, 145).

Ya no se habla de la unidad de uno o de tres, sino de la de dos, puesto que, si la sangre de Cristo llega al autor, lo hace no solo en tanto que autor, sino también de primer lector. Pero no será el único; eso es solo un comienzo. Y si en el rito de la Eucaristía la unión del creyente con Dios es a través de la transubstanciación –sustitución dogmática que implica la lógica sacrificial: la víctima por el oficiante, que *son* lo mismo–, para Droguett la crucifixión entraña la identificación de todos los sufrientes-vivos con la muerte de Jesús (que en tanto sujeto doliente arquetípico, es por ello lo humano esencial en que todos podríamos reconocernos), y desde esta identificación básica, la sangre de los sufrientes que busca recoger y recrear su escritura es siempre también la de Jesús, pero no solo para el escritor, sino también para el lector, que, a través de su palabra, que trata de otros cristos (que son, en el fondo, en cada ocasión el mismo Cristo), puede actualizar su sacrificio. Con esto, busca hacer de su literatura un acto vital, en la medida en que esos muertos, reales y ficcionales, reviven –presencia actualizada por el rito– y nos dan vida, si podemos hacernos más conscientes de ella, en cada nueva escritura y lectura. De ahí que Droguett haya podido afirmar que la literatura es “un acto total que interesa al cuerpo y el espíritu del escritor, en términos teológicos, como un sacramento, en términos psiquiátricos, como un suicidio [...] Yo soy un pasional y mi pasión es la literatura, pasión de vida y no de muerte, aunque usted no lo crea” (1972b, 14); pues, además, por el tipo de escritor que fue, una parte de sí debió morir con sus personajes, para poder renacer, por medio del sacramento secularizado de la literatura. Como a muchos seres humanos, la injusticia lo indigna, lo enrabia incluso, pero a diferencia de la mayoría él tuvo una concepción trascendente de la muerte, que ya hubiesen querido tener muchos cristianos: “la muerte no es más que un proceso para ir sacando el cuerpo de la vida del hombre, tirándolo por la cabeza del mundo, como camión interminable, para dejar desnuda el alma, libre y puro el hombre desvestido” (Lomelí, 38-39). Por esto, y a pesar de toda la fijación e



insistencia de Droguett en la concepción situada de la vida como lucha<sup>27</sup>, en los temas de la violencia, la soledad y la muerte, y la opinión afirmativa de parte de la crítica al respecto, por la dimensión esotérica de trascendencia que estamos intentando mostrar o proponer aquí, no consideramos que su obra sea propiamente trágica<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Perspectiva que se aviene con su pertenencia al linaje rokhiano y a la sintonía que este tiene con el marxismo, y que se encuentra situada en el contexto latinoamericano. Así por ejemplo, en medio de una muy interesante reflexión que realiza a partir del contraste entre Hemingway y Lillo, contrastando la perspectiva de uno y otro acerca de la vida, tal como se ve en su literatura y como corresponde a la expresión artística de un “capitalismo literario en formación o deformación” en que los personajes “conquistan y son conquistados, se exhiben y teorizan”, y los personajes de una “democracia empobrecida física y espiritualmente, herejeros enfermos de un pueblo que se desangró el en la guerra del 79 y no supo capitalizar esa hemorragia”, respectivamente, nos dice: “Aquí no es hermosa ni incitante la vida, es odiosa y odiada, no se la ama, se lucha contra ella, porque la vida es la violencia, la violencia trágica en la mina o en el mar, no la violencia teatral o comercial de la corrida de toros o del cuadrilátero del ring, tan cara a Hemingway” (2021, 36). Véase, además, más arriba la nota 7.

<sup>28</sup> En el caso de la figura de Jesús, de su implicatura simbólica, nos parece que solo en un sentido laxo e informal podría hablarse de tragedia. Al respecto, estamos con Steiner y no con Eagleton. Steiner entiende que la tragedia, como “forma absoluta” –y cuyo modelo es la clásica ática del siglo V A.C., de Esquilo, Sófocles y Eurípides, pero que pueden ser también shakespearianas o neoclásicas–, es “la plasmación dramática de una visión de la realidad en la que se asume que el hombre es un huésped inoportuno del mundo”, ya sea como consecuencia literal o metafórica de “una ‘caída del hombre’ o castigo primordial”, como “alguna fatal ambición excesiva o automutilación inseparables de la naturaleza humana” o “como la consecuencia de una malignidad y negación diabólica en la textura misma de las cosas (la enemistad de los dioses)”. Así pues, para Steiner, “la tragedia absoluta existe sólo donde se atribuye verdad intrínseca a la afirmación sofocleana de que ‘lo mejor es no haber nacido’ o donde la suma del entendimiento de los destinos humanos se expresa en el quintuple ‘nunca’ de Lear”. En el caso de Jesús, podríamos pensar desde sus términos que la antigua mezcla de compasión y el temor de la catarsis es reemplazada por una “fusión de pesar y júbilo”; tanto “lamentación por la caída del hombre”, por su vejación y muerte brutales, como “regocijo en la resurrección de su espíritu”, en tanto segundo nacimiento (12-13 y 23-24). Para Eagleton, en cambio, es un error el que Steiner juzgue a las dos visiones del mundo dominantes en la Época Moderna, el Cristianismo y el marxismo, como “ajenas a la intuición trágica”, como si fuesen más bien antitrágicos, por ser ambas “en última instancia, cosmovisiones esperanzadas”, en la medida en que carecen del “final funesto” que según Steiner caracteriza a la tragedia auténtica. Esto le parece una simplificación y no entender hasta qué punto ambos “se toman en serio la vida corriente”. Para él, Jesús es “un ejemplo trágico de la vejación de una figura inocente” (Cfr. 36 y 73-74). Aunque por las razones algo distintas que hemos expuesto aquí, concordamos en este punto con Álvarez, cuando desree del carácter trágico de su obra (153-154).

Según nos cuenta Agamben, Odo Casel apuntaba que “Lo que se hace presente en el misterio litúrgico no es el Cristo como individuo histórico, sino su «acción salvífica» (Heilstat), que se cumple sin falta en el sacramento” (35). Y no obstante Droguett no habla de Dios, sino de Cristo como sujeto histórico, lo cierto es que ya sea como verdad revelada, como mito o como símbolo, la carga que porta no es algo que pueda ser manejado de acuerdo con el amaño, con las convicciones o con la ideología individual de un creador; ya sea por razones esotéricas o por su milenaria reelaboración colectiva en la cultura. Un poeta –en verso o prosa– bien puede colocar el acento en símbolos como la noche, como el otoño y el invierno, e incluso buscar invertir su sentido tradicional, pero si comprende los ciclos a los que estos pertenecen, sabrá que uno siempre implica al día, mientras que los otros lo hacen con la primavera y el verano. Así también, en el caso de Jesús hay una implicatura esotérica (recordemos que el Cristianismo surge como esoterismo<sup>29</sup>) de muerte y de renacimiento, salvífica o redentora que, más allá de la violencia, la marginación y el sufrimiento, del carácter de testimonio que implica el martirio, bien puede observarse en la obra de Droguett.

Así por ejemplo, detrás de Eloy está la imagen de Jesús como “bandido” –es decir, como fue percibido y castigado por los romanos–, y su redención está, por un lado, en el olor de las violetas que percibe hacia el final, las cuales representan el deseo de integración de su humanidad, en tanto su color es el “de la templanza, hecho de una igual proporción de rojo y de azul, de lucidez y de acción reflexiva, de equilibrio entre la tierra y el cielo, los sentidos y la mente, la pasión y la inteligencia, el amor y la sabiduría” (Chevalier, 1074), como una suerte de preanuncio del equilibrio que vendrá con su próxima muerte física; el olor de violetas que se mezcla al olor de la sangre –de la suya como Cristo, de la del propio Jesús–, el olor de las violetas que lo hizo vomitar, la del comienzo de la vida y la que bebió en la cabaña, transformada ahora en la sangre del final, purificándolo. Por otro lado, su redención se encuentra también en la identificación del otro opuesto como un igual: la fragilidad, a través de ese signo de enfermedad, del preanuncio de la muerte que es la tos, que lo conmueve y por momentos le hace ver que su persecutor, uno de sus verdugos –la identidad del

---

<sup>29</sup> En este sentido, René Guénon ha afirmado que “lejos de ser la religión o la tradición exotérica que se conoce actualmente bajo ese nombre, el Cristianismo en sus orígenes tuvo, tanto por sus ritos como por su doctrina, un carácter esencialmente esotérico y por consecuencia iniciático. Se puede encontrar una confirmación en el hecho de que la tradición islámica considera al Cristianismo primitivo como habiendo sido propiamente una *tariqah*, es decir, en suma, una vía iniciática, y no una *sharyah* o legislación de orden social y dirigida a todos; y esto es de tal forma cierto que, seguidamente esta falta se tuvo que suplir con la constitución de un derecho «canónico» que no fue en realidad más que una adaptación del antiguo derecho romano, así pues algo que vino completamente del exterior y no de un desarrollo de lo que estaba contenido desde el principio en el Cristianismo” (14).

*sujeto dual* del sacrificio— lo acompaña o él se imagina que lo acompaña hasta su final, porque es como él, porque en el fondo *es* él, porque siempre hay dos cristos que son uno, espejeándose: el que se observa y el que es observado. En este sentido puede comprenderse por qué la muerte de un hombre tan fiero, tan duro y rebelde —crucificado a tiros en el campo—, resulta tan dulce: como la muerte de Cristo que da vida y cuyo ser se reactualiza en el ritual de esta literatura, al morir Eloy pensaba en las flores, símbolos “del carácter fugitivo de la belleza” en este plano, y, no obstante, “imagen de las virtudes del alma” para San Juan (Chevalier, 504-505): “estarán naciendo y cayendo de los árboles” (Droguett, 195), de los árboles que, como los seres humanos, constituyen una “figuración simbólica de una entidad que los supera”, en la medida en que simbolizan “la vida en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo” (Chevalier, 118). Al morir herido, en su tremendo cansancio vital, puso la cara de lado en la tierra, “para sentir la amable humedad que lo aliviaba” (195): como una semilla, Eloy muere sobre la tierra húmeda, fértil, para abonarla o ser alimento de los animales; queda plantado en la muerte, que no es sólo lo “percedero y destructor de la existencia”, “el fin absoluto de algo positivo y vivo” como el ser humano que fue, sino también, “vinculada a los ritos de pasaje”, es “tal vez la condición de una vida superior a otro nivel”, en la medida en que, como a Eloy entonces, “nos libra de las fuerzas negativas y regresivas, a la vez que desmaterializa y libera las fuerzas ascensionales de la mente” (Chevalier, 731). Esa alma desnuda. Ese ser humano puro y libre.

Quizás sea cierto que esto, que la comunión que decimos de la literatura de Droguett, podría decirse de toda la literatura o, al menos, de la de muchos otros autores. Pero sí nos parece cierto que, tanto por sus declaraciones de poética, como por el correlato de estas mismas en su obra, ello resulta más cierto para la suya que para la de la inmensa mayoría. Asimismo, creemos que, como hemos intentado mostrar muy brevemente —verbigracia, a propósito de su obra más conocida—, otro tanto podría decirse de los otros Cristos de su obra. Y es que ya sea que se trate de Eloy o Ramón, de Carlos o Bobi, no importa: en sus personajes siempre habrá otro Cristo que muera, otra sangre para recoger y rehacer, para beber y beberse, para renacer; otro rostro para que el lector pueda reconocer el suyo propio, en el espejo ritual, transubstanciado y apócrifo, que quiso ser —que fue y es— la literatura de Carlos Droguett.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Th. W. *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Edición de Rolf Tiedemann con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003.
- . *Teoría estética. Obra completa, 7*. Edición de Rolf Tiedemann con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004.

- Aedo, Roberto. “Un juglar en Época del Sarcasmo: una lectura de La pieza oscura y La musiquilla de las pobres esferas de Enrique Lihn”. Tesis de Magíster. Santiago: Universidad de Chile, 2007.
- . “Una loca, desgarrada y bella geografía (o Notas para una relación histórica de la poesía chilena)”. *Área, Revista Hispanoamericana de Poesía* 11, (2017): 99-117.
- . “*Siempre de nuevo crucificado: historia, rebelión y espiritualidad en Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*”. Tesis Doctoral. Santiago: Universidad de Chile, 2019.
- Agamben, Giorgio y Monica Ferrando. *La muchacha indecible. Mito y misterio de Kore*. Traducción de Ernesto Kavi. Madrid: Sexto Piso, 2014.
- Álvarez, Ignacio. *Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2009.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones*. Edición y prólogo de Jordi Ibañez. Traducciones de Jesús Aguirre y Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 2018.
- Burkert, Walter. *Homo necans. Interpretaciones de los ritos sacrificiales y mitos de la antigua Grecia*. Traducción de Marc Jiménez Buzzi. Barcelona: Acantilado, 2014.
- Calasso, Roberto. *La ruina de Kasch*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . *El ardor*. Traducción de Edgardo Dobry. Barcelona: Anagrama, 2016.
- Chevalier, Jean y Alan Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, adaptada y completada por José Olives Puig. Barcelona: Herder, 1993.
- Droguett, Carlos. “La literatura chilena a espaldas de la realidad”. Apartado de *Revista Mensaje* N° 202-203 (septiembre–octubre 1971). 11 mayo 2022.  
<http://letras.mysite.com/cdro240821.html>
- . *Los asesinados del Seguro Obrero*. Santiago: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972a.
- . *Escrito en el aire*. Santiago: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972b.
- . *El enano Cocorí*. Introducción de Teobaldo A. Noriega. Mallorca: Arxipièlag, 1986.
- . *Eloy*. Prólogo de Alain Sicard. Santiago: Universitaria, 1994.
- . *El compadre*. Prólogo de Antonio Avaria. Santiago: Universitaria, 1998.
- . *Materiales de construcción*. Prólogo de Germán Marín. Santiago: Universidad Diego Portales, 2008.
- . *Artículos y columnas*. Selección y edición de Eduardo Montalbán Marambio. Prólogo de Roberto Contreras Soto. s/l: Garlopa, 2021.
- Dussel, Enrique. *Filosofías del sur. Descolonización y transmodernidad*. México: Akal, 2017.
- Eagleton, Terry. *Dulce violencia. La idea de lo trágico*. Traducción de Javier Alcoriza y de Antonio Lastra. Madrid: Trotta, 2011.

- Fernández Moreno, César (Coord.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI/UNESCO, 1998.
- Fischer, Ernst. *La necesidad del arte*. Traducción de J. Solé-Turá. Barcelona: Península, 2001.
- Girard, René. *El sacrificio*. Traducción de Clara Bonet Ponce. Revisión y versión de Ángel J. Barahona Plaza y David García-Ramos Gallego. Madrid: Encuentro, 2012.
- Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Santiago: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980.
- Guénon, René. *Esoterismo cristiano. Dante - El Grial - Los Templarios*. Traducción de *Scriptorium Santa Catherina*. Buenos Aires: Obelisco, 2003.
- Jameson, Fredric. *Marxismo y forma. Teorías dialécticas de la literatura en el siglo XX*. Traducción de Cristina Piña Aldao. Madrid: Akal, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Las antinomias del realismo*. Traducción de Juanmari Madariaga. Madrid: Akal, 2018.
- Kosík, Karel. *Dialéctica de lo concreto (Estudio sobre los problemas del hombre y el mundo)*. Traducción y prólogo de Adolfo Sánchez Vásquez. México: Grijalbo, 1967.
- Küng, Hans. *Jesús*. Traducción de José María Bravo Navalpotro. Madrid: Trotta, 2014.
- Lihn, Enrique. *El circo en llamas*. Compilación y notas de Germán Marín. Santiago: LOM, 1997.
- Lomelí, Francisco A. *La novelística de Carlos Droguett. Poética de la obsesión y el martirio*. Madrid: Playor, 1983.
- Lukács, Georg et al. *Polémica sobre realismo*. Compilación de Ricardo Piglia. Traducción de Floreal Mazza. Barcelona: Buenos Aires, 1982.
- Moreno Turner, Fernando. “Droguett, Carlos” en *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (DELAL). Coord. Nelson Osorio Tejada. Caracas: Biblioteca Ayacucho/Monte Ávila, 1995. Tomo I, 1579-1581.
- \_\_\_\_\_. “Prólogo para una nueva edición de *El compadre*”. Droguett, Carlos. *El compadre*. Santiago: La Pollera, 2018. 5-11.
- Noriega, Teobaldo A. *La novelística de Carlos Droguett: aventura y compromiso*. Madrid: Pliegos, 1983.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- Piñero, Antonio. *Jesús y las mujeres*. Madrid: Trotta, 2014.
- Pound, Ezra. *El arte de la poesía*. Traducción de José Vásquez Amaral. México: Joaquín Mortiz, 1970.
- Skármeta, Antonio. “Carlos Droguett: toda esa sangre”. VV.AA. *La novela hispanoamericana. Descubrimiento e invención de América*. Santiago: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973. 161-175.
- Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Traducción de Enrique Luis Revol y María Condor. México: Fondo de Cultura Económica/Siruella, 2012.

Vásquez, Sebastián (Comp.). *La presencia de Dios. Una antología de citas y textos de las grandes religiones*. Madrid: Edaf, 1996.

VV.AA. *Coloquio internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1983.

## CARLOS DROGUETT, LA HISTORIA Y LA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA: UNA HIPÓTESIS

Ignacio Álvarez  
Universidad de Chile  
ignacioalvarez@uchile.cl

El objetivo de este trabajo es discutir, a través de algunos de sus ensayos, el modo en que Carlos Droguett concibe la historia de la literatura, en particular la historia de la literatura chilena. En nuestra tradición el nombre de Droguett está indisolublemente ligado al problema de la historia y de su escritura, y ligado también al marco nacional como el escenario de su despliegue. En efecto, y como ha sido analizado y demostrado en varias ocasiones, su obra puede leerse como un largo relato histórico en varios niveles, desde el político hasta el anagógico, el del destino de la humanidad. Me parece que esa interpretación de sus novelas puede complementarse con una mirada particular a su prolífica escritura de crónicas y ensayos, en donde despliega una mirada muy crítica y muy inmersa en el campo literario chileno. Allí, propongo, es posible hilvanar un segundo relato histórico, esta vez ya no sobre Chile sino sobre la literatura chilena, en particular sobre su narrativa.

¿Existen puntos de contacto entre ambos relatos? Ciertamente. ¿Hay zonas de conflicto? También. Este trabajo buscará articular una discusión entre esas dos historicidades en donde, espero, aparecerán algunas perspectivas novedosas. El discurso de Droguett sobre la historia ha tendido a leerse de manera homogénea y, a mi juicio, algo monolítica, en parte por una cuestión estilística: el propio Droguett suele escribir de manera muy enfática incluso cuando se contradice. Mi esperanza es descubrir, al menos, una historicidad diferente a la que hemos tendido a leer en su obra.

Procederé en cuatro tiempos. En primer lugar, describiré lo que podríamos llamar el modo en que Droguett concibe la función de la literatura, su poética. Luego intentaré resumir muy brevemente su concepto de la historia, especialmente la historia de Chile. Estos dos apartados son requisitos necesarios para pensar su historia de la literatura y son, en el fondo, un estado del arte con respecto a esos dos temas, pues han sido extensamente investigados en el pasado. En el tercer momento expondré los datos centrales de la historia de la literatura según Droguett: a diferencia de la historia de Chile, de orden figural, como veremos, este relato tiene rasgos decididamente modernos, de progreso lineal, y entre sus figuras centrales están Vicente Pérez Rosales

para el siglo XIX, Baldomero Lillo para el cambio de siglo y Manuel Rojas para el XX. Terminaré con una discusión que espera integrar este recorrido y relevar su interés para una relectura de los textos narrativos de Droguett.

## I. POÉTICA

Ya es un *topos*, tal vez en el mejor sentido del término retórico, comenzar la descripción de la poética de Droguett con “Explicación de esta sangre”, el prólogo de *Los asesinados del Seguro Obrero* (1940). Allí se lee lo siguiente:

Mi tarea no fue otra, no es ahora, otra que esta, publicar una sangre, cierta sangre, derramada, corrida por algunos edificios, por ciertas calles, escondida, después, para secarla, debajo del acto administrativo, del papel del juzgado. Quise hacerla aprovechada. Puse mi voluntad en ello, mi amor propio otras veces, mi rabia de entonces casi siempre. No se habría podido reunir esta sangre sin sentir rabia al ordenarla. Con rabia roja la escribí. De noche me puse a redactarla para sentir correr su fuerza. Así pude componerla, rehacerla hasta la última gota. Creo que está completa. Creo que no se pierda (10).

Cuatro rasgos podemos concluir de este fragmento, que se aplican, en general, a toda su narrativa. La literatura será, debe ser, un testimonio: *Los asesinados* en particular relata la famosa matanza de un grupo de estudiantes nacistas y algunos ciudadanos de a pie ocurrida en 1938, en última instancia por responsabilidad del presidente Arturo Alessandri Palma<sup>1</sup>, pero todas las novelas de Droguett implican un testigo o, por lo general, al narrador como testigo. La literatura es también el registro del sufrimiento y la crueldad de unos seres humanos contra otros; sus libros, ensayos y entrevistas volverán una y otra vez sobre la violencia<sup>2</sup>. Está indisolublemente ligada a la historia, como veremos en seguida. Se ofrece, por último, como testimonio directo, no mediado, de la sangre que se propone registrar. Opuesto natural y explícito de los

---

<sup>1</sup> Como evaluaron al menos dos historiadores al cumplirse los setenta años de la matanza, Alessandri siguió de cerca el intento de golpe de estado, juzgó erróneamente su gravedad y ordenó una reacción policial claramente exagerada (Ossa 78; Klein 91). En la investigación que siguió a los hechos, además, presionó a parlamentarios, miembros de las fuerzas armadas, de la prensa y hasta del poder judicial para que mantuvieran su versión, en contra de las evidencias (Klein 92-96).

<sup>2</sup> Como lo ha puesto recientemente Cristián Vidal: “las experiencias vitales del escritor forjan en él una visión particular, trágica, de la historia y la realidad y signan su proyecto escritural a través de una poética global que no necesariamente cabe siempre en el estrato lingüístico” (83).



relatos burocráticos, administrativos, institucionales, la narrativa de Droguett se plantea como esencialmente verdadera<sup>3</sup>.

La idea de que la narración literaria dice la verdad conecta este corpus, en principio, con los hallazgos de la vanguardia: son necesarias nuevas formas narrativas para volver a conectar con lo verdadero, para transmitir sin pérdida la experiencia, como diría Walter Benjamin. Fernando Moreno ha discutido el uso que se hace en *Eloy* (1960) de la corriente de la conciencia, por ejemplo (Moreno 73). Pero el horizonte vanguardista tiene una raíz antigua en Droguett, arcaica casi, que puede verse bien en el siguiente fragmento de *Patás de perro* (1965), en donde Carlos, el narrador, comenta el modo en que lee en las noticias que se ha linchado a un negro en Alabama:

Al negro lo sentía yo, por ejemplo, bajo mi piel, lo sentía palpar en mi sangre y correr dentro de mis zapatos, sentía su respiración asustada y desagradable, ácida, brillante y rítmica, un tanto musical, cargada de edad africana y de whisky, azotarme la cara, lo veía verdaderamente acorralado y, en especial, seguro de que iba a morir (*Patás de perro* 33).

En virtud de la representación —el diario, en este caso— la experiencia violenta se transmite sin pérdida alguna. El narrador *es* la víctima, y la identificación no solo entraña un desplazamiento en el espacio, de Chile a los Estados Unidos, también es posible recorrer la historia de su victimización. El narrador alcanza a tocar la historia de la esclavitud, el origen remoto de ese dolor.

El último rasgo poético de Droguett que vale la pena recoger, me parece, es de orden diacrónico. Se trata de su inclinación a reescribir sus obras. Solo de *Los Aseñados* hay al menos tres redacciones, publicadas en 1940, 1972 y 2010 (fecha en 1989) en el manuscrito. Algo parecido ocurre con *Eloy*, escrita en 1954 y corregida en 1982. Luis Íñigo-Madrugal ha estudiado la retórica de esta reescritura, y ha concluido que las ampliaciones de Droguett tienen una dirección ascendente: sin moverse un centímetro en su mapa ideológico, en las sucesivas reescrituras amplía la exposición de su tema para llevar la experiencia que transmite hacia un plano cada vez más elevado, que bien puede considerarse sublime, como se advierte en los fragmentos que ilustran este apartado (Íñigo-Madrugal 78).

## II. NOVELA E HISTORIA

Segundo *topos* de la crítica droguettiana, el vínculo entre novela e historia es inevitable y orgánico. Sugerido por Mauricio Ostria y desarrollado extensamente por Roberto Suazo, este vínculo podría describirse de la siguiente manera: las novelas de

---

<sup>3</sup> Ver especialmente Bianchi 26-28; Goic 236.

Carlos Droguett traman la historia de acuerdo a un patrón figural, es decir, cuentan sus relatos como consumaciones de la historia maestra de la humanidad, que es la Pasión de Cristo (Ostria 56). La trama figural, que Erich Auerbach describió para la Edad Media, ordena los hechos como “rimas”, repeticiones en forma de anuncio y consumación que replican la historia de Cristo, que es a la vez la historia de toda la humanidad (Auerbach 99). La “sangre” que Droguett recoge en sus narraciones una y otra vez –la sangre derramada por los estudiantes nacistas en *Los asesinados*, por el bandido en *Eloy*, por los conquistadores en sus novelas históricas– es una y la misma y adquieren entidad en su misma repetición.

Esta repetición abre, por otro lado, el espacio de la literatura: narrar será denunciar esa trama monótona y sublime de violencia y sacrificio, hacerla consciente, conocerla para poder, por fin, evitarla. Roberto Suazo agrega a esta estructura el lugar fundamental que posee *Matar a los viejos* (2001), la última novela de Droguett y publicada póstumamente, en donde el ciclo de violencias, abierto en su atroz horror con el golpe de estado de 1973, alcanza una consumación final, el término de las repeticiones, con la derrota definitiva de “los viejos”, el origen remoto de la violencia.

El diseño figural es, al mismo tiempo, admirable en su coherencia y persistencia (incluye toda la obra de Droguett, sus casi cincuenta años de trabajo) y problemático para la interpretación histórica. Su clausura y su plasticidad lo convierten en una llave maestra que incluso ha servido para leer prospectivamente la historia de Chile, lo que paradójicamente cancela la historicidad moderna de los hechos de los cuales quiere dar cuenta, como la propia violencia dictatorial<sup>4</sup>. Por otro lado, y pese a la identificación apasionada de Droguett con Chile y su destino, implica necesariamente una proyección universalista, en tanto la historia de Cristo es necesariamente universal también.

Dicho en breve, el proyecto de Droguett nos ofrece una poética testimonial que cree firmemente en la transmisión directa de la experiencia, que utiliza los dispositivos textuales de la vanguardia y que se pone al servicio de una denuncia: la de la inmovible historia de Chile (y de la humanidad), en donde una y otra vez las víctimas derraman su sangre. La obra literaria se escribe con la esperanza de lograr, por fin, la cancelación de este mecanismo, una esperanza que, una y otra vez, se verá frustrada.

### III. HISTORIA DE LA LITERATURA

La lectura de un corpus más o menos significativo de los ensayos y crónicas de Carlos Droguett permiten, a mi juicio, trazar las líneas centrales de lo que podríamos llamar su historia de la literatura. A eso nos dedicaremos en este apartado.

---

<sup>4</sup> En el artículo “*Los asesinados del Seguro Obrero* y las formas de la historia” intenté abordar esta contradicción. Ver 34-35.

Podemos partir por el mismo texto con el que se suele iniciar la discusión de su poética, “Explicación de esta sangre”. Allí leemos esta declaración fundante:

Hemos tenido tanto cuento campesino, tanta novela campesina, tanto poema campesino, tanto rústico de pluma en medio de la chacra. Y todos exangües. Mariano Latorre, Luis Durand, Marta Brunet, Federico Gana, Fernando Santiván, Rafael Maluenda, todos, han mirado hacia el campo de nosotros, pero sólo han visto la cueca, pero no la sangre que corría del tacón de la cueca, han visto el vino, pero no la sangre que corría del borracho y que parecía que era vino, han visto al patrón enamorando a la chinita, aun le han ayudado a enamorarla, pero no han mirado siquiera la sangre del aborto, han visto los rodeos de los animales chúcaros, aun les han hecho su rondel patriótico para mirarlos mejor, pero no han visto la doma y el rodeo del trabajador de nuestros campos. Cito nombres, me gusta citar nombres (13-14).

Se trata de un gesto interesante. Tal como lo hacen los manifiestos de la vanguardia, la intervención de Droguett se propone como acontecimiento único, como una ruptura, como jalón de un progreso quiere instaurar un tiempo lineal pero que no puede hacerlo pues se da en un medio en el cual el tiempo no pasa. Todos los escritores, todos los proyectos que se quieren artísticos son, a fin de cuentas, iguales, exangües. En un importante ensayo de 1971, “La literatura chilena de espaldas a la realidad nacional”, la idea se repite, aunque obviamente debemos leer como adversarios a la generación siguiente, la del 50: “¿Qué ha ocurrido en la literatura chilena en los últimos veinte años? La respuesta es tajante y definitiva, o definitiva más bien. No ha ocurrido nada. Hay excepciones admirables, es verdad, auténticas islas, pero ellas no forman un continente ni lo justifican” (477).

Un segundo rasgo relevante es la identificación de la literatura chilena con el criollismo. Los nombres que cita, le gusta citar nombres, corresponden a la primera línea de este movimiento, y su descripción es lapidaria: el intento de integración del campo en un proyecto nacional, comandado por las clases medias, es un absoluto fracaso para Droguett: los mesócratas no pueden ver el campo y los campesinos que se han propuesto retratar<sup>5</sup>. En esta identificación hay, obviamente, una reducción. En 1940 Droguett es incapaz de ver la diferencia que representa Marta Brunet, cuyo uso del aparato criollista bien puede considerarse instrumental o estratégico<sup>6</sup>. Y en la década

<sup>5</sup> Para la definición del criollismo como un intento de representación nacional integradora, comandado por las clases medias, ver Legrás 222.

<sup>6</sup> Sugiero leer el agudo análisis de Javiera Steck, en donde contrapone el proyecto criollista con el de Marta Brunet 36-40. Por otro lado, el propio Droguett cambió más tarde su juicio sobre Marta Brunet. En una entrevista publicada el año de su muerte, 1996, decía que

del 70 tendrá que buscar muy atrás el contraejemplo para su poética: será *Llampo de sangre* (1950), la novela póstuma de Óscar Castro: “bien concebida y trabada, todas sus partes ensamblan perfectamente, como las maderas de un mueble y, sin embargo, la obra, una novela sobre mineros, sobre mineros chilenos, los seres más dramáticos y densos de nuestra realidad, es leve, grácil, pequeña, insignificante” (“La literatura chilena” 479).

El criollismo es, en realidad, un avatar de la burocratización general de la experiencia, que es el enemigo central de Droguett en tanto historiador de la literatura. Será “el acto administrativo” a veces, como acabamos de leer; en otras ocasiones será lo que llama “el arte social”, opinante pero finalmente alienado de la experiencia que el arte verdadero puede representar de manera transparente: “El arte social opina siempre, es su modo de cantar; en realidad, muchas veces se limita sólo a opinar” (“Baldomero Lillo o el hombre” 647).

La labor de Droguett en tanto lector será, entonces, indicarnos dónde podemos encontrar las excepciones a esta regla de inanidad de la narrativa chilena. Si miramos hacia atrás y exceptuamos su propio nombre, son tres las figuras que logran destacar entre el marasmo: Vicente Pérez Rosales, Baldomero Lillo y Manuel Rojas. Cada uno de ellos representa un momento preciso de la historia nacional: el siglo XIX, el cambio de siglo y los procesos de modernización asociados a él, y el siglo XX.

En los *Recuerdos del pasado* Droguett lee sobre todo una voluntad afín a la suya, crítica y vital<sup>7</sup>, y probablemente admira también la capacidad de aventura física de la que deja testimonio su autor. Para decirlo con el vocabulario de Droguett, Pérez Rosales es capaz de discernir *la verdad* allí donde contemporáneos como Alberto Blest Gana se confundían: “con ese cinismo nacido de la experiencia no imagina nada, como tampoco Baldomero Lillo imagina o inventa, solo recuerda” (“Pérez Rosales, el proveedor” 51-52). Es interesante que, pese a ser él mismo un estilista, no proyecte esa exigencia a su precursor: “él no hizo sino vivir, vivir todo el tiempo, y parece que no tuvo tiempo de organizarse como escritor” (53). Finalmente, los aspectos que la crítica ha considerado románticos en los *Recuerdos* serán reinterpretados por Droguett en clave política:

---

“lo que me extrañaba y admiraba en ella era que ... hubiera sido capaz de imaginar y situar con absoluta naturalidad en la naturaleza idílica del campo chileno, páginas terribles, increíbles en manos de una semidiosa, escenas que rezumaban una realidad fuerte, malvada, implacable, odiosa” (“Eloy soy yo” 19-20).

<sup>7</sup> Esta frase de Pérez Rosales es perfectamente atribuible a Droguett, me parece: “¡Cuántos aspirantes a empleos empuñarían el arado; cuántos eternos habladores enmudecerían; cuántos bandos políticos, sociedades juradas para asaltar el poder, se disolverían si el servicio público se hiciera en lo posible obligatorio y gratuito!” (Citado en Concha Ferreccio 11).

Lo que realmente valía en Francia o en Chile era el pueblo, él lo sabía porque sus aventuras y sus padecimientos lo habían acercado a lo más puro y menos contaminado de nuestra nacionalidad, esa masa anónima con la que se topaba durmiendo a la intemperie en la cordillera o en el litoral, en las minas o en el campo, con la que había convivido, a la que más de una vez le había salvado la vida o que lo había salvado a él mismo (“Pérez Rosales, el proveedor” 54).

En cuanto a Baldomero Lillo, reivindica aspectos parecidos, y construye una imagen bastante alejada de la silenciosa figura sufriente que solemos leer en otros textos<sup>8</sup>. Lo caracteriza por su fuerza, una fuerza que viene de la propia biografía y que, pese a todo, Lillo logra dominar. A propósito de “El chiflón del diablo”, comenta Droguett:

Escrito en un estilo mineral, duro, endurecido, subterráneo, al hundirse el lector en él le falta el aire, porque no tiene atmósfera. Aquí es notoria la maestría de Baldomero Lillo, que le permite ir soltando poco a poco la emoción, como breves y recias explosiones de grisú. Este es un cuento concreto y complejo. Si estuviera bien escrito sería un fracaso (“Baldomero Lillo o el hombre” 649).

Como se ve, no valora el aspecto técnico de la narración, que es la debilidad de Óscar Castro, que escribe demasiado bien en *Llampe de sangre*. La pericia técnica es equivalente a la burocratización de la opinión o de las instituciones de la cultura. En este ensayo esa debilidad se llamará “lo notarial”:

Después de Baldomero Lillo, el cuento murió en Chile o, más bien, se instaló en el campo, haciendo su inventario notarial, inagotable y legendario, de animales y plantas, catalogando crepúsculos, coleccionando suspiros que crujían como coleópteros en los insectarios de las antologías (645).

A nadie le puede extrañar, por otro lado, que Droguett valore los aspectos trágicos, tan acusados, en los cuentos de Lillo. Es justamente el nervio de la literatura, a su juicio, y lo llama “la vida, las formas crueles e inmediatas que asume la vida para los cómodos, los egoístas, los indiferentes, esto es para los muertos” (660). De allí surge otro motivo típicamente romántico, el artista como legislador moral: “Él no es un agitador de esta hora sino de todas las horas, no es un caudillo político sino un caudillo de hombres, es un profeta, un vidente, un fundador” (661).

Manuel Rojas será, a su juicio, la piedra angular de la literatura del siglo XX. Ante la disyuntiva de leer en sus cuentos y novelas los aspectos modernizadores e

---

<sup>8</sup> Este es el retrato que hace Fernando Santiván de Lillo: “tenía aspecto enfermizo con su flacura y sus pasos desmadejados e inseguros. Su sombrero hongo y el traje negro no le daban apariencia de artista, sino de sencillo burgués, abatido por los contratiempos” (140).

integradores (por ejemplo, la incorporación de Aniceto Hevia a una comunidad social alternativa en *Hijo de ladrón*) o bien los ásperos encontrones entre la modernidad y el individuo, Droguett opta muy claramente por lo segundo. Rojas describe a sus personajes, a su juicio, “con suavidad, aunque no con dulzura” (“La oscura vida” 3), es decir, sin restarnos nunca los aspectos doloridos y verdaderos de su experiencia. A despecho del propio talante de Rojas, me parece, mucho menos tremebundo, para Droguett lo que más vale en sus narraciones es su capacidad de “captar en su tremenda sencillez, en su pavorosa e increíble sencillez, este milagro monstruoso que es el sufrimiento” (“La oscura vida” 3).

El último dato de la historia literaria de Droguett es el porvenir. En 1971, antes del Golpe de Estado, su mirada es curiosamente optimista (después, por cierto, todo se nublará). El futuro le parece brillante y promisorio: “por fin dios mío, están apareciendo en Chile grandes autores, tocando temas inmovilizados desde centurias, poniendo la pasión creadora no en el inmediato y caduco presente, y en la consabida pitanza, sino en el verdadero frágil arte, en el milagro profundo y palpitante del arte durable, es decir del arte” (“La literatura chilena 484). Le atrae la irreverencia de Antonio Skármeta y apuesta por el talento de Patricio Manns, pero sobre todo admira a Alfonso Alcalde, “una fuerza de la naturaleza” que tiene como temas, ya lo sabemos, “payasos desventurados, ... mineros golpeados una y otra vez por la vida y por los hombres, ... misérrimos pescadores” (“La literatura chilena” 481- 482).

#### IV. TIEMPOS E HISTORIAS: UNA BREVE DISCUSIÓN

La historia literaria, según Droguett, se parece a la historia de Chile y a la historia general de la humanidad en su punto de partida: el desierto, la caída, la sangre. Así como el fundamento de la actividad humana es la violencia, la literatura chilena ha sido fundamentalmente registro notarial, representación ciega a los hechos verdaderos, compromiso burocrático.

También se parecen en lo que podríamos llamar su discontinuidad. Si la historia humana está puntuada por la historia crística en su versión figural, es decir, por el anuncio y la consumación de su sacrificio, la historia literaria posee también figuras que interrumpen el paisaje monótono de su pobreza: Vicente Pérez Rosales, Baldomero Lillo, Manuel Rojas. Es innegable que Droguett lee a estos autores teniendo muy en cuenta sus propias preferencias: su inquebrantable voluntad en Pérez Rosales, su afinidad con la violencia y la crueldad en Lillo y Rojas.

Aun considerando estos dos aspectos, su discontinuidad y la lectura sesgada que hace de estos proyectos, creo que resulta muy interesante descubrir que, al mismo tiempo, Droguett los dispone en un orden diacrónico que termina estipulando, quiéralo él o no, una temporalidad lineal que es, además, curiosamente progresiva. Dicho de otro modo, Droguett es el creador de una tradición literaria que comienza mostrando solo

algunos de sus rasgos en el siglo XIX, con Vicente Pérez Rosales y su afición a la vida, y que termina en él mismo, expresión depurada y consciente, natural y transparente.

Se trata de una temporalidad, además, modular. Cada uno de los autores que constituyen esta tradición debe librar una batalla parecida a la que Droguett libra contra el criollismo, que es la batalla del artista contra el mundo, la expresión de la sangre. Pese a todo, la batalla no se repite nunca del mismo modo. Probablemente la mejor muestra de esta diferencia está en el modo en que Droguett lee el futuro. No hay, como en el pasado, un solo representante de la tradición que ha creado, sino una multiplicidad de proyectos promisorios que, al menos en 1973, prometían un verdadero progreso de la expresión. En la historia de la literatura, a diferencia de la historia de Chile o la de la humanidad, el futuro no es igual sino mejor que el pasado. Es una promesa que sí se cumple.

Esta interpretación modernizante y progresiva de la obra de Droguett contrasta con el discurso que el propio Droguett elaboró sobre la historia, y creo que resulta un contraste fructífero. Nos permite ver que el corpus droguettiano, como las obras de muchos escritores, está atravesado por distintas temporalidades. Una de ellas, esta que intento esbozar, leída más en las formas que en los contenidos del discurso, traza un vector de esperanza que contradice las declaraciones explícitas del autor.

En un autor tan prolífico y tan proclive a la autodefinición y a las declaraciones taxativas, finalmente, vale la pena intentar el ejercicio de leerlo contra sus propias premisas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Ignacio. “Los asesinados del Seguro Obrero y las formas de la historia”. *Revista de Humanidades* 36 (julio-diciembre 2017): 11-40.
- Auerbach, Erich. “Figura”. En su *Figura*. Trad. Yolanda García Hernández. Madrid: Trotta, 1998.
- Bianchi, Soledad. “La negación del olvido: hacia una poética de Carlos Droguett”. *Coloquio internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers: Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, 1983. 25-31.
- Concha Ferreccio, Pablo. “Los sentidos de un clásico”. Pérez Rosales, Vicente. *Recuerdos del pasado*. Santiago: Tajamar, 2018. 7-14.
- Droguett, Carlos. “Baldomero Lillo o el hombre devorado”. Lillo, Baldomero. *Obra completa*. Edición crítica de Hugo Bello Maldonado e Ignacio Álvarez. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008: 643-661.
- \_\_\_\_\_. “Eloy soy yo. Entrevista póstuma a Carlos Droguett”. Entrevista con el equipo de Punto final. *Punto final* 378 (29 septiembre 1996):16-21.
- \_\_\_\_\_. “Explicación de esta sangre”. *Los asesinados del Seguro Obrero*. Santiago: Ercilla, 1940.

- \_\_\_\_\_. “La literatura chilena de espaldas a la realidad nacional”. *Mensaje* 20 (septiembre - octubre de 1971): 477-454.
- \_\_\_\_\_. “La oscura vida radiante”. *La Quinta Rueda* 5 (abril de 1973): 3.
- \_\_\_\_\_. “Pérez Rosales, el proveedor”. *Materiales de construcción*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008. 43-58.
- \_\_\_\_\_. *Patas de perro*. Santiago: Seix Barral, 1979.
- Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980.
- Íñigo Madrigal, Luis. “Los asesinados del Seguro Obrero: 1939 – 1972”. Coloquio internacional sobre la obra de Carlos Droguett. Poitiers: Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, 1983: 75-89.
- Klein, Marcus. *La matanza del Seguro Obrero (5 de septiembre de 1938)*. Santiago: Globo Editores, 2008. Colección Sucesos de la Historia de Chile, 3.
- Legrás, Horacio. “Literary criollismo and indigenism”. Valdés, Mario J. Y Djelal Kadir. *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History*. Volume III. Latin American Literary Culture: Subject to History. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Moreno Turner, Fernando. “Sobre la estructura de Eloy, de Carlos Droguett”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 2 (1975): 73-85.
- Ossa, Juan Luis. “El nacismo en Chile: auge y caída de una ilusión mesiánica”. VV.AA. *Historias del siglo veinte chileno*. Santiago: Vergara, 2008: 131-184.
- Ostria, Mauricio. “Carlos Droguett: la novela como interpretación histórica”. *Acta literaria* 20 (1995): 55-64.
- Santiván, Fernando. *Memorias de un tolstoiano*. Santiago: Universitaria, 1997.
- Steck, Javiera. “María Nadie y la promesa incumplida de la modernidad: una lectura feminista del fracaso”. Informe de seminario para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas. Universidad de Chile, 2021.
- Suazo Gómez, Roberto. *La historia de Chile según Carlos Droguett: una lectura figural de la trama histórica chilena*. Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana. Universidad de Chile, 2009. [http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2009/suazo\\_r/html/index-frames.html](http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2009/suazo_r/html/index-frames.html)
- Vidal Barría, Cristián. “Historia, experiencia y exilio: el proyecto literario del escritor chileno Carlos Droguett”. *Revista Historia Autónoma*, 19 (2021): 81-95.



## Y LA PUERTA GIRÓ SOBRE SUS GOZNES: LA FORMACIÓN DE UN ESCRITOR

Roberto Contreras Soto  
Profesor, escritor y editor  
unmejorlector@gmail.com

*A pesar de que nuestras vidas vagan,  
nuestros recuerdos permanecen  
en un solo lugar.*  
Marcel Proust

### MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN

Cuando Georges Perec afirma en un autobiográfico libro (1987) *no tener recuerdos de infancia*, tiene que apurar el paso y unas líneas más abajo aclarar que se refiere a que debió romper con las trampas de la escritura y asumir la trizadura de una parte de su vida para recomenzar a ser una mejor persona, reconciliada con sus recuerdos:

No sé en qué punto se rompieron los hilos que me ligan a mi infancia. Como todas las personas, lo he olvidado todo sobre mis primeros años de mi infancia. Durante mucho tiempo he intentado enmascarar estas evidencias encerrándome en el estatuto del hijo de nadie. Pero la infancia no es nostalgia, terror, paraíso perdido, sino quizás horizonte, punto de partida, coordenadas a partir de las cuales podrían hallar sentido los ejes de mi vida (21).

Retorno a esa imagen de la ausencia de remembranzas movido por las ganas de pesquisar cómo es que se formó el escritor Carlos Droguett (Santiago, Chile, 1912 – Berna, Suiza, 1996), y la respuesta se dibuja en el horizonte de sus propias páginas. Estas claves, sobre la base de relectura de los años que me lo confirman, pueden hallarse más que en sus novelas, en algunos de sus cuentos, y sobre todo en sus apuntes de memorias o autobiografías desperdigadas, en la llamada “preparación de ensayos”, donde Droguett esboza, de una manera más clara, aquello que se lee como sus propios *materiales de construcción*.

La formación de un escritor, acaso en su distinción más elemental, es la que describe a un lector. ¿Cómo se *define* ese tránsito? Admitiendo que lo normal es

*hablar*, después tempranamente se aprende a *leer*, siendo la destreza más compleja es la *escribir*, ¡ni qué decir el llegar a producir un texto! Es en la nostalgia de la oralidad, entendida como la dimensión del seno parental, donde subyace el acto de leer –*escuchar con los ojos* como lo llama Roger Chartier– que devendría en la extensión del brazo, pensando en categorías borgeanas, para configurar lo que mueve a un escritor a hacer literatura. Siguiendo una tesis de Chartier al afirmar cómo “el saber leer y escribir fue [ha sido] la promesa de un mejor control de su destino” (41), pues luego la figura se completa al entender de manera situada que un escritor sería la expresión de ese germen familiar que comienza (siempre) en la primera infancia: “Alguna vez alguien, en un momento de elemental sinceridad, le confesaba con cierta humildad que había llegado a una situación, en edad y sufrimiento, en presión y compromiso, que ya todo lo literalizaba”, abre en tono confesional Carlos Droguett en su ensayo más conocido en modo de poética, *Materiales de construcción*, escrito a petición de la revista *Aisthesis* en otoño de 1968 y recogido más tarde en una compilación que lleva el mismo título (2008). Una declaración anticipada y absoluta que asegura, referido al texto, serán páginas que crecerán con el tiempo. El dolor de la infancia, o esa condición primaria de su biografía contribuyó de manera *virtuosa* a que toda la materia que lo rodeaba hiciera que incluso el dolor se tornara *funcional*. Es un hecho, que el dolor más grande que sembró su soledad, fue la pérdida de su madre:

La señora Sara había muerto, se había borrado totalmente en la pequeña casita de la Maestranza, que he recordado en un breve cuento escrito no digo de limpio sufrimiento [...] no recuerdo cómo era, y nada, ninguna huella de su rostro, ni un retrato, ni una prenda de vestir, ni siquiera una carta fue conservada. Nuestra madre jamás consintió en retratarse y fue así cómo en el retrato que le tomaron a toda la familia en la casa de la calle Juan de Dios Pení, eran ya sombras en un recuerdo que para mí era solo palabras. En ese cuadro no aparece mi madre; no quiso retratarse; estaba por ahí, en un cuarto, en el pasadizo, tal vez en el comedor, tal vez mirándonos, esperando que saliéramos de esa breve fiesta que fue el retrato colectivo imaginado por mi parte” (2008, 15).

La descripción es una escena cotidiana de una familia, que busca fijar en una foto ese momento, pero la ausencia del registro de su madre define el recuerdo-fijado ya como algo imperfecto, portador de un vacío en su objetivo: no están todos, la posteridad recogerá como una evidencia aquella ausencia. Una foto sin *su mamá*, se convertirá el elemento necesario, advirtamos no para que se comprenda lo que después escribió, sino para comprender en él mismo ese *extraño terror*, ese tentador terror que lo acompañó en su infancia y proyectó su condición de escritor:

En estos apuntes no trato de probar nada, solo pretendo, y no estoy seguro de lograrlo, salir en busca de mi infancia, de los elementos que formaron o

deformaron mi infancia y que, de algún modo misterioso, me hicieron escritor o más bien me impulsaron a juntar palabras para reconstruir una infancia o inventarla [...] Soy desordenado, salto de un recuerdo a otro, de un año a otro, retrocedo y me anticipo, inserto un recuerdo sobre otro, lo doy vuelta y aparecen adherencias en él, otros rostros, otras palabras, otros hechos [...] Por eso aquí no hay literatura, aquí no hay estilo, trato que no lo haya, solo elementos primarios, datos escuetos, inútiles, supernumerarios, gestos más que ropas, gestos silenciosos en gente silenciosa (2008, 17).

La propuesta avanza por la línea de la infancia y su formación, con la imagen vaciada de su madre, de la que solo reserva el *mar de fondo y su tos*. Son escasos materiales para la memoria, cuánto se deja pasar por el corazón como una evocación más refinada. En ese punto de la ausencia y su legado resulta fácil recordar y detenernos en cómo opera también esa pesquisa en las primeras páginas de *Pedro Páramo* del mexicano Juan Rulfo: “Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver”. La lectura como expansión de la mirada, la escritura como síntesis del recuerdo. Aun cuando en otras líneas de la emblemática *Patás de perro*, el mismo Droguett, en la voz de Carlos, su protagonista y alter ego, acuñe que escribe para olvidar porque necesita meter un poco de tranquilidad en su alma.

“No estamos solos cuando recordamos”, declaró en un desconocido ensayo escrito durante su exilio, descubriendo en esa sentencia la fórmula secreta de su literatura: soledad + recuerdo = escritura (1985, 4).

## INFANCIA

Algunos datos para comenzar su biografía: Carlos Droguett Alfaro nació en Santiago en 1912. Pasó su infancia en La Serena, donde su padre era funcionario del telégrafo. Allá en la ciudad a orillas del mar, se dieron vivencias que dejaron una profunda huella en su vida. El cuento que lleva sin más el título de “Infancia”, arranca de esta manera:

Hoy, que es 15 de octubre y es mi aniversario, yo me aflijo como antes, cuando venían las gentes de la casa a decirme buenos deseos, cuando me acariciaba mi padre con sus toscas indiferentes caricias que me sacaban lágrimas, tristeza. Me aflijo como antes, pero de modo distinto, solo por eso, por cumplir un año más, otro año. El tiempo que ahora cumplo es un tiempo más solitario, más ensombrecido, más viejo y la pena que me aflige llega desde una época anterior, a veces muy cercana, a veces atrozmente distante y desaparecida, es también una pena envejecida, gastada. Ahora siento que me acostumbro a los años, a la soledad, una soledad dura, oscura, inmóvil, con el alma enterrada en ella, tiesa y estirada. Me acostumbro lentamente, en una imperceptible inundación, en un

doble manar de la soledad y del silencio. [...] Ahora que es el 15 de octubre quiero acordarme de aquella ciudad del norte en que lloré cuando era niño, en que reí cuando era pequeño. Eran años grises aquellos, crecidos alrededor de una ciudad envuelta en la neblina, encerrándola con todo lo que en ella vivía, transcurría. Solo eso recuerdo, tal breve cosa determinada, ni siquiera grave o importante, cierto hecho que entonces pasaba, no se recuerda en absoluto que uno en esa época estuviera alegre, estuviera triste. Miro a mis parientes habiéndome acordado mi memoria, los veo numerosos, agradablemente ruidosos; el tiempo se llena de personas, de cuerpos de individuos, cuerpos lentos sin cara, pues el tiempo ha borrado, disuelto sus facciones, echado al suelo sus risas, diluido sus bocas, solo me suenan en la memoria sus nombres, cada uno tenía un nombre, lo más durable en las personas. [...] ¿Qué es un niño? Muchas veces me lo he preguntado al mirar a los otros niños con mis ojos de hombre. El niño no es en absoluto un futuro hombre, como dicen. Al contrario, más bien parece que es un hombre pretérito. Se muestra el niño de tal manera herido por cada cosa, que su alma está siempre pronta para mojarse en el llanto. El niño parece que recién viene llegando de una inmensa, de una desconocida insostenible desgracia. El niño es un hombre agudizado que por cualquier cosa ríe y, sobre todo, por cualquier cosa llora. Y tiene de tal manera adelgazada cada parte suya, sensibilizada tanto cada mano, cada ojo, cada oreja, que recibe en ellos, caliente, desnuda, totalmente, cada cosa que lo hiera. Y hay que saberlo, todas las cosas lo hieren. Todos los niños son inteligentes. No he visto, no he oído niños tontos, la estupidez es una cualidad de los adultos. El niño es un habitante de otro mundo, un mundo extraterrestre más concreto y purificado, y crecer no es para él, me parece, más que sufrir pena de extrañamiento, alejarse para siempre de la niñez, que es su tierra original y evidente, la más profunda y la más pura, para acercarse a ser habitante de otra tierra, a ser violentamente, abyectamente hombre (1971, 19-29, 36).

Se incluye esta extensa cita con el fin de situar aquello que fuera de *importante* dentro de la formación sentimental que nutre su configuración como escritor. Acaso como las visiones que permiten desplegar el universo de tiempo y lugar que permea la realidad de su prosa. Patrones que resultan más que un trauma, en su revés, una restitución como fuente creativa, que tiene en apariencia, desde muy temprano los fundamentos de un modelo por recuperar el tiempo perdido. En diversas ocasiones, su precisión por definir la literatura como un ejercicio de búsqueda más de imaginación, se impuso como principio al ser capaz de recoger y hacer registro, acaso cuando nadie hablaba de autoficción o ficción biográfica, de aquel sustrato que cimienta su narrativa. La memoria de la infancia como detonante de cuánto oye y puede ver a través de su escritura:

Desde nosotros atardecía y nosotros con la tarde también atardecíamos. A esa hora se oían los aullidos de los perros en las quintas, eran unos tristes aullidos desamparados y sollozantes. Era el miedo, la soledad quien aullaba, la gente que estaba lejos sufriendo, los marineros que se hundían con su barco en el elevado mar hecho pedazos aullaban tristemente hacia la costa para no morir solos. Miedo de sentirse solo, eso expresaban los aullidos de los perros. Venían por el cielo, siempre nublado a esa hora, siempre pesado y plomo, y se arrastraban por las paredes de la casa y estremecían a la gente que en ella, en ese momento, estaba viviendo, transcurriendo. Sí, la gente transcurría igual que el tiempo, ella también lo formaba. Qué solo me sentía. Mi madre estaba de continuo ocupada, cosiendo la ropa, limpiando la casa, y no tenía ocasión para saber que yo estaba triste, para mirar mi tristeza, como si la tristeza fuera otro diente que se me caía y yo el alvéolo que quedaba. No me acuerdo cómo era mi madre. En realidad, no recuerdo nada exactamente, no podría clavar cada cosa con un juramento. No recuerdo las cosas de entonces y ellas solo me parecen (25-26).

No es menor este presentimiento que describe como condición de memoria, pues su propio estilo, impregna el tratamiento que da a sus personajes, no a sus acciones, sino más bien a las evocaciones y los pensamientos, que han gestado a partir de esta misma condición la deriva que nutre mundo narrativo: “Mi ideal sería llegar a escribir como respiro, con la extrema sencillez que lo hace esa estupenda improvisadora que es la vida” (1967, 8).

### ¿POR QUÉ SE ENFRÍA LA SOPA?

Un cuento en forma de ensayo que en su relectura viene a confirmar que, antes de las clasificaciones, lo suyo fue una “literatura de ideas” que se anticipó a definir de qué manera el conflicto de la historia puede cuestionar el tema de la misma. ¿Cuál es el tema entonces? Solo o, justamente, una interrogante sobre el qué contar. Es decir, un vaciado en el tiempo de la historia respecto a cómo los personajes —el narrador (que es indefectiblemente el propio Carlos) y su amigo Manuel— divaguen en torno al tema de fondo, que es la historia importante. Y todo eso tiene antecedentes aún más remotos. Pues la expresión latina: “Perche la minestra si fredda” (*porque la sopa se enfría*) aparece fijada en uno de los últimos manuscritos de Leonardo Da Vinci, donde en cuatro páginas se centra en un problema de análisis geométrico relacionado con cuadriláteros de diferentes tamaños. Dichas ideas en sus páginas, según su biógrafo, Carlo Vecce, entrega una clave para entender su obsesa forma creativa. Describe una escena doméstica: Leonardo es invitado por su criada y un camionero a levantarse del escritorio para llegar a la mesa donde la cena está lista y la sopa se enfría: “Una voz llamándolo a cenar marca el punto de suspensión de la escritura de Leonardo —en

el imaginario un artista contumaz y obsesivo que se dice dormía escasas horas sin fronteras ni barreras— admite el límite del espacio y tiempo, porque a cierta hora de la noche, el final tanto del aceite en la lucerna, la tinta o su papel, al igual la vida, se detienen, acaba, y enfrían”.

En el cuento de Droguett, la pregunta deviene en un catalizador del arte de narrar. *¿Por qué se enfría la sopa?*, será una interrogante sostenida, que trasladaremos provisoriamente a la fórmula davinciana, para utilizar una misma interrogante en la producción reflexiva que manifiesta en su ensayo *Materiales de construcción* y su cuento de marras:

Porque la idea matriz más rica y principal estaba inserta en el tema, que, por lo demás, figura ya íntegramente en el título. *¿Por qué se enfría la sopa?* O más corto y más sustancial ahora, entretrejida con otras corrientes y por eso más simple y más terrible, *¿por qué se enfría?* Pregunta importante, trascendental y clásica, para un clasicismo personal y autobiográfico, y cada vez más antigua y clara (1971, 159).

No es vago en su sentido querer situar la interrogante, ya que el relato en toda su dimensión describe un estado de cosas, que redundo como reconocimiento —la pregunta inicial sin respuesta— primero, de la *dificultad de expresión* y segundo, en una *autocrítica* por nunca resolver su interpelación.

La *dificultad de expresión*, quizás sin ánimo de desmentirlo, es el sello de su estilo. *¿Se imaginan una prosa llana, lineal y definidamente concreta en las páginas de Droguett?* Imposible:

Tampoco puedo explicar mi estilo; tengo solo presentimientos en lo que refiere a él. El estilo no nace, o torna, cuando un tema me interesa [...] Pero, a veces, diría que siempre, tengo la impresión de que el lenguaje, las palabras, se interponen entre ellos y yo, y suprimiendo torrencialmente puntos, comas, explicaciones obvias, descripciones inútiles, los acerco en bloque a mi terror, soy como un ciego debatiéndome entre las alambradas de púa del idioma, entre manos, ojos, pies, bocas, pautas, preceptos, camisas que quieren incorporarme o hundirme, pugnando por salir o, más bien, por acercarme a mis personajes (1971, 7-8).

En cambio, la *autocrítica* es lo que cruza el mismo oficio de escritor y sus hallazgos, que operan como las alternativas que satisfacen esa antigua interrogante que demanda explicación, algo que él mismo en su fecha de escritura, acusa como infinitud, 1932, *adelante*.

En resumidas cuentas, toda su obra es una respuesta a la pregunta. A Droguett no le interesa lo fácil, se queda contento de haber sabido orillar y cree no haberse equivocado en su intento. Así, adelantamos decir también, que esta restitución de su

lectura a razón de las reediciones y publicaciones, son ahora la una forma de un llenado que recae y corre por cuenta de sus antiguos y nuevos lectores.

La narración, “¿Por qué se enfría la sopa?” tan tempranamente escrita –1932– pero publicada recién en 1971<sup>1</sup>, supo delinear las disquisiciones que sustentan una veta más discursiva, que, en el plano común de la acción donde se sumen sus personajes:

¿No crees, Manuel, que el que inventó las preguntas ya estaba diciendo un poco su soledad, llamando a gritos a su miedo, por lo menos para que lo acompañara? El hombre que pregunta es un débil, un enfermo, un atolondrado, un lleno de hipocondría. [...] la tragedia es una pregunta esencial sin respuesta, Manuel, un callejón sin salida, una debilidad que sabe que va a morir desangrada. ¿No lo crees? Por eso es bueno preguntar a veces, para desconcertar al amante, al marido, al padre o al enemigo de los persas o de los griegos. Sin preguntas no hay poema, ni ópera, ni drama, ni tragedia y creo que tampoco revoluciones (171, 162).

La obligación de crear un texto surge al modo de una composición, los estudiantes en la escuela deben escribir sobre sus vacaciones, entonces la sopa *son* sus vacaciones, la sopa *es* el aburrimiento, y a poco andar la sopa también despliega el *anhelo* por llegar a Cristo –ya él colgado en la cruz era un signo de interrogación abierto, que debía cerrarse– porque como tantos relatos suyos, la imagen religiosa irrumpe para dar forma metafórica y sentido a esa otra búsqueda: una sopa que quiere saciar y colmar de justicia a los necesitados. La comida será eterna, dispuesta y lista para aceptar y rechazar, “si no hubiera comedores en las casas del mundo no habría revoluciones [...] No, no quiero cualquier cosa, quiero una pequeña cosa definitiva, un mínimo destino total que yo elija, quiero elegir, no quiero ser elegido, ¿oíste, sopa? (173-174). La sopa es el tema, el hambre su oficio de escritor. Con el tiempo esa deriva logrará salir del código de la gran pregunta, para definir *un hacer*, al modo de quién entra en la materia, apropiándose de su trabajo.

## BORRADOR DE UN REPORTAJE

En el mismo libro, *El cementerio de los elefantes*, se incluye un valioso paratexto donde da cuenta de una visión madura de su *quehacer*, por lo que vale la pena referirlo, para tensar el arco de su formación, que acusa símbolos decidores que ya estaban como fundamentos en sus inicios:

---

<sup>1</sup> También apareció publicado en Cuadernos Hispanoamericanos, N°308. Madrid, 1976.

¿Usted desea saber qué cosas estoy escribiendo o preparando? Bueno, esto ya lo he contestado, creo. Sí, efectivamente, había madera, nunca tabla sobrada desde la lejana época en que quise dibujar unos muebles. Me estropecé la mano, manché con la sangre la camisa, mi mujer se afligía y se iba borrando, parece que estoy embarazada, dijo, vino el médico y aprovechamos para que me examinara los dedos. Nos sonreímos, la madera se quedó arrumbada, callada durante años, guardando toda esa energía llena de olvido. ¿Qué hacer ahora? ¿Cortaré una novela o aserrucharé media docena de cuentos? De repente coges el serrucho y te encuentras con nudos y de repente coges el tema y te encuentras con nudos [...] Por lo demás, el tema no importa. Prefiero el camino a la posada, dijo el manco y me parece que esto es también un precepto de técnica artesanal. No me va a creer si le digo que aquella vez que me puse a hacer una mesa para el comedor me resultó un paragüero. Lo colocamos a la entrada del comedor, es claro (12-13).

Con los años las definiciones solo irán acentuando, congregando mayor nitidez a su propia apreciación como hombre de letras, al llegar a las certezas que subvierten la incertidumbre:

Yo siempre he pensado que, el ser escritor, en mi caso, y el ser hombre, son cosas que no son separables en este mundo, ni en otro mundo, son en términos médicos inoperables. Se es escritor en cuanto hombre y se es hombre en cuanto escritor. Ese es mi punto de vista, y ese era mi punto de vista cuando yo era mucho más ignorante que ahora, y muchísimo más joven que ahora. Recuerdo desde mi época de estudiante de humanidades y aun de mi época de infancia, que yo me enfrentaba al mundo sin darme cuenta por supuesto, y ahora intuyo que era así, como un probable tema, como un tema que me era obligatorio tratar o recoger, y por supuesto hacer lo posible por expresarlo con autenticidad, con veracidad, sin mentiras. No sé si usted se acaba de referir en su larga pregunta, y si no lo recuerdo, está bueno que ya se vaya diciendo, que yo siempre he pensado que toda novela es realista, que solo existe la literatura realista. Es decir, la literatura extraída de la vida, la literatura que es expresión de la vida y que no es fuga de la vida; que no es una tergiversación de la felicidad, de la desgracia, la alegría, de la aventura, de la desventura. En ese sentido, tal vez usted tenga razón, al decir que en mis novelas mis personajes aparecen como seres golpeados por el destino, o por los hombres que manejan este destino, por la naturaleza o por los hombres que se aprovechan de la naturaleza<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Carlos Droguett: “Los libros son armas que explotan”, entrevista clandestina (05 de julio de 1975) recogida en el libro *Sobre la ausencia* (2009).



## Y LA PUERTA GIRÓ SOBRE SUS GOZNES

Ahora al cierre se cruzan las historias. Tanto el ensayo *Materiales de construcción* como el cuento *¿Por qué se enfría la sopa?*, acusan el momento exacto en que aparece el escritor, como se recrea en el momento cuando en la lección escolar se les solicita que escriban una composición. Es un hecho que se describe en el relato, y recuerda cómo muestra ese cuento a su compañero de banco, Manuel Salvat:

A mí me gustaba de aquel cuento el título y también el tema, no tanto el desarrollo; el título me obsesionaba, pues era para mí como un retorno a la infancia; a la casa de La Serena, donde había enfermado fatalmente mi madre y la cual casi encendió mi hermano Roberto [...] Todas esas cosas evocaban para mí aquel esbozo de cuento, que desgraciadamente perdí no sé cuándo, no sé cómo y del cual todavía nos acordamos con Manuel (1971, 24-25).

Son años de iniciación y conocimiento, de primeras lecturas y apuntes incluso con la poesía. Entonces lee a Knut Hamsun con quien se abrió a los escandinavos; en especial el cuento “El tío Rubén” de Selma Lagerlöf, que lo marcará de por vida, luego al estar hospitalizado su padre le hizo leer *Los tres mosqueteros*, y de su autor habría dicho, “está más allá de la literatura, como estaba más allá de la vida, más allá de la naturaleza, esa bestia grandiosa, desmesurada, fantástica, fantasiosa, exuberante, esdrújula, que era Dumas padre” (1971, 32). Contrario a todo supuesto, su plan de lectura escolar estuvo marcado, antes de los que fueron su mayor influencia por el terror y el misterio de Edgar Allan Poe<sup>3</sup>: “Lo primero que leí de él en la antigua revista *Corre-Vuela*, fue *El gato negro*, que es la introducción a todo Poe, la introducción a todo el horror de mi niñez, de mi soledad que ya no era tanta; Poe me sirvió de reactivo, ese cuento me hizo contemplarla entera” (2008, 35). De esa lectura surge como revelación algo parecido a un juego, el desafiarse con su otro amigo de aquel entonces, Luis Guíñez, a partir de la pregunta: *¿Qué crees tú que hay que hacer para ser escritor?* A lo que este respondió, que era necesario el talento, pero que más le sonaba a una palabra fea y vaga, como una moneda. (¿De cambio o de la suerte?) Mientras

---

<sup>3</sup> “El autor que más profundamente me ha influenciado es Marcel Proust, a quien frecuente desde muy joven; opino que sigue siendo un maestro en visión y en estilo y que de él proviene todo el arte actual. Faulkner y Kafka no se concebirían sin él. Los insomnios de la niñez se los debo a Edgar Allan Poe, a quien no olvido, a quien no cambio ni intercambio. Los rusos del siglo pasado y los escandinavos nutrieron mi adolescencia. Les conservo un profundo agradecimiento mezclado con rencor o de sencilla envidia. Qué bien hace leer, por ejemplo, a Dostoiewsky, para seguir un curso de humildad literaria.”, en *Autobiografía* (8 de junio de 1966), 1971, 15.

Droguett refrescó lo que le había dicho su tía, sobre que, *si no hay miedo, cualquier miedo, no vale la pena*. El desafío a poco de la charla fue tomando la condición de que escribirían una novela, un relato de pasión y misterio en un castillo medieval. Para ello, lo antes posible, debían comenzarla y dar con una “frase magistral”. A la mañana siguiente Guíñez trajo su frase: *¡Jesús!, exclamó la marquesa!*, la dejó caer de repente durante el recreo. Droguett –único futuro novelista de los dos– también acuñó la suya, al día siguiente:

Y la puerta giró sobre sus goznes. Él se torno completamente para mirarme –estábamos en el patio grande y los compañeros trepaban por los andamios de la gimnasia o estaban en los urinarios tirando agua o fumando– y abrió sus enormes ojos tristes, ahora alegres, ahora jubilosos. Estupendo, dijo y parecía sincero. Yo me quedaba callado por simular, pero, sentía ya un insoportable estúpido orgullo y me ahogaba por más elogios. Mi frase era buena. Lo sabía. Mis frases son buenas, siempre lo he sabido, dice la literatura, pero ahora yace sepultada, perfectamente sepultada, perfectamente sepultada en los nichos de las bibliotecas. Ése es el verdadero panteón, nuestro panteón (2008, 38-39).

Droguett, sin duda, había ganado el pie forzado. Sin embargo, que se sepa, esas líneas no se encuentran en nada de su obra publicada o que se conozca hasta ahora. Es una frase para el bronce, que, en esta misma memoria de ensayo, se animó a confesar que le habría gustado constituyera su epitafio.

Al cierre, esa *visión* y *su* sentido de la literatura queda descrita en la nota que introduce el compilador y prologuista, Germán Marín en la edición de *Materiales de construcción* para la publicación del 2008: “Infancia y literatura son los materiales impalpables con los que se levanta, sin embargo, un mundo sentimental de fácil identificación, propia de la infelicidad de una época bajo la cual, si recordamos a través de los artificios de la memoria, esas tardes de invierno de nunca acabar, como decía una canción chilena de aquel entonces, la gente de barrio comentaba sus dubitaciones en torno a unas tazas de té y, cerca de la mesa familiar de mantelito blanco, también como se nos ocurre, escuchaba un niño de buen oído que, más tarde, se dedicaría a escribir” (10).

Su madre era silenciosa. Eso le pareció a él y no quería olvidarlo. Acaso por eso lo suyo más que una decisión fue una obligación el volverse un escritor. Quien escribe lee dos veces. La infancia había dispuesto todo para que lo hiciera. Su memoria retiene un hilo de esas conversaciones y lo que se convertirá en su oficio, no es más que la lucha por recuperar *sus* palabras, la forma en que se impone *conversar* con esa muerte: por sobre el silencio y a través de su memoria.

## BIBLIOGRAFÍA

- Chartier, Roger. *Escuchar a los muertos con los ojos*. Buenos Aires: Katz Editores, 2012.
- Droguett, Carlos. *Los mejores cuentos de Carlos Droguett*. Selección de Alfonso Calderón. Santiago: Zig-Zag, 1967.
- . *Materiales de construcción*. Selección y prólogo de Germán Marín. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.
- . *El cementerio de los elefantes*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1971.
- . “Guillermo Araya, el amigo que jamás conocí”. *Literatura Chilena, Creación y Crítica*, 9 (1985).
- . *Sobre la ausencia*. Edición y prólogo de Roberto Contreras. Santiago: Lanzallamas Libros, 2009.
- Marín, Germán. “Perduración de Carlos Droguett”. Droguett, Carlos. *Materiales de construcción*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.
- Perec, Georges. *W o el recuerdo de la infancia*. Barcelona: Península / Narrativa, 1987.



## ALGO MÁS SOBRE *SESENTA MUERTOS EN LA ESCALERA*

Fernando Moreno  
CRLA-Archivos, Université de Poitiers  
CELICH, Pontificia Universidad Católica de Chile  
fmorenoturner@gmail.com

Publicada por primera vez en 1953, esta obra de Carlos Droguett constituye, por múltiples motivos, un hito tanto en la producción narrativa de su autor, como en el conjunto de las letras chilenas y continentales del siglo XX. Sin embargo, desde el punto de vista de su recepción, y a pesar de haber obtenido el premio del Concurso Nascimento de aquel año, la novela no tuvo el impacto ni la acogida que, dado su alcance y cualidades, podría haberse esperado. El propio autor, declararía años más tarde, en 1971, “Mi primera novela, a pesar de ser publicada hace tanto tiempo, yo la considero un libro inédito. No tuvo ningún éxito, de público ni de crítica. Pasó prácticamente desapercibida. Creo que el próximo año publica Sudamericana la segunda edición” (*Escrito en el aire*, 50)<sup>1</sup>. Hasta puede afirmarse que, en gran medida, esta novela fue incomprensida y, por lo mismo, injustamente criticada por los comentaristas de aquella época<sup>2</sup>.

Pero ahora resulta indudable que *Sesenta muertos en la escalera* marca un momento sustancial en la carrera literaria de Carlos Droguett, quien, lector empedernido y deseoso de dedicarse al oficio de la escritura, en la década de los años treinta comienza estudios de Leyes en la Universidad de Chile al tiempo que ejerce el periodismo en diversos medios capitalinos y se inicia en sus primeros ejercicios literarios. Pero, como es sabido, en 1938 sucede un trágico episodio de la historia de Chile que tendrá una incidencia decisiva en la vida del autor. El 5 de septiembre de ese año un grupo de estudiantes y obreros nacistas llevan a cabo la toma de la Universidad de Chile y de la

---

<sup>1</sup> La segunda edición de la novela solo se concretaría cerca de cincuenta años más tarde; será publicada por la misma editorial Nascimento en 2019.

<sup>2</sup> Recuérdese, por ejemplo, lo que afirma Alfredo Peña Ríos (1954): “Los que lean esta obra con el ánimo de encontrar opiniones, detalles olvidados de los acontecimientos, se sentirán desilusionados, pues *60 Muertos en la Escalera* es una vasta exposición, aburrida algunas veces, de las ideas del autor sobre la muerte y la tragedia, con ciertos detalles amargos, con demasiados paréntesis en la trama misma, lo que dificulta la ilación consiguiente de los sucesos” (139).

Caja del Seguro Obrero, como preludio y elemento desencadenante de lo que pretendía ser un intento golpista cuyo objetivo era la partida de Arturo Alessandri Palma de la presidencia del país y su reemplazo por el general Carlos Ibáñez del Campo. Pero el levantamiento fracasa, los involucrados deponen las armas y se rinden, a pesar de lo cual la policía, después de haberlos reunido a todos en el edificio de la Caja del Seguro Obrero, procede a aniquilarlos. Ante dicha masacre la reacción de Carlos Droguett es inmediata y también concluyente para su futuro pues decide dejar de lado sus estudios universitarios y dedicarse a la literatura. Como él mismo lo declarara, mientras buscaba materiales para hacer su tesis en Derecho, aquel hecho produjo una crisis en su espíritu y determinó un verdadero cambio en su vida. Así, un año más tarde, publica en el diario *La Hora* su crónica “Los asesinados del Seguro Obrero”, la que vuelve a aparecer con algunas modificaciones, pero esta vez como libro, en la Editorial Ercilla en 1940. Se trata, para el escritor, de un texto nuclear que seguirá afinando, modificando y publicando con posterioridad, que plantea las líneas directrices de su trabajo, determina motivos y planteamientos recurrentes y que, además, constituye la base narrativa, el eje central de las intrigas presentadas en la que será, entonces, su primera novela, *Sesenta muertos en la escalera*. Aquí el autor procede a introducir importantes cambios en el nivel discursivo, los que se traducen, por ejemplo, por un considerable aumento de la masa narrativa —concretándose la estrategia de la ampliación, característica de la escritura de Droguett—, de modo que, en esta reescritura, los episodios de la crónica aparecen ampliados, incrementados y, además, acompañados y engarzados con otras historias de desamparo, soledad y violencia, amor y muerte, porque el autor inserta en la trama central, toda una serie de materiales narrativos, ya publicados, de distinta índole y provenientes de diversas fuentes.

*Sesenta muertos en la escalera*, por su singular construcción, su discurso movido y torrencial, es una obra señera en la producción literaria chilena y continental, precursora, en muchos aspectos, de algunas de las características y novedades más notables de la novela latinoamericana de las décadas posteriores. En ella, los fragmentos correspondientes a los infaustos sucesos ocurridos en septiembre de 1938 se centran, internalizan y desarrollan. Allí, el narrador personal se sumerge en la conciencia de los personajes, se desliza por la interioridad de los jóvenes mártires, evoca sueños, deseos y lamentos, convoca y desautoriza las voces del poder, se aferra a la convicción de la extrema injusticia que rige una sociedad, se enraíza en mentalidades y acciones, se adentra en otros tiempos y otros espacios, convoca a otros narradores, se desliza hacia otros múltiples matices temáticos.

De ahí que pueda afirmarse sin ambages que *Sesenta muertos en la escalera* no es simplemente una extensión de aquella crónica, sino mucho más. Así lo entendió la crítica académica que comenzó a estudiar seriamente esta obra a partir de la década de los ochenta y que mostró y distinguió algunos de sus elementos primordiales. Así, por ejemplo, Francisco Lomelí (1983) se interesó por la expresión de lo que llamó

la muerte multifacética, esto es, por las distintas modalidades y concreciones que emergen de ella a través de las palabras del narrador y de los sucesos referidos, como también de determinadas exposiciones del hablante. Por su parte, Teobaldo Noriega (1983) destacó la manera cómo *Sesenta muertos en la escalera* se construye como un collage escritural, en la medida en que, junto con el relato de la crónica, el autor introduce varios cuentos y artículos periodísticos escritos con anterioridad, además de un folletín, de modo que, por la presencia de estos textos, la novela redundará en la yuxtaposición de acciones, en vaivenes espaciales y temporales que hacen pensar en la técnica del montaje. También de la composición de la novela en su relación con la reescritura de *Los asesinados del Seguro Obrero* se ocupa Luis Íñigo Madrigal (1983), en cuyo minucioso e imprescindible trabajo se refiere al funcionamiento del tropo retórico fundamental que Droguett utiliza para las nuevas versiones de la crónica inicial, la *amplificatio*, cuyas manifestaciones tanto en el nivel del objeto del discurso, patéticas y progresivas, como en el nivel lingüístico, son mostradas y examinadas en sus diversas funciones y relaciones. Años más tarde, otro artículo que pondrá el acento en el procedimiento de amplificación textual de la que es objeto *Sesenta muertos en la escalera* es el de María Loreto Lamas (1999), en el que pone en evidencia cómo los diversos tipos y modulaciones que este proceso, en sus modalidades internas y externas, confluyen para que un fenómeno de reescritura textual pueda otorgar una mayor profundidad significativa al nuevo producto discursivo.

En este breve recorrido por los estudios que se han ocupado de analizar la novela, cabe mencionar otros cuatro. Primero, el de Carlos Días Amigo (1990), quien, examinando las características del narrador básico y la presencia de las historias que se intercalan en el eje central del relato considera *Sesenta muertos en la escalera* como una actualización de la crónica histórica; luego el de Eduardo Barraza (1990), donde, a partir de consideraciones sobre el discurso realista y la llamada novela de la generación del 38, evoca la dualidad del discurso a partir de la cual se abordan los componentes históricos, la evocación colectiva y el sincretismo, poniendo énfasis en la concreción de un discurso carnavalesco que tensiona la relación entre verdad histórica y verdad literaria. La novela también es analizada a través de las páginas del excelente trabajo de Roberto Suazo (2009), para quien *Sesenta muertos en la escalera* constituye “un gran mosaico emocional de una ciudad enlutada a través del tiempo” y adquiere “la connotación de un panteón abierto a la historia”, en la que la sangre de la escalera se convierte en el “esqueleto sobre el cual el escritor montará un testimonio semejante a una sinfonía martirial, en la cual cada movimiento va repitiendo acordes de otros movimientos anteriores, al tiempo que anticipa futuros acordes” (78). Por último, cabe citar artículo de Emiliano Coello (2016), el que, aunque centrado en particular a *Los asesinados del Seguro Obrero* a la que considera como precursora del género testimonial, alude a *Sesenta muertos en la escalera*, subrayando en ella la plurivocidad, el

diálogo, la carnavalización, la ironía y la parodia como aspectos propios de la escritura novelesca y de la literatura de vanguardia, viendo también el influjo del cubismo.

Teniendo en cuenta todo lo significativo que resultan estos aportes para la lectura de la novela, me ha parecido que, para esta ocasión, podría ser provechoso abordar otros aspectos de ella, esto es, algunas consideraciones a partir la disposición y la estructura que se establece gracias al procedimiento del montaje –la adjunción e inserción de otros textos– realizado por el autor para la elaboración de *Sesenta muertos en la escalera*. Por lo mismo, no se trata de volver nuevamente sobre la identificación y establecimiento de los textos incorporados, sino de mostrar algunos ejemplos de cómo Droguett realiza esta intervención y de tratar de determinar su funcionamiento en el marco de la nueva obra que resulta de este trabajo de ensamblaje.

El primer caso que evocaré es, precisamente, el del primer texto incluido. Se trata, como ya lo ha señalado la crítica, del cuento “Isabel” de 1934. Este aparece solo tres párrafos después de que haya comenzado la narración de ese hablante básico que se dirige a un auditorio colectivo (“Amigos míos, no les parecerá bien a ustedes que yo hable sobre eso terrible y rápido que ocurrió en la ciudad hace un año exacto”, 17)<sup>3</sup>, poco después de que el personaje narrador diga que se siente enfermo y que se dirige a su trabajo, al que debe llegar antes de la una de la tarde, aburrido y disgustado. Pero antes de que se produzca la adición de “Isabel”, el narrador introduce el nuevo texto, añadiendo algunas frases que establecen un puente entre el texto base de *Los asesinados* y el cuento:

Sí, iba aburrido y preocupado, pues ella también estaba enferma, esperaba, tal vez, un hijo. ¿Te acuerdas, Isabel? Estabas enferma y triste. En las noches, te quedaba mirando. Tornaba mi cara en la oscuridad y sonreía hacia ti, para iluminarte. ¿Que para qué vivimos?” y luego, tras el suspiro, se te desalentaba el alma, se te arrugaba la vida y llorabas despacito (18).

Es a partir de ese momento cuando aparecen las primeras líneas del relato insertado:

Aún te escuchaba llorar mientras tranqueaba fuerte bajo el sol en las calles calcinadas del mediodía. No, no llores más. Créeme a mí, que te quiero, tu sabes que quiero tanto, no desees morir, la muerte no es un descanso exacto, un refugio seguro ¿Cómo podemos descansar si, cuando llegamos donde ella, nosotros ya no somos nosotros? (18)<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Cito por la primera edición (Nascimento, 1953).

<sup>4</sup> Un estudio sobre las variaciones textuales que Carlos Droguett acostumbraba realizar con sus obras debería considerar, por ejemplo, que el texto “Isabel” incluido en *Sesenta muertos*



El tedio, la inquietud, el desasosiego, la enfermedad, sirven de enlace entre las distintas escrituras, aunque el narrador cambie de estatuto (y se identifique más tarde como “Carlos”, 38) y se dirija esta vez a un solo interlocutor. Pero también aparece otro elemento vinculante y determinante. Se trata, lógicamente diría, del motivo de la muerte, que ya aparece anunciado en el título de la obra y refrendado en el epígrafe que antecede la historia narrada —el que, como también es sabido, proviene del prólogo de *Los asesinados del Seguro Obrero*—:

Este libro no lo he escrito yo. Lo escribieron los muertos, cada asesinado. He tratado, además, de escribir una historia no otorgando franquicias ni al panfleto ni al escándalo. No me interesa lo fácil. En las páginas que siguen hago historia, pero historia de nuestra tierra, de nuestra vida, de nuestros muertos, historia para un tiempo grande y depurado (5).

Ahora bien, si en el cuento el narrador le habla a Isabel sobre hechos y situaciones bastante diferentes a los de la trama medular, refiriéndole constantes disquisiciones sobre el funcionamiento de la sociedad u otros aspectos relativos a las costumbres, la vida cultural, la existencia —la pobreza, la soledad, el trabajo, el sueño, la guerra, la indefensión—, uno de los elementos centrales lo sigue constituyendo la muerte, temática con la que, como se ha visto, comienza este discurso y que continúa con afirmaciones tales como “Y por eso piensas en la muerte y me preocupas diciendo cosas acerca de ella” (26), que sirven de engarce para el próximo texto injertado, el artículo periodístico “Día de los muertos” (27 y siguientes).

Sin embargo, cabe hacer notar que el texto de “Isabel”, a partir de las consideraciones sobre la relación sentimental entre ambos personajes, despliega de manera muy destacada otra temática, la del amor, la que aparece casi inmediatamente después una segunda referencia a la muerte. En relación con esto, el narrador comienza indicando que es el amor el que permite tolerar la vulgar y sombría vida, para luego afirmar: “El amor es una sustancia nuestra, un elemento simple que segrega el alma en el interior del cuerpo, que nos envuelve en su tibio licor, todo para que no estemos solos, todo para que enloquezcamos de felicidad o de desgracia inmensa” (18). Y con posterioridad, el

---

*en la escalera* presenta diversas variantes en relación con el que publicara en *El cementerio de los elefantes* (1971), recogido en el volumen I de los *Cuentos completos* (2022), edición por la que cito estas mismas líneas, destacando en cursiva los cambios efectuados por el autor: “Aún te escuchaba llorar mientras tranqueaba fuerte bajo el sol en las calles calcinadas del mediodía. *Aún estaba nervioso, sentía su aliento, su desaliento.* No, no llores más. Créeme a mí, que te quiero, tu sabes que quiero tanto, no desees morir, la muerte no es un descanso exacto, un refugio seguro, *es solo incertidumbre, una incertidumbre silenciosa* ¿Cómo podemos descansar si, cuando llegamos donde ella, nosotros ya no somos nosotros? (15).

amor, en varios y diferentes matices y concreciones, emerge en dieciocho oportunidades en las palabras de Carlos, especialmente en las páginas 19, 20 y 21.

De modo que este primer caso de inserción permite ya constatar que la novela no está compuesta por una mera adición de elementos que podrían ser considerados como extrínsecos o extemporáneos, sino que es el resultado de un trabajo de ensamblaje gracias al cual se establecen las transiciones necesarias entre los diferentes discursos que se van aunando y complementando. Además, se comprueba que la ampliación del mundo propuesta implica la emergencia de otra fuerza motriz que estructura la obra y que se contrapone a la fuerte presencia de la muerte.

Los casos siguientes, que examinaré brevemente, redundan –con modalidades y gradaciones diversas–, en el sentido de estas observaciones. Así, la introducción del cuento “Lejos” (1940), que se produce después de una extensa ampliación a propósito de la figura de Enrique, cuya historia en *Los asesinados* se presenta en solo nueve líneas (1940, 36). En la novela, el narrador se extiende sobre la escritura de la carta, a su detención en la Universidad y, cediéndole la voz al personaje, a su relación amorosa con Cora –que le da sentido a su vida–, a la figura del padre, para volver a la situación de un presente en el que Enrique se encuentra detenido en el edificio del Seguro Obrero. Allí, tumbado en las baldosas, recuerda un sueño. Dicho sueño es lo que se cuenta en “Lejos”, aunque en el relato original el protagonista es Pablo, nombre que, evidentemente, es reemplazado en la novela por el de Enrique<sup>5</sup>. La historia contenida en ese sueño si inicia con el miedo que siente el personaje en la enorme casa vacía de la calle Maestranza y luego se centra en la muerte de la caturra –reiteración del motivo dominante, premonición de lo que le sucederá al personaje–, y en la carta que una de las hermanas debe escribir al padre, que aparece entonces como una suerte de réplica de la carta de Enrique. Al final los hermanos ven alejarse por la calle a la madre, observan a la caturra muerta mojada por la lluvia, y “muy abrazados, se ponen a llorar”. Y el texto de la novela prosigue con “Alguien lloraba, pero no era él ni sus hermanas. Tuvo miedo, a su lado, junto a su mejilla, corría la sangre, estaba humeando, lo quemaba como un pequeño sol, la sangre estaba llena de sol, que brillaba en ella, sintió gritos y vio el humo” (96). El personaje vuelve a pensar en su carta, la imagina a su lado, y luego el narrador señala: “Enrique dio un grito, un sollozo. Oh mamá, mamá, Cora. La puerta estaba entreabierta y por ella se veía el sol de la calle y los techos de los automóviles. Entraban más estudiantes ahora” (96), para luego retomar el texto de *Los asesinados*. Como puede apreciarse, también aquí se procede a un juego

---

<sup>5</sup> En el mecanoscrito de *Sesenta muertos en la escalera* (1951-1952) que se conserva en la Biblioteca Nacional se puede observar que, en este pasaje del texto, Droguett escribe tres veces el nombre de Pablo, para luego tacharlo y sustituirlo por el del personaje de la novela, ver páginas 60 y 62.

de sutiles relaciones entre elementos y situaciones –que pueden ser de semejanza o de oposición– y que permiten que se establezcan las conexiones intertextuales sin la arbitrariedad que significaría la simple adición de una historia diferente.

Un caso especial de historia intercalada en *Sesenta muertos en la escalera* es el que concierne el folletín *Corina Rojas, criminal del amor*, que Carlos Droguett había publicado en 1946. El contexto de inclusión es muy particular, en la medida en que se manifiesta como un relato dentro de un relato. Uno de los sobrevivientes de la matanza, Montes, malherido y considerado como cadáver, escucha las conversaciones de los soldados, y las consideraciones de un sargento sobre la muerte en el pasado y en la actualidad; antes las personas “se morían en la cama como se debe. Ahora ya nadie muere en el catre, solo los viejos y los paralíticos. La muerte trabaja ahora en la calle y ya no se mete en las casas sino a matar vejestorios ¿No saben de la Corina? A mi viejo, que era guardián de punto en la calle Diez de Julio, le tocó llevarla detenida” (152). Palabras que dan pábulo para una primera descripción de Corina y para una extraordinariamente extensa relación de la historia del personaje, que rebasa con creces lo que se cuenta en el folletín<sup>6</sup>. Dos son, al menos, los aspectos que conviene destacar a propósito de esta reescritura.

Se constata, en primer lugar, que se ha producido una ampliación equivalente a la que experimenta el texto de *Los asesinados*. En efecto, si por un lado el contenido narrativo se expande, los personajes se complejizan, aparecen profundizados, internalizados, presentan otras facetas, asumen la voz narrativa, se producen múltiples cambios espaciales y temporales; por otro, a la historia se agregan dos artículos periodísticos (“Ensayo sobre el opio” y “La guerra nocturna”) que aparecen introducidos con técnicas similares a las ya señaladas para el texto base. Se aprecia, por otra parte, que se pone en evidencia y se destaca la presencia del motivo del amor, tanto o más que el de la muerte, en particular por la atracción apasionada e impetuosa que existe entre Corina y Diego, sobre la que el narrador insiste en múltiples ocasiones; un amor pasión que ambos comparten y que termina abruptamente con el asesinato del galán, aunque ella siempre lo mantendrá en su memoria. Al finalizar la historia de Corina, los soldados comentan el triste fin de su amante:

–Él fue el único muerto, el verdadero muerto, mi Sargento –dijo el uniformado colorín–, el viejo no, ese ya estaba muerto, a él solo lo rompieron, como quien desarma un mueble que ya no sirve para echarlo al fuego.

---

<sup>6</sup> El folletín, publicado con el seudónimo de Paul Beauchamp, apareció en ocho entregas –entre el 1º y el 8 de agosto de 1946– en el periódico *Extra*. Cuenta el llamado crimen de la calle Lord Cochrane, ocurrido en enero de 1916, y cuya víctima fue David Díaz, el esposo de Corina Rojas, quien fue acusada de instigadora del asesinato. En la novela, la historia de Corina ocupa un centenar de páginas (152-253).

—Cierto —dijo el Sargento—, el Diego fue el único muerto, un muerto de amor. Uno solo, pero un muerto de esta clase vale por cien (253).

Muerte y amor nuevamente reunidos en este relato intercalado que se insinúa como una suerte de contrapunto de la intriga central, con disposiciones, factores, situaciones e incidentes que se espejean y se iluminan recíprocamente. La presencia de esta temática reaparece en el capítulo titulado “Pan y sueño”, otra de las adiciones que recibe el texto de *Los asesinados* y que contribuye a la construcción de *Sesenta muertos en la escalera*. Como es sabido, la novela está dividida en seis secciones, cinco de las cuales corresponden exactamente a las que se encuentran en la crónica de 1940: “Antecedentes”, “Cómo ocurrió”, “En la noche los vivos”, “Epílogo primero”, “Epílogo segundo”. La recién citada —“Pan y sueño”— no formaba parte de la obra anterior y aquí se encuentra en un cuarto lugar precediendo el primer epílogo. A diferencia de las otras adjunciones, que se encuentran situadas en el interior de los capítulos respectivos, esta surge como una sección separada, diferenciada y, por lo mismo, sin los enlaces discursivos con los que cuentan los otros añadidos. Conviene entonces examinar más de cerca esta inclusión.

“Pan y sueño” es otra versión del cuento “Cupido borracho” (1939) y, de acuerdo con lo recién señalado, corresponde preguntarse entonces si, como en los demás casos, existen y se manifiestan razones y procedimientos que, desde el punto de vista de una lectura como la que estoy realizando, podrían justificar tal inclusión que, en un principio, podría parecer bastante artificial. La respuesta es positiva, y me explico.

Consideremos en primer lugar el título de este capítulo, en el que se ha reemplazado el nombre del dios del amor y su adjetivación desacralizadora, por uno que contiene dos elementos, aparentemente opuestos, pues uno conduce al nivel de la materialidad y el otro al de lo imaginario e imaginado, lo cual me parece concordar con ese vaivén que se ha establecido entre la muerte y el amor. Cabe añadir que, inmediatamente después del título aparece, en algo así como un epígrafe, un nombre: Jaime Rayo, mención que puede resultar enigmática y misteriosa.

El 23 de enero de 1947 Droguett publica en *Extra* el artículo “Jaime Rayo, poeta suicida”, donde evoca la figura de quien fuera uno de sus grandes amigos al cumplirse los cinco años de su muerte<sup>7</sup>. En la misma página aparece una nota que había sido escrita por el joven poeta, “El escritor y su tiempo”, e incluye, además, un poema

---

<sup>7</sup> En la novela póstuma *Según pasan los años. Allende, compañero Allende* (2019), son múltiples las referencias a la figura del joven poeta, por ejemplo “Eso solía ocurrir antiguamente, antes que nacieran nuestros hijos, antes que nos casáramos, antes que muriera Jaime, el testigo de nuestro matrimonio, Jaime se había suicidado hacía más de treinta años, el día exacto en que cumplía 25, solía ir a buscarme a mi casa, cuando yo era estudiante y soltero, él no hablaba mucho, más bien contemplaba la vida ...” (101). También se refiere a su figura en

inédito, “El animal emblemático”, que contiene una aguda y compleja reflexión sobre la condición humana y en uno de cuyos versos se indica que el hombre es una “Mezcla de pan y sueño”. Refiriéndose a este texto, Roberto Suazo (2009) indica acertadamente que el poema de Rayo contiene los dos tópicos antagónicos que la generación literaria del 38 –a la que él y Droguett pertenecen– intentó conciliar, esto es “la desesperada voluntad de cambiar la vida, de actuar sobre la realidad inmediata y transformarla, junto con la búsqueda de un lenguaje rebelde y rupturista, un escape más allá de las palabras hacia las realidades metafísicas y trascendentes, la espiritualidad al servicio de la búsqueda de nuevos sentidos” (83), es decir, un intento de amalgama entre un comprometido realismo literario y un discurso poético rupturista y trascendental, pan y sueño, vida y poesía.

Una fusión equivalente es la que se observa en el capítulo “Pan y sueño” de la novela. Allí, un deambulante, cansado, triste, desorientado e incomprendido Dios del amor, reflexiona sobre su trabajo, las diversas formas de amor y sus flechas correspondientes –también la “trágica y negra” de “los suicidas y los asesinos por amor” (261)– y cavila sobre la muerte y su faena; es testigo de las secuelas de la matanza del Seguro Obrero, observa desde lejos a la muerte –“más flaca, más triste y envejecida” (263)– cerca de los camiones en los que los soldados trasladan a los asesinados. Cupido entabla amistad con un borracho, provoca la unión de este con una cantinera, bebe, experimenta, en medio de la ciudad en duelo, el éxtasis de la embriaguez, se duerme y al final termina lavando sus flechas manchadas de vino (275). En este cuento aparece entonces nuevamente esa intención de atenuar el aspecto sombrío y tenebroso de una muerte que se impone a la vida; una voluntad de plantear, esta vez alegóricamente, esa relación dialéctica entre la vida y la muerte, entre esas dos pulsiones –creación y destrucción–, vistas como fuerzas opuestas, pero en el fondo complementarias, ya que si el hombre tiene conciencia de la muerte, y además constata todos los tipos de muertes, incluyendo el suicidio, puede tener conciencia de que la muerte da sentido a la vida, es parte esencial de ella. Como dice el narrador en las páginas iniciales de la novela: “El saber de la vida no es más que el conocimiento de la muerte; no pensaríamos en la muerte si nadie se muriera y no conoceríamos la vida si no existiera la muerte” (31).

Creo que se ha podido vislumbrar, entonces, cómo el montaje operado por Droguett en su elaboración de *Sesenta muertos en la escalera*, logra engarzar las historias y disquisiciones provenientes de otras fuentes, sin que el resultado produzca una abrupta sensación de artificialidad, aunque sí de extrañeza, y que esta reelaboración complejiza la temática central de *Los asesinados*, en sus múltiples concreciones y en sus variadas

---

varios de los relatos póstumos recogidos en el volumen *Cuentos inéditos* (2022), en particular en el titulado “El tonto de las Marías”.

dimensiones, con la presencia de su contrario y, por lo mismo, la labor de memoria de la sangre vertida y olvidada que el autor ha establecido como eje de su poética.

Como recuerda Didi-Huberman (2005), se puede suponer que las heridas abiertas por la Gran Guerra europea suscitaron, tanto en el terreno estético como en el de las ciencias humanas, “la decisión de mostrar por montaje, es decir por dislocaciones y recomposiciones de todo. El montaje sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del ‘desorden del mundo’” (98). De manera similar opera aquí Droguett frente al desquiciamiento de lo real, construyendo con retazos una obra que es ejercicio de memoria, evocación de lo ausente y silenciado, que muestra las uniones, las costuras y los empalmes entre sus distintos fragmentos. De este modo la tarea de escritura no aparece naturalizada, sino más bien como un quehacer crítico que pone en evidencia su carácter de producto –como en el distanciamiento brechtiano– y su dimensión política, ya que el montaje desafía las formas establecidas, propone nuevos ángulos en la percepción del mundo, deviene una forma crítica de la realidad, de la ficción y de la Historia.

También, gracias al montaje, *Sesenta muertos en la escalera* puede ser considerada como paradigma de una escritura del laberinto. No solo, en ciertos casos, por la presencia errática de los personajes que se mueven en un espacio tortuoso y enrevesado; no sólo por la imagen de la obra literaria por recorrer, del libro por descifrar paso a paso, venciendo obstáculos y dificultades o siendo maltratado por ellos. Se trata también de aquellos elementos dispositivos y discursivos que convierten el texto en un espacio laberíntico, tales como la abolición de lo estrictamente lineal y cronológico en provecho de la simultaneidad, de la ubicuidad, del escorzo; la complejidad y la fractura de la intriga con la inclusión de historias y de elementos heterogéneos, la inestabilidad de la ficción –evidente en sus rupturas, en sus codificaciones, preguntas, contradicciones, discontinuidades, en el cuestionamiento de lo narrado y de lo narrable, en la presencia de signos laterales, indicios y anomalías sutiles, en el enfoque prospectivo o conjetural de la substancia que se narra–, la emergencia de un juego constante entre los niveles ontológicos que hace de la distinción realidad-irrealidad una nimiedad irrelevante. Se trata de una poética del laberinto que termina por erigirse en factor determinante de un cuestionamiento a propósito de las posibilidades del lenguaje y de las libertades de la imaginación en su tarea de dar cuenta, de construir y desplegar mundos y sentidos en el espacio de la literatura vista como el único territorio donde, de manera móvil y variable, se inscriben espacios e identidades, en una búsqueda que vuelve sobre sí misma, busca en sí misma, en sus pliegues, en sus excesos y en sus elisiones.

Escritura laberíntica como resultado de una ensambladura que se destaca por su carácter experimental, subversivo, transgresor, que fractura normas y hormas, de un montaje que construye ese conglomerado en el que coexisten, aunándose y divergiendo, lo verosímil y lo fantástico, el realismo y la parodia, lo serio y lo grotesco, lo emocional y lo didáctico, la descripción y la disquisición, lo fáctico y lo alegórico, la historia y

su ficcionalización. Así, *Sesenta muertos en la escalera* es, en definitiva, un texto que es muchos textos a la vez; presenta la mayor parte de las características de lo que se conocería, hacia finales del siglo, como novela híbrida (Areco 2005): la utilización e incorporación de subgéneros, provenientes tanto de la cultura popular como de la canónica, incorporando además rasgos asociados a la fragmentación, intertextualidad y a la metaliteratura. De hecho, *Sesenta muertos en la escalera* presenta, alternada y conjuntamente, los rasgos de una crónica, de una novela testimonio, de un relato histórico, de un folletín, de una narración sentimental y contiene elementos propios al ensayo, al mito, a la leyenda y a lo que hoy se entiende y se lee como autoficción.

Durante mucho tiempo olvidada y/o incomprendida, *Sesenta muertos en la escalera* es una novela que sorprendió y sigue sorprendiendo; una obra de invención y renovación creativas; un texto innovador y precursor que se reaviva en cada lectura y que hace comparecer esa sangre, la que fuera derramada y olvidada, y se empeña en recordar ese grito que muchos quisieran silenciar. Allí se efectúa un trabajo de reflexión más allá y más acá de esas muertes, más allá de las fronteras de la literatura, en un gesto de búsqueda y de producción de sentidos diferentes que recorre los turbios engranajes del pasado y permite, quizás, atisbar más críticamente nuestra presencia en el mundo de hoy. De ahí su permanente actualidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Areco, Macarena. “La emergencia de la novela híbrida en España e Hispanoamérica”. *Taller de Letras*, 36 (2005): 177-186.
- Barraza, Eduardo. “El discurso de la historia en la narrativa del 38”. *Logos*, 3-4 (1990-91): 47-63.
- Coello, Emiliano. “*Los asesinados del Seguro Obrero* (1939), de Carlos Droguett: el testimonio como novela”. *Iberoamericana*, 61 (2016): 171-187.
- Díaz Amigo, Carlos. “*60 muertos en la escalera*. Novela de Carlos Droguett”. *Alpha*, 6 (1990): 9-26.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Droguett, Carlos. *Los asesinados del Seguro Obrero*. Santiago: Ercilla, 1940.
- \_\_\_\_\_. [Paul Beauchamp]. *Corina Rojas, criminal del amor*. *Extra*, ocho entregas, entre el 1º y el 8 de agosto de 1946.
- \_\_\_\_\_. “Jaime Rayo, poeta suicida”. *Extra*, 23 de enero de 1947: 15.
- \_\_\_\_\_. *Sesenta muertos en la escalera*. Mecanoscrito, 1951-1952. Consultable en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-346228.html>
- \_\_\_\_\_. *Sesenta muertos en la escalera*. Santiago: Nascimento, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Sesenta muertos en la escalera*. Santiago: Nascimento, 2ª edición, 2019.

- \_\_\_\_\_. *Escrito en el aire*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Según pasan los años. Allende, compañero Allende*. Santiago: Etnika: 2019.
- \_\_\_\_\_. *Cuentos completos*. Tomos I y II. Edición de Roberto Contreras. Arica: Editorial Aparte, 2021.
- \_\_\_\_\_. *Cuentos inéditos*. Santiago: Etnika, 2022.
- Iñigo Madrigal, Luis. “Los asesinados del seguro obrero: 1939-1972”. *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, 1983 (75-90).
- Lomelí, Francisco. *La novelística de Carlos Droguett. Poética de la obsesión y el martirio*. Madrid: Playor, 1983.
- Lamas, María Loreto. “La amplificación textual en la novela *Sesenta muertos en la escalera* de Carlos Droguett”. *Revista Chilena de Semiótica*, 4 (1999): 9-22.
- Moreno, Fernando. “Una introducción a *Sesenta muertos en la escalera*”. Droguett, Carlos. *Sesenta muertos en la escalera*. Santiago: Nascimento, 2ª edición, 2019 (VII-XVIII).
- Noriega, Teobaldo. *La novelística de Carlos Droguett: Aventura y compromiso*. Madrid: Pliegos, 1983.
- Peña Ríos, Alfredo. “60 muertos en la escalera”. *Mensaje*, 28, (1954): 138-139.
- Suazo Gómez, Roberto. *La historia de Chile según Carlos Droguett: una lectura figural de la trama histórica chilena*. Tesis de posgrado, Universidad de Chile, 2009. En línea: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108530>



## EL CRIMEN Y EL CRIMINAL, EL REVERSO DEL MAL EN LA NARRATIVA DE CARLOS DROGUETT

Daniel Plaza  
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación  
daniel.plaza@umce.cl

### PRESENTACIÓN

Sobre el crimen y la muerte se ha escrito prolijamente. Hay registros diversos que anuncian estos signos de tiempo, que son siempre indicadores de una sociedad descompuesta. Vivir bajo la manifestación del crimen es, sin duda, un indicio alarmante que anuncia el estado decadente de la sociedad. En América Latina y el mundo surgen con frecuencia, tanto históricamente como en el presente, sucesos que van conformando un panorama asociado al crimen, la muerte, el exterminio, causados por diversas expresiones como registro constante. La muerte en Latinoamérica, el crimen particularmente, es un elemento constitutivo de su formación histórica. Desde los procesos colonizadores, pasando por las formaciones independentistas, hasta arribar a los movimientos sociales y la degeneración total de la violencia en la segunda mitad del siglo XX, en la que el crimen no sólo es manifestación de la cuestión social y del Estado como principal agente criminal, sino que emerge también desde el crimen organizado, todo ha desembocado en un panorama confuso y desolador, difícil de controlar a medida que pasa el tiempo. Pensar el crimen, pues, como fenómeno social desde un contexto como el descrito, exige profundizar sobre éste, rebuscar en el fondo de sus manifestaciones los alcances y repercusiones que adquiere.

### CRIMEN Y MAL

Particularmente, en el ámbito de la literatura, la presencia del crimen cobra especial relevancia. El listado de obras a citar exigiría varias páginas para dar cuenta del cúmulo de títulos que sólo en Latinoamérica han abordado el fenómeno. Hacerlo, en consecuencia, no tendría sentido.

El crimen debe ser pensado desde otras connotaciones. Abordarlo es aproximarse a una zona oscura, a una dimensión humana en la que las normas y reglas que

rigen lo individual y social quedan expuestas a sus propias limitaciones. Dado que siempre la humanidad ha intentado ordenar el mundo en el que vive, recurriendo sistemáticamente a signos que den sentido a lo virtuoso, a lo que multiplica la vida y, por consecuencia, niega o reprime lo contrario, se hace indispensable trasladar el crimen a una problemática mayor, el mal. La luz y la oscuridad han estado organizando el mundo desde su origen como elementos reguladores de un universo que requiere equilibrio. “Toda época ha sabido del desboque del mal”, dice Daniuska González, “o, al menos, de las instancias que ha denominado bajo este epíteto. A su alrededor, una parte de la sociedad le ha creado estratos que lo señalan (y lo exorcizan) como lo punible, lo que ha de rechazarse” (31).

¿Pero qué entendemos por el mal?

Es el instante y lugar en el que el crimen se lleva a cabo para causar el daño, es “destruir dentro de uno mismo, consciente o inconscientemente, toda atadura moral y ética. Creer que todo vale” (González 32).

El mal, pues, opera como un conjunto de eventos que materializan la destrucción, la aniquilación de la humanidad y del mundo. En este sentido, Alexis Candia afirma que:

Hablar del mal es ingresar al centro de gravedad de la literatura. Si la literatura es lo esencial o no es nada, como piensa Bátanle, pocos elementos pueden situarse tan bien en el núcleo literario como la maldad. Más aún al tomar en cuenta que el mal puede considerarse como el motor secreto que ha movido, en innumerables ocasiones, los andamiajes de la humanidad. Por lo demás, es tal la relevancia del mal en la literatura occidental, que autores tan disímiles como Dante Alighieri, Charles Baudelaire, Lautréamont, William Blake, Marqués de Sade, Franz Kafka y Jean Genet, han dedicado innumerables páginas a dar luces sobre la parte maldita (44).

Al respecto, en *Historias del mal* (1996) Benard Sichère señala que más allá de los modos de enfrentar el mal en cada época, “existe una invariable que cruza tiempo y espacio, esto es lo que él denomina el enigma mismo, “[...] la evidencia de algo extraño y amenazador que el sujeto experimenta y que desde el interior lo quebranta hasta el punto de arrancarlo de su propia cohesión” (Candia 43). El mal, así entendido, penetra las zonas oscuras y conflictivas del ser humano donde toda norma, toda regulación, se suspende para avanzar hacia la destrucción del otro (y, eventualmente, del sujeto mismo).

La literatura ha intentado indagar esta zona oscura, explorar aquello que habita en el subsuelo del crimen. El crimen como acontecimiento, el criminal y la víctima, han sido piezas claves de estas expresiones.

Es en este sentido que conviene pensar la obra de Carlos Droguett. Al recorrer sus páginas se hace evidente la presencia de la muerte y de la sangre. La muerte y la sangre como una estética del compromiso pasional (Bianchi, *Coloquio* 1983; Sicard,

*Coloquio* 1983, Aránguiz Pinto 2007) de su proyecto literario. En ella surgen con recurrencia el crimen y el criminal, la muerte como conjunción de estos elementos que gravitan en su centro. ¿Pero en qué lugar de la reflexión sobre el crimen, el mal, situarla? ¿Hay correspondencia entre los alcances de las referencias más arriba citadas y el modo en que se expresan estos elementos en la obra del chileno? Mi hipótesis es que no. Droguett contrapone la idea del mal para hacer de ella un dispositivo productivo que genere otras expresiones, otras posibilidades que escapan, incluso, a la conciencia de quien se hace parte del crimen. La exploración del mal, en sus diversas formas, en la obra de Carlos Droguett apunta a una búsqueda de algo diferente, a la incontenible necesidad de buscar, aún sin saber qué se encontrará más allá. Hundirse en el crimen, en la zona oscura, en el mal, es la única posibilidad de esperanza de acceder a una expresión diferente que restituya el equilibrio en el mundo, incluso si sólo queda reducida a la búsqueda.

## EL CRIMEN Y EL CRIMINAL

Para abordar la idea del crimen en la narrativa de Droguett se deben dejar de lado los estereotipos asociados a esta problemática. Suele relacionarse el crimen con el relato policial, el de corte argumentativo que tiende a centrar el asunto novelístico en el hecho mismo y sus alcances: el investigador, el victimario, la víctima. Esto ocurre, según Francisco de Undurraga, porque ante lo extraño de la realidad

el relato policial es el esfuerzo para hacer esa misma realidad conmensurable, y a la vez para basarla [...] no tanto en los sucesos que aparecen día a día en la prensa, como en el ánimo que el orden general y la posibilidad de dichos sucesos [...] han traspasado a la población. Si hablamos de relato policial y de razón, diremos, ante todo, que la razón es sencilla: el crimen atrae porque es el único acto que podemos “resolver,” en relación con la muerte. Y también, de manera inversa, el crimen atrae: la razón es sencilla y nos habla de su precariedad existencial (30).

En esta dirección, podemos complementar la idea anterior remarcando que, por una parte, el crimen es una pieza oscura a revelarse y, por otra, actúa también como “espejo de la sociedad: esto es, la sociedad es vista desde el crimen: en ella (para repetir a un filósofo alemán) se ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones personales hasta reducirlas a simples relaciones de interés, convirtiendo la moral y la dignidad en un simple valor de cambio (Piglia 9).

En el caso de la obra droguettiana, diríamos que el crimen opera sólo como antecedente, es el motor que acciona la problemática que la obra busca desarrollar.

En *Eloy*, por ejemplo, vemos que el argumento asume a un criminal acorralado. “Basada en las horas finales de la vida del “Ñato Eloy”, Eliodoro Hernández Astudillo,

un conocido bandolero chileno, relata la historia de un perseguido cuyo destino último será inevitablemente la muerte, una de las obsesiones literarias de Droguett” (Aránguiz Pinto, *Acta* 166).

El relato de Eloy, en este sentido, es el relato de las últimas horas de vida de un bandolero que acarrea un historial de robos, muertes, amor y miedo, como dice Verónica Zondek (*Coloquio* 68). Pero es también y, sobre todo, el relato de sus sensaciones, de un recuento de retazos de su pasado. Es fundamentalmente la historia de una situación existencial recurrente en la obra droguettiana, la del desamparo (Plaza, 2004), la de un hombre solo, marginal, consciente de que la muerte llega y que reflexiona, piensa su existencia. El crimen, el cúmulo de acciones destructivas que acarrea, no operan como el motor del relato, son apenas un antecedente de lo otro que importa relatar. Dice Eloy: “No soy nada, sólo una humilde y solitaria fogata, tengo la forma de una fogata, todos tienen la forma de una fogata, pero no todos arden” (Droguett 93). Su soledad es absoluta, pero también es la luminosidad que metafóricamente emerge de él para iluminar lo otro, aquello que lo acecha, la muerte, aquellos que lo esperan para darle muerte. Como señala, Luis Valenzuela, se trata del individuo “solitario, abyecto e infame que irradia tenuemente una luz que está a punto de extinguirse, aunque arde y quema, en contraste a la de las personas cercanas que no están con él” (81). Dicho esto, ¿dónde se concentra el mal, en la figura del criminal o de quienes conforman el orden, el sistema policial listo para acallar al bandolero Eloy? Resulta evidente que el orden del mundo se invierte. El criminal, su crimen y quienes lo acechan conforman un orden diferente. Visto desde la perspectiva del narrador, el acorralado es quien explora, paladea la muerte y sus consecuencias. El mal adquiere, desde esta perspectiva, otras configuraciones como puntos de fuga que se desprenden en otras direcciones, puntos de fuga que escapan a los mecanismos del control institucionalizado.

Algo parecido, aunque no idéntico, ocurre en *Todas esas muertes* (1971). El asunto del crimen en este caso es parte del presente del protagonista. Se trata de un asesino en serie que siembra de muertes su camino en la Quinta Región y todo aquello de lo que nos enteramos son apenas unos cuantos datos relativos a las víctimas. Lo que impera son sus reflexiones, a propósito de la muerte: “Murieron los obreros en el puerto, a bala, los mataban a bala, a palos y a caballazos, lo mejor para matar a la gente es un escritorio, un pupitre, unos papeles, cogen unos papeles y matan a la gente con una pluma, con dos plumas, los tinteros están llenos de muerte, de modesta y callada muerte” (344).

La conciencia que desarrolla Dubois, a propósito del fenómeno de la muerte como factor social de represión, convierte sus reflexiones en una espiral contra sistémica. Matar para él no es destrucción; el sistema, como señala la cita anterior, denota la destrucción. Desde un escritorio, con una orden, se destruye todo intento de sacudirse el yugo del abuso. En cambio, las acciones que emprende este asesino, a través de la selección que hace de sus víctimas, opera en un sentido contrario. Él,

dice, no mata para aniquilar, sino para liberar de aquello que destruye todo intento de vida diferente. Sus víctimas, en este sentido, son seleccionadas desde una óptica en la que son concebidas como seres inánimes, que representan lo viejo, la falta de vida:

A tu salud, juventud de Chile... tienes cara de enfermo pero eres el provenir, eres de todas maneras el porvenir, a pesar de tu soledad y de tu miedo, yo traigo soledad y traigo miedo, pero no para ti, por dios que no es para ti, no voy a apuñalearte tu miseria ni tu necesidad de estar vivo, oh dios, si he de hacer algo lo haré perfectamente contra los avaros y los viejos, no romperé a la juventud, a ninguna juventud (25).

El criminal opera nuevamente en sentido inverso. El crimen que comete es puesto en una connotación productiva. No asesina para aniquilar, sino para dar opciones a lo nuevo, simbolizado aquí en la juventud. Dubois quiere exterminar lo viejo, las estructuras de un poder opresivo y reconocible. Como señala Sullivan, se trata de un movimiento a través del cual el crimen del protagonista busca contrarrestar “los efectos negativos que la modernidad tendría contra los sujetos subalternos, una modernidad que marginaliza y convierte en mercancía al sujeto más pobre” (52). El crimen, en este sentido, opera en la obra como metáfora de un proyecto que quiere sacudirse de los efectos de estructuras anquilosadas y opresivas.

En *El hombre que había olvidado* (2021) se presentan una serie de crímenes atroces. Sistemáticamente comienzan a aparecer dispersos por la ciudad cuerpos mutilados de niños, específica y más dramáticamente, cabezas. Esto, por su puesto, genera un pánico general. Y será un periodista quien deberá intentar encontrar una explicación para tales acciones. Y, como afirma Teobaldo Noriega, esta “búsqueda enfrenta al periodista con otras experiencias reveladoras de una segunda historia, la de un posible Cristo redentor cuya acción está encaminada a redimir el sufrimiento de los pobres” (*Coloquio* 16).

Dice el protagonista, a propósito de la interrogante sobre las apariciones de cuerpos mutilados: “¡Estamos tocando el borde de un misterio, de una historia evidente y prodigiosa que puede ser nuestra, que puede meterse en nuestra sangre y nuestra carne si nos atrevemos a saltar hacia ella, si caminamos hacia el límite!” (62).

El conjunto de crímenes sólo sirve de motor para activar la historia que el narrador quiere relatar: el sufrimiento del mundo, el abandono y la soledad humana. Por esto, el protagonista se propone encontrar una explicación a los crímenes, porque intuye que, tras esos actos aberrantes, hay una razón no explicitada que va más allá del acto destructivo. Y la literatura, dentro de esta búsqueda, es entendida como el camino para encontrar las respuestas que otras instancias no revelan. La palabra es un arma de doble filo: enclaustra las ideas, pero también da origen a otras posibilidades. El enigma de los crímenes y las cabecitas exige una explicación, exige palabras, pero las palabras presentan esta dualidad irresoluta. En este sentido es que el jefe del

periodista da a conocer su preocupación, a propósito de los sucesos y la problemática que representa para el ejercicio periodístico:

Odio también las palabras, porque he nacido metido en ellas, son una cárcel, una careta, una excusa, una sustancia peligrosa y solapada, lo encierran a uno y lo excluyen, le ponen camisa de fuerza y mordaza, no lo dejan actuar y desparramarse, le encajan el cerebro y el corazón, el derecho a amar y odiar, la libertad de audacia y de pensamiento y de ser honestamente obscenos, y esto es lo más que podemos hacer, ser un poco obscenos en literatura para liberar a nuestra alma contaminada (28).

En medio de estas declaraciones de corte ensayístico, los crímenes se multiplican y las motivaciones del asesino no se encuentran. El único medio para acceder a la respuesta es una búsqueda desesperada que encarna el protagonista. Su límite y también la barrera a rebasar, es la palabra, el único instrumento por otro lado con el que puede comunicar la verdad a revelar. En definitiva, la búsqueda que explique aquello que el protagonista intuye: “Estas noticias son un mensaje, esas cabecitas tronchadas son una larga carta, un llamado para nosotros, para usted, para mí, yo quiero recibirlas, yo quiero descifrarlas” (42).

El crimen en sí, por tanto, no es el asunto. Es apenas el pretexto, un móvil que potencia la razón de ser de la obra, visualizar cómo un acto aparentemente destructivo conlleva otras implicancias, otros afanes, deseos que van más allá de una mera acción aniquiladora. Dice Francisco Lomelí que estos asesinos en serie que conforman la dupla de estas últimas dos obras, en realidad

recurren a la muerte como instrumento purificador con el cual se imponen, a la fuerza, a un mundo mal hecho. Es decir, los dos son una abstrusa manifestación de una empresa demoledora, partiendo de la visión de un submundo. Se sugiere la creación de un nuevo razonamiento como vehículo para establecer renovadas bases éticas. La temática sobre la muerte representa una vía para extraer respuestas iluminadoras sobre la existencia moderna, tomando a ésta como si fuera una fuente oculta de símbolos sumergidos (67).

## HACIA UNA ESTÉTICA DE LA DESTRUCCIÓN

Dice Aldo Pellegrini (2007) que “más profundas, más extensas que las de la construcción, son las leyes de la destrucción. Pero destrucción y construcción son mecanismos asociados. Nada se puede construir sin una etapa previa de destrucción. Una lenta y solapada corriente de destrucción circula por la naturaleza que nos rodea, y toda esa tarea de destrucción confluye en la construcción de la vida. Todo cambio

implica destrucción” (s/n). Así, regidos por una ley natural, destrucción y construcción son polos de un mismo proceso, el de la transformación constante, el cambio. Dado que Pellegrini piensa la destrucción dentro de un ciclo reproductivo, o sea regido por una ley natural, una no puede ser concebida sin la otra, pues sólo de ese modo se concreta el proceso natural. “Lo que la naturaleza destruye”, agrega Pellegrini, “tiene siempre un sentido creador. Los peores cataclismos responden a necesidades de la naturaleza misma, aunque estén en pugna con las necesidades del hombre. En la destrucción manejada por el hombre aparecen dos elementos que la naturaleza ignora: la destrucción sin sentido, o sea, destruir por destruir, y la destrucción por el odio. El odio, sentimiento novísimo y específico del hombre, mediante el cual él se opone no sólo a la naturaleza sino a su propia naturaleza” (s/n). Destruir por destruir o destruir a causa del odio, es opuesto a esta ley natural. No hay transformación alguna cuando la destrucción opera como aniquilamiento. La idea de la destrucción, que sugiere Pellegrini, es puesta en acto productivo. Las leyes de la naturaleza demuestran que la destrucción tiene un fin siempre transformador, el de la necesidad de generar nuevas posibilidades. “En su afán de destrucción”, dice Pellegrini, “el hombre se convierte en una verdadera enfermedad de la materia; hoy el hombre es para el mundo una fuerza de destrucción más poderosa que todas las fuerzas naturales. Posee el hombre una verdadera locura de destrucción, aunque aparentemente la idea de destruir es tabú para el común de la gente; y lo es porque siendo el hombre materia destructible, la idea de la propia destrucción condiciona una sensación de horror en torno a la palabra” (s/n). Para Pellegrini, el factor humano resulta demoledor al momento de traer a la reflexión esta problemática. El ser humano se ha vuelto destructivo, dice, pero en un sentido de aniquilamiento, donde las acciones que emprende sólo lo arrastran hacia su propia auto aniquilación. La pura aceptación de este hecho, por otro lado, nos exponen a una situación espantosa, en la que nos negamos a mirar la posibilidad de la propia destrucción. Por lo mismo Pellegrini atribuye al arte un rol cauteloso ante esta amenaza. “Ha llegado el momento en que se dignifique el concepto de destrucción, y dignificarlo significa volver, en primer término, a la enseñanza de la naturaleza misma. Destrucción y construcción constituyen para ella dos fases del mismo proceso. Y en efecto, para el hombre, crear es en definitiva transformar, es decir, destruir algo para hacer con ese algo una cosa nueva”(s/n). Es en el arte donde es posible que el ser humano reinvente las posibilidades de la destrucción en correlación con las leyes naturales a las que apela Pellegrini. Por eso, se torna indispensable buscar el sentido de la destrucción, para elevarla a función estética. “La destrucción del artista”, añade, “no es el acto brutal y sin sentido que determina el odio, es un acto que tiene sentido [...] El impulso que mueve al hombre hacia la destrucción tiene un sentido y toca al artista revelar ese sentido. Cualquiera que sea la motivación del acto destructivo: el furor, el aburrimiento, la repugnancia por el objeto, la protesta, ese acto debe tener un sentido estético y ese sentido evita que la destrucción --acto procreador-- se transforme

en aniquilamiento. Destrucción y aniquilamiento desde el punto de vista del artista son términos antagónicos. La destrucción de un objeto no lo aniquila, nos enfrenta con una nueva realidad del objeto, la carga de un sentido que antes no tenía” (s/n).

Aunque extenso el párrafo anterior, resulta necesario captar el sentido de propicia Pellegrini en relación a la configuración de una estética de la destrucción. Para que esta tenga efecto, se hace indispensable connotar el acto de destrucción en una perspectiva que eleve aquella acción a una dimensión transformadora, es decir, de búsqueda de otra cosa, una nueva expresión o realidad. Cuando la acción destructiva no es mero aniquilamiento, es cuando el ser humano puede alzarse con nuevas posibilidades, y esta función estética -de búsqueda de la acción transformadora antes que aniquiladora- corresponde, según Pellegrini, al artista. Es sobre el sujeto creador que recae la tarea de invocar los modos de llevar adelante la búsqueda de la cosa nueva.

Si ponemos en perspectiva estos postulados ante la narrativa droguettiana, podemos comprobar los alcances que adquiere en la obra del autor. De acuerdo a lo que venimos aquí revisando, es posible observar que las figuras del crimen y el criminal operan desde otra óptica. No se advierten estos componentes como piezas de un relato que apunta a concentrar un argumento de corte policial, es decir, no reduce lo contado al asunto del crimen. Por el contrario, el crimen y el criminal operan como suplementos. El crimen y el criminal agregan un sentido otro a la expresión destructiva presente en cada una de las obras más arriba citadas. Aunque crimen y criminal, socialmente considerados, son las caras del mal, en el sentido en que lo señala González, o sea como pérdida de los límites de lo moral y o lo ético, tanto en relación al otro como al sujeto mismo, en la obra droguettiana estos son mecanismos que funcionan con un sentido diferente. El crimen y el criminal no configuran el mal, sino que son su revés, el eslabón que activa, encarnados en ellos, un nuevo sentido. En cada uno de los personajes aludidos en esas tres obras, el sujeto, aunque se aproxima al mal, no lo hace para destruir, sino para crear y o indagar en la búsqueda de otra expresión, lo diferente, lo nuevo. En sus conciencias, incluso, está presente la problemática. Hay algo nuevo que buscar y para llevarlo adelante se hace indispensable destruir, aún a costa de la propia vida. Ni Dubois, ni Eloy, ni el criminal que observamos a través de la perspectiva del periodista en *El hombre que había olvidado*, procuran la aniquilación. Destruyen porque buscan lo nuevo; intentan escapar a lo que existe, encontrar otras posibilidades. En ese contexto, la soledad, el abandono, la falta de sentido que ronda como trasfondo sus existencias, sólo actúa como el motor que debiera liberarlos de esta situación. El mal en la narrativa droguettiana opera, pues, como metáfora del impulso creador humano, es la concreción de la necesidad de escapar de la realidad conocida y acceder a otra posibilidad, al menos buscar otras posibilidades, para acceder a la revelación de una realidad otra; es elevar el acto destructivo a un acto estético, tal como lo declara Dubois: ser un artista del crimen. Y es por esto mismo que la cuestión de la palabra como preocupación, como se registra en una cita anterior, cobra



también interés. Limitado por la palabra, el artista debe acceder a otra realidad por medio del único instrumento con el que cuenta, la palabra. Del mismo modo, podría establecerse un paralelo entre el criminal y el artista: solo matando puede accederse a la posibilidad de una cosa nueva, otra realidad; sin saber lo que le espera, por otro lado, el acto artístico debe aventurarse a su búsqueda con el único recurso con el que cuenta, la palabra, para intentar nominar aquello que busca en los pliegues de una realidad escurridiza. La estética de la destrucción en la narrativa de Carlos Droguett encarna una expresión, el anhelo de encontrar sentido en los actos aniquiladores que emprende el ser humano. El crimen, desde esta perspectiva, es la conformación de un dispositivo de lectura multiplicador de sentidos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aránguiz Pinto, Santiago. “Escritura, vocación y compromiso ideológico en Carlos Droguett: La “conciencia crítica” de los narradores chilenos”. *Acta Literaria*, 35 (2007): 137-155.
- . “*Eloy* de Carlos Droguett”. *Acta Literaria*, 38, (2009): 165-168.
- Candia Cáceres, Alexis. “Todos los males el mal: la “estética de la aniquilación” en la narrativa de Roberto Bolaño”. *Revista Chilena de Literatura*, 76 (2010): 43-70.
- Droguett, Carlos. *Eloy*. Santiago: Tajamar, 2008.
- . *Todas esas muertes*. Madrid: Alfaguara, 1971.
- . *El hombre que había olvidado*. Santiago: Zuramérica, 2021.
- Gonzalez, Daniuska. “Roberto Bolaño: El resplandor de la sombra: La escritura del mal y la historia”. *Atenea* 488 (2003): 31-45.
- Lomelí, Francisco. *La novelística de Carlos Droguett: poética de la obsesión y el martirio*. Madrid: Playor, 1983.
- Plaza, D. *Los gritos del desamparo: la novelística de Carlos Droguett*. Tesis doctoral. Santiago: Universidad de Chile, 2004.
- Pellegrini, Aldo. “Fundamentos para una Estética de la Destrucción”. <http://pompeyoaudivert.blogspot.com/2007/07/fundamentos-para-una-esttica-de-la.html>.
- Piglia, Ricardo. *Cuentos de la serie negra (selección y nota preliminar)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1979.
- Sichère, Bernard. *Historias del mal*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- Sullivan, Patricio. *Emilio Dubois y Eloy: sujetos descentrados en dos novelas de Carlos Droguett. El descentramiento como crítica a la modernidad chilena*. Tesis Doctoral. Santiago: Universidad de Chile, 2016.
- De Undurraga, Francisco. “Relato policial y el crimen que lo habita”. *Revista Chilena de Literatura*, 78 (2011): 29-48.

Valenzuela, Luis. “Visualidad, espectáculo e infamia: *Eloy* de Carlos Droguett”. *Taller de Letras*, 55, (2014): 71-83

VV.AA. *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers: Université de Poitiers, Francia, 1983.

DE REMEMORACIÓN ELEGÍACA A CÁNTICO VITAL:  
*SEGÚN PASAN LOS AÑOS. ALLENDE, COMPAÑERO ALLENDE,*  
DE CARLOS DROGUETT

Rocío Rodríguez Ferrer  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
rcrodrif@uc.cl

“Hay que mantenerse vivos, para la vida o la muerte”, se nos dice en la novela *Según pasan los años. Allende, compañero Allende*, narración inédita de Carlos Droguett hasta su publicación en 2019 por la Editorial Etnika. Y en esa confluencia antitética -en la que, sin embargo, se aprecia un indiscutible sustantivo triunfador- radica, a mi juicio, la particularidad de esta novela póstuma, que viene a sumarse a esa larga lista de títulos nacionales que, parafraseando el conocido microrrelato de Pía Barros, nos recuerdan el tinte violáceo que parece negarse a abandonar del todo el país. La de Carlos Droguett es una rememoración a porfía, en la que retumba lo silenciado, lo torturado, lo asesinado. Una narración sombría, amoratada como el Golpe que obligó a un encierro de tres días “...que parecían tres eternidades” (293) a Hugo y su amigo Carlos, el narrador que no es sino el propio Droguett transmutado por la palabra literaria, en ese juego que hoy se da por llamar autoficción.

Redactada desde el exilio, en tres semanas de 1977 (entre el 7 y el 31 de diciembre), y corregida en tres significativos años de dictadura (1978, 1982, 1989), la novela -según da cuenta Fernando Moreno en el prólogo que acompaña la publicación- posee una génesis idéntica a la de *Matar a los viejos*, también póstuma. Con similar génesis no extraña, entonces, que en *Según pasan los años* resuene la dedicatoria de esa otra novela del año 75 -publicada por primera vez en 2001-, dedicatoria con la que, como insistía Droguett, empezaba la novela: “A Salvador Allende, asesinado el martes 11 de setiembre de 1973 por Augusto Pinochet Ugarte, José Toribio Merino Castro, Gustavo Leigh Guzmán y César Mendoza Castro”. En la novela que ahora nos ocupa, eso sí, ya no tendremos como protagonista a un grotesco Pinochet enjaulado, sino a un ensalzado Allende que, de destinatario de la novela anterior, se ha vuelto ahora mítico protagonista. Diferencias que no impiden reconocer, en uno u otro caso, a ese Droguett poético y dolorido, tan dado al *horror vacui* en una clara voluntad de estilo. Y es que, como bien señalaba en el año 2003 Marcela Morgheinstern, la obra de Droguett resulta “siempre potente, poética, polémica, patética, puntiaguda, profunda,

siempre punzante en una lucha a puñaladas a través de la palabra” (35). Literatura herida e hiriente en ese aflorar la sangre que corre por las páginas de la historia de Chile (Moreno 11) y que, como veremos, si bien característica del país, no ostenta una excluyente denominación de origen.

## LA SANGRE A UNA Y OTRA ORILLA

Si de una de las más renombradas novelas de Carlos Droguett, *Patas de perro* (1965), se diría que se lee entre lágrimas, sobre este relato podríamos afirmar, de la mano de Violeta Parra -por seguir con el tono morado-, que “se llora a lágrima ardiente”. Como si de fondo se oyese la canción de Violeta “Un río de sangre” (también conocida como “Rodríguez y Recabarren”, *Canciones reencontradas en París*, 1963), Carlos Droguett, con similar quebranto, recordará asimismo al Federico García Lorca al que lloraba la cantautora, cuando alce la voz, tan temerosa como segura, para exorcizar la pesadumbre que le produce la inexorable muerte de Allende tras el golpe de Pinochet:

Sí, Allende estaría muerto a estas horas, con toda seguridad que lo habían asesinado sin piedad como mataron a García Lorca, a Héctor Barreto y a este muchacho a quien volvían a asesinar [...], no importaba morir, lo que importaba era morir sin utilidad, porque, por ejemplo García Lorca había muerto con utilidad, su poesía seguía viva, seguía viva llena de sangre goteando en España, en los jardines de España, en los cármenes de Granada, en los patios de la Alhambra, en la torre del Generalife donde me retrato el otro día antes de regresar de España y Barreto seguía vivo, seguía vivo de todas maneras vivo dentro de esos muchachos que habían sido sus camaradas y que se habían apretado en torno de Allende... (39).

La pronta mención al poeta granadino en la novela de Droguett es uno de los tantos indicios de la tragedia que se avecina. Con un libro de García Lorca en la mano de Carlos en esa primera noche de encierro en el departamento de su amigo Hugo (40), tras el Golpe y el consiguiente toque de queda, se vislumbra ya el aleteo de la emoción trágica que es comunidad de destino —“...porque la guerra española es un signo...” (125)—, pues tanto el asesinato del poeta como el golpe de Estado en Chile pueden leerse como uno más de los constantes enfrentamientos de la libertad con las fuerzas represivas<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ahora bien, y más allá de la resonancia del fusilamiento del poeta con la sangre que para el 11 de septiembre de 1973 comenzaba a derramarse en Chile, más allá de los paralelismos históricos, conviene recordar que la llamada generación del 38 (o del 42), a la que suele circunscribirse la figura de Carlos Droguett, vivió la Guerra Civil española como un fundamental

La obsesiva evocación de García Lorca tiene un tinte fatalista en ese anunciar la sangre. Se dice en *Matar a los viejos* —y se parafrasea en *Según pasan los años*—: “...su asesinato [el de Lorca] es el más formidable comentario de su poesía, él no fue muerto, los muertos fueron los que le dispararon, la que finalmente fue fusilada se llamaba España y se desangra todavía...” (197). Donde dice Lorca digamos que dice Allende (o Héctor Barreto), donde se dice España pongamos que se habla de Chile, y vislumbraremos esos ríos de sangre que se recrean una y otra vez, “...porque la sangre no se olvida, el color de la sangre no se olvida...” (72). Si la figura de García Lorca se yergue también en el recuerdo de Carlos es por su sangre derramada, esa misma sangre derramada que funciona como epítono en su famoso *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y que, a su manera, asimismo se instala en una suerte de estribillo en esta novela de Droguett que, como veremos más adelante, también puede inscribirse en esa tradición elegíaca en la que el famoso poema lorquiano ocupa destacado sitio.

Si “a lo lejos ya viene la gangrena” en la plaza de toros, también aquí hay “sangre caminando por el mundo” (152), pues “Allende estaba muerto en todas partes, goteando sangriento en todas partes...” (164), “...desde el agua subiendo y brotando de la superficie para manchar el cielo...” (67)<sup>2</sup>. Y si para el granadino el tiempo se fija obsesivamente en ese “a las cinco en punto de la tarde”, “en todos los relojes”, para

---

estímulo para el cultivo de una literatura sin pureza. En palabras de Eduardo Anguita: “en verdad fue el año 36 el primer agujonazo: la Guerra Civil de España. Todos, escritores y artistas, mayores que nosotros o los de nuestra edad, nos alineamos junto a la España republicana. Su tragedia fue, sin duda, una semilla que fructificó en la lucha de otros pueblos. [...] Fue la guerra de España, dije, el hecho que más nos emplazó a una ‘poesía comprometida’, a un ‘arte comprometido’...” (101-102). La constante rememoración de García Lorca en estas páginas de Droguett resulta coherente además, entonces, con un quehacer literario generacional. De ello son testimonio las siguientes líneas de *Según pasan los años*: “...eran también los años de la guerra civil española, que conmovieron a tanta juventud, que a tanta juventud la arrojaron de bruces a la vida a través de esa formidable guerra civil que asesinaba a un pueblo, como experimento, como prueba final de la otra verdadera guerra, la que se encendería no bien los refugiados, los fugitivos, los ejércitos desatados de la república española, empezaran a atravesar los Pirineos, las puertas de las cárceles, las puertas de la tortura, del exilio, del olvido...” (289).

<sup>2</sup> Insistencia poética, la de la sangre derramada, que también puede leerse cuando se evoca la muerte del chileno Víctor Jara; otra vez en guiño lorquiano, podríamos decir que *su sangre viene cantando*: “...la sangre de Víctor Jara taparía las canciones, la guitarra de Víctor Jara que se llenó de sangre y empezó a cantar sola la guitarra, la sangre se formó en dos manos, muchísimas manos y empezó a vocear y multiplicar las canciones de Víctor Jara en todos los barrios de la ciudad, en todos los barrios del país, en todas las prisiones del país, en todas las orejas prisioneras de América, la sangre de Víctor Jara, corriendo por su garganta muerta y por mi garganta que puede morir, sus manos llenas de canciones y su sangre corriendo sin detenerse inexorablemente su sangre y sus manos...” (85-86).

los chilenos los calendarios se detuvieron en ese martes 11 de septiembre. La sangre derramada no conoce fronteras. Tampoco el luto y el dolor. Lo que no niega, como dice Carlos, que Allende se haya vuelto patria: “Allende y su martirio era como una nacionalidad, un parentesco, una sangre común que nos hacía hermanos, cómplices jurados para no olvidar y para construir alguna cosa formidable con ese olvido...” (259). Pero una patria que, en el derramamiento de sangre, ensancha sus fronteras, pues “...Allende sigue vivo, para toda esa gente humilde y sola, jodida y solitaria y sin esperanza de esta América nuestra llena más de muertos que de vivos, llena más de asesinados que de muertos por enfermedad” (182). Allende, pues, en su muerte, acabará por configurarse como una suerte de prócer americano para todos los torturados, perseguidos y asesinados.

Pero no es solo el Chile del Golpe y la dictadura el que se reconoce anegado de sangre. Droguett, tan conocedor de nuestra historia y de su miseria humana –pienso en *100 gotas de sangre y 200 de sudor*, *Los asesinados del Seguro Obrero* o *Sesenta muertos en la escalera*–, lee el Golpe que acabó con la vida de Allende como un escalón más en la historia de un país signado por el infortunio, por la violencia militar, por la muerte cotidiana. Nada nuevo, pues: si ya fue en el pasado, por qué no habría de ser en el futuro. Chile como escenario de lastimeros montajes, atravesado por constantes frustraciones de ribetes trágicos, desde el derramamiento de sangre en torno al presidente Balmaceda, o las matanzas del Seguro Obrero o de la Escuela Santa María de Iquique:

... nuestro miedo estaba lleno no solo de fantasías, sino sobre todo de recuerdos, de recuerdos evidentes y que, de una manera u otra, y de todas las maneras repetían, *antiguamente* lo que ahora había pasado, lo que seguiría pasando y comenzaría de nuevo mañana en la madrugada. ¿Qué había pasado el año 91 cuando murió Balmaceda, cuando se suicidó asesinado por la reacción política y clerical el presidente Balmaceda?, ¿qué había pasado el año 7 con la famosa y trágica, hasta entonces la más trágica huelga de mineros salitreros en el norte, en la inolvidable Escuela Santa María de Iquique? ¿Qué había pasado antes, en las huelgas de los obreros portuarios de Valparaíso? La estadística era la misma, la situación era la misma, mataron a Allende, ahora matarán al pueblo, a todo el pueblo, prolongación de Allende, de la palabra de Allende, de la figura de Allende, sobre todo de las acciones y pensamientos de Allende (84).

“Ha llegado otra vez la hora de la sangre”, diríamos de la mano del Lorca de *Bodas de sangre*. Narrar el derrotero de esa sangre –y su textualización trágica– es, entonces, una vez más, el propósito de la escritura de Droguett.

## LA TRAGEDIA DE LA SANGRE

En *Según pasan los años* el énfasis está puesto en un distintivo momento agónico (y un sinnúmero de agonías), uno de esos momentos inconcebibles en que toda la civilización y el futuro parecen pender de un solo hombre<sup>3</sup>. Un momento de agonía al que asistimos, como lectores, sabiendo el desenlace, como si participásemos del montaje de una tragedia griega. Por lo mismo, cualquier atisbo de esperanza en ese hablar imaginado, hipotético de los personajes —¿habrá huido Víctor Jara? ¿Intervendrá el general Prats? ¿Qué hará Pablo Neruda?— se vuelve más doloroso e insoportable porque los lectores sabemos, como sabemos al contemplar a Edipo, que cada paso conduce más a la tragedia. El hecho brutal, transcurridas casi cinco décadas, se impone a toda elucubración más o menos ilusionada. Las conjeturas de Carlos y Hugo, como si respondiesen a un instinto de supervivencia en ese aferrarse a la ficción de lo que no se sabe qué ha sido, chocarán contra la única inexorable certeza: “...ya sabemos que puede ocurrir todo, todas las muertes, todos los crímenes, correr todas las sangres, vaciarse todos los gritos que encierra el cuerpo...” (203). *Todas esas muertes* que, también aquí, se producirán en serie.

No hay cobijo para la esperanza en una novela en la que lo trágico campea por todos lados, en tanto sigue la clásica formulación de Esquilo de “la sangre llama a la sangre”. En el Chile pregolpe, nos dice Carlos, se anunciaba la tragedia: “...había rencor, insolencia, palabras, palabras abiertas y criminales en todas partes, en los diarios que se mostraban cada día más amenazadores, más seguros, más insolentes...” (17). Con sombríos augurios, como esos cientos o miles de perros “sin dueño y sin lástima” que aparecían muertos en el sur, “en los caminos, en las calles, en los potreros, en las poblaciones...” (213), asesinados por los milicos que ensayaban el tiro al blanco; todo se corresponde con una lógica trágica que conduce a la fatalidad del día señalado:

todo corresponde, hay una lógica trágica en todo eso, un largo camino criminal, un misterioso preparativo hasta llegar al día 11, la muerte de Allende, su asesinato, los que vinieron después. [...] Todas estas historias, todas estas muertes, estos asesinatos, estos desaparecimientos convergían entre sí, hasta esa desolación y ese silencio que rodeaba la ciudad de Santiago, nuestra casa, cualquier casa (249).

La profecía se anuncia pronto y duele más porque sabemos que es inexorable: “creo que tenemos sangre para mucho tiempo” (27). El camino de la sangre se intuye

---

<sup>3</sup> Parfraseo conscientemente la reflexión que, sobre el heroísmo, se desarrolla en una novela que habla, también, de García Lorca y de Allende, de la Guerra Civil española y del Golpe Militar de Chile de 1973. Me refiero a *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas.

pronto, pero aun sin dimensionar del todo la magnitud de la tragedia que se aproxima: “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 se termina todavía” (15-16). Un día eterno en el que la existencia libre se enfrentaría a las fuerzas represivas. No se trata, en sentido estricto, de una tragedia según la modalidad clásica griega. No es la lucha del hombre contra el destino; la fatalidad, aquí, no es sino el modo de manifestarse una pasión humana desbordada, que hará inevitable la presencia avasalladora de la muerte. La *ananké* griega es, en *Según pasan los años*, sustituida por el propio carácter ambicioso y desenfrenado del rebelde tirano. Allende, en tanto héroe trágico, “...demasiado seguro de sí y de lo que quería hacer...” (28), vería fracasar su sentimiento ilusorio de seguridad al ser tragado “...por las fauces insaciables del insaciable Pinochet” (43). El sueño de la Unidad Popular se truncará –la epopeya participando también de lo trágico– en una jornada de aniquilación que fue el inicio de una expedición hacia el horror. Las fuerzas represivas y autoritarias, como en las tragedias lorquianas, posibilitarán el triunfo de la oscuridad dionisiaca, en la imposición de la sangre desencadenada.

Asistimos a un espectáculo trágico en el que, como dice la señora Sarita, cada uno empieza a representar su papel frente al horror cotidiano de la sucesión vertiginosa de derramamientos de sangres, de enfrentamientos y muertes. Todo es arrasado en ese irreparable día del triunfo fatídico de la barbarie humana. En esta tragedia que lo es tanto en cuanto categoría estética como antropológica –el evento y su textualización devienen trágicos–, los personajes se conforman de acuerdo con una dialéctica maniquea, pero no con el sesgo reduccionista negativo que suele dársele al calificativo. Lo que plantea Droguett es un relato en el que o estás del lado de los vivos o de los muertos. De los que mueren o de los que matan, como bien sabe la señora Sara, Sarita, esa madre que asiste al horror de haber parido a Caín y Abel -aviador uno, médico el otro-.

En el paroxismo espectacular, tendrá lugar, en el día señalado, “...el fenomenal asesinato del primer actor, del que llenaba todo el escenario, del que movía a todas esas multitudes anónimas que eran la protagonista del drama, del drama que ellas no sabían, aunque Allende presentía y tomaba en cuenta, había de desencadenarse tarde o temprano...” (205). Carlos narra, y con él las distintas voces que se cruzan -presencias corales tan caras a la tragedia-, una tragedia marcada por la soledad, en la que Allende emerge como indiscutible protagonista: “él, como los héroes de la tragedia antigua, fue vendido, traicionado, negado, entregado por sus propios compañeros, por sus propios antiguos amigos, por sus compadres en la vida y en la política, por los despiadados feligreses de la iglesia de la felonía y del arribismo” (181). Con una evidente retórica cristológica –tan frecuente en la prosa de Droguett–, se construye al personaje de Allende ya no solo desde la tragedia clásica, sino también desde el relato de la Pasión



de Cristo<sup>4</sup>. Con ello, la rememoración atormentada de Carlos –suerte de evangelista y no mero cronista social– se configura como una especie de sermón fúnebre de un interminable Viernes Santo, que la ciudad presencia “...llena no de silencio sino de lágrimas, de sollozos...” (184), como reclama una experiencia sagrada de tal envergadura. Toda la narración de Carlos se organiza en torno a un gran tema pasional: la muerte de Allende. Centrada en el tratamiento del *pathos*, hará una lamentación por manera de sermón pasional, con ribetes incluso de elogio fúnebre.

#### DE CONSIDERATIONE MORTIS

Por todo lo expuesto hasta el momento, no sorprenderá que podamos leer *Según pasan los años* como un gran planto, como un gran poema elegíaco, que contiene todos los elementos que prescribe el canon: consideraciones sobre la muerte y su poder devastador, lamento de los que sobreviven (con el terror de saberse en peligro) y elogio del difunto:

...estaban todas juntas, sollozando, todas juntas quedándose color papel, rugiendo como papel, como si la sangre de Allende, del trágico y desventurado querido Dr. hubiera salido también de sus rostros y secado sus ojos y dejado sus bocas entreabiertas en donde resonaban algunos carros de asalto, algunos tanques, algunos tiros que salían de los brazos de los hombres vestidos de guerreros que corrían por los pasadizos del hospital [...], al compañero Allende que ahora está hecho pedazos y lleno de sangre irreconocible, solo reconocible en algunos recuerdos, solo visible ahora, en esta hora en algunos ojos llenos de lágrimas (164).

Reconocemos incluso formulado el clásico tópico del *ubi sunt?*, que de manera tan desgarradora se reescribió luego como *leitmotiv* de las asociaciones de familiares de detenidos desaparecidos: “¿Qué se sabe de él [de Allende], don Hugo?, le dije, nada, nada, nada, don Carlos, ni del general Prats, ni del general Bachelet, ni del

---

<sup>4</sup> Al respecto, conviene recordar que ya Fernando Moreno, en “Narrador y personaje en la obra de Carlos Droguett”, planteaba una lectura cristológica de la obra del escritor chileno: “En tanto presencia ausente o fáctica, asimilado directa o indirectamente a los personajes, por medio de comparaciones explícitas o implícitas, Cristo deviene el protagonista no de la intriga, sino de la acción interna, subterránea, profunda, que cada relato instaura e instituye” (160). Por su parte, el propio Carlos Droguett se manifestó sobre este asunto: “Si hay un tema, un tema único, un leit-motiv en todo lo que he escrito, es la figura de Cristo, pero no el Cristo hechura y factura de los sastres y de los doctores de la Ley, sino el Cristo auténtico que emerge de las auténticas escrituras y que forma un todo único” (en Sicard 169).

compañero Tohá, ni del compañero Corvalán, ni del compañero Altamirano. ¿Y el pueblo, don Hugo?” (23). Es esta novela un atemorizado y certero *memento mori*, en el que la muerte del Presidente actúa en términos ejemplares<sup>5</sup>, como recordatorio de la condición mortal, cada vez más evidente en un país arrebatado por quienes, como el hijo aviador de la señora Sarita, optaron por la carrera de asesinos (269):

...la cara de Hugo está llena de sangre, llena de poca sangre porque se acaba de cortar mientras se afeita, porque se acaba de poner nervioso mientras se acuerda que mataron a Allende y ahora mismo, aunque no lo sepamos, aunque no lo digamos ni lo queramos saber, todos nosotros, cualquiera de nosotros, podemos morir, morir con la muerte lenta de los milicos, con la muerte entusiasmada y enfiestada de los milicos que mataron sin ponerse nerviosos a Allende... (281-282).

Todo es muerte, toda la ciudad, todo el país irisa de agonía, cercado por una muerte personificada y en continua metamorfosis, singular modo de hacerse ubicua. Con una narración henchida de patetismo, y con un decir intensificativo, se sugiere el estruendo y la apoteosis de una danza macabra en su avanzar envolvente, necrofílica y necrófaga<sup>6</sup>:

La calle por donde pasa el espectro destrozado de la muerte, la muerte que pasa por la calle, que entra y sale por las puertas, que sube, lo mismo que nosotros, y baja por las escaleras, que entra en los ascensores sin luz y se queda esperando que llegue la luz para apagarla y bajar en la oscuridad hacia el silencio, es decir hacia el infierno, es decir hacia los años que ahora mismo se están formando en alguna parte de la memoria, en el recuerdo de los asesinos y en los asesinados, la muerte es nuestra amiga, nuestra enemiga, nuestro socio, nuestro cómplice, nuestro camarada [...] la muerte vestida de uniforme o de civil, vestida con harapos o trajes de fiesta, la muerte riéndose de la vida, la muerte riéndose de la muerte y pintando con sangre, con pintura de sangre, sus huesos, peinán-

---

<sup>5</sup> Que la obra se construye, en cierto sentido, a modo de *speculum* lo confirman las palabras del propio Carlos Droguett, según se recoge en la “Nota Editorial” que aparece al final de *Según pasan los años* y que aluden al subtítulo de la novela: “Allende solo me gusta más, pero compañero Allende lo acerca más a mis recuerdos y a su ejemplo, creo que a él también le habría gustado más” (307).

<sup>6</sup> Toda una tradición en torno a la muerte, que se remonta hasta la Edad Media, y que no sorprende que aparezca en la obra de Droguett si recordamos, de la mano de Francisco Lomelí, la especial importancia que tuvieron para el autor sus lecturas de los clásicos españoles, como los místicos y Francisco de Quevedo, que contribuyeron a forjar su visión de mundo (17-18).

dose su pelo inexistente, la muerte hablando por radio, bailando muda en la televisión... (280-1).

Singular democracia la de la muerte promovida por los antidemócratas, lejana, aquí, al consuelo de la democracia de ultratumba de las gentes del Medioevo. La vida, tras el Golpe, se comprende como una pura temporalidad que inevitablemente conduce a la muerte. El tiempo se instala de modo obsesivo como tema ya desde el título y se experimenta subjetivamente en ese incesante revivir el horror que se renueva una y otra vez, mientras el narrador presiente “que seguiríamos mucho tiempo moviéndonos a oscuras” (266). Porque el tiempo, desde ese día señalado, dejará de cronometrarse en minutos y horas para medirse en muertos: “han pasado tantas cosas desde entonces, han pasado tantos muertos hacia el cementerio...” (257). Trescientas páginas para tres días y sus tres noches que suenan a condena eterna: “...tres días que parecían tres eternidades” (293). Es el tiempo el brazo ejecutor de la muerte; así, se entiende que el hijo mayor de Carlos, que cumplía años “...aquel 11 de setiembre fatal...” (15), “empezó a deslizarse por el tiempo hasta chocar, como ahora chocábamos todos, con ese día inolvidable e imborrable que recién empezaba a sonar las horas, apenas las 9 de la mañana...” (17). El mismo día, como se nos dice, que Allende acabaría por cumplir todos sus años.

## DEL PLANTO A LA ODA

Pero no todo es lamento. Si, como hemos dicho, el canon prescribe que el planto considere también un elogio del difunto, habremos de reconocer que, aquí, las consideraciones sobre la muerte pierden cierto protagonismo frente al panegírico, construido desde la evocación y añoranza de una vida considerada heroica y que ha de servir de modelo a la condición humana. Un panegírico que lleva la habitual hipérbole a los límites de la sacralización en torno a la figura de Salvador Allende: “convirtiéndose taumatúrgicamente en dios padre, en el dios antiguo que había distribuido no solo los trabajos, sino las formas del trabajo y las herramientas para irlo formando y amontonando y no dejando a nadie ocioso, pues los muertos enterraban a sus muertos y sonaban, mientras él hablaba, mientras él estaba ahí...” (200). La tragedia, aquí, ha devenido mitográfica.

Por la calidad que su vida le da a su muerte (185), no extraña que del retrato elogioso se llegue a *haunting*, como diría otro autor de prosa torrencial, el español Javier Marías: “...la condenación del recuerdo, de que los hechos y las personas recurran y se aparezcan indefinidamente y no cesen del todo ni pasen del todo ni nos abandonen del todo nunca [...] la repetición o reverberación infinita de lo que una vez hicieron o de lo que tuvo lugar un día...” (91). Así, al igual que “el modo del encantamiento que es un latido incesante en el pensamiento...” (Marías 329), Carlos admitirá en el arranque

de su relato: “Casi no necesito recordarlo, es la pura verdad, porque lo he estado re-viviendo todo el tiempo, todos los días desde aquel 11 de setiembre fatal, que era el cumpleaños de mi hijo Carlos” (15). Así se entiende que asimismo afirme: “Porque él [Allende] somos nosotros, usted y sus hermanos, yo y mis hijos y los compañeros de trabajo de sus hermanos y los compañeros de estudio de mis hijos...” (26); “... porque lo que está ocurriendo se llama Allende, se llama definitivamente Allende” (72). Una presencia fantasmal, que pena y posee: “todos los muertos en La Moneda, todos los muertos en el Estadio Nacional, todos los muertos en la casa de torturas de la calle Londres y en la casa de torturas de la avenida Ossa, todos ellos tenían los rasgos inconfundibles de Salvador Allende...” (284). Sus palabras circulan “horadando el oído de los asesinos, de todos los asesinos...” (256). A pesar de la muerte, o por ella, Allende permanecerá para siempre, en la lectura de Carlos, como una presencia hipnótica, magnética, una figura espectral que recorrerá la historia de Chile como un latido incesante, incluso de modo retrospectivo, permitiendo arrastrar consigo, por ejemplo, a la figura del presidente Balmaceda.

Y es desde esta presencia de la muerte en la vida —o al revés— que la novela pasa de la elegía a la oda, de clamor dolorido a cántico vital. Es el triunfo de Allende, que “ingresaba a la muerte para estar más certeramente de pie en la vida” (43), que “brilla más entero, más vivo, más elocuente y más permanente que nunca, y él sigue adelante, delante de los muertos, de los asesinados, de los sacrificados, de los torturados, que van a ser muchos porque él era un hombre que se hacía escuchar de su pueblo...” (187). Como la estatua de un ídolo sagrado. De él se extrae la gran lección con la que iniciábamos estas páginas: “Hay que mantenerse vivos, para la vida o la muerte” (74). Y Allende, a ojos de Carlos, es un “ser que está lleno de vida, que tiene una cantidad de vida en sus palabras y en sus manos, una cantidad inmensa, unos cuantos millones de gente viva en sus discursos e incluso en sus silencios...” (285). La disposición dual que atraviesa la obra se resuelve en la paradoja: el pasado no deja de ser presente, lo temporal se eterniza y la vida vence a la muerte. La lucidez de la revelación será rotunda para Carlos: “...solo entonces me di cuenta de que estaba vivo, de que estábamos vivos en esa ciudad muerta” (295), “...aparentemente y provisoriamente vivos” (296). Y otra vez el tiempo emergiendo en la necrópolis, para recordarnos la amenazante y traicionera presencia de la muerte.

Ante la sangre derramada, al menos el consuelo de su homenaje y honra. Y la constatación de que también se muere el mar, en el decir de Lorca, gracias a la certeza de que hay muertos que se resisten al encierro en una tumba: “¡Allende en La Moneda, Allende estaba en La Moneda! ¿Cómo podrían sacarlo de ahí?” (305). Si en *Patatas de perro* el narrador Carlos decía escribir para olvidar, en un claro gesto catártico, el Carlos de *Según pasan los años* al escribir niega el olvido: si los asesinos, como nos dice, rompieron las palabras madre e hijo (183), que sea también la palabra la que nos recuerde la vida de los muertos. Una palabra que transita de lo torrencial a lo mínimo,

capaz de condensar en una sola frase, siempre incisiva y acezante, el sentir de todo un pueblo ese día fatal de ese mes maldito: “hacia terror” (202). Así de simple: “hacia terror”. El terror no se posee ni se vive individualmente; se instala y generaliza en el ambiente, como el calor o el frío.

## BIBLIOGRAFÍA

- Anguita, Eduardo. “Yo salgo de mí”. En Barchino, Matías y Jesús Cano Reyes (eds.). *Chile y la Guerra Civil española. La voz de los intelectuales*. Madrid: Calambur, 2013: 101-102.
- Droguett, Carlos. *Patas de Perro*. Santiago: Pehuén, 1998.
- . *Matar a los viejos*. Santiago: LOM, 2001.
- . *Según pasan los años. Allende, compañero Allende*. Santiago: Etnika, 2019.
- García Lorca, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1962.
- Lomelí, Francisco. *La novelística de Carlos Droguett: poética de la obsesión y el martirio*. Madrid: Playor, 1983.
- Mariás, Javier. *Mañana en la batalla piensa en mí*. Madrid: Alfaguara Debolsillo, 1997.
- Moreno, Fernando. “Prólogo”. Droguett, Carlos. *Según pasan los años. Allende, compañero Allende*. Santiago: Etnika, 2019: 7-11.
- . “Narrador y personaje en la obra de Carlos Droguett”. *Coloquio internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, 1981: 153-167.
- Morgheinstern, Marcela. “Droguett, Donoso, Bolaño. ¡Sálvese quien pueda!”. *Rocinante* 60, Santiago (2003): 34-36.
- Sicard, Alain. “Carlos Droguett: la pasión de la escritura”. *Coloquio internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, 1981: 169-179.



## LOS LIBROS ACRIBILLADOS: LECTORES Y AUTORÍA EN *LOS ASESINADOS DEL SEGURO OBRERO* DE CARLOS DROGUETT<sup>1</sup>

Antonia Viu  
Universidad Adolfo Ibáñez  
antonia.viu@uai.cl

Cuando se fusila a un hombre se trata de un comienzo de incineración, cuando se incinera un libro es un comienzo de fusilamiento. ¿Qué se fusila? ¿Qué se incinera? No es propiamente el hombre o el libro el quemado o el fusilado, es más bien el alma, el espíritu que palpita en ese cuerpo o en ese libro, la ansiosa alma colectiva.

Carlos Droguett

Las siguientes páginas tienen un doble propósito: por una parte, me interesa rastrear los modos en que se forja la voz autorial de Carlos Droguett a través de las distintas versiones de *Los asesinados del Seguro Obrero* publicadas entre 1939 y 2011; por otra parte, la década del 40, momento en que este texto se publica por primera vez como libro, ha sido descrita como la época dorada de la industria editorial en Chile<sup>2</sup> y del libro como símbolo de movilidad social para las capas medias en tanto instrumento de educación, por lo que parece relevante indagar en las figuraciones del libro al

---

<sup>1</sup> Este artículo es parte del proyecto Fondecyt Regular N° 1190499 del cual soy coinvestigadora.

<sup>2</sup> En su *Historia del libro en Chile*, Bernardo Subercaseaux describe el período como un caso de desarrollo frustrado de la industria editorial en el país: “Entre 1930 y 1950 se vivió, como hemos señalado, lo que podría calificarse como la época de oro del libro en Chile: un panorama editorial alentador que alcanzó proyección internacional, un mercado interno activo y con diversidad de intereses, una oferta abundante de títulos chilenos y extranjeros, libros relativamente baratos, que llegaban a los lectores a través de distintos puntos de venta (...). Una situación que, en síntesis, se vislumbra como expectante, puesto que ofrecía ventajas comparativas para transformar al país en una gran potencia editorial a nivel latinoamericano” (162).

interior de las descripciones de la matanza, perpetrada principalmente contra estudiantes universitarios, claros portadores de ese imaginario. En este sentido también interesa explorar el hecho de que al escribir la crónica, Droguett está apelando al imaginario de los lectores de sectores medios, para visibilizar y significar lo ocurrido.

## DROGUETT: ENTRE LA CRÓNICA Y LA NOVELA

Como sabemos, la crónica *Los asesinados del Seguro Obrero* fue publicada por primera vez en 1939 –un año después de ocurrida la masacre– en el diario *La Hora*<sup>3</sup> y casi simultáneamente en el diario de filiación nacional-socialista *Trabajo*<sup>4</sup>. El carácter diferido del texto en tanto crónica se puede explicar por el convulsionado y confuso ambiente político y social que se vive por esos años y que permitirá la llegada de Pedro Aguirre Cerda y del Frente Popular a la presidencia de Chile. Las primeras noticias que aparecen sobre los hechos ocurridos en la Universidad de Chile y en el Edificio del Seguro Obrero provienen de diarios de sectores políticos de derecha, como *El Mercurio* o *El Diario Ilustrado*<sup>5</sup>, los que se refieren al incidente como un conato revolucionario y felicitan a los carabineros por su oportuna intervención para sofocarlo. También destacan la muerte de un funcionario de la institución, víctima inocente de los desórdenes producidos por los jóvenes y quien habría sido socorrido personalmente por el presidente Alessandri. Las reacciones desde los medios de sectores de izquierda no se hacen esperar y provienen de diarios como *La Opinión* y revistas como *Hoy*, *Topaze* y el semanario *Lircay*, las que denuncian el encubrimiento de información y la responsabilidad de las autoridades en lo ocurrido. El gobierno responde enérgicamente ante la provocación de los medios de oposición y así el 12 de septiembre despacha

---

<sup>3</sup> En la reciente compilación de las crónicas de Droguett aparecidas en *La Hora*, *Extra* y *La Nación*, Claudia Darrigrandi detalla: “*La Hora* (1935-1951) se fundó con la expectativa de satisfacer a un público que no se sentía identificado con periódicos como *El Diario Ilustrado*, *El Mercurio* o *La Nación* . . . En *La Hora*, Droguett publicaba sus crónicas en la página editorial bajo sus iniciales o con su firma completa, y en las páginas del suplemento dominical también tuvieron un lugar muchísimos de sus cuentos” (11).

<sup>4</sup> El primero aparece el 3 de septiembre y el segundo el 5 de septiembre. Es llamativo que en la versión del diario *Trabajo* aparezca con una bajada de título que lo presenta como un cuento: “Los mártires” de Carlos Droguett, a pesar de que en la versión de 1940 se lo defina como crónica. Aparentemente es la versión de *Trabajo* la que recuerda Juan de Luigi en su prólogo a *Sesenta muertos en la escalera* en 1953, aunque lo refiere vagamente como el cuento “Los muertos del Seguro Obrero”.

<sup>5</sup> Ver “Criminales sucesos se produjeron ayer en Santiago”. *El Mercurio* 6 de septiembre de 1938; “González von Marées se entregó ayer a los carabineros”. *El Diario Ilustrado* 7 de septiembre de 1938: 6+.



el decreto N° 3391, sometiendo a censura previa bajo pena de impedir su circulación a los medios aludidos entre otros de la capital como *La Hora*, *Claridad*, *Frente Popular*, *Zig-Zag*, *Ercilla*, y *Crack*<sup>6</sup>. Un año más tarde, el texto de Droguett disputa la atención de los lectores del diario *La Hora* de ese domingo 3 de septiembre de 1939 con otros titulares no menos dramáticos: “Estalló la guerra, las mercaderías suben” o “Invasión alemana a Polonia”, mientras en otra página se anuncia una concentración anti Guerra Civil en el Centro Republicano Español en Santiago, o se indaga acerca de las características de la mentalidad alemana, citando a Spengler. En medio del caos, sin embargo, la vida sigue: historietas norteamericanas para divertir a los niños (Pluto y el ratón Miguelito) y actores como Tyron Power, en la cartelera de cine.

Las distintas versiones de *Los asesinados del Seguro Obrero* lo hacen un texto movedido, o más bien un texto vivo, como preferiría decir Droguett. No es mi intención hacer un cotejo textual pormenorizado de las versiones del texto<sup>7</sup>, pero me parece importante destacar algunos datos relevantes en función del objetivo que me he propuesto. Esa primera versión de la crónica dentro de la prensa se inicia con una sección titulada “Antecedentes” en la que llaman la atención varios elementos en relación a la definición de Droguett como autor. La alusión a un interlocutor plural –“amigos míos”– resulta ambivalente, porque a pesar de la cercanía desde la que se lo interpela, sugiere también una relación polémica: “Tal vez a ustedes no les parezca bien, pero yo solo deseo que no les parezca mal, demasiado mal” (1). En este sentido, Droguett inaugura su devenir como autor<sup>8</sup> afirmando no solo su derecho a denunciar los abusos que lo indignan como ciudadano, sino también su derecho a polemizar como escritor, algo que hará a lo largo de toda su trayectoria y que seguirá afirmando en las sucesivas versiones del texto. Siete décadas antes, Dostoievski –a quien Droguett recordará explícitamente en *Sesenta muertos en la escalera*– había hecho algo parecido

---

<sup>6</sup> Respecto de la conformación del campo de la prensa de izquierda y su influencia a fines de la década del 30, Jorge Arrate y Eduardo Rojas señalan: “En los años finales del gobierno de Alessandri la prensa de izquierda ha alcanzado un significativo desarrollo. Está aún vigente el eco de la revista socialista *Weekend*, que dirigía el periodista Luis Mesa Bell [...]. *La opinión*, pro socialista, ejerce gran influencia; *La Hora*, radical, tiene a la cabeza al periodista Anibal Jara, y la revista *Hoy* expresa una viva oposición al gobierno. El PC publica el vespertino *Frente Popular*, de gran éxito. Durante los meses previos a la elección los socialistas lanzan *Claridad*, que tendría fieles seguidores, y los jóvenes socialistas la revista *Barricada*” (Arrate y Rojas 192).

<sup>7</sup> Para un cotejo pormenorizado de los cambios sufridos por el texto en las ediciones publicadas entre 1940 y 1972, ver el trabajo de Luis Iñigo Madrigal “Los asesinados del Seguro Obrero 1939-1972” citado en la bibliografía.

<sup>8</sup> Antes de 1939 Droguett ya había publicado algunos cuentos, pero fue con la publicación de esta crónica sobre la matanza que gana visibilidad como periodista y como escritor.

al volver de Siberia, cuando escribe *Memorias del subsuelo* (1864), y evidencia la difícil tarea de afirmar su voz como autor que legitima el derecho de muchos rusos a salir del subsuelo y caminar erguidos por la Avenida de Nevski para encontrarse como sociedad civil, sin ceder el paso ante oficiales ni personas de condición social superior. Ese choque de cuerpos angustiosamente defendido por Dostoievski<sup>9</sup>, en el Chile de Droguett ya parece un derecho adquirido, una realidad que lo autoriza no solo a denunciar lo ocurrido, como hacen los diarios contemporáneos al suceso, sino a permitirse recordarlo y recordárnoslo una y otra vez a lo largo de los años.

En la versión como libro con “comentarios gráficos” de Luis O. Droguett publicada por Ercilla en 1940, el autor añade una sección que resulta significativa: “Explicación de esta sangre”. En ella afirma no haber hecho cambios al original y haber dejado “correr la sangre” (10), ya que como repite enfáticamente, el texto que el lector leerá no lo escribió él, sino los muertos, “cada asesinado” (16). A pesar de la fuerza poética que tienen sus palabras, lo cierto es que el texto sí contiene modificaciones muy menores, la mayoría orientadas a precisar descripciones físicas que pueden resultar poco claras en el original. Si le creemos a Droguett, quizás fue *La Hora* quien haya omitido estas precisiones para ajustar el texto a las apretadas columnas de las dos páginas en que aparece publicado inicialmente. Más allá de esta posibilidad, la verdad es que aunque el escrito se hubiese respetado puntualmente entre una edición y otra, ya no podría ser el mismo. Esto porque a pesar de que en esta edición el título va acompañado de la palabra crónica, sabemos que uno de los elementos vitales en la crónica como práctica cultural más que como género es el público lector de diarios o revistas, aquellos “amigos” que comparten las calles multitudinarias, los cines y cafés de la ciudad, y que conocen el contexto referido, lectores que son al mismo tiempo testigos y actores de la realidad aludida<sup>10</sup>, sujetos con quienes se establece una relación equivalente a la que Carlos Monsiváis resume en el título de su antología de crónicas con la fórmula “A ustedes les consta”. Cito a Droguett: “La ciudad, ustedes saben, lo recuerdan bien (¡quisiera yo tener la memoria de ustedes!), tenía entonces un gobernador que era famoso” (22). El autor de la crónica es un intelectual cercano, un

---

<sup>9</sup> Un análisis muy iluminador respecto de este tema en la novela de Dostoievski es el que hace Marshall Berman en su libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (226-235). Según Berman, el personaje de Dostoievski, un simple funcionario, concreta en 1864 un gesto que se había intentado en la literatura rusa desde Pushkin en la década del 30: el Hombre del subsuelo sale a la Avenida de Nevski y no solo se atreve a confrontar a un oficial al que hasta entonces había cedido el paso al cruzarse en la avenida, sino que se da cuenta por primera vez que ese oficial también debe ceder el paso a sus superiores. Para advertir eso es fundamental que el Hombre del subsuelo saliera a la calle y produjera este choque, es allí donde surge la conciencia tanto de la fuerza de la sociedad civil como de la vulnerabilidad de sus autoridades.

<sup>10</sup> Ver Mahieux 2011.

periodista asalariado, y en el caso de la crónica de Droguett es también un estudiante, como los que murieron. Así el paso del diario al libro supone algo más que un cambio de soporte. Como señala Viviane Mahieux respecto de las crónicas escritas entre las décadas del 30 y el 70 en Latinoamérica, relativamente pocos artículos de esta época han sido recopilados en libros y los que han llegado a serlo reflejan la canonización de sus autores al interior de otros géneros como la novela. Así, este paso en la consagración de Droguett como escritor significa simultáneamente un paso en falso para su texto en cuanto crónica, que solo se rectifica por la función memorial<sup>11</sup> que desde entonces va a asumir<sup>12</sup>.

Otro aspecto de “Explicación de esta sangre” que vale la pena señalar en el sentido de cómo Droguett va definiendo su espacio como autor es la mención que hace de otros escritores. “Cito nombres, me gusta citar nombres” (14) nos dice después de haber nombrado a Mariano Latorre, Marta Brunet, Luis Durand, Federico Gana, Fernando Santiván o Rafael Maluenda como escritores que a pesar de haber mirado el campo chileno solo han visto la cueca y no la sangre que corría por él. En este sentido vemos cómo al definir aspectos de su poética va marcando una diferencia clara respecto de los escritores del llamado criollismo, diferencia que no es tan visible desde un punto de vista editorial ya que se trata de autores con los que compartirá catálogo cuando en 1953 publique *Sesenta muertos en la escalera* por Nascimento. Como ha señalado Bernardo Subercaseaux, entre 1930 y 1950 ambas editoriales –Ercilla y Nascimento– prestan atención a lo nacional popular, asumiendo una postura no confrontacional, amplia e integradora y reuniendo a escritores pertenecientes a las capas medias de la sociedad<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Luis Iñigo Madrigal ilumina la función “judicial” del texto de 1940, “dirigido a la consideración de un juez/ de un lector/ sobre cosas pasadas, cuya justicia o injusticia debe éste dictaminar”, destinatario que se transformará en las ediciones posteriores en un lector “que debe juzgar el discurso en sí mismo, o en su carácter abstracto de denuncia de la violencia y de la injusticia” (89).

<sup>12</sup> Susana Rotker en su libro *La invención de la crónica* también se refiere a la actualidad y a la alta referencialidad como elementos importantes de la crónica, lo que respaldaría el análisis aquí propuesto.

<sup>13</sup> Subercaseaux añade al respecto: “... entre los años 1930-1950, el catálogo de Nascimento incluía como autores claves, entre otros, a Carlos Cariola, Luis Durand, Eugenio González, Rafael Maluenda, Lautaro Yankas y Mariano Latorre. La visión de mundo, los datos biográficos y los valores sociales que promueven la mayoría de estos autores, permite considerarlos como escritores vinculados a las capas medias. Puede percibirse esto claramente en el caso del criollismo, sensibilidad literaria predominante en el período, que conlleva un rescate del mundo rural no desde la óptica del campesino ni desde la nostalgia aristocrática por los

Una última afirmación de este texto introductorio a la edición de 1940 que quiero destacar es la intención declarada del autor de subrayar el dolor<sup>14</sup> y dejar fuera la política en términos convencionales, lo que hace mucho más fácil para los lectores a los que más directamente se dirige Droguett empatizar con las víctimas de la masacre en tanto jóvenes estudiantes y obreros, pero especialmente —como veremos después— en tanto jóvenes estudiantes. A pesar de que la juventud nazista<sup>15</sup> terminará apoyando la candidatura de Pedro Aguirre Cerda y del Frente Popular, al representarlos simplemente como estudiantes la identificación con la clase media es inmediata. Víctimas, autor y lectores son portadores de un imaginario en el que el trabajo y los libros aparecen como emblemas de rectitud y movilidad social a través del esfuerzo. Ese gusto por citar nombres que Droguett reconocía al referirse a otros escritores, en el resto del texto

---

bienes perdidos, sino desde la búsqueda de un afinamiento identitario en lo nacional popular por parte de las capas medias” (147).

<sup>14</sup> Darrigrandi ha destacado la importancia del sufrimiento como clave en las crónicas, columnas y reseñas biográficas de Droguett aparecidas en *La Hora*, *Extra* y *La Nación* desde fines de 1939 y durante casi tres décadas (7).

<sup>15</sup> El libro de Enrique Zorrilla, joven militante del partido Nacional-Socialista y sobreviviente de la Matanza del Seguro Obrero por haber participado de la coordinación externa de la toma de la Universidad de Chile y no de la toma misma, es una fuente muy interesante para entender lo que significa el Nacional Socialismo de esos años desde sus partidarios y la facilidad con que Droguett asume la defensa de sus mártires. En este escrito publicado en 1996 —muy posterior a los hechos que relata y quizás demasiado consciente de la necesidad de defender las buenas intenciones del líder que llevó a los jóvenes a ser asesinados— el autor define la inspiración de los seguidores de González Von Marées en los siguientes términos: “Nuestra organización adherida al nacionalismo continental combate por igual al materialismo liberal y marxista a los que opone los valores espirituales de la civilización occidental. Es pues defensora de la civilización en el contexto de nuestra identidad latinoamericana. El MNS no combate al capital como riqueza sino al sistema capitalista. Al capitalismo histórico y hegemónico que privilegia el capital sobre el trabajo. Se defiende de su carácter colonialista e imperialista. Ahora bien, se sitúa por encima de derechas e izquierdas y combate la lucha de clases, al igual que al liberalismo individualista. Recoge en sus filas cada uno de los estratos de nuestra nacionalidad. Se encuentra en él mapuches e hispano europeos, los descendientes de nuestras distintas mezclas étnicas —blancos, cobrizos, morenos— fundidos en el crisol de la chilenidad” (105). Según Zorrilla, la principal lucha que su movimiento sostenía en ese momento era la limpieza de los actos electorales vulnerada por el gobierno y esencial para la existencia de la democracia. En este mismo volumen se encuentra un informe de lo ocurrido el día de la matanza desde la 1:00 de la tarde según una transmisión radial a cargo del periodista Raúl Morales y que se describe como el relato de un testigo ocular que Zorrilla habría escuchado desde su casa en la calle Carvajal 33, centro de operaciones de los nacional-socialistas que trabajaban fuera de la toma (128-133).

se olvida cuando se trata de autoridades políticas como el presidente Alessandri o el diputado Raúl Marín Balmaceda (“el gobernador” o “el diputado” respectivamente), y cuando se las alude se apela a las convenciones del cuento para niños: “la ciudad [...] tenía entonces un gobernador que era famoso. Antes de ser famoso fue querido” (22). De esta forma el texto –en su opción de dejar fuera lo político y subrayar el dolor– va reforzando una vocación por la universalidad que lo alejará de lo contingente y le permitirá a través de los años ir asimilando su contenido a otros hechos de horror públicos y privados, como el crimen de calle Lord Cochrane en *Sesenta muertos en la escalera* o la violencia del Golpe Militar de 1973 en la versión definitiva revisada por el autor en 1989.

La distancia respecto de los lectores que supone el paso del texto de la prensa al libro aumenta con la ficcionalización que va a experimentar cuando se publique como novela en *Sesenta muertos en la escalera* (1953). De ella dice Droguett, “Fue la iniciación de mi estilo, de mi estilo que aparece también en *Eloy*. Mi primera novela, a pesar de ser publicada hace tanto tiempo, yo la considero un libro inédito. No tuvo ningún éxito, de público ni de crítica. Pasó prácticamente desapercibida”(50)<sup>16</sup>. Este comentario que aparece en un diario madrileño cuando Droguett va a recibir el Premio Alfaguara a esa ciudad en 1971, meses después de haber recibido el Premio Nacional, muestra los vaivenes de una voz que se va planteando con mucha fuerza, pero que en 1953 aún necesitaba abrirse camino en un campo literario en el que su estilo resultaba desconcertante. Eso justificaría las estrategias de legitimación introductorias que se despliegan en la novela: una dedicatoria a un autor y profesor francés de quien se presenta como discípulo, Francis de Mionmadre, y quien será fundamental en la carrera de Droguett fuera de Chile; por otra parte, la reducción del texto de lo que era “Explicación de esta sangre” a un párrafo sin ese título también hace que dicho párrafo adquiera nuevo sentido en esta edición: “ESTE LIBRO no lo he escrito yo, lo escribieron los muertos, cada asesinado. He tratado además de escribir una historia, no otorgando franquicias al panfleto ni al escándalo. No me interesa lo fácil. En las páginas que siguen subrayo el dolor y soslayo, no más, la política” (6). Claramente el riesgo de publicar este texto como novela en cuanto al dolor o a las polémicas que pueda resucitar su contenido ya no es el mismo que en 1940, lo que lleva a pensar que más que autorizar su contenido, Droguett efectivamente lo que quiere es autorizar su estilo y por eso se vuelve relevante subrayar la idea que aparece en el corazón del párrafo: “No me interesa lo fácil” (6). El prólogo a cargo de Juan de Luigi, por su parte, va a visibilizar la trayectoria de Droguett como escritor –no como cronista– mencionando sus cuentos ya traducidos al francés y presentando la novela como ganadora del concurso de Editorial Nascimento. De hecho de Luigi destaca el silencio que ha

---

<sup>16</sup> El texto es de *Escrito en el Aire* y se titula “Sincero y polémico”.

mantenido Droguett en los diarios antes de la publicación de la novela<sup>17</sup> y se refiere a la versión germinal de esta como un cuento “Los muertos del Seguro Obrero” (7), sin mencionar la crónica. Mediante ese prólogo, Droguett es presentado como un escritor “en el principio de su carrera artística”, y se destacan las frases largas en las que según de Luigi “se acumulan matices” (15), estilo que se aleja de lo periodístico<sup>18</sup>.

Dentro de la novela también veremos la intención de Droguett de insertarse en una tradición literaria universal mediante reflexiones que tienen a Dostoievski y a Poe como protagonistas, los que van a funcionar como figuras tutelares de las dos historias más importantes que se entrecruzan en la novela: Dostoievski y el frío ruso en la historia del Seguro Obrero, recordándonos la desprotección de los estudiantes masacrados, y Poe en la historia del crimen de calle Lord Cochrane, por cuanto su protagonista –Corina– es una fiel lectora de noticias y amante de la multitud, como tantos personajes de los cuentos policiales de Poe. Así, mediante estas estrategias depurativas, estilísticas y genealógicas nace el novelista Carlos Droguett.

## MUERTOS RECIÉN EGRESADOS

Cómo se señaló en un comienzo, el segundo propósito de este escrito es analizar el papel que tienen los libros en *Los asesinados del Seguro Obrero* y para ello voy a trabajar con la versión definitiva del texto revisada por Droguett en 1989 y publicada por Tajarar Editores en septiembre de 2011. Dicha edición no abunda en paratextos, pero sí incluye las fotos de la edición de 1972 y una dedicatoria que confirma la vocación universal del texto de Droguett, una vez publicado como libro: “Al asesino de turno” (5). En esta versión efectivamente –como ha señalado Luis Ñiño Madrigal– gravita

---

<sup>17</sup> El mismo Juan de Luigi lo había invitado a participar en lo que había sido su última colaboración en la prensa después de que abandonara su trabajo como redactor en *Las últimas noticias*. Según Teobaldo Noriega, su retiro de *Extra* en 1946, donde escribió las columnas “Patero y yo” y “El cementerio de los elefantes”, efectivamente marcó un alejamiento parcial del periodismo hasta 1953, fecha del prólogo escrito por De Luigi.

<sup>18</sup> Como es ya bien sabido, para Susana Rotker, lo estético está presente en la crónica y por eso no podría ser un criterio delimitador entre ésta y la ficción. A pesar de estar de acuerdo con esta idea, de hecho el texto de Droguett claramente expresa una intención estética desde su primera versión, es evidente que las modificaciones sufridas por el mismo a lo largo de los años muestran un intento por literaturizar el texto hacia una norma culta lo que, desde la perspectiva de este trabajo, tendría que ver con la manera en que Droguett se va a definir como escritor. Es decir, existe una idea hasta cierto punto convencional en él de lo que la literatura debe ser a nivel de lenguaje que convive con las evidentes innovaciones que su estilo significó para la narrativa chilena. El texto de Luis Ñiño Madrigal ya citado muestra en detalle cómo opera este proceso de literaturización del texto en sus sucesivas versiones hasta la de 1972.

la novela *Sesenta muertos en la escalera*, por cuanto se trata de un texto que no solo se aleja de la crónica al cambiar de soporte, sino también al adoptar una redacción que ya casi no conserva trazas del estilo periodístico con el que se forja y tampoco su complicidad con los lectores, quienes, a diferencia de aquellos de 1940, ya no comparten el conocimiento sobre lo contingente ni sobre la experiencia de la cotidianeidad. De hecho muchas de las adiciones que se constatan en el texto tienen que ver con revivir ese ambiente para lectores a los que ya “no les consta” nada de lo dicho –para volver a la fórmula de Monsiváis– ni los hechos históricos que rodearon la matanza, como la Guerra Civil Española, ni las emociones desde las que se vivieron, ni las vivencias específicas de la vida cotidiana.

Dentro de estas adiciones, me parece particularmente relevante la inclusión de descripciones en que aparecen libros y la caracterización de los jóvenes como estudiantes, lo que –como ya señalé– tiene que ver con un imaginario de las capas medias que para Droguett da mayor legitimidad aún a la necesidad de conmemorar este episodio. Cuando hablo de libros, los entiendo siguiendo a Subercaseaux como un ámbito que recoge también los ecos de otros espacios: el liceo, la universidad y hasta el de un estilo intelectual con algo de servicio público y de preocupación por la política como posibilidad de transformación de la sociedad<sup>19</sup>. En este sentido es decidor el comentario que hace el narrador en las primeras páginas: “Ahí, a unos cuantos pasos o unos cuantos disparos estaba la imprenta. Tenía que llegar hasta ella, era mi trabajo, mi obligación, mi sola preocupación desde que salía temprano de la universidad (8)”. Un poco más adelante este mismo narrador –caracterizado ya desde el pasaje recién citado como estudiante y funcionario– responde una pregunta de Yuric con un comentario sobre los estudiantes que deja ver la valoración desde la que el texto los concibe: “No tenían dinero, nunca, antes, ahora ni después los estudiantes tuvieron ni tenían dinero” (26); al mismo tiempo, esta afirmación muestra el deseo de que su escrito se pueda entender en un marco universal, como el de la Suiza desde la que escribe. Pero es sin duda la tercera sección, “En la noche, los vivos” –la que muestra la descripción de las víctimas, de sus formas de hallar la muerte y de las posturas de sus cuerpos– en donde más claramente encontramos esta aparición de los libros y los lectores. Cito un ejemplo: “Más allá otro muchacho, con un balazo de suicida romántico en la sien, pero otro menos personal en la garganta, apoyaba su cabeza en el muro, estaba sentado desfallecido junto a la puerta, durmiendo o esperando con paciencia que le abrieran para entrar y no llegar atrasado, como solía ocurrirle, a la clase de derecho romano” (63). Como se puede ver, la descripción del cuerpo muerto conserva la intención, el impulso casi instintivo que lo mueve –es decir el estudio, la universidad– pero también

---

<sup>19</sup> Subercaseaux analiza la función del libro como símbolo de status y de identidad social y como polo de atracción de estos ámbitos complementarios (146-147).

evidencia irónicamente la brutal frustración de esas aspiraciones<sup>20</sup>. Al mismo tiempo, el pasaje responsabiliza a la lectura del desenlace de los hechos<sup>21</sup> cuando describe el primer balazo como digno de un héroe de novelas románticas y solo un segundo balazo, el definitivo, en plena garganta.

Un poco más adelante vemos a otro estudiante, esta vez alumno de primer año de Filología y Filosofía del Instituto Pedagógico, caído junto a una máquina de escribir como si estuviera a punto de redactar un oficio o de intentar “un poema grotesco” (65). Sin embargo, más que la simple constatación de la manera en que se truncan las esperanzas de estos jóvenes asesinados, las escenas en que se describen los cuerpos muertos reconstruyen un aula macabra:

Esos cuerpos que aparecían diseminados en los pasillos o en las grandes salas espaciosas, que con sus bancas alineadas parecían recintos de clases o de conferencias, y esos otros amontonados junto a taburetes de altas patas y asiento atornillado, todavía en la funda de embalaje que trajeran de la fábrica, esas máquinas de oficina, limpias, impecables, sin uso, esos escritorios recién barnizados y cerrados, esos cuerpos parecían súbitamente solos, tan solos y sin uso como el escritorio, el sillón y la silla que olían a cuero nuevo, aunque hinchados, desfigurados, reventados e inservibles (67-68).

---

<sup>20</sup> Si bien en la versión de 1972 las víctimas ya son representadas como niños y se exacerba el carácter grotesco de los hechos mediante descripciones que muestran la desproporción entre la indefensión de dichos niños y la violencia de los soldados que los eliminan, lo más llamativo es que se insiste en mostrar a estos soldados como padres. Uno de ellos, un coronel, se acerca “paternalmente” a un joven mientras le entierra un sable (42) y “una voz bestial” le advierte a otro estudiante que corre por el pasillo “No te apures, *hijo*” (47 énfasis mío). La impunidad de la violencia se acentúa mediante la referencia a figuras maternas ausentes, que no cumplen sus promesas de protección: no están las tías del jardín para limpiar la poza que dejan en el suelo, la abuelita que vio a Montes ponerse pantalón largo por primera vez sigue en el campo mientras él resiste sus heridas solo (49) y los que agonizan llaman a sus madres “con voz de hijo único” (47). Alusiones como estas se conservan en la versión de 1989, pero las adiciones hacen que esa primera relación entre hijos y padres victimarios o niños y madres ausentesarezca en función de la caracterización de los jóvenes como estudiantes.

<sup>21</sup> El ambiente institucional, administrativo y universitario en que se desarrolló la toma también habría adormecido la capacidad de los estudiantes de prevenirse frente a lo que iba a suceder. Según se desprende del libro de Enrique Zorrilla, fue el referente del alzamiento estudiantil ya protagonizado por estudiantes de la Universidad de Chile en 1931 contra el General Carlos Ibáñez del Campo lo que les daba la tranquilidad de que el recinto estudiantil sería respetado por las autoridades.



El carácter inaugural y al mismo tiempo conclusivo de estas escenas se reitera, volviéndose aún más preciso: los muertos ya no son jóvenes universitarios sino directamente niños con “sus libros y archivadores todavía bajo el brazo” (84), que ante el impacto de una bala en la propia carne se sienten sumergidos en la poza de agua de su niñez y piensan que las tías de la escuela están lejos para socorrerlos o que quizás nunca existieron. Se trata de niños que en su condición de cuerpos sin vida siguen siendo estudiantes, solo que ahora lo único que “aprenderán” es a estar muertos (87); son cadáveres debutantes, sin ninguna práctica, o como piensa uno de los sobrevivientes, muertos “recién egresados” (107) de la experiencia de la muerte. Los libros no solo han generado expectativas que son incapaces de cumplir, sino que han hecho que los jóvenes fueran vulnerables a una muerte que aceptan con total ingenuidad. Los sabios libros que conoció a su paso por la escuela de agricultura engañaron a Alberto Montes<sup>22</sup>, uno de los sobrevivientes, con palabras como destino y vida (96). Dentro de los recuerdos de Montes que acompañan las largas horas de agonía vividas antes de su liberación, se refuerza el carácter falaz de las novelas como libros que llegan especialmente a lectoras sin recursos económicos ni educación, como una novia de su niñez ferviente admiradora de ese tipo de textos:

... la pobrecita se murió entre un amanecer y una noche, como ocurre en la vida y a veces también en las novelas, siempre en la vida, sólo de vez en cuando en las novelas, esa estafa, esa trampa, esa mentira urdida y fingida para confeccionar una historia de papel de estraza y de tinta de estraza, cuando la vida y su otra cara, la muerte, están hechas de carne, de sangre, de ruido, de silencio, cada una amontonada en un platillo de la balanza... (97).

Sin embargo, al finalizar la tercera sección, hay una imagen que parece cristalizar con más precisión el vínculo entre víctimas y libros que hemos propuesto, ya que se dice que los cadáveres echaban “migajas de sangre o de papel” (84), indistintamente. Los libros ya no pueden concebirse como algo exterior a las víctimas; jóvenes y libros forman parte de un mismo tejido y por eso son acribillados junto con ellos. Esta idea

---

<sup>22</sup> Según el texto de Zorrilla, Alberto Montes es uno de los sobrevivientes de la matanza rescatados por el diputado Raúl Marín Balmaceda junto a Facundo Vargas, David Hernández y Carlos Pizarro. Su testimonio fue publicado por la *Revista Apsi* el 25 de agosto de 1985, pero circuló también en la época tal como cuenta Zorrilla, quien conversó con él en 1939. El diputado Marín habría llegado junto con el periodista de *El Imparcial* Darío Zañartu a imponerse de los hechos personalmente a las 10:30 de la noche. Los testimonios de Montes y Hernández parecen ser el material más importante en la reconstrucción que hace Droguett de los hechos, lo que confirma Zorrilla en la nota 69 de su libro (215), donde señala que lo que Hernández le relató a Droguett fue la base de *Sesenta muertos en la escalera*.

aparece reforzada por un texto de Droguett inédito que no contiene fecha de publicación, pero que claramente fue escrito después de 1973. Se llama “Asesinos del libro” y en él leemos:

No solo era el enemigo [del Golpe Militar de 1973] el estudiante ansioso de vivir, el profesor que promovía y removía, apoyando con sus palabras, con su ejemplo, con sus audacias intelectuales esas ansias, sino la fuente misma desde donde ellas manaban canalizadas. Pues un libro (...) es una canalización espiritual jamás cristalizada, siempre dispuesta a romper esos cauces, esas amarras, esas retenciones, esas dudas, esa ideología pura preñada de nuevas teorías, de otras posibilidades, de otras dudas, derroteros y visiones. Había que matar no solamente al ser humano, sino que también al libro (2).

Para finalizar, algunas conclusiones preliminares. El recorrido de Droguett desde un estudiante desconocido, a cronista y luego a autor de novelas consagrado que recibe premios nacionales e internacionales está marcado por un titubeo que no tiene que ver solo con los obstáculos con que el campo literario lo enfrenta, sino con la constatación de que los espacios de consagración que alcanza paradójicamente lo dejan atrapado en una institucionalidad que lo tolera, pero que no entiende ni valora lo que premia. De eso son testimonio elocuente algunas crónicas de *Escrito en el aire* en las que Droguett habla de la acogida que disfruta en países como Cuba o Argentina por el solo hecho de ser escritor, mientras en Chile lo tratan como a un delincuente al intentar eximirse del pago de impuestos de viaje al ir a España a recibir un premio<sup>23</sup>. A partir de este punto se podría entender también afirmaciones que apuntan a criticar o rechazar otros espacios de consagración posibles, como cuando habla sobre el significado que tiene para él haber recibido el Premio Nacional (17)<sup>24</sup> o cuando dice “Fuera del Boom soy feliz” (51)<sup>25</sup>.

Por otra parte, el análisis de las adiciones que incorporan representaciones del libro como ámbito que comprende lectores, estudiantes, universidad y liceo en la última versión de *Los asesinados del Seguro Obrero* cumple una función al menos doble: por una parte muestra la matanza como un espacio que proyecta los valores y expectativas de los sectores medios y del libro como símbolo de movilidad social, como un antecedente vital en la consolidación de los logros de esa clase en una década marcada por el Frente Popular en lo social y por el esplendor del libro como vehículo de ideas e incluso como industria. La perspectiva temporal desde la que se interviene

---

<sup>23</sup> El texto se titula “Urgente al ministro de Hacienda” y está fechado el 31 de enero de 1971, *Escrito en el aire* (41-45).

<sup>24</sup> En “Felicitaciones especiales” de *Escrito en el aire*.

<sup>25</sup> En “Sincero y Polémico” de *Escrito en el aire*.

el texto sin embargo tiñe estas imágenes con la decepción sufrida tras la década del 40, cuando los imaginarios y la cultura asociada a esta concepción del libro pierdan rápidamente fuerza con el auge de la radio por ejemplo, pero también con la experiencia de la derrota de otro proyecto truncado que había confiado en el poder de los libros y de la educación para producir transformaciones sociales y en el que Droguett también creyó: el de la Unidad Popular<sup>26</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

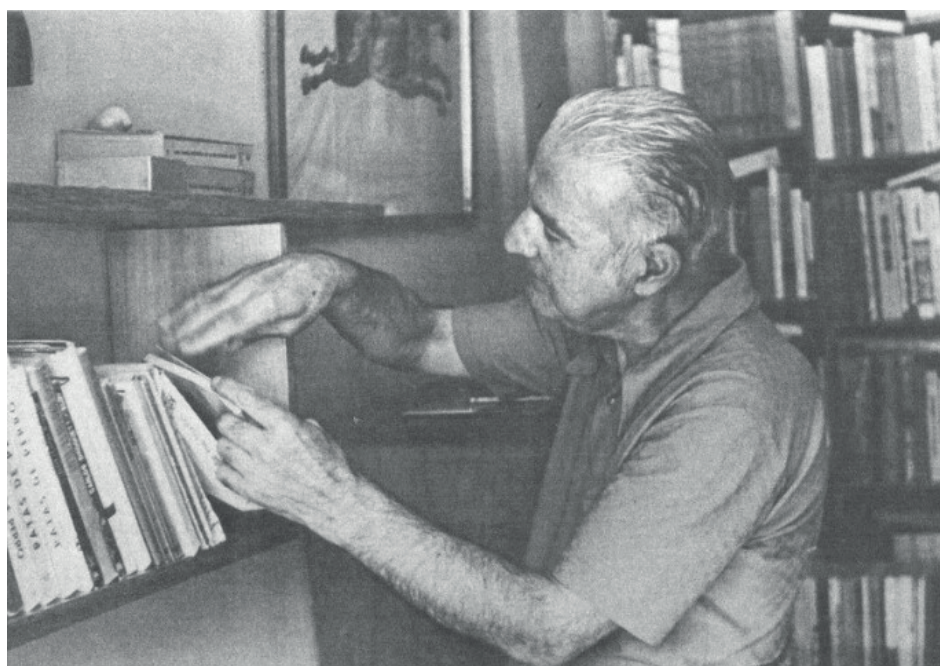
- Álvarez, Ignacio. “Los *Asesinados del Seguro Obrero* y las formas de la historia”. *Revista de Humanidades* 36, (2017): 11-40.
- Arrate, Jorge y Eduardo Rojas. *Memoria de la izquierda chilena*. Tomo I (1850-1970). Santiago: Javier Vergara Editor, 2003.
- Darrigrandi, Claudia. “Prólogo”. *Mi ignorancia tiene disculpas: Crónicas de patria, pobreza y guerra mundial*. Santiago: La Pollera, 2021.
- Droguett, Carlos. “Asesinos del libro”. CRLA Archivos Fondo Carlos Droguett. <http://presnum.mshs.univ-poitiers.fr/Droguett/navig.php?id=496&page=0001>, 10 de noviembre de 2011.
- \_\_\_\_\_. *Escrito en el aire*. Valparaíso: Ediciones universitarias de Valparaíso, 1972.
- \_\_\_\_\_. “Los asesinados del Seguro Obrero”. *La Hora* 3 de septiembre de 1939: 1+.
- \_\_\_\_\_. “Los mártires. Cuento por Carlos Droguett”. *Trabajo* 5 de septiembre de 1939: 5+.
- \_\_\_\_\_. *Los asesinados del Seguro Obrero*. *Crónica*. Santiago: Ercilla, 1940.
- \_\_\_\_\_. *Los asesinados del Seguro Obrero*. (*Crónica*). 2ª edición. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Los asesinados del Seguro Obrero*. Santiago: Tajamar Editores, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Materiales de construcción*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Sesenta muertos en la escalera*. Santiago: Nascimento, 1953.
- Iñigo Madrigal, Luis. “Los asesinados del Seguro Obrero 1939-1972”. *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines, 1983.

---

<sup>26</sup> Ignacio Álvarez ha apuntado la problemática lógica repetitiva del estilo figural (Auerbach) que algunas lecturas han visto en la narrativa de Droguett, una simetría que “ha permitido curiosas proyecciones prolépticas –oraculares incluso– de la obra de Droguett. Pienso en el sentido profético que adquirió la ‘Explicación’ de 1940, como si pudiera explicar anticipadamente el golpe militar de 1973”. El problema de estas lecturas para Álvarez no es solo que universalizan acontecimientos borrando la especificidad de la circunstancia en la que ocurren, sino que la filosofía de la historia que las alienta “pertenece irremediabilmente al pasado” (15).

- Mahieux, Viviane. *Urban Chroniclers in Modern Latin America. The Shared Intimacy of Everyday Life*. Austin: University of Texas Press, 2011.
- Monsiváis, Carlos. *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. 2ª Edición. México, D.F.: Ediciones Era, 2006.
- Noriega, Teobaldo A. "1912-Exilio" en *La novelística de Carlos Droguett*. Madrid: Editorial Pliegos, 1983.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia del libro en Chile. Desde la Colonia hasta el Bicentenario*. Tercera edición corregida, aumentada e ilustrada. Santiago: Lom Ediciones, 2010.
- Zorrilla, Enrique. *La profecía política de Vicente Huidobro*. Santiago: Ediciones Nuestra América, 1996.

# IMÁGENES



Carlos Droguett en la biblioteca de su casa en el barrio Franklin  
Santiago, 1970



Alain Sicard, Carlos Droguett, Jean-Marc Pelorson y Luis Iñigo

Coloquio Internacional “Locos, excéntricos y marginales en la literatura latinoamericana”,  
Universidad de Poitiers, 1996



Isabel Lazo y Carlos Droguett

Recepción del Premio Alfaguara, Madrid 1971





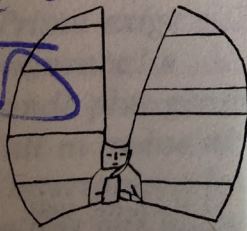
Carlos Droguett e Isabel Lazo en Berna, 1995

# Alice au Pays des merveilles

Traduit de l'anglais

par Philippe Rouard

o de la historia  
del imperio  
de las maravillas  
A fines de A. N.  
el almanaque de  
carro de  
viento

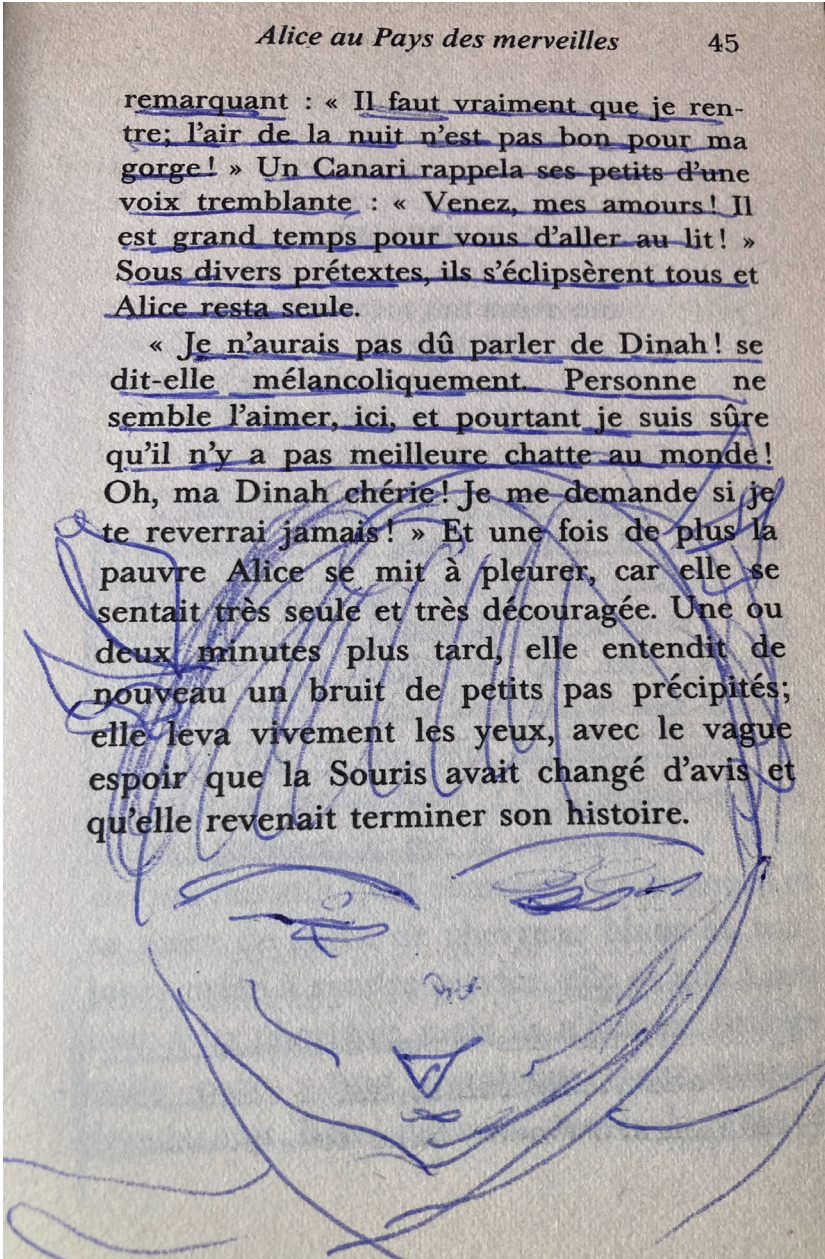


Grands Écrivains

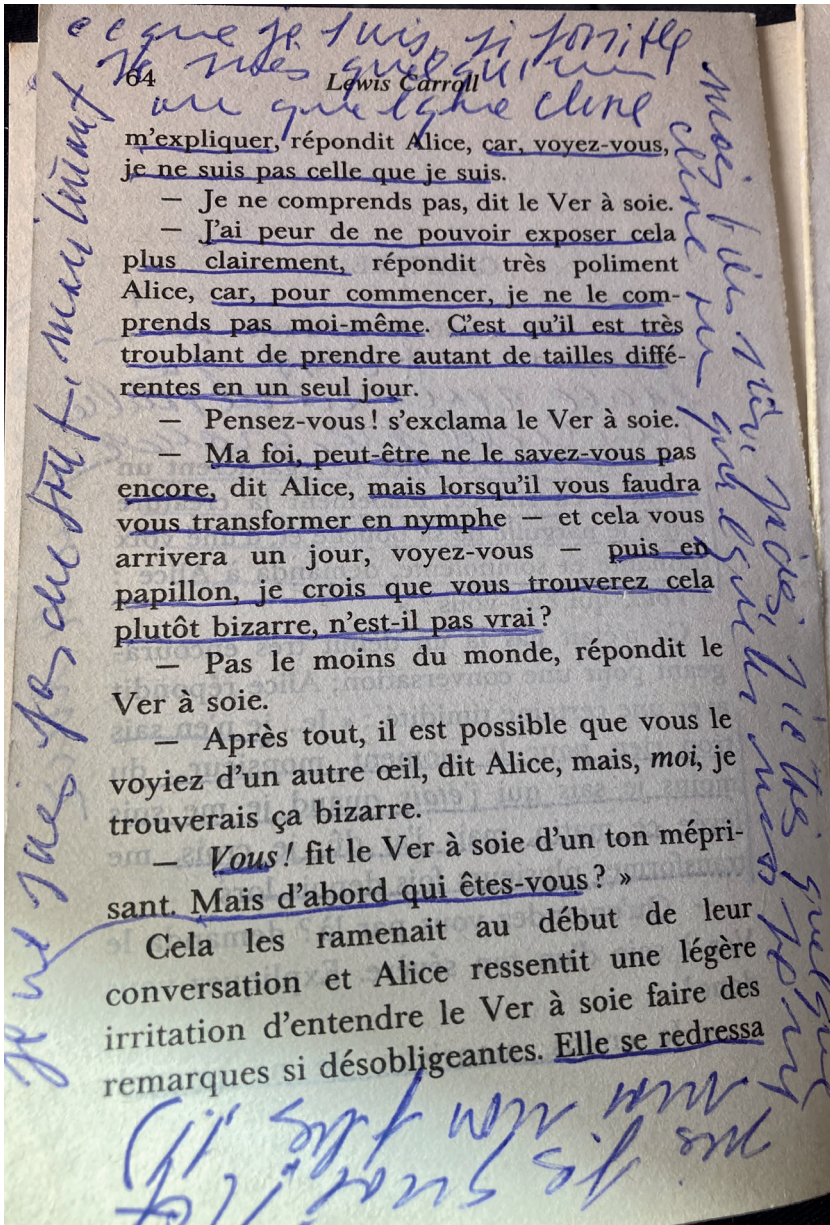
Anotaciones y dibujos de Carlos Droguett durante su lectura de *Alicia en el país de las maravillas* en su versión francesa

remarquant : « Il faut vraiment que je rentre; l'air de la nuit n'est pas bon pour ma gorge! » Un Canari rappela ses petits d'une voix tremblante : « Venez, mes amours! Il est grand temps pour vous d'aller au lit! » Sous divers prétextes, ils s'éclipsèrent tous et Alice resta seule.

« Je n'aurais pas dû parler de Dinah! se dit-elle mélancoliquement. Personne ne semble l'aimer, ici, et pourtant je suis sûre qu'il n'y a pas meilleure chatte au monde! Oh, ma Dinah chérie! Je me demande si je te reverrai jamais! » Et une fois de plus la pauvre Alice se mit à pleurer, car elle se sentait très seule et très découragée. Une ou deux minutes plus tard, elle entendit de nouveau un bruit de petits pas précipités; elle leva vivement les yeux, avec le vague espoir que la Souris avait changé d'avis et qu'elle revenait terminer son histoire.



Anotaciones y dibujos de Carlos Droggett durante su lectura de *Alicia en el país de las maravillas* en su versión francesa



Anotaciones y dibujos de Carlos Droguett durante su lectura de *Alicia en el país de las maravillas* en su versión francesa

### III. NOTAS



APUNTES EN TORNO A *EL PELO DE CHILE Y OTROS TEXTOS HUACHOS*, DE SONIA MONTECINO

Rodrigo Cánovas  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
rcanovas@uc.cl

Lo primero que me ha sorprendido en este libro es la gran variedad de materias que comenta, acudiéndose a fuentes orales, a los *mass media*, la alta cultura, a materiales encontrados por azar o buscados incansablemente en bibliotecas y archivos<sup>1</sup>. La cultura es un bazar y todos los objetos y decires tienen un mismo valor. Se lee para aprender y compartir; se escribe para dialogar y confrontar experiencias; se ensayan libremente distintas formas, que permiten que el lector entre en materia con comodidad y contento: viñetas, cartas, cuadros pintoresquistas; pero también trabajos panorámicos, que sintetizan muchas lecturas y ensayos científico-sociales, siempre diseñados con claridad, pensando en sumar públicos y no en restarlos.

Comparando este libro con los anteriores de esta antropóloga, éste se instala con propiedad en el ámbito del magma que sostiene las límpidas estructuras más visibles de su quehacer escritural. El cordón que los une a todos, además de las temáticas sobre la mujer, trenzadas desde el lenguaje, la etnia y el género, es su escritura metafórica, que se exhibe en imágenes, completando nuestras existencias con su figuración estética. Una artesana de la palabra y, además, una intelectual que tiene la generosidad de compartir sus lecturas, de fichar lo pequeño y lo gigante. Y sobre todo, una dadora de citas, que es como regalar secretos para bien vivir. Así, por ejemplo, cada capítulo y sección cuenta con un epígrafe de Gabriela Mistral, otorgándonos un breviario de su pensamiento. Son como estampitas que nos van acompañando, constituyendo un verdadero álbum, el cual se complementa con otras citas dispuestas en el desarrollo de los ensayos. Copiemos una: “Yo no creo en el Parlamento de las mujeres, porque tampoco creo en el de los hombres”; “yo oiría con gusto a una delegada de las costureras, de las maestras primarias, de cada una de las obreras de calzado o de tejidos hablar de lo suyo en legítimo. Pero me guardaría bien de dar mi tiempo a la líder sin

---

<sup>1</sup> Sonia Montecino Aguirre. *El pelo de Chile y otros textos huachos*. Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Subdirección de Investigación, 2020.

oficio, que representa al vacío como el diputado actual, y en cuya fraseología vaga no se caza presa alguna de concepto ni interés definido” (191).

El índice de este texto nos propone cuatro entradas: las cocinas y sus ecos (la olla deleitosa), las mujeres y el género (nacer siendo mujer o autogestarse), sobre libros y artes (la celebración de la lectura) y la imagen en el espejo (dónde nos ubicamos en el entramado social: de qué pelo somos). Lo cierto y también lo mágico es que estas áreas se van imbricando y retroalimentando, forjando un tejido que constituye la vida entera, leída en la palabra, en la imagen y en los mitos que las envuelven. A continuación, iré hojeando para ustedes este volumen, eligiendo de cada sección de modo bastante azaroso, algunas ideas e impresiones.

El espacio de las cocinas se abre como un lugar utópico, de una conversación distendida y lúdica, cual plaza pública: “Las cocinas anidan la capacidad de convocarnos, de reunirnos, y las manos que hacen vivir las recetas (las técnicas) son simultáneamente universales y únicas, y allí podemos alojar las esperanzas de un proyecto culinario colectivo que converse con el mundo en una morada común” (137).

Una pregunta inquietante y que revela nuestras inseguridades culturales es si se puede hablar genuinamente de una cocina chilena. En realidad, como lo aclara la autora, no se trata de averiguar si desde el origen nosotros hemos estado comiendo porotos con papas; sino si a nivel familiar y en nuestras respectivas localidades hemos gozado de una variante, de un sabor diferente, que nos hace únicos. No hay una cerámica estrictamente mexicana, sino una de cada lugar, moldeada según color, textura, tipo de horno y caricias musitadas en distintas lenguas indígenas barajadas con la castellana. Y así también, en nuestro Reino de Chile, no existirá la verdadera cazuela, sino muchas, como por ejemplo, la que le lleva cochayuyo, en su versión huilliche; o la osornina de cholguas con papas, choclo y repollo picado fino y por supuesto, también, la cazuela (maulina) con carne de vacuno o de ave, con papas, zapallo, porotos verdes y choclo.

Espíritu inquieto, nuestra antropóloga entra y sale naturalmente de casas, patios, rukas, ferias locales e internacionales y conversa con los autores y autoras de las comidas, interroga y prueba con la paleta de madera correspondiente, para júbilo de las caseras. Es la maravillosa práctica de la sociabilidad, el diálogo abierto comunitario, que va y viene de lo local a lo global, otorgando una mirada en 360° grados sobre nuestros usos y costumbres. Así, pasamos de una casa catalana a la Expo de Milán, de la cocina de la señora Nadia en Maicolpué a un restaurante limeño de fina estampa, para recalar luego en la Feria del Libro Usado en Quilpué, donde los escritores están ubicados cada uno en un carrito de comida, preparando un plato de su especialidad: Patricio Manns luciéndose con un ceviche mexicano a la tequila y Poli Délano, con un carpacho de salmón. Ahora bien, estos paseos aparecen dispuestos ante nosotros en viñetas, artículos, hojas de divulgación, constituyendo artefactos, algo así como entremeses que se intercalan con otros platos mayores, más pretenciosos, con rango



de especialización, también muy valiosos, por cierto, pues se instalan de lleno en el debate conceptual e ideológico sobre relaciones de poder más visibles.

Además de la celebración de lo cotidiano, en un valioso trabajo de campo practicado desde la itinerancia, quiero poner énfasis en la labor de recopilación y difusión de textos dedicados a la cocina: se suman aquí incontables reseñas de libros de cocina de variada índole, a saber: recetas de comidas chillanejas y chilotas; de cómo hacen el pan en la colonia gallega, las nuevas apuestas culinarias en rapa nui y, cosa importante, el rescate de recetarios chilenos del siglo XIX. Aprendemos que hay un libro de seis volúmenes dedicado a las cocinas regionales del Perú, por lo cual no es extraño que en ese país hermano exista un Museo de la Comida.

La sección dedicada a las mujeres está presidida, según mi lectura, por tres madres tutelares: la Mistral y en el siguiente escalón, en afectuoso y competitivo diálogo, Margot Loyola y Violeta Parra. Sonia las lee, las escucha, las estudia con atención, apelando así a una sensibilidad chilena que le otorga una entrada de lectura genuina para leer el mundo de las mujeres en la sociedad contemporánea. Además de estas figuras emblemáticas, esta sección incluye valiosos panoramas sobre las relaciones de género en Chile en el siglo XX, centrándose en los tránsitos de la mujer desde la casa (su ser doméstico) a la calle (la fábrica, la enseñanza, la salud, el servicio social) y señalando los caminos recorridos por los feminismos, marcados por Amanda Labarca, Elena Caffarena y Julieta Kirkwood. En este ámbito conceptual, se discuten paradojas y contradicciones, como la dispuesta entre la igualdad (ser como los hombres) y la diferencia (ser iguales, pero como las mujeres); pues si ellas aspiran a ser diferentes entonces lo corriente es pensar en la maternidad y en la domesticidad, lo cual conlleva un grave menoscabo y una clara subordinación en el estatuto social, económico y político.

Un aparte, que acaso tiene que ver con un aspecto algo traspapelado en el debate sobre la familia y la relación entre hombres y mujeres: el matriarcado. El esposo sumiso que transita en casa como gato mojado, pronto a darse una vueltecita por la cuadra para despejarse, su voz algo apagada ante sus hijos, son materias comprobables y que no sé cómo se resuelven en el ámbito ideológico y emocional. De modo muy cauto, he dispuesto esta inquietud ante hijas, sobrinas y alumnas y tengo la impresión de que es una pregunta que no es prioritaria en el presente, pero que se abordará más adelante; o quizás las nuevas generaciones ya lo están superando en la convivencia cotidiana.

En esta sección me sentí atraído por el recuento que se realiza sobre la primera postulación del binomio “madres y huachos”. Desde el polo femenino, surge la figura mariana, en calidad de rosa sin espinas, rosa espiritual sanadora. Y en su marca mestiza, superpuesta a esa imagen, aparece la pasiflora, nativa de América, conocida como la pasionaria o “fruta de la pasión”, utilizada en la medicina popular como ansiolítico, alcaloide, diurético y anticonceptivo. Desde el polo masculino, la palabra *huacho* aparece extendida en el término *guacharaje*, escuchada a Práxedes Caro en Quinchamalí, mientras ésta pulía una guitarrera, figura sostenida en la siguiente leyenda: una

cantora, una vez abandonada por su hombre, toma su guitarra y se echa a andar por los caminos hasta convertirse en piedra. La imagen de la guitarrera, como representación de una mujer de loza negra como la piedra que lleva una guitarra acunada como si se tratara de un niño. Es esa mujer la que pare a Violeta y Margot.

Sonia Montecino nos guarda un tesoro: más de cien horas de conversaciones grabadas con Margot Loyola, aquella que confiesa haber leído a Freud para pasar sus penas —y aquí falta por escribir la “cueca vienesa”, no de las cecinas sino la de Viena de la *Belle Epoque*—, y que baila por todas sus amigas, no sólo las engañadas, sino también por la picaronas. Como si naciera de nuevo en cada lugar que visita, los lugareños juegan con su nombre, llamándola Margosa al interior de Arica, Maiga en los campos, Margarita en Chiloé, la Marcoyola en Isla de Pascua y la Margó en los pueblos. Mujer de pelo liso y voz cuidada, es distinta a Violeta, más pelo duro, que tiene los pies fuera de la academia de música. Escuchar partes de estas conversaciones constituye un deleite: son hojas de vida, que una mujer traspasa a la siguiente generación, como un precioso legado. Escuchemos, por ejemplo, cómo se presenta la relación de este dúo dinámico conformado por Violeta y Margo: “‘Violeta tenía su verdad y yo la mía -continuaba Margot-, pero nos unía que ambas verdades venían del pueblo, nos dolía el pueblo. Éramos diferentes en el canto, a ella no le gustaba mi voz porque era muy hermosa y formada en el rigor de la academia, eso no le gustaba, pero yo le decía: Prefiero tener esa voz, a mí me gusta que corra la voz, que se sienta, yo me libero en el canto y a usted le duele el canto’. Violeta le dijo: ‘Acá en París usted no llegará a ningún lado con esa voz’”) (214-215).

Junto a este ensayo sobre Margot, Violeta es presentada desde los roles que se asigna como mujer en sus canciones: la eterna mariana en el cantar de “Hace falta un guerrillero”, donde aparece eternamente preñada de un redentor que volverá a resucitar; y la abandonada, en la canción “Maldito el alto cielo”, donde se cura del mal de amor acudiendo al saber ancestral sobre las propiedades de las plantas y las floras, cual curandera, machi y meica.

Mención especial es la variante masculina: el hombre que abandona, en este caso, el Gringo Gilbert, nominado como Run Run, quien se fue pa'l norte. En fino trazado, como estirando el hilito, nuestra antropóloga anota: “el nombre propio alude a un juguete tradicional latinoamericano que consiste en unos hilos y un botón que emite sonidos, y a un pájaro chileno (*Hymenops perspicillatus andinus*) que habita desde Atacama a Chiloé y vive en las orillas de los ríos ...; como verbo alude a ‘hacer correr un murmullo’ y a ‘susurro’, a una noticia no confirmada. Juguete, pájaro y sonido se acoplan entonces en este nominar Run run a esa imagen masculina del desplazamiento, de la búsqueda existencial y del abandono” (293).

Como apéndice, anoto aquí, la versión que nos propone Ángel Parra, apodado Violetón, sobre este abandono y su supuesto trágico efecto: “para Gilbert fueron años de formación, de escuela de crecimiento como ser humano y, como todos los estudiantes,

cuando se recibió, con el diploma en la mano, se fue. Al comienzo no lo lució en la oficina del alma, con el tiempo se enorgulleció” —en su *Violeta se fue a los cielos* (Santiago: Catalonia, 2013: 23). Párrafo misterioso, que tanto absuelve como critica los gestos de este Gringo. En fin, las canciones de la Violeta, en cuando variantes del mito de los orígenes del amor chileno, nos seguirán acompañando por siempre.

La siguiente sección, denominada “De Libros y Artes” reúne presentaciones de libros de muy variada índole y de exposiciones de arte plástico y de fotografías, que van desde estudios sobre la faena de la uva, el salmón y el cobre, hasta la cosmovisión estelar en los mapuches. Esta actividad de comunicación y diálogo americano, en realidad, atraviesa todo este volumen, como ya hemos visto con la cocina chilena y las mujeres; un fichaje amplio que genera una red de asociaciones que conjuga diversos saberes desde una letra culta con sabor coloquial. Y siendo escritora -creadora de novelas y autoficciones- no me extraña que la literatura sea un espacio privilegiado para despejar las imágenes identitarias de nuestro país. Así, el repaso que se realiza sobre los relatos, poemas y testimonios sobre Rapa Nui son de singular interés; en especial el estudio de los poemarios de Pablo Neruda —tres poemas incluidos en su *Canto general*, más *La rosa separada*—, que constituye una joya de análisis semiótico e histórico, en cuanto no sólo se analizan sus poemas; sino que se privilegia su recepción por parte de los rapanui, que desconfigura al Poeta. En efecto, quien feminiza esta Isla exhibiéndola como una “rosa de purificación”, guardando silencio sobre la historia de explotación de los seres de carne y hueso (cosa que no hace en *Alturas de Machu Pichu*) es canibalizado de un modo práctico por las rosas rapanui, quienes han hecho circular la figura de nuestro Poeta como mercancía, integrándolo como viajero ilustre. El buen Neruda, una moneda da cambio para los pascuenses y, más aún, para completar la operación, hasta traducido gracias a la colaboración de la isleña Betty Haoa.

Sonia nos hace estar alertas poniendo oído a respiraciones y olores. Leyendo sus anotaciones sobre una conferencia acerca de la antropología de los olores dada por el francés Joël Candau, establece espontáneamente todo tipo de relaciones lingüísticas; en efecto, recordemos que algo malo es como el ajo. Con ella uno se entretiene, porque se le empiezan a ocurrir cosas, a realizar asociaciones que nos permite visibilizar prejuicios y emociones. Así, ¿será verdad que los coreanos huelen siempre, literalmente, a ajo, como vociferaron los socios de la Piscina Mundt, prohibiéndoles la entrada? ¿A qué olemos nosotros? Ahora recuerdo que una amiga coreana, estudiosa de la obra de Jorge Luis Borges, me indicó una vez que siempre cuando entraba a un ascensor estaba a punto de vomitar por los perfumes que usábamos los chilenos; me insistió, que no era por el olor de nuestros cuerpos, sino por el perfume...

Antes de referirme al ensayo “El pelo de Chile” (incluido en la última sección de este volumen, en la que se sigue adivinando el disfraz de nosotros mismos), es necesario mencionar el gesto cultural de integrar a nuestro relato histórico el registro mítico, que marca nuestra localidad: el fantasma de la escasez vivido desde el relato

huilliche de Canilo y la catástrofe cósmica, los desvelos utópicos a la búsqueda de la cabeza de Inkarrí, para recuperar nuevamente la unidad de un cuerpo desmembrado; la explosión social, donde —como en el sueño del pongo— ricos y pobres se refriegan lamiendo miel y excremento. No sólo de los griegos vivimos nosotros los americanos.

¿De qué pelo es usted? Tempranamente en nuestro Reino, hay una descripción precisa de la fisonomía y los cabellos de los llamados araucanos; así Ovalle registra en ellos “el pelo oscuro y tieso, lo lampiño de la cara, la preocupación por el aseo del cabello, el tener o no barba y bigote” (406). Lo cierto es que en los pueblos que nos conforman —por ejemplo, rapu y mapuche— el pelo se asocia al poder y en el caso de la chilenidad, a las diferencias de clase y de color de piel. Con gran humor, como riéndonos de nosotros mismos, Sonia diseña el mapa de nuestra República desde la recreación del habla coloquial, donde aparecen los que tienen pelos (es decir, linaje), los de medio pelaje (que quieren aparentar más de lo que son) y los pelientos, de baja ralea. Como sabemos, hay un mar de derivaciones: las pelolais, las que no tienen pelos en la lengua, las pelo duro, tomar el pelo o cuando la cosa se pone peluda.

Evoco aquí la primera novela chilena, *Martín Rivas*, de 1862, con ese personaje inolvidable que representa la meritocracia y que debe decidir hacia dónde transitar: ¿al salón del ricachón don Dámaso Encina donde está Leonor tocando una pieza de piano y se paladean confituras de albaricoque?; ¿o al picholeo, donde se baila la zamacueca y la viuda dueña de casa, doña Bernarda Molina, se raja con un chanchito arrollado, pescado frito con ensalada y una fuente de aceitunas, obsequio de una monja de las Agustinas, además de invitar a probar la cosecha baya de García Pica, dispuesta en jarro? Martín elige la alta alcurnia, con la esperanza de elevar el estándar moral de la casa de los ricos; mientras que el picholeo queda a la deriva, sin un salvador a la vista. La casa de doña Bernarda es el espacio del medio pelo, que lleva el alma plebeya escondida, que quiere subir de pelo, sin la capacidad de luchar por su sustrato de fiesta y goce perdurables. De paso, la baja ralea no merece representación en esta novela, salvo señalar a un par de insolentes y *malagestados* vendedores de calzado en la Plaza de Armas que lo tratan de *futre* pobre, y una vieja y roñosa empleada de servicio de la casa de doña Bernarda.

Cuando uno lee los escritos de Sonia Montecino, emprende una aventura por su propia biografía y la hace comunitaria. Al fundar el saber en lo cotidiano y al poner atención en el habla común y en los mitos, que son los sueños comunitarios, nos devuelve conjuntamente a las cosas de reír y de llorar de la vida. Esto me trae a la memoria los versos de Gonzalo de Berceo, que hacia el siglo XIII, acercándose al espíritu de los trovadores, escribe en la lengua de todos, dejando de lado el latín, pidiendo al público como recompensa por su trabajo no monedas sino un buen vaso de vino de la Rioja. Recordemos estos versos, antaño recitados en el colegio: “Quiero fer una prosa en román paladino / en qual suele el pueblo fablar con so vecino, / ca non so tan letrado por fer otro latino, / bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino”. ¡Salud!

NOTICIAS SOBRE LAS *CARTAS Y RELACIONES DEL ESTRECHO DE MAGALLANES (1580-1590)*, SEGÚN LA EDICIÓN DE JOAQUÍN ZULETA CARRANDI

Paul Firbas  
Stony Brook University  
paul.firbas@stonybrook.edu

El nuevo libro de Joaquín Zuleta Carrandi, dedicado a las *Cartas y relaciones del estrecho de Magallanes (1580-1590)*<sup>1</sup>, escritas por el cosmógrafo y conquistador gallego Pedro Sarmiento de Gamboa, se suma a sus trabajos anteriores dedicados a los textos e intervenciones políticas y militares de este mismo personaje en los confines de Sudamérica a finales del siglo XVI. Me refiero a su tesis doctoral en la Universidad de Navarra, sustentada el año 2013, con un extenso estudio y edición anotada de la *Sumaria relación*, texto de 1590 de Sarmiento de Gamboa que Joaquín Zuleta publicó luego en 2015 en la Biblioteca Indiana de la editorial Iberoamericana Vervuert. Si incluimos además los artículos publicados en revistas, dedicados también a las intervenciones magallánicas de este marino gallego, y el estudio en colaboración con Soledad González, publicado en 2019, sobre el primer gran texto conocido de Sarmiento, su *Historia índica* de 1572 —preparada por encargo del virrey Toledo en el Perú a partir de testimonios orales indígenas— podemos entender que Zuleta va desarrollando un proyecto académico y editorial que aspira, seguramente, a cubrir las obras completas (las imposibles obras completas) del excesivo y hasta desafortunado Pedro Sarmiento, no sin razón llamado el “Ulises de América” por Rosa Arciniega en su clásico estudio biográfico de 1956. Esperemos que en los siguientes años aparezcan más monografías y ediciones de la obra de este personaje y escritor fundamental para el estudio amplio de la imaginación política en el orbe católico hispánico de la segunda mitad del siglo XVI.

El libro *Cartas y relaciones del Estrecho de Magallanes* (textos de 1580 a 1590) de Pedro de Sarmiento de Gamboa, editadas, anotadas e indexadas por Joaquín Zuleta, acompañadas de un riquísimo estudio de más de cien páginas, es el producto

---

<sup>1</sup> Joaquín Zuleta Carrandi (editor), *Cartas y relaciones del Estrecho de Magallanes (1580-1590)*. Santiago: Universidad de los Andes / Editorial Universitaria, 2021.

de un largo trabajo con los manuscritos inéditos (en muchos casos autógrafos) de la correspondencia de Sarmiento conservada en el archivo de Simancas (en España) y que, por primera vez, se integran al conjunto documental a las *Relaciones* que canonizó de —alguna manera— Ángel Rosenblat con la edición en dos volúmenes de los *Viajes al Estrecho de Magallanes*, publicada en Buenos Aires en 1950.

El libro reúne un grupo de más de cincuenta cartas que ahora se publican por primera vez, con el estudio, el cuidado textual y las notas de Joaquín Zuleta. Este nuevo corpus va ordenado cronológicamente e incluye 53 cartas sobre las preparaciones de la Armada del Estrecho de Magallanes, fechadas entre marzo y diciembre de 1581, cuando Sarmiento estaba en Andalucía, después de su exitoso primer viaje por el estrecho desde Lima a Sevilla. Sarmiento escribía apasionadamente mientras esperaba la salida de la gran armada. Desafortunadamente para nuestro personaje, la armada fue puesta en manos de otro marino, Diego Flores de Valdés, importante funcionario de Felipe II en la Carrera de Indias, pero ajeno a los mares del extremo sur. Las cartas de 1581 ocupan unas 100 páginas y van seguidas de dos *Relaciones* de Sarmiento, fechadas en Río de Janeiro en 1583 y en Pernambuco en 1584, las cuales se extienden por más de 200 páginas. Estas dos relaciones, cuyos manuscritos se encuentran en el Archivo de Indias, son medianamente conocidas porque fueron previamente publicadas por Pablo Pastells en 1920 y luego por Ángel Rosenblat en la citada edición de 1950, que en realidad reproduce el texto de Pastells, aunque agrega algunas correcciones y notas. Ya en el siglo XIX, estas dos relaciones habían sido transcriptas e incluidas por Fernández de Navarrete en *Colección de viajes y descubrimiento*. De todas formas, estas dos narraciones son menos conocidas que la llamada *Relación y derrotero* del primer viaje por el estrecho, desde el Pacífico al Atlántico, escrita por Sarmiento entre 1579 y 1580, refundida, resumida e impresa dentro de la *Historia de las Malucas de Bartolomé Leonardo de Argensola* en 1609 y luego publicada en su totalidad por Bernardo Iriarte en 1768.

La edición de Zuleta de las relaciones de Río de Janeiro y Pernambuco son nuevas transcripciones hechas directamente de los manuscritos del Archivo General de Indias y llevan, por primera vez, notas filológicas y de comentario que abren estos textos a nuevas y más precisas lecturas tanto de su contenido literal, puesto que se corrigen errores textuales, como de su sentido simbólico y político, ya que las notas contextualizan la historia particular magallánica en la historia general del imperio de Felipe II y nos orientan en las tradiciones retóricas y el imaginario cosmográfico implicado en la escritura de Sarmiento.

A estas dos extensas relaciones las siguen dos cartas finales, con lo cual el corpus de la correspondencia suma 55 textos inéditos. Cronológicamente, estas dos cartas cierran el volumen: una va fechada en 1585 en Vitoria (Espíritu Santo, Brasil), justo antes del regreso infeliz de Sarmiento a Europa; y la otra, la última carta, no lleva fecha, pero corresponde al mes de octubre de 1590, cuando Sarmiento ya está

de vuelta en la corte española después de sus largas desventuras de prisionero en Londres y Francia. EL volumen no incluye, por tanto, documentos relacionados a la prisión inglesa o francesa de Sarmiento, aunque estos episodios históricos aparecen mencionados en las notas y el estudio.

Tanto en este nuevo libro de Zuleta, como en el anterior de 2015, resultan de gran utilidad los índices, glosarios y cronologías incluidos en los apéndices. En el apéndice de las *Cartas y relaciones* destacan el índice de palabras anotadas, el catálogo de las naves de la Armada del Estrecho, el detallado glosario de personajes históricos, que facilita mucho la lectura de episodios textuales, así como la cronología de la población y fortificación del estrecho de Magallanes, asunto central del proyecto en las cartas y relaciones aquí recogidas. Todos estos anejos suman cerca de cien páginas en este valiosísimo volumen de cerca de 600 páginas que contribuye a nuestro mejor conocimiento de una serie de proyectos y acontecimientos históricos entre el extremo austral americano y el centro metropolitano. Los documentos, el estudio y las notas nos muestran las fuerzas históricas, la imaginación política y las formas discursivas usadas por Sarmiento para expresar sus actuaciones reales y sus proyectos de cosmógrafo, marino y cortesano ideal. Sarmiento ostenta unos saberes integradores que empiezan a sentirse anacrónicos hacia finales del siglo XVI y proyecta una imagen de guerrero y cortesano desterrado que no consigue articular con las realidades del gobierno y burocracia de Felipe II.

El estudio introductorio de Zuleta —un breve libro en sí mismo— hace un útil resumen de la complicada trama política y cosmográfica que se desata en el desastre de la colonización de Magallanes por el gobernador Sarmiento de Gamboa. La introducción incluye una sección, la más larga, dedicada al “estudio literario” de las cartas y relaciones. Destaco especialmente el cuidado de Zuleta por identificar los destinatarios de las cartas y el peso estratégico que tiene el cambio de lector en la composición de estas, dirigidas fundamentalmente al secretario Antonio de Eraso o al rey Felipe II. Se desarrolla así una especie de doble registro discursivo, que revela la visión de Sarmiento de los códigos cortesanos y su particular navegación por los canales administrativos y de acceso al poder. En relación con estas estrategias retóricas, el estudio de las cartas resulta muy útil para entender mejor toda la escritura de Sarmiento, sobre su decoro o desaforo textual en sus comunicaciones dirigidas al Rey, a diferencia de las cartas a otros cortesanos y secretarios, más afectivas y cercanas probablemente a la singular oralidad de palacio. En esa misma línea, en el estudio de la construcción textual de Sarmiento y sus posicionamientos como emisor, Zuleta le dedica varias páginas al uso de la tercera persona autorreferencial en Sarmiento, que es inobjetablemente su marca de estilo y probablemente un reflejo del carácter jurídico de su escritura, pero en contexto enunciativo singular: el de un cortesano sin corte, donde la escritura parece paliar las carencias, creando sujetos, miradas y corrillos. Los textos de Sarmiento abundan en descripciones de “Pedro Sarmiento” y en la narración de sus hechos. Ese sujeto textual

camina con paso firme y actitud heroica por los confines del mundo y ocasionalmente se encuentra, en el mismo párrafo o en la misma oración, con un “yo”, una primera persona que asoma como narrador, pero también como víctima de los despreciables intereses de sus enemigos. Los desdoblamientos o multiplicidades del sujeto autor, narrador y personaje son una característica única de la escritura de Sarmiento. Además, sus escritos revelan siempre un conocimiento muy amplio de tradiciones clásicas, con las que Sarmiento parece conversar en el presente de sus textos y, en contraste, parece irremediabilmente distante de los autores modernos que iban formando el siglo de oro de las letras españolas. El uso del “yo” y de la tercera persona en la escritura de Sarmiento, que Zuleta revisa exhaustivamente en su libro (y había también estudiado en su dimensión jurídica en su libro de 2015), merece sin duda más estudios, no solo por su singularidad retórica y artística, que Zuleta destaca, sino porque esas formas discursivas pueden entenderse como las expresiones y resistencias a los cambios profundos de la época. Los rasgos excepcionales de la escritura de Sarmiento serían síntomas de su difícil acomodo en la política metropolitana que le tocó vivir, que conviene contrastar con su exitosa relación peruana con el virrey Francisco de Toledo. En todo caso, por sus intervenciones geopolíticas y sus conocimientos, podemos considerar a Pedro de Sarmiento como un hombre plenamente implicado en la modernidad imperial; pero no así por su escritura o sus ideales (su matriz platónica), que se ajustaban más a la España de Carlos V que a la de finales de siglo XVI.

La ampliación del corpus conocido de los textos de Sarmiento, gracias al trabajo filológico de Joaquín Zuleta, me permite cerrar esta nota con un comentario a un breve fragmento de la última carta incluida en el libro, la que se escribió probablemente hacia octubre de 1590 en España. Es una carta autógrafa y está dirigida a Juan de Idiáquez, uno de los consejeros más importantes de Felipe II, como bien anota Zuleta. El tema de la carta, no podía ser otro, es el que le obsesionará a Sarmiento hasta el final de sus días: la financiación y despacho urgente de una nueva armada para el estrecho, como socorro de los colonos que quedaron allí la década anterior e intervención política y evangélica frente al evidente avance del imperio inglés en América. Retóricamente, la carta es también notable y nos permite comentar el sistema simbólico de Sarmiento, su economía de metáforas y la construcción de un marco alegórico para su propia actuación en el mundo. En un artículo que publiqué en 2019 en *Anales de literatura chilena*, comenté ciertos usos metafóricos en sus relaciones, de corte épico, como cuando se describe cabalgando por los canales de estrecho y su nave es el caballo de un buen caballero y vasallo de rey. En esta carta de 1590, que he leído por primera vez en la estupenda edición de Zuleta, se lee lo siguiente: “Pedro Sarmiento quisiera poder suplir todo si pudiera, mas el remate de sus últimos trabajos de hasta aquí dicen a vuestra señoría cuál debe estar el fuste, el cual es necesario retobar para trabajar adelante” (485).



Dos palabras nos llaman especialmente la atención en esta compleja frase que se abre con el mencionado uso de la tercera persona. Sarmiento se refiere al *fuste*, es decir, de modo literal, a una armazón de madera, por ejemplo, de una silla de montar. Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua* (1611), define *fusta* como una madera delgada y luego agrega el sentido de *fuste*: “Y porque sobre esta madera delgada suelen poner otra que la cubra, y esta sirve como esqueleto y armadura de huesos en el cuerpo humano, llamamos fuste todo aquello que por de dentro da el tallo” (ed. Arellano y Zafra, 2006, p. 937). La otra palabra es *retobar*, que debe ser aquí uno de los primeros usos registrados de este posible americanismo, que solo lo recogen los diccionarios desde el siglo XIX, como los de Gaspar y Roig (1855), Elías Zerolo (1895), José Alemany (1917) y el de la Real Academia (1925). *Retobar* es forrar en cuero, sobre todo mercancías, para protegerlas o restaurarlas. Alemany lo registra como chilenuismo o peruanismo, con el sentido de enfardar o enfardelar. Volviendo a la cita de Sarmiento, podemos ver que esta describe una situación de deterioro estructural, encarnada por el cuerpo de Sarmiento y sus huesos envejecidos por sus viajes, maltratos y prisión, como si fueran el fuste que necesitara ser retobado, vuelto a forrar en cuero, como se hacía con las mercancías que se despachaban para la pampa. Cierro mi texto con ese *retobar* de Sarmiento, con su léxico que invoca las fatigas del mundo americano y con ese imaginario del cuerpo gastado de trajines pero dispuesto a reponerse para un nuevo despacho real.



## IV. DOCUMENTOS



## EL HALLAZGO DE UN CUENTO OLVIDADO DE BALDOMERO LILLO

María Jesús Blanco Casals  
Universidad de los Andes, Chile  
mjblanco@miuandes.cl

### 1. HISTORIA EDITORIAL DE LOS CUENTOS DE BALDOMERO LILLO

La historia editorial de los cuentos de Baldomero Lillo (1867-1923) es fragmentaria y azarosa. Un breve repaso por ella dará cuenta de la importancia de la búsqueda bibliográfica y del trabajo de archivo, de por qué no es extraño seguir encontrando cuentos de su autoría y del panorama en el que se debe insertar el relato encontrado.

En 1904 y 1907 aparecieron, respectivamente, *Sub terra* y *Sub sole*, únicos libros publicados por el autor. Del primero se imprimió una segunda edición en 1917, corregida y aumentada por Lillo, que sumó cinco cuentos (“El registro”, “La barrena”, “Era él solo”, “La mano pegada” y “Cañuela y Petaca”), además de realizar variantes a los de 1904. Una segunda edición de *Sub sole* fue publicada de manera póstuma (1931) y estuvo a cargo de José Santos González Vera, que agregó dos cuentos, “La trampa” e “Inamible”, el primero previamente aparecido en la revista *Zig-Zag* en 1919, y el segundo, inédito<sup>1</sup>.

Otros relatos del autor, que aparecieron en revistas y periódicos, han corrido distinta suerte editorial. En 1942, González Vera editó *Relatos populares*, recopilación de trece cuentos que no habían sido incluidos en los libros de Lillo y que fueron publicados en *El Mercurio*, *Zig-Zag* y *Pacífico magazine* entre 1906 y 1920: “Sub sole”, “Malvavisco”, “En el conventillo”, “La propina”, “Las niñas”, “Sobre el abismo”, “Tienda y trastienda”, “Cambiadores”, “La Chascuda”, “La ballena”, “Mis vecinos”,

---

<sup>1</sup> Para más detalles sobre las segundas ediciones de *Sub terra* y *Sub sole*, y sobre el derrotero editorial de toda la obra de Lillo, ver: Álvarez, Ignacio, Bello, Hugo. “Historia del texto”. *Baldomero Lillo: Obra completa*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008. 72-74.

“La cruz de Salomón” y “El angelito”<sup>2</sup>. González Vera tituló la antología con el mismo nombre de la sección esporádica que Lillo publicó en *El Mercurio* entre diciembre de 1906 y enero de 1907, bajo el pseudónimo de Vladimir.

Por su parte, José Zamudio realizó un importante trabajo de búsqueda y recopilación que lo llevó a encontrar seis relatos más. Tres cuentos fueron incluidos en *El hallazgo y otros cuentos del mar*, libro que editó en 1956: “El hallazgo”, “La Zambullón” y “El anillo”, aparecidos por primera vez en las revistas *Zig-Zag* en 1919 y 1909, y *El Mercurio* en 1918, respectivamente. En *Pesquisa trágica. Cuentos olvidados* (1963), incluye otros tres relatos: “Pesquisa trágica”, “El perfil” y “Carlitos”, publicados previamente en *Zig-Zag* los dos primeros y en *Pacífico magazine* el tercero, todos en 1919. En 1984, Dieter Oelker realiza otro hallazgo: el cuento “El bofetón” (*El Mercurio*, 1906) y una tercera parte del cuento “Mis vecinos” (*El Mercurio*, 1907), publicados en revistas académicas<sup>3</sup>.

En dos oportunidades se ha realizado el importante trabajo de publicar las obras completas de Lillo. El primero en emprender la tarea fue Raúl Silva Castro en 1968 con la aparición de *Obras completas*, volumen en el que suma al listado de cuentos conocidos del autor “La carga” y “El calabozo núm. 5”, ambos encontrados en la revista *Panthesis* (1905). Publicada el año 2008 y reeditada el 2018, *Baldomero Lillo. Obra completa*, excelente edición a cargo de Ignacio Álvarez y Hugo Bello, incluye como novedad una versión de “Sobre el abismo” (*El Mercurio*, 1907), anterior a la que aparece en *Relatos populares* —tomada de un número de 1908 de la revista *Zig-Zag*— y que presenta importantes diferencias respecto a esta última.

A esta historia fragmentaria debemos sumar un cuento sin título hallado en el periódico *Célula* y que fue publicado de manera póstuma en 1932. Este relato, hasta ahora, no ha sido publicado en libro. Asimismo, entre las páginas de *Célula* surge otro hallazgo, aunque menos importante: en el segundo número (23 de abril de 1932)<sup>4</sup>, aparece un fragmento de la inacabada novela de Lillo, *La huelga*, que posteriormente apareció en el primer número de la revista *Viento sur*, en julio de 1954. Este fragmento ya fue incluido en la *Obra completa* de 2008, pero se consigna como su primera

<sup>2</sup> Ignacio Álvarez y Hugo Bello incluyen en la *Obra completa* de Lillo una útil bibliografía que detalla, entre otras informaciones, las referencias de las apariciones en periódicos y revistas de los cuentos. Álvarez, Ignacio, Bello, Hugo. *Baldomero Lillo: Obra Completa*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008: 782-83.

<sup>3</sup> Oelker, Dieter. “Escritos olvidados de Baldomero Lillo”. *Acta literaria* 9 (1984): 127-39. Y Oelker, Dieter. “Escritos olvidados de Baldomero Lillo”. *Anales de literatura hispanoamericana* 15 (1986): 113-14.

<sup>4</sup> Este número solo se encuentra disponible, hasta donde sabemos, en la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Chile, donde se conservan los diez números aparecidos de *Célula*. La Biblioteca Nacional conserva el primer número y del cuarto al décimo.

aparición la publicación de *Viento sur* y no la de *Célula*. No incluimos la transcripción del relato porque no presenta variaciones respecto a la versión hasta ahora conocida.

## 2. SOBRE *CÉLULA* Y GONZÁLEZ VERA

En 1932, José Santos González Vera, apenas unos meses después de estar a cargo de la reedición de *Sub sole*, fundó el periódico *Célula* junto a Manuel Rojas, Sergio Atria, Santiago Ureta Castro, Abraham Schweitzer y Jorge Jiles Pizarro. La publicación contó con diez números, aparecidos entre marzo de 1932 y abril de 1933 en intervalos de tiempo muy dispares. Cada número consta de ocho páginas dedicadas principalmente a la política y la literatura, y a algunos contenidos, menos recurrentes, de tema científico. Según se afirma en la editorial del primer número, *Célula* tiene como finalidad “el ejercicio de la crítica social y la búsqueda de nuevas formas de organización de la sociedad [...] conforme a las propias posibilidades del país”, lo que se traduce, concretamente, en que “*Célula* apoyará todos los movimientos que tiendan a darle al proletariado chileno la situación que por derecho le corresponde en la sociedad” (1: 3).

Bajo los principios que definen a *Célula* se encuentran también los aspectos comunes entre Baldomero Lillo y un González Vera que no solo lo edita, sino que también lo admira. La intensidad trágica con que el realismo de Lillo le da al proletariado chileno un espacio que no tenía en la literatura, es voz de denuncia de la miseria vivida por obreros inhumanamente explotados. Por su parte, “manteniendo su espíritu revolucionario, *Célula* apoyará todos los movimientos que tiendan a darle al proletariado chileno la situación que por derecho le corresponde en la sociedad” (5: 3). La cercanía ideológica de ambos autores y la admiración que profesó González Vera por Lillo, se ven reflejadas en el trabajo editorial del primero, decisivo en el papel fundacional que se le reconoce a Lillo en la historia de nuestra literatura: “su fundamental tarea de recopilación y edición, su primera bibliografía, su imprescindible testimonio biográfico y, en suma, su apasionado compromiso con la obra de Baldomero Lillo son, con toda probabilidad, los cimientos sobre los cuales se ha construido su canonización” (Álvarez y Bello 74).

Con todo lo expuesto, no sorprende encontrar entre las páginas de *Célula* publicaciones de Baldomero Lillo. Lo que sorprende es que los esfuerzos anteriores por completar el listado de relatos del autor no repararan en este periódico. A pesar de la clara línea que permite establecer una relación entre *Célula* y el autor, surge una duda respecto a este entramado editorial: ¿por qué González Vera no incluyó el texto, más tarde, en *Relatos populares*? No queda más que especular; quizás el propio González Vera ya había perdido en 1942 el rastro de ese cuento publicado diez años antes en un periódico del que difícilmente se podrían encontrar ejemplares o, tal vez, la particularidad del relato, de carácter coqueto y liviano, lo separaba del conjunto presentado en el

libro y de la imagen de un Baldomero Lillo trágico (tal como lo caracteriza González Vera en el prólogo de *Relatos populares*) que nos tiene acostumbrados a relatos que revelan, con crudeza, una dolorosa realidad social.

### 3. SOBRE CUENTO SIN TÍTULO DE BALDOMERO LILLO

El 26 de octubre de 1932 vio la luz el número cinco del periódico *Célula*, en el cual se anuncia con entusiasmo la publicación de un cuento inédito de Baldomero Lillo. La gravedad con que el autor suele retratar los abusos vividos por los obreros u otras dificultades propias de vidas desdichadas, sorprendentemente, no aparecen en este relato; se trata de una breve narración de carácter decididamente alegre, donde predomina el juego de la coquetería en torno a un simple argumento: el encuentro de dos jóvenes, Marcos y Nieves, que termina en un beso tras la insistencia de Marcos. Justamente es el particular tono el que se destaca en el breve texto con que se presenta el cuento en *Célula*:

Por una feliz circunstancia podemos ofrecer estas páginas, todavía inéditas, del malogrado autor y grande escritor que fue Baldomero Lillo. El tono de este cuento, que el autor no alcanzó a titular, difiere notablemente del grueso de su producción. Es un cuento ligero, regocijado, simple. Tal vez lo escribió en un momento alegre, en una de esas cortas treguas que su tragedizante mal solía darle (5: 7).

Aunque el relato no comparte el tono ni las temáticas que predominan en la cuentística de Lillo y tampoco alcanza la categoría de sus mejores cuentos, sí se aprecia en él la calidad descriptiva que lo caracteriza, al mismo tiempo que sorprende encontrar a estos personajes que por un momento parecen acomodarse a un mundo que Lillo suele retratar como tan hostil. Nieves y Marcos logran realizar un pacto con su realidad, que les permite alcanzar, aunque sea en un breve episodio, la alegría y la despreocupación que le son tan esquivas a los personajes que pueblan los cuentos de Lillo, en un espacio alejado de la faena laboral (a “dos leguas y media”, exactamente) y donde hasta el cielo se muestra “riente” en esa “esplendorosa mañana”, enmarcando una naturaleza que exterioriza el momento del beso, tan largo y dulce que “propagó por la campiña una vibrante eclosión de vida”. La cómplice y regocijada participación entre la naturaleza y la pareja se cristaliza tanto en el beso como en Abeja, la encabritada yegua de Marcos, que intervendrá decisivamente en el “tira y afloja” de los jóvenes.

A continuación, transcribimos el cuento tal como apareció en *Célula*. Se privilegia el apego a la fuente encontrada porque es la primera vez que se publica el relato después de su aparición en 1932. Sin embargo, creemos recomendable que las ediciones de los cuentos de Lillo modifiquen su ríspida puntuación y modernicen la ortografía, considerando que este tipo de enmiendas contribuyen a la fluidez de la lectura y en nada transforman u opacan la voz propia del autor. Por lo demás, es posible que la



puntuación ya fuera modificada por González Vera u otro editor de *Célula* y que no corresponda a la pluma de Lillo, lo que subraya que no es necesario mantener la que tal vez ni siquiera es la puntuación del original. Al respecto, Álvarez y Bello explican que González Vera, quizás movido por las críticas que recibió el estilo de Lillo, enmendó los cuentos: “sus ediciones de *Sub sole* y *Relatos populares* —muy alteradas en la puntuación y levemente *aggiornadas* en el vocabulario— poseen una fluidez que los textos de Lillo no llegan nunca a ostentar y que, probablemente, facilitaron su ingreso a la institucionalidad literaria chilena” (75). Esperamos que, tras la publicación de este artículo, el relato sea incluido en futuras ediciones de la obra de Baldomero Lillo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Ignacio y Hugo Bello. *Baldomero Lillo: Obra completa*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008.
- González Vera, José Santos. “Célula”. *Célula* (Santiago, Chile). n.º1. 31 de marzo de 1932: 3.
- . “Cuento sin nombre”. *Célula* (Santiago, Chile). n.º5. 26 de octubre de 1932: 7.
- Lillo, Baldomero. *Relatos populares*. Santiago: Biblioteca popular Nascimento, 1942.
- . *Relatos populares*, Prólogo de Mario Rodríguez Fernández. Santiago: Nascimento, 1971.
- . *El hallazgo y otros cuentos del mar*. Santiago: Ercilla, 1956.
- . *Pesquisa trágica. Cuentos olvidados*. Santiago: Luis Rivano, 1963.



## CUENTO SIN TÍTULO

Baldomero Lillo

Por encima de la cerca asomó la cara sonrosada de Nieves. Marcos sofrenó la briosa yegua que se rebullía impaciente y abandonando las riendas sobre el arqueado cuello, se volvió hacia la joven que le preguntaba risueña:

—¿Mucho he tardado?

Él, no contestó, embelesado en la contemplación de aquél rostro que se destacaba, encantador y fresco, en el oscuro y seco ramaje de la palizada. Los cabellos castaños, recogidos en dos gruesas trenzas, orlaban la frente estrecha en la que se dibujaban puramente las arqueadas cejas, bajo las cuales los ojos garzos, rasgados, espléndidos, brillaban luminosos, fascinadores.

La purpúrea boca de Nieves hizo una graciosa mueca.

— ¡Vaya! ¡Qué callado estás!

Marcos sonrió a su vez y contestó con apasionado acento:

— Es que cuando fijas en mí tus ojos, se me traba la lengua y siento en el alma una borrachera y una luz que me ciega como si mirase al sol.

Nieves soltó una alegre carcajada y dijo, entornando los pesados párpados orlados de sedosas pestañas.

— Bueno, en adelante los cerraré así. ¿Qué te parece?..... Más cuando sus labios iban a tocar la carminada boca, un movimiento de la montura desvió el beso que rozó apenas la satinada mejilla de la joven, quién abriendo los ojos y echándose atrás, profirió con fingido enojo.

—¡Ah, traidor! ¿Con que esas tienes? Bueno es saberlo— y lo amenazaba, severa y risueña, con el índice en alto.

Marcos dio una sofrenada a la yegua diciendo despechado:

—¡Maldito recotín! Hembra habías de ser!

Nieves rió bulliciosa y alargó por entre las ramas el torneado brazo para acariciar las crines del animal, diciéndole en voz mimosa:

—Gracias, Abeja. Así me gusta. Estórbale. No lo dejes que haga picardías.

Marcos cogió sorpresivamente aquél brazo, de la muñeca y reanudó su empeño de besar a la joven que esquivaba la caricia, azuzando a la yegua:

—¡Sus, Abeja! ¡No te acerques, Abejita!

Y el nervioso animal, como si quisiera complacerla, pugnaba por apartarse de la cerca, piafando y encabritándose a pesar de los esfuerzos del jinete por aquietarla.

—¡Nieves —suplicó el mozo— a las dos tengo que estar en las casas. Son más de las nueve y hay dos leguas y media que galopar... Uno, uno sólo y me voy...

—Bueno, pero suéltame primero.

—No, no ¿para que te escapes como ayer? No soy tan inocente.

—¿Sí, pues? Entonces ¡sus! ¡sus! ¡Abeja! ¡No te acerques linda!

—Peor para ella. Mientras más me demore aquí, más tendrá que correr después.

Si se cae muerta en el camino tu y ella tendrán la culpa.

Esta última consideración venció la resistencia de la joven que, cesando de inquietar al animal, adelantó el rostro y con las mejillas encendidas ofreció sus labios, murmurando con voz queda y temblorosa:

¡Qué malo eres! Pobre ¡Abeja!

Bajo el cielo riente, de la esplendorosa mañana, el dulce chasquido de un ósculo largo, prolongado; interminable, propagó por la campiña una vibrante eclosión de vida. Pieron alegremente los pájaros, los insectos multiplicaron sus vertiginosas espirales y los tábanos como saetas de luz surcaban con sordo zumbido el aire tibio de la esplendorosa mañana. Y hasta Abeja sintiendo correr por su fina piel un extraño effluvio alzó la cabeza fina y gallarda y largó un relincho poderoso.

De pronto crujió el seco ramaje, los brazos de desenlazaron y Marcos se enderezó en la montura, diciendo con acento lleno de pasión, inflamado el rostro y los ojos echando llamas.

—Me voy, Nieves. ¡Hasta mañana!

Y sin aguardar respuesta se inclinó en la montura tocando con las grandes rodajas de sus espuelas los flancos de la yegua que, mordiendo rabiosa el freno, dió un gigantesco bote, saliendo enseguida disparada como una saeta.

Nieves, rojas las mejillas, los ojos húmedos y palpitante el redondo seno quedóse absorta contemplando al gallardo jinete que desaparecía a lo léjos, envuelto en una nube de polvo. Abeja devoraba el espacio tocando apenas el suelo con sus menudos y acerados cascos.

## PRESENTACION DEL CUENTO “SOL Y BARRO” DE ISABEL LAZO DE DROGUETT

Fernando Moreno

Nos ha parecido oportuno publicar en este número de la revista —en el que se rinde homenaje a la obra de Carlos Droguett— un relato inédito de su esposa, María Isabel Lazo Acevedo. Nacida en Valparaíso el 15 agosto de 1909, partió al exilio con su marido en setiembre de 1975 y falleció en Berna el 31 marzo de 1989.

Escrito hacia 1950, “Sol y barro” es, según tenemos entendido, el único texto que se conserva de una producción literaria que comenzó tempranamente, cuando tenía unos dieciocho años, y a raíz de la cual fue contactada por el joven Carlos Droguett, quien le escribe comunicándole su admiración hacia 1930, momento a partir del cual comenzará una relación que no se interrumpirá sino hasta su muerte. Lamentablemente más tarde abandonará la escritura por variadas razones: primero, por cuestiones de salud —la aquejaba una tuberculosis pulmonar—, luego por motivos inherentes a un cambio de vida —su matrimonio en 1939, el nacimiento de sus hijos y todo lo que implicaba ocuparse de un hogar— y, finalmente, porque decidió apoyar y asistir decididamente a Carlos Droguett en su trabajo de creación literaria. A este propósito, una anécdota: en la Biblioteca Nacional se conserva una nota escrita por ella a su esposo en 1952 y que dice: “Carlos, te deseo que tengas intelectualmente un poquito más de éxito en la vida (y no después de muerto) que el de Kafka”.

Según su hijo Marcelo, a quien agradezco enormemente sus valiosas informaciones, pues sin ellas no habría sido posible escribir esta nota, Isabel Lazo, quien realizó sus estudios secundarios en el colegio de las Monjas Francesas de Valparaíso, era una persona discreta y con un gran sentido de la amistad, siempre dispuesta a ayudar a los demás, mucho más de izquierda que el resto de la familia, admiradora de la Revolución Cubana y gran lectora. Sus autores preferidos, junto con su marido, eran los rusos —Gogol, Gorki, Chejov— y su libro de cabecera *Ana Karenina* de Tolstoi. También leía a Pérez Galdós, Miguel Hernández, Virginia Woolf y Agata Christie, entre otros. Muy amiga de Carmen Lazo, cuasi vecina suya en Santiago, siempre muy preocupada por la familia, a la que le otorgaba suma importancia, dejó en sus descendientes la imagen de una gran madre y de una abuela entrañable.

Carlos Droguett alude directamente a Isabel Lazo en varias de sus obras. En su cuento “La noche” (1933), donde dice, por ejemplo, “Alma mía que estás despierta en

Valparaíso”, o bien “Y no duermes espantada de que la gente pueda dormir tranquila mientras hay un sufrimiento despierto, terrible como un dolor de carne, desnudo como un nervio”. Es también la interlocutora del narrador en “Isabel” (1934), que más tarde formará parte de *Sesenta muertos en la escalera* (1953), y a ella el escritor dedica su novela *Todas esa muertes*.

“Sol y barro” es un breve relato en el que el narrador, situado en la perspectiva de una joven muchacha, acompaña su experiencia y sus consideraciones en un viaje que la conduce fuera de su espacio habitual, se une a ella en sus divagaciones e imaginaciones, en una reflexión sobre lo ilusorio y su relación con la vida y la muerte. Una muestra evidente de talento narrativo de Isabel Lazo.

## SOL Y BARRO

Isabel Lazo de Droguett

Se había bajado del autobús hacia rato y había visto desaparecer el carruaje en una nubarrada de polvo y de sol. El ladrido de un perro muerto por el autobús en el camino repercutía todavía en sus oídos y se iba diluyendo en la polvareda, muriendo ahora definitivamente, pensaba, el pobrecito, un aullido de terror mezclado con el olor desagradable de la gasolina que rodaba en sus oídos, o más bien en su sangre, en los latidos de sus sienes, que golpeaba en sus narices junto con los gritos del chofer maldiciendo al animal, a los animales en general, a los choferes de los demás vehículos y a los pasajeros, también a mí, pensaba ella, todo eso mezclado con el rosario que desgranaba entre sus manos la viejecita que le había dicho que iba a Lo Espejo, y el olor ácido de la transpiración de aquel groserote, de ropa clara y pescuezo rojo y robusto, que la había estado empujando, golpeándola, asustándola y transformando su miedo, dejándola a merced de los vaivenes del camino, mientras la viejecita, ahí a su lado, aquí a mi lado, estaba diciendo amén en su rosario.

Se había bajado del autobús tan rápido, y tan aturdida, que de repente se quedó admirada, y empezaba otra vez a angustiarse, mirando la lejanía, sin darse cuenta, pero presintiendo que aquel groserote repleto de salud y de suficiencia iba todavía bamboleándose allá lejos, en medio del autobús que vibraba abriéndose como una coctelera. ¿Qué hacer? ¿Hacia dónde ir? ¿Por qué estaba allí? Aún no podía precisarlo, la duda era su única posibilidad ahora, y su pequeño miedo, sus pequeños recuerdos. ¿Qué hacer, pues, en medio de la soledad y de la tierra? A veces tiene ventajas ser una niñita chica, y si ella lo hubiera sido todavía, ya iría corriendo por la carretera, en busca de papá, en busca de mamá, por lo menos en busca de la tía Rosalía, que llegaba cargada de paquetes y de perfumes campesinos de Quillota. Se imaginaba a la tía Rosalía, más bien flaca, más bien risueña, menos en sus ojos, en sus ojos concentraba un dejo cuidado de tristeza, diría ella que de tranquilizada tristeza. Iría ahora mismo en el autobús, bamboleándose en el lugar de aquel grosero, ella tan ligera, tan liviana y tan divertida si un vaivén la echaba a la izquierda y otro a la derecha, esperando la próxima curva, el próximo delgado susto. Se detuvo y se quedó sonriendo. Tía, tía, tía Rosalía, tal vez el último soplo del olor de la gasolina dibujaba todavía a su querida tía en medio de la inmensa soledad. Pero la tía no estaba, la tía no está, murió hace diez, hace quince, hace dieciocho años, niña, está sola, completamente sola y ya no puedes hacer nada

extravagante como lo que se les está permitido a los niños. Los niños pueden hacer ciento y uno y uno más sin necesidad de estar bebidos y sin que se les considere locos o rayados: por su inconsciencia, por su saludable irresponsabilidad, los niños son la dulce embriaguez de la vida y la tierna locura del mundo, aunque el mundo no lo sepa, aunque le duelen y le sobran a veces y muchas veces al mundo los niños.

¿Por qué estaba ahí? Estaba ahí, precisamente, en medio de la tierra recalentada, que le recordada la harina tostada que veía comer a los chicos del arrabal cuando se alejaba del centro, quedaban meticulosamente pintarrajeados como pequeños tonis de un pequeño circo, se reían haciendo gestos manchados, se tornaban roncós, repletos, atorados, se atoraban, se deslumbaban avergonzados mientras ella pasaba silenciosa, mirándolos son mirarlos, echando un breve resplandor de muestrario de ciudad en sus tacones brillantes, en su falda plisada. Esos recuerdos estaban lejos ahora, ella, que los traía y los desparramaba en su memoria, aunque quería acompañarse con ellos y retenerlos, se sentía más sola, sabía que estaba cada vez más sola.

Estaba ahí, precisamente, en medio del camino, un largo camino hundido en el sopor de las tres de la tarde en el campo. Aquel groserote sudado y la tía Rosalía, iban solos bamboleándose en el autobús, y él, con un vaivén, con otro vaivén, había abrazado como por descuido a la tía y la tía se tornó furiosa y ella sintió la bofetada y el sonrojo. Sí, tenía calor, eso por lo menos lo sentía. Ya no estaba en su casa tampoco. Siempre estamos en una sola parte, pisando un determinado trocito de tierra, ocupando un breve espacio en la atmósfera, en la sosegada atmósfera. Ya no estaba en el autobús, por ejemplo. Diría que había estado viviendo en el autobús durante diez minutos. Había una vez una mujer joven, ligeramente bonita, que vivía sola en un autobús. Podríamos decir al lector que su vida en el autobús no fue muy larga ni llena de inolvidables acontecimientos, claro que alcanzó a conocer a algunos vecinos y a darse cuenta de que el espacio que tenía para vivir, o para tratar de vivir, era injustamente demasiado reducido. Entonces levantó la mano y se bajó en el próximo paradero. ¿No era eso? ¿Por qué no podían darse así las historias? ¿La de los famosos estadistas, la de los grandes artistas del teatro y del cine? Abraham Lincoln, por ejemplo, estuvo respirando durante unos minutos en un coche de punto antes de ser baleado. Sara Bernhardt, por ejemplo, estuvo viviendo toda una larga mañana, en una cuadra del barrio latino, cuando era pobre y desconocida y ahí iban esos pobres pies cansados y desconocidos midiendo la vereda, tornándose cada vez más nerviosos y abandonados. Claro que ella, ella misma, no era nada de famosa, su nombre jamás aparecería en los diarios. A no ser que... A no ser que después, un después todavía muy lejano, alguien, alguien bien determinado, tuviera la obligación, una obligación más que legal desaprensiva, de averiguar lo que ella, antiguamente, había estado haciendo aquella misma tarde. ¿Sabe? Puede verificarlo fácilmente si quiere, puede preguntarlo, si es preciso. Los choferes de autobús tienen muy buena memoria, lo recuerdan todo, por lo menos en sus ojos. Me subí exactamente en la esquina del Parque Forestal, frente a la plaza.



A esa hora no viaja mucha gente, pero nada me importaba. De todos modos, aunque hubiera más gente, yo estaba sola. Esto, esto que acabo de pensarlo, era el único dato importante que nunca sería consignado. A no ser que... Si seguían su rastro, si estuvieran siguiendo su rastro como se debiera. Después, mucho después, naturalmente, descubrirían el pequeño hueco de atmósfera que llenó su cuerpo, que aún conservaba la huella de su pie, el suave aroma del perfume francés que impregnaba de arriba abajo su cuerpo. Pero ya no estaba en el autobús Y, por lo tanto, había cercenado una valiosa pista, había cortado en dos su vida en cierto modo, pero al bajarse había dejado un lento hueco indudable, un vacío que demoraría unos cuantos minutos en desaparecer para siempre mientras el perfume que había emanado de su cuerpo no fuera tapado, mezclado y borroneado por aquel groserote derretido que venía a su lado y al que, indudablemente, había rayado con su dulzura, al menos con su silencio. ¿Cuándo fue que se murió la tía Rosalía? Le llamó la atención el inconmensurable silencio que llenaba la soledad del campo, que corría por el camino, verde abajo, azul arriba, en el que se encontraba. El camino era como un río de agua silenciosa que la estaba esperando, el silencio era el agua y ella formaba parte de ese silencio. A buscarlo había ido o había venido. Frente a ese enorme e inmóvil silencio que no la asustaba porque no era terrible, pensaba sensatamente que había salido de su casa y cogido el autobús para encontrar ese silencio que su cuerpo y su alma necesitaban, ese silencio que a ella le correspondía, porque el silencio significa la paz y la paz es el silencio y la guerra el ruido, todo el ruido, el de las casas rotas, el de la gente rota. Miraba el cielo azul y el campo verde y presentía que de ambos emergía, como una lenta y saludable evaporación, esa antigua y grandiosa soledad silenciosa que le apaciguaba los nervios y el pensamiento, ese silencio azul y verde que hacía tanto bien. Imagina que habría otros tonos de color, más intensos, más interiores, menos prescindibles, que el ojo humano no capta, que jamás podrá captar. Otros ruidos más subterráneos, mas sutiles, más solapados que el ojo, más silenciosos y contaminados que el oído simplemente inferior y primario, simplemente indiferente y tan seguro de sí, no recogía. Y al ponerse en actitud para coger otros ruidos, al sentir la presencia de su propio cuerpo y de su propio cansancio, echó lentamente a caminar y entonces sintió el rumor del agua. Era un rumor profundo y solemne, que sonaba apacible y poderoso más allá de los árboles, un rumor que se juntaba y deslizaba dentro del silencio, alimentándolo, empujándolo, socavándolo. Caminó hacia él, sin apurarse pues sabía que llegaría.

Fue entonces cuando notó la única presencia humana en el camino, un pequeño apagado y pobre que traía en sus manos un bolsón. Iba descalzo y venía, evidentemente, de la única vivienda, en realidad una choza, que se alzaba humildemente en el camino. El chico la miraba, hacía rato que la estaba mirando o admirando, ella lo adivinaba con ternura. Hacía rato que la estaba envidiando, una envidia apagada y pequeña como él, pero distinta a él, pues era ensoñada y majestuosa. Claro, yo soy la ciudad, pensaba ella, yo soy el ruido, mis zapatos son el resplandeciente ruido, el

de las luces, el de los carruajes, el de las fiestas, pobrecito querido. Podía ser un ángel, un ángel de la guarda, pensaba con piedad, y le miraba los ojitos tristes, por lo menos llenos de una curiosidad enferma. Se agachó un poco hacia él.

–Hijito, ¿vives cerca?

–Sí, en esa casa señorita, y le mostró la choza humilde y humillada como él, que se aparragaba a la vera del camino. Es su casa, pensó ella, mirando todavía en el recuerdo el gesto de la pobrecita creatura señalando el rancho. Su casa. Mi casa. Él sufre y no lo sabe. Su madre sufre y no lo sabe. Ahora quizás lo sepa, ahora que me ha visto y me ha mirado y me cree rica millonaria y, especialmente sin problemas. Problemas. Todo es problema en este mundo, criatura. ¿Vas ya a la escuela? Seguramente que ya vas a la escuela a aprender las palabras y los números. Todo es cuestión de palabras y de números en este mundo. Un hombre y una mujer dan por resultado una felicidad o una desgracia. Si restas uno de los números, si lo suprimes violentamente, el otro número se tiñe de color negro. La vida hace las sumas, la muerte las sustracciones.

–¿Tienes papá y mamá?

–Sí, señorita. Mi papá trabaja en la tierra del futre, que es bien güeno, nos da una docena de fruta todas las semanas.

–¿Y tu mamita?

–Mi mamá trabaja también en la casa de los patrones.

–¿Quién les hace la comida?

–Mi hermana, que es mayor que yo y ya no va a la escuela.

Ella le estaba sonriendo, él la miraba ávido, como esperando que de palabra en palabra se fuera acercando a su soledad, ya que no a su miseria. Sintióse señalada y culpable, abrió la cartera y le dio unas monedas. Él se ruborizó y no dio las gracias. Qué finura, pensaba, qué finura, se puso colorado. Y eso, ese detalle pequeñito y pobre era como un inesperado alivio para ella. Si se hubieran repetido detalles de esa naturaleza en su vida, mil detalles pequeñitos, diez mil detalles insólitos e insignificantes, cosas de loca o extravagante, seguramente ella no habría salido de su casa ahora, no habría cogido el autobús, no se habría acordado de la tía Rosalía, no se sentiría más desolada que antes. Pero contenta también, no podía negarlo, finalmente contenta, en paz consigo misma y con su soledad. Se llenó de arruguitas su carita enferma y se ruborizó el pobrecito. Luego de un rato estará contándoselo a su hermana. Mañana se lo contará a su padre y a su madre, es decir a su papá y a su mamá. En la tarde, mañana en la tarde, o el sábado, si encuentra al señor cura, se lo contará también y tal vez se ría un poquito, algo orgulloso, mientras va hablando. ¿Sabes Charo?, me encontré con una señorita. ¿Sabes mamá, sabes papá?... ¿Sabe, señor cura? La señorita me las dio. Estaba sentada en una piedra. Verdad, suspiró, si me hubiera sentado no me sentiría tan cansada, pero después de todo, ¿para qué tenía que estar descansada? Y siguió caminando, en busca del rumor del agua que adormecía más el silencio. Era un río, un canal ancho y profundo, con agua abundante, impetuosa, sucia y vertiginosa. Se sentó en una piedra, al

borde del canal y se sonrió, empezó a sonreírse. ¿Sabes Jimena? Estás sentada en una piedra, al borde mismo del canal. Has llegado al final de tu recorrido, pues. Y así miró que, lejos del canal, como a una cuadra de distancia, había una pequeña playita en la que se reflejaba el sol. El agua no parecía limpia, corría revuelta y turbia, pero ahí, en ella, se reflejaba el sol, como limpiando esa suciedad, como iluminando esa oscuridad. Dentro de toda la extensión del canal, el sol, aprisionado en un pequeñito e intenso trecho, alumbraba y embellecía lo feo, lo sucio, lo repugnante, lo oculto, derramando su luz exquisita encima del fango, sin limpiarlo, sin mancharse. Se arrodilló en la playita para mirar más cómodamente el sol mojado, se sentía embrujada, ligeramente olvidada de su cansancio, cada segundo se acercaba un poquito más hacia la luz fascinante y encantadora. Y, como lo hubiera hecho cuando era pequeña, cuando aún vivía la tía Rosalía, tendió sus dos manos hacia el sol tendido en el agua, quería cogerlo en sus manos, aprisionarlo para ella, llenarse las manos, y no solo las manos, de su calor y de su luz. Hundió más sus manos y solo encontró agua y no sol, agua sucia y barrosa donde ella había estado viendo la limpia y pura luz. Agua con barro, agua de barro, barro líquido que la salpicó con su suciedad helada y ahí no estaba el sol, ahí no había estado nunca el sol. Lo había mirado, pero no lo había tocado, estiró sus dedos para cogerlo y en ellos solo había lodo. Sintió entonces en el alma una depresión tan intensa que se levantó sobresaltada y creyó haber gritado. Se levantó rápidamente y caminó hacia el puente. Miró las aguas allá abajo y vio su sombra en ellas. Qué curioso era. Pasaba el torrente de agua negra y vertiginosa sobre su sombra y la sombra no se iba con ella, seguía ahí, sin ahogarse. Corrió al camino a buscar una ramita, regresó al puente y echó la rama al canal y la rama se hundía y se iba con el agua, la sombra se iba también, pero no se hundía, no se ahogaba. ¿Era solo una apariencia? ¿Cómo la vida? ¿Cómo la muerte? Tal vez tú te hundas en el agua, en la tierra, en el silencio, en el olvido, pero tu sombra estará todavía ahí, sentada en el camino, sentada en el recuerdo de esa criatura, mirando sonriente al párroco. ¿Sabe, señor cura? Me las dio una señorita que estuvo ahí, sentada en una piedra. Y mostraría en la palma las monedas que brillaban y no quería gastar. ¿Todo era, pues, solo apariencia? ¿La vida, la muerte? ¿Por qué venir a buscarla aquí? La muerte está en todas partes, como el aire. La estamos todo el tiempo respirando para mantenernos vivos. Se esconde en los sitios más inverosímiles y más domésticos. La cañería del gas, por ejemplo. Abres la llave y la muerte se escurre en un hilito azul para tocarte la vida. O va ahí en el agua, braceando lenta, abrazando ramas ahogadas, queriendo abrazar también la sombra, pero la sombra se escurre, se desliza, no se quiere hundir, no se quiere ahogar, quiere seguir viva, aunque la rama se muera. ¿Dónde iría el autobús? De repente le parecía que la tía Rosalía se acababa de bajar en esa polvareda del camino y que venía hacia ella. O que el niño la miraba todavía. Sí, tal vez la estuviera mirando, esperando que lo hiciera. Debe saber que lo voy a hacer. Debe ser un ángel disfrazado para trabajar

mejor. Y suavemente, apretando un poco los labios, se inclinó hacia el agua y cayó en ella, cerrando los ojos para buscar su sombra.

## V. ENTREVISTA



CONVERSACIÓN CON ELISA LONCON:  
FUTUROS POSIBLES CON EL MAPUZUGUN,  
LA INTERCULTURALIDAD Y LA DESCOLONIZACIÓN<sup>1</sup>

Allison Ramay  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
aramay@uc.cl

En julio del 2021, Elisa Loncon fue elegida por mayoría absoluta para ser la primera presidenta de la Convención Constitucional, la asamblea electa para proponer una nueva constitución en Chile, en sustitución de la creada bajo la dictadura de Augusto Pinochet. En este cargo se convirtió en quizás la mujer mapuche más reconocida de la historia: recibió múltiples reconocimientos internacionales, incluyendo un lugar entre los “10 Líderes” de la lista más larga de las “Personas más influyentes en el mundo, 2021” de la revista *Times* y otros elogios por parte de la BBC<sup>2</sup>, el *Financial Times*<sup>3</sup> y el gobierno vasco.<sup>4</sup> A nivel nacional, las universidades donde es académica, la Universidad de Santiago de Chile<sup>5</sup> y la Universidad Católica de Chile,<sup>6</sup> y en distintas regiones del país, realizaron ceremonias en su honor. La historia de lucha de Elisa Loncon por los derechos lingüísticos, combinada con su trabajo para revitalizar y sistematizar la lengua en las comunidades, hicieron de ella un referente nacional e internacional mucho antes incluso de su elección como presidenta.

Nació en Lefweluan (“donde corren los guanacos”), en la provincia de Malleco, a ocho kilómetros de la ciudad de Traiguén. Después de varios años en colegios donde

---

<sup>1</sup> Se realizó esta entrevista el 10 de abril, 2022. Agradezco la ayuda meticulosa de edición de Francesca Barbera en la presentación y la entrevista misma.

<sup>2</sup> “100 Women”, 7 diciembre, 2021. <https://www.bbc.com/news/world-59514598>

<sup>3</sup> “Women of the Year”, 2 diciembre, 2021. <https://www.ft.com/womenof2021>

<sup>4</sup> “René Cassin de derechos humanos”, 10 diciembre, 2021. <https://www.euskadi.eus/gobierno-vasco/-/noticia/2021/el-gobierno-vasco-concede-premio-rene-cassin-derechos-humanos-elisa-loncon-antileo-activista-y-presidenta-convencion-constitucional-chile/>

<sup>5</sup> “Premio Académicas de Excelencia”, 27 de enero, 2022. <https://fisica.usach.cl/es/noticias/premio-la-excelencia-en-vinculacion-con-el-medio-usach>

<sup>6</sup> <https://www.uc.cl/noticias/uc-reconoce-a-profesora-loncon-por-su-aporte-a-la-interculturalidad-y-su-rol-en-la-constituyente/>

se negaban el mapuzugun y los conocimientos del pueblo mapuche, Loncon asistió al hogar de estudiantes de Temuco, donde se encontró con otros hablantes. Allí, ella y sus compañeros descubrieron que compartían una necesidad similar de nombrar su identidad. Junto con algunos de ellos integró la organización *Ad-Mapu*, y llevó obras de teatro en mapuzugun a comunidades mapuche. Loncon recuerda que la gente mayor se emocionaba con esas obras porque, como les decían, durante muchos años habían asumido que “la lucha del idioma ya estaba perdida entre los jóvenes” (*Zomo* 145). Loncon dice que esta experiencia fue, para ella, una especie de “escuela política”.

Para Loncon, la lengua no es solo un medio esencial de comunicación, sino una forma de moverse en el mundo, una en la que una vida en armonía es posible a través de conceptos que hablan de la interdependencia, la reciprocidad y el equilibrio entre todos los tipos de vida (humana y más que humana). Como dice en su página web, “siempre tuve la inquietud por la palabra porque creo que en la lengua habita el alma de un pueblo”. Por eso, tiene sentido que, en sus investigaciones, su docencia y su trabajo político, haya hecho un esfuerzo por demostrar que el mapuzugun es una lengua relevante en la vida contemporánea; solo que ha sido acallado por las múltiples formas de colonialismo operando en Chile.

En 1995 escribió dos publicaciones junto con Francisco Chiodi sobre la necesidad de que el mapuzugun sea una “lengua viva” y no del pasado, por lo que se debe invertir en la investigación, la sistematización y las metodologías de enseñanza. El mismo año ella empezó a tener un papel fundamental en la creación de cursos de estrategia para la enseñanza de la lengua para la Educación Intercultural Bilingüe (EIB). En 2007, después de haber vivido varios años en México trabajando con comunidades de hablantes nativos de lenguas indígenas, Loncon participó en la creación de la Red de Derechos Educativos y Lingüísticos de los Pueblos Indígenas de Chile. Esta Red propuso una Ley que obligaría la inclusión de lenguas indígenas dentro de la Ley General de Educación. Estuvo varios años en el Congreso y ahora, con el borrador de la propuesta constitucional, el reconocimiento de las lenguas indígenas y el derecho a aprender y usarlas se ve más cerca que nunca.

Durante décadas, Elisa Loncon se ha dedicado a abrir y sostener espacios para los más vulnerables, dentro de una lucha más amplia y de larga data por los derechos indígenas. A través de sus investigaciones y de su trabajo con organizaciones ha hecho contribuciones fundamentales para dar a conocer historias de mujeres indígenas. Hasta el día de hoy, un sinnúmero de mujeres indígenas líderes han sido incomprendidas y parcialmente representadas, siendo, por ejemplo, asociadas típicamente al trabajo cultural, mientras los hombres han tendido a ser vinculados al trabajo político (Cadena). En 2018, editó el libro *Maben ñi pvji: Espíritus femeninos. Relatos de mujeres originarias*, donde sostuvo que “Las mujeres son grandes sabias, transmisoras del saber, de la lengua, de las prácticas espirituales y también líderes en la defensa de sus derechos” (12). Sin duda, conocer más de cerca el trabajo generoso y crítico de



Elisa Loncon nos permite, tanto en Chile como en gran parte del mundo, seguir en la dirección de descolonizar nuestras miradas hacia las mujeres indígenas.

En esta entrevista y conversación, realizada el 10 de abril de 2022, abordamos algunas de las experiencias de Elisa Loncon en su papel de presidenta y miembro de la Convención, sus percepciones acerca del futuro de la Educación Intercultural Bilingüe y el conocimiento (*kimvn*) mapuche.

*—Al asumir la presidencia de la Convención el 4 de julio, 2022, partiste tu discurso en mapuzugun. Para muchas personas, fue la primera vez que habían escuchado la lengua. ¿Cómo fue para ti ese momento? ¿Con qué y con quienes te conectabas?*

—Yo no sabía que iba a ganar, era una buena candidata, pero tenía mucha gente opuesta; una propaganda muy fea en contra que no estaba basada en la realidad, y eso me afectó mucho. Pensé que esa situación me iba a dar la posibilidad de estar ahí, pero que tal vez no iba a ganar. Tampoco fui con mucha esperanza de ganar; lo importante era estar ahí. Cuando ya empezó la votación y salieron los resultados, lo enfrenté tranquila y pensando en lo que iba a decir. Entonces empecé a ordenar mis ideas: no llevé el discurso, pero me acordé de todo lo que habíamos hecho antes en la historia mapuche, de todos los procesos en los que hemos estado, de los discursos antiguos de otras personas que estuvieron antes. Era muy importante que articulara esa historia y ese pensamiento, ese futuro que teníamos por delante. Por otro lado, como soy hablante, siempre dije que este escenario serviría para posicionar la lengua. No me sentí demasiado expuesta porque la machi me acompañó en ese momento y simplemente encontré que era el momento de nosotros y hablé. Para mí era importante hablar de Chile y de toda su diversidad, hablarle a cada uno de los actores que estaban emergiendo y dar una cohesión a la idea de que entre todos íbamos a hacer algo diferente. Por eso yo dije que era el tiempo para hacer una nueva relación, para ampliar la democracia, con las diversidades y todos los indígenas, para que pudiéramos instalar este Chile plurinacional, intercultural y también plurilingüe —creo que lo dije todo ahí. Ese discurso también es una forma muy mapuche de hablar. Viene de la historia que yo siempre escuché —como que está instalado en el cuerpo, y salió de mi corazón. En ese momento se articuló todo, se unió y quedó listo, como si hubiera estado pensado.

Estaban mi mamá y mi hermana escuchando por la televisión allá en Lefweluan. Antes de la elección habíamos hecho una ceremonia el día 4 en la mañana, muy temprano, acá en el cerro Welen. Pensábamos que iba a ser una ceremonia de 50 personas y llegaron como 300. Entonces se había generado un ambiente previo desde allá. Fue todo inesperado: todos lloraron, hombres y mujeres, y se generó una emoción, un estremecimiento que siempre he vuelto a sentir cuando la gente me habla de ese momento. La gente que me vuelve a saludar me habla conectada con ese discurso y llora de nuevo.

*—¿Puedes hablarnos un poco más sobre esa emoción?*

—Siento que hay desesperanza en el mundo por la pandemia y por cómo se ha banalizado la vida; hay una crisis horrorosa. A veces la gente tiene la sensación de que todo está perdido y luego aparece este movimiento robusto, con tronco y con todo: por eso el proceso constituyente en Chile tiene mucha popularidad en el mundo. Mucha gente me lo ha explicado así, como un espacio, como una luz de esperanza. Es un proceso tan fuerte; los jóvenes permitieron esto y hay mucha energía de jóvenes en la misma Convención. Creo que eso es lo que produce en la gente: esa luz de esperanza se materializó.

*—Esa luz se proyecta mucho hacia afuera. Cuéntanos un poco acerca de las prácticas internas o el día a día. Por ejemplo, si consideramos que para la interculturalidad es fundamental el poder suspender juicios para entrar en diálogo con personas con pensamientos y posturas distintos, ¿cómo han sido los espacios dialogantes entre personas que piensan distinto dentro de la Convención?*

—Son puntos que te desestructuran y que te hacen moverte un poco. Le ha pasado incluso a la derecha, porque están hablando de interculturalidad, aunque no la comprendan en su totalidad. Porque la interculturalidad implica diálogo, verte en el otro y nosotros aquí por primera vez hemos podido hablar de nuestra humanidad, valores, dolores en un espacio estatal, y eso es conmovedor, llega al corazón del que escucha, y eso hace el cambio. Seguro que muchos de los constituyentes nunca habían tenido la oportunidad de hablar con los pueblos, de igual a igual. Entonces se da un proceso interno de desestructuración. Cuando celebramos el día de la lengua materna, visibilizamos nuestras lenguas en el espacio de la Convención, incluyendo el griego que es la lengua de una secretaria; nos quedó uno ausente, y esta persona de origen armenio también reivindicó su lengua. Es que la interculturalidad da la posibilidad de ser tú mismo completo, con todo tu ser.

Los puentes de diálogo interculturales se dan muchas veces con las mujeres más feministas despatriarcalizadas y descoloniales. Pero las feministas que están dentro de los grupos de poder políticos te pasan la máquina igual; es decir, no votan por los derechos de la naturaleza, no solidarizan con las mujeres indígenas cuando otras mujeres nos atacan verbalmente con ideas racistas, como ha ocurrido en el pleno. O sea, no se logran despatriarcalizar, se guían prácticamente por la bajada de sus partidos. A veces pienso que es muy difícil ser militante de partido y ser feminista, porque los partidos siguen siendo escenarios de hombres.

*—Y ¿sientes que has creado nuevos lazos creados durante la Convención?*

—Yo tengo vínculos con algunas feministas que son despatriarcalizadoras y descoloniales y con movimientos sociales que también tienen esa línea de despatriarcalización y descolonización. Se levantó una línea ecológica de gente que no entiende la concepción indígena de la naturaleza y que es bastante cerrada, que no tiene experiencia de lucha, pero son jóvenes. Creo que les falta más conocimiento y ahí no hemos tenido capacidad o posibilidad de diálogo por el mismo tema de la agenda que, a veces termina a las dos, a las tres o a las cuatro de la mañana, nos ha faltado tiempo para dialogar. A veces no alcanzamos a procesar porque todo es muy rápido. Somos un grupo que está buscando una manera de hacer las cosas y, de repente, lo logramos. La otra vez aprobamos una norma en el sistema de gobierno, sobre sistema político de autonomía y de libre determinación, y nos quedamos sorprendidos, porque es casi inimaginable que nosotros, los pueblos, conquistemos derechos; ha sido tanta la historia de opresión que dejó a algunos pueblos indígenas prácticamente sin la posibilidad de continuar. Todavía no nos alcanzamos a emocionar —eso ya viene en otro proceso. A veces también es duro, porque tú ves que nuevamente ahí mismo te ningunean, ahí mismo te reducen. Pero ha sido así siempre.

*—En tu artículo publicado en Le Monde Diplomatique en agosto, 2021<sup>7</sup> hablas de uno de tus sueños: que las niñas y los niños del futuro puedan habitar este mundo “en conexión recíproca con la naturaleza”. Una de tus propuestas para un modelo democrático de convivencia tiene como eje el concepto de “itxofill mogen” que describes como “una interpretación de la realidad habitada por múltiples vidas, cada una de ellas fundamentales para el equilibrio del mundo” (7). ¿Este concepto sigue siendo para ti uno que une a las personas en Chile?*

—El otro día tuvimos la visita de Gastón Soublette y habló de la necesidad del kvme mogen, buen vivir. El kvme mogen tiene que ver con este principio que necesitamos todos los pueblos de no depender de un modelo que explota al otro y que explota a la naturaleza. Si seguimos explotando la naturaleza, mataremos la biodiversidad y nos moriremos. Si nos explotamos a nosotros mismos, no hay garantía de derechos. Entonces ¿cuál es la clave? Es darle un “switch” a nuestra forma de ver el mundo, a la economía, la sociedad, y pensar en que tal vez necesitamos menos para estar bien. ¿Por qué tendríamos que seguir acumulando y acumulando unos pocos? ¿y el resto? Eso no es un buen vivir.

Tenemos que agradecer a los jóvenes por su compromiso con el proceso constitucional, fueron ellos quienes salieron a las calles antes que los adultos; pero ellos

---

<sup>7</sup> “Otra forma de ser plural: Hacia una democracia plurinacional”. *Mujeres constituyentes. Monde diplomatique*. Santiago: Editorial Aún Creemos en Los Sueños, 2021.

también serán los que implementen esta nueva constitución y reconstruirán el Chile del futuro. La constitución es una herramienta para el Chile del futuro, los jóvenes y las nuevas generaciones verán que hay una constitución que protege sus derechos y los de la naturaleza, y que de ello dependerá el Buen Vivir, un principio que también está en el borrador de la nueva constitución.

*–Una de las críticas más persistentes sobre la educación intercultural bilingüe (EIB) es que no está pensada para todos los estudiantes del país, sino para los colegios con porcentajes más altos de estudiantes que se auto-identifican como indígenas. ¿Cómo piensas un futuro posible de la EIB?*

–Yo creo que, si la constitución establece ejes fundamentales, como el principio del plurilingüismo, eso va a permitir que las personas valoren, quieran o aprecien las lenguas y sientan que son suyas. Como un principio para todo Chile. Para que todo Chile se sienta orgulloso de sus lenguas y no las mire en menos, sino que las valore, las quiera, las conozca, las aprenda y pueda aprender conceptos. Si hay una posibilidad de entrar en diálogo, vamos a poder compartir las culturas, las lenguas, los saberes. De lo contrario, siempre se las va a mirar en menos. Entonces, es importante que el principio de la interculturalidad esté presente en la nueva constitución.

El plurilingüismo le da valor a todas las lenguas. También tiene un principio de derechos lingüísticos, que están aprobados en la comisión de derechos fundamentales. Los derechos lingüísticos protegen a los hablantes, porque las lenguas son producidas por personas y porque las personas tienen derechos a comunicarse en su lengua, ello implica oír las, hablarlas, escribirlas, comprenderlas. Para que se haga efectivo el derecho lingüístico las lenguas indígenas tienen que recuperar su uso funcional, es decir, la información, la educación, la comunicación con las instituciones públicas, todas deben ser otorgadas en lengua indígena. Solo el uso funcional de las lenguas indígenas permitirá fortalecer la lengua de los hablantes y ellos sentir que su lengua no está subordinada al castellano, que su lengua no es menos que el castellano, porque la podrán usar en las múltiples funciones; así podrán ejercer su derecho lingüístico en todas partes.

El hecho de que la constitución incluya como principio la interculturalidad convocará a que las universidades asuman también este principio, porque van a tener que incorporarlo en las carreras; ello implicará formar a los profesionales con un diálogo permanente entre conocimientos que provienen de las epistemes indígenas. Todos los pensamientos originarios van a tener espacios, porque en los paradigmas anteriores es difícil reconocer que la naturaleza pueda tener derechos, por ejemplo. Eso también viene de la interculturalidad: que los jóvenes sepan que desde las visiones de los pueblos indígenas la tierra tiene vida, que hay que cuidarla, que las aguas se cuidan... porque nada de eso se decía antes.

El concepto del kvme mogen o suma kawsay es una parte de esto, ixtrofil mogen es otra. Los sistemas jurídicos de los pueblos, también han sido reconocidos en el borrador de nueva constitución; sin embargo, para su aplicación primero hay que conocerlos, sistematizarlos, estandarizar la norma para luego aplicarla. Hoy tenemos bien poco en términos de sistematización, eso también es muy importante. Con la interculturalidad se va a poder estudiar más del Azmapu, del nor mogen, del az mogen<sup>8</sup>, de las formas identitarias nuestras, los temas territoriales, del mismo concepto Wallmapu, que hizo tanto ruido.

*–Tu vida académica ha sido muy importante en la Facultad de Letras de la Universidad Católica y en el Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR). Por ejemplo, en tu curso de “Lengua y Cultura Mapuche” cada año aumentan el número de estudiantes inscritos, además de los otros cursos de lengua que haces y de tus investigaciones. ¿Cómo ves tu papel en relación con la academia en el futuro cercano, después de esta experiencia tan importante como líder en el ámbito de la política?*

–La academia es el lugar propicio para que entren las nuevas ideas y se va a tener que abrir. Si no se abre, le estaríamos haciendo un flaco favor al estallido social, que generó este debate profundo de que ya no queremos más consumo, individualismo, pobreza material, cultural: salieron los animalistas, salieron todos, salieron las mujeres ya no queremos ser castigadas por nuestros derechos reproductivos. Entonces,

---

<sup>8</sup> En el material didáctico de Elisa Loncon “Mapuzugun y Cultura Mapuche” (2021) explica, “Etimológicamente Azmapu, significa rostro de la tierra, o tierra bonita y buena. Desde una mirada filosófica se refiere a la forma de la tierra en tanto física y espiritual, incluye a todos los que en ella habitan, vida humana y no humana (aguas, montañas, animales, y otros). Es un concepto complejo y completo para la comprensión del mundo desde la filosofía indígenas mapuche; por ello adquiriere relevancia epistémica al interior de las filosofías del Sur (Dussel, 2015), las epistemologías del Sur (Santos, 2013, 2014) y de las ontologías políticas (Escobar, 2014) o las reflexiones del ‘buen vivir’ (Rivera Cusicanqui, 2018). En el concepto Azmapu hay dos subcategorías complementarias, nor mogen y az mogen, ambos hacen posible el kvme mogen o buen vivir. Nor mogen ‘normas de vida’, se refiere a reglas de comportamiento de los seres humanos y de la naturaleza y a los derechos de cada uno, incluyendo los derechos de la naturaleza. Regula las conductas más básicas como el respeto entre seres humanos a las más complejas como la convivencia con los espíritus de la naturaleza. Son parte del nor mogen las pautas de crianza del niño, la forma como se construye una casa, el modo de relación entre los hombres y las mujeres, pero también lo conforman los ciclos del año, la reproducción de la vida de la naturaleza, el principio de complementariedad por citar algunos ejemplos. El az mogen ‘vida en armonía’, también ‘vida bella y buena’, incluye los valores, conocimientos, y prácticas de los seres humanos y de la naturaleza que hacen que la vida pueda ser armoniosa” (16).

la academia y las escuelas también van a tener que bajar los conceptos y enseñarlos e incorporarlos a los currículums y esa es la posibilidad de que cambie nuestro país. Por eso, yo creo que hay que estar ahí, que hay que hacer los cambios.

*–Y considerando tu formación de niña, parece que tu mamá y tu papá te prepararon para estos desafíos.*

–Sí, mi mamá se murió tranquila reconociendo que algo habíamos logrado. Mi papá no alcanzó a ver eso, pero también se fue tranquilo reconociendo que habíamos vencido la marginalidad con los estudios que habíamos logrado. Nos dejaron mucho en términos de experiencias, de procesos, de valores, y es una lucha que no acaba con nosotros. O sea, nosotros estamos en esta etapa de la historia, pero la implementación de la constitución va a depender de otros, de los niños de ahora, y a esos niños hay que darles fuerza, a esos niños hay que darles contenidos, hay que darles *kimvn*, hay que darles cariño, porque la violencia ha sido tan fuerte... la sociedad patriarcal ha sido demasiado nefasta para los más débiles. Por eso queremos una constitución que diga que los niños son sujetos de derecho, porque eso no se había dicho antes. Ellos, como todos, tienen todos los derechos para crecer, desarrollarse, estar con sus familias y, cuando no, la protección de los otros tiene que cubrir a esos niños. Son muy importantes para el futuro de Chile. Se vuelven el eje de la historia.

El cariño es fundamental porque así crecen los niños y la misma naturaleza. No se puede llegar a tal nivel de explotación para beneficiar a la empresa y a sus dueños a cambio de que se destruya la naturaleza y se explote a las personas. Allá en el sur tenemos el Río Cautín y el Chol Chol y ambos han estado toda la vida y han permitido que a su alrededor se generen micro producciones campesinas, hortalizas, chacras, ganadería, y ahora (Juan) Sutil está planificando hacer tres embalses para producción frutícola. ¿A cuánta gente le va a dar trabajo? ¿Serán mil? ¿Por cuántos años será? ¿Por cinco? Y ese río ha existido toda la vida, manteniendo a generación tras generación, y ha permitido el sistema productivo de los mapuche de ahí. Entonces, eso es lo que no puede seguir pasando. Los ríos son eternos para toda la vida. Así los recibimos. Si dejan de correr nos vamos a morir y se van a morir los ecosistemas que están alrededor del río, como ha pasado en Petorca. No hay nada, pero hay paltas. Necesitamos cuidar a las generaciones, cuidar el futuro, cuidar la naturaleza, cuidar a los niños del futuro.

## BIBLIOGRAFÍA

Cadena, Marisol de la. "Women are More Indian: Ethnicity and Gender in a Community in Cusco." *Ethnicity, Markets, And Migration in the Andes. At the Crossroads of History and Anthropology*. Eds. Brooke Larson, Olivia Harris y Enrique Tandeter. Durham, United Kingdom: Duke University Press, 1995: 329-348.

Loncon Antileo, Elisa. “Calinkutun Zugu”. *Maben ñi puji. Espíritus femeninos. Relatos de mujeres originarias*. Ed. Elisa Loncon Antileo. Santiago: Universidad de Santiago, 2018: 7-15.

———. “La lucha por la palabra de la tierra”. *Zomo newen. Relatos de vida de mujeres mapuche en su lucha por los derechos indígena*. Ed. Elisa García Mingo. Santiago: LOM, 2017: 135-159.





## VI. CREACIÓN



## NOTAS DESDE LA HAMACA<sup>1</sup>

Andrea Jeftanovic<sup>2</sup>

### *Cuaderno 1*

#### *Entrada 1*

Habitar la incertidumbre cansa y requiere ejercicios de imaginación.

Al desayuno nos contamos los sueños como si fuéramos una ronda de maestros chamánicos encargados de descifrar las claves descabelladas del futuro. Si bien los sueños parecen venir del pasado, le damos una proyección de horizonte y nos atiborramos de imágenes cifradas.

El padre sueña que le jalen mechones de pelo desde la nuca a la frente, y que luego, se los insertan en su oído izquierdo como pequeños juncos. Otras noches, sueña con un río abultado que trae muebles, en el barro aparecen sillas, poltronas, bancas. Un tsunami mobiliario que desemboca en una playa desierta de agua cristalina. Un sofá destartalado figura entre la arena blanca y fina y es rodeado por un semicírculo de cocos abiertos.

El hijo mayor sueña que está en medio de un bosque que se consume por un fuego que arrasa hasta que las llamas caen al océano. Se ve a sí mismo en medio de pastizales que crepitan. Se agacha y toma un puñado de cenizas. Luego, sueña con la escena del carnaval brasilero que presenciamos en las últimas vacaciones. Describe la escena tras el festejo, compuesta por las máscaras desajustadas en las cabezas, la comida vertida sobre los manteles y clava un cuchillo, con su mano derecha, en la opulencia de la papaya caribeña con su franja de pepitas diminutas.

El hijo pequeño dice que sueña con una jauría de perros. El resto del día dibuja con su mano zurda cuerpos y cabezas de galgos, pastores alemanes, bóxer en feroces

---

<sup>1</sup> Obra en progreso.

<sup>2</sup> Andrea Jeftanovic (Santiago de Chile, 1970). Escritora y docente universitaria. Ha publicado las novelas *Escenario de guerra* (2000) y *Geografía de la lengua* (2007), los volúmenes de relatos *No aceptes caramelos de extraños* (2011) y *Destinos errantes* (2016), y en el ámbito de la crítica, *Conversación con Isidora Aguirre* (2008), *Hablan los hijos* (2011) y *Escribir desde el trapecio* (2017). Ha recibido importantes reconocimientos, como el Premio Círculo de Críticos de Arte de Chile y el PEN Translates Awards. Su obra ha sido traducida al portugués, inglés, danés y turco.

coreografías. Ha tomado ideas de las enciclopedias virtuales sobre el mundo animal en las que indaga durante el confinamiento, a veces para sus tareas escolares, otras para comprender el itinerario de los pumas que han descendido a la ciudad. Dice que extraña la manada, ser un grupo aislado en la intemperie. Pinta escenas y le pone títulos. A la última, la nombra “Cacería” y esboza a los catorce perros del barrio rodeando a un puma cachorro y en una esquina un Cebú blanco con ubre cargadas de leche. Hay mordidas, entrañas y vísceras, salpicadas en un naufragio lácteo.

Yo, la madre, me sueño una y otra vez sobre una hamaca y desde ahí regreso al sol alto sobre nuestras cabezas, a la mirada de mis hijos con sus pestañas salpicadas de arena, apoyados uno contra el otro en la orilla del mar Nordestino. Sé que, cada vez que me tiendo en la hamaca, estoy meciendo angustias, dejándome envolver en una sensación uterina. En mi patio el tejido alargado y tupido cuelga de las extremidades de dos árboles y es la última imagen que me obligo a ver desde la ventana antes de que caiga la noche.

Como tribu endogámica somos las únicas cuatro personas con las que interactuamos en tres dimensiones. De las únicas que sentimos el olor entre la ropa sucia mezclada en los canastos, para los demás hemos perdido el olfato. El mundo ya no huele, ya no hiede. Vamos perdiendo experiencias sinestésicas: por ejemplo, abrazar a un amigo o chocar en la calle con el hombro de un desconocido y pedir disculpas. Nos sentimos rehenes de un secuestro del que nadie pagará rescate. Decidimos ir a habitar la hamaca colgada en el jardín.

Una hamaca acoplada a una y a otra forma un enorme paño tejido que sirve de cama y de columpio, alternadamente. Ahora soñamos las mismas imágenes, nuestros inconscientes se han trenzando en las cuatro escenas matrices de un río de muebles en una playa, de un incendio del bosque con una mesa repleta de restos de comida del carnaval, de una jauría de perros con un Cebú observando con sus ojos elípticos y de un día soleado entre los manglares de un río amazónico.

Descubrimos que, al permanecer en estado de quietud, que en la repetición de un puñado de pequeños detalles se gesta un cambio, un nudo marinero. Ya hemos acumulado mil días fuera de la vorágine del mundo exterior, replegados en movimiento oscilantes e interacciones mínimas. Somos un único cuerpo ensamblado que se sincroniza para tareas domésticas y escenas oníricas.

La hamaca es la vibración del futuro para cuando culmine la catástrofe. La oscilación de la red me susurra que hay formas que mueren, mientras otras luchan por nacer.

Tejo hebras de espera, de cuidado, de incertidumbre; las voy alternando.

Ahora sé que cuando me recuesto en la hamaca en casa, regreso a la naturaleza, al sol alto sobre nuestras cabezas, a la mirada de mis hijos con sus pestañas salpicadas de arena, apoyados uno contra el otro en la orilla del mar. Sé que, cada vez que me tiendo en la hamaca, estoy meciendo miedos, angustias, dejándome envolver en una

sensación uterina. La hamaca me hace ilusionarme con el movimiento libre cuando ahora solo hay encierro. Queda suspendida en el aire y sirve de cama y columpio.

### *Cuaderno 1*

#### *Entrada 2*

Esta historia tiene flecos, enigmas que son madejas, a veces perdemos el hilo cuando hablamos.

Si asocio a los hijos con un tejido, diría que los colores opuestos crean la trama. Digamos que el padre es una vizcacha negra, la madre una lana blanca, el hijo mayor es un tejido marengo, y el menor, un lienzo marrón. Un campo de fuerzas que se trenza en oposición/contrarios de forma meticulosa. Digamos que, en una segunda vuelta, el padre es el azul, el hijo mayor una hebra de cachemira blanca, el menor un hilo rojo furioso, y es así como mi azul rugoso, sobre cachemira suave, y rojo mullido y un verde, arma un campo de fuerzas vibrante. Avanzamos en esa conjunción de materias opuestas, que nos amplía.

¿Escribir sobre los hijos será equivalente a escribir sobre el cuerpo en tanto genética afectiva? ¿Un pergamino en el que se inscriben las figuras que configuran una determinada cartografía filial? El cuerpo de los padres escribe el cuerpo de los hijos formando un andamiaje, íntimamente, superpuesto. A veces se esquiva la voz del hijo mayor que, en el murmullo, emite un chasquido de su lengua contra el paladar. Sus sonidos te empujan a recorrer el camino que va desde tu corazón al lenguaje y un ritmo sosegado se mece en ti. O bien, es un sabor, el de la leche agria en la comisura de su boca.

¿No es la escritura también un bastidor con hilos de algodón, que se teje entre la urdimbre y la fábula, en un proceso por el que se va ensartando la hebra de las pulsiones por arriba y por debajo, cruzándola hasta formar la red? La escritura es un cuerpo abierto expuesto al péndulo entre otros cuerpos, con otras citas, creando un área tejida y remendada hacia sus extensiones. Lo que escriba o no escriba tendrá un carácter plural en el que se injertarán referencias, irradiando y ramificándose, de este modo, hacia otros textos. Entonces, tecleo, hilo, retuerzo, urdo. Siempre, el gesto de ceño fruncido, para enhebrar el hilo en el ojo de la aguja o para fijar los ojos en las entrelíneas. Tal vez instalar sea contar es como empezar a coser; es ir por una puntada detrás de otra, anudando gestos, todo lo que se cruce.

El primer tejido sobre un tejido ligado en pedazos alrededor del ombligo como cordón filigrana.

Mi texto-quipus registra y cuenta nudos y más nudos. En el texto jalo una cuerda central desde la cual se enhebran cordeles secundarios de diversos colores, tamaños y formas. Avanzo entre la torsión y retorsión de los cordeles (SZ o ZS), desde la cuerda primaria, y luego tejo por el anverso y reverso; siguiendo la ruta de los nudos hacia la derecha y la izquierda. Me dicen que la ausencia de nudo es un

cero. Escribo mientras trenzo los hilos primarios y secundarios, a algunos le sumo una circunferencia. (aterrizar a la narración). El nudo del hijo mayor, el nudo del hijo menor. El texto entrelaza uniones que concentran mensajes con el dedal de la lectura, todo es sigilo, y desde ahí, avanzo para tejer una composición con pedazos de esas citas. Urdir entre materiales propios y ajenos, encontrar un margen de ligazón entre todas las voces. ¿Basta con la propia experiencia vital para justificar un acontecimiento en un relato ficcional? ¿Qué es lo verosímil? Ato los hilos de lana a base de pelo de llama o alpaca, los tiño y codifico valores hasta conformar un género que nos aúna y nos abriga. Somos materia reconstruida.

Entonces, nunca supimos del tesoro que estábamos acumulando en el verano, cuando éramos ajenos a la plaga: horas de sol, instrumentos musicales, canciones compartidas, cielos recortados, sal de mar, harina de tapioca. Tales son los ingredientes de los que disponemos en este tiempo de clausura.

El hilo que organiza la madeja de la tribu

El hilo de los padres

El hilo de los hijos

Ambos hilos tejidos

El hilo de los antepasados

El hilo esquivo del futuro

Pender de un hilo

### *Cuaderno 1*

#### *Entrada 4*

La hamaca puebla mi imaginario. Me hundo en ella espiando las costuras, trato de escuchar los relatos que narraron las mujeres sentadas al telar, espiando las confesiones atadas a sus vivencias mientras se ligan lazos. El nudo de la vida se desata narrándolo, ya tomado entre los dedos para llevarlo un poco más allá. Entonces: ¿Cómo narrar cada fragmento trenzado? ¿En cada nudo disuelto?

En los diarios de los exploradores de las Américas, se ve que también designaban a la hamaca como «la cuna de los dioses» al punto que en un museo de Bogotá existe una hamaca hecha de hilos de oro. Reanudo mi lectura sobre Colón quien manejaba dos diarios. Uno oficial en que relataba a la Corona lo que veía. Otro, en el que relataba sus miedos, angustias y mentiras a la tripulación.

*Señores Príncipes, allende de escribir cada noche lo que el día pasare, y el día lo que la noche navegare, tengo propósito de hacer carta nueva de navegar, en la cual situaré toda la mar y tierras del Mar Océano en sus propios lugares, debajo su viento, y más, componer un libro, y poner todo por el semejante por pintura, por latitud del equinoccial y longitud del Occidente; y sobre todo cumple mucho que yo olvide el sueño y tiente mucho el navegar, porque así cumple, las cuales serán gran trabajo.*

El nudo es una energía concentrada lista para convertirse en energía expansiva: Cada «nudo», cada imagen encierra y libera tensiones de una extrañada potencia que el poder demiúrgico del escribiente, por eso anudo, ato y giro. El nudo de tres cruces es equivalente al nudo de trébol. El nudo más simple es cuando cogemos la cuerda y unimos los extremos sin anudar, es decir, es la circunferencia, en la que no existe un nudo como tal. Podríamos decir que es el no-nudo. Cualquier deformación espacial de la circunferencia, sigue siendo el no-nudo.

Nudo es un enlace que lleva a un centro; es también un lenguaje, pero sin confines. El ceño fruncido del nudo.

### *Cuaderno 1*

#### *Entrada 3*

Decidí completar un cuaderno para cada hijo y uno para mí. Y, el cuarto, ¿sería del padre observador? ¿Cuál sería el cuaderno del padre?, ¿de qué modo registraría este suceso sin que la batalla hormonal pasara por su cuerpo? En mi caso, me dediqué a plasmar todo lo que sentía, desde el embarazo, el parto, los tiernos poemas dedicados al bebé, los controles médicos, las primeras vacunas. A veces, era un escueto mensaje. Otras, hilaba palabras inconexas como garbanzos en un plato, con la esperanza de que acabaran formando frases que sirvieran de ingredientes. O bien, eran largas cartas a un futuro o ensayos de ideas. Más bien todo cabía en el cuaderno y todo se entrelazaba: pensamientos fugaces, citas de autores favoritos, proyectos por realizar, frases escuchadas al pasar, recortes de diarios y mucho más. Era mi sala de ensayo y escribo y tacho, avanzo y retrocedo. Pruebo ideas, sonidos, nudos, me permito el balbuceo, la divagación. Y, luego, se trata de relacionar los fragmentos con una concatenación rítmica. El acto de registro se transforma en texto amplio de un cuerpo en oscilación que espera ser leído. Una estructura condensada entre la euforia y la disforia, infundiéndole al texto un soplo a medida que cada letra, cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir cotidiano en la reclusión.

Estoy tan cerca de la escritura, mi cabeza es un montón de hilos- frases indagando una ruta en el bastidor. Escribir como quien maneja una máquina de tejer o un telar, llevar las frases en la punta del dedo índice, allí por donde sin cesar corría el sutil hilo para buscar el canal hemistiquio o la aguda cuerda metálica de un bajo que vibra. Torcer las frases, de un lado a otro. Mis dedos son diez agujas en movimiento en una intrincada caligrafía y se ovillan dentro del cuaderno de frases y de las páginas blancas pasábamos a una filigrana oriental. Esas alfombras de jeroglíficos que piden ser descifrados. Y luego, se intuían dibujos a tinta parecidos a los se encuentran en la seda japonesa. O esas telas con letras en cirílico. O la página con la letra moldeada de los rezos de izquierda a derecha.

Sigo urdiendo en el texto unas cuerdas invasoras que se elevaban a unos pocos centímetros del suelo y creaban su propio tejido territorial, escuchar con los dedos,

una memoria de los sentidos. ¿Qué historias cuenta este quipu? ¿Serán sus nudos también la notación de unos cantos que se entonan? El quipu poliforme, tentacular crea relaciones entre las cuerdas escogemos y cómo las anudamos y desanudamos, dejando espacios vacíos.

Observo a mis hijos y pienso que el nudo es el vínculo entre los seres y su principio; es la unión que permite continuar cierto itinerario. El nudo es la articulación entre los semejantes y los contrarios. Los nudos por más intrincados no deberán cortarse. Lo esencial está en esas ilaciones, en los puntos de encuentro más que en las partes entrelazadas.

¿No será el nudo la fase embrionaria de la escritura al mensaje que destina?

El hilo de la vida, el hilo de araña que la madre corta.

La carga mental es ese hilo que trae a tus hijos a tu vida exterior.

El hilo de la letra que inventa, la memoria no tiene valor simplemente como recordatorio de eventos concretos, sino también como construcción de realidades imaginadas colgadas de una cuerda.

La escritora cimbra el cuerpo al escribir, baila, se balancea, se agita. Las palabras, las frases la sofocan en el apremio de revelar, de expresar. El acto de escritura sucede en un cuerpo limitado que excede lo imaginado. Las palabras se articulan precipitándose en una afluencia con lo que queremos decir. Durante el proceso de escritura se presentan diferentes procesos biológicos como si fueran sistemas de comunicación. Ingresar en la experiencia del cuerpo como a un texto literario.

### *Cuaderno 1*

#### *Entrada 5*

Entre un vaivén y otro, entre el listón verde y el azul de la hamaca volví a tomar mi cuaderno de notas y escribí: ¿Quién es el autor: el hijo que cuenta la historia o la madre que registra su habla? El rompecabezas de un relato polifónico. Entre el hijo y yo debíamos combinar la autoría antes de acercarnos a un lugar sensible. Me sentía la expropiadora de sus relatos. ¿Quién es el autor?, ¿el niño o la madre? ¿Pero no hemos estado desde el inicio fusionados en un mismo cuerpo y mente? A veces al perder la trama narrativa el hijo aparecía como una figura fantasmal. En otras, yo era su ventrílocua y sus frases aparecían en mis labios y las transcribía. En realidad, ¿no éramos capaces de ser una única persona?

La metamorfosis me amenazaba. Los acontecimientos me alteraban, crecían, pero casi siempre me empujaban y tuve la sensación de ser un detalle en el tapiz familiar. No estás quieta, ¿desde dónde escribes? Yo misma me espantaba.

El niño menor elegía palabras que los demás no usaban, me sorprendía como si fuese un muchacho extranjero que hablaba a medias un lenguaje anacrónico. Encontraba las palabras con asertividad e iba hilvanado historias fantasiosas en la mesa como si



fueran rutinas. No diría que eran las palabras correctas en el lugar correcto. No, eran palabras pronunciadas desde algún otro lugar, por una boca que formaba los sonidos.

Me parecían tan fulgurantes sus desaciertos, sus neologismos, el ensayo de los sonidos rrrr paliativos, la imposibilidad de pronunciar la “d” final. Era tan asombroso cómo iba completando su repertorio fonético. Era consciente de sus ejercicios y juegos respiratorios espontáneos, de cómo iba utilizando las palabras de diferente metría, mejoraba aspectos asociados a su fluidez y ritmo verbal.

A medida que pasaba el tiempo, observaba que a nivel semántico comprendía instrucciones con tres cláusulas, recontando historias, realizando inferencias y relacionando diferentes hechos en los que rescataba similitudes y diferencias. También respondía a interrogativos argumentando que daban coherencia y cohesión a su discurso. Intercambiaba partes de una oración, comprendiendo usos morfo sintáctico de los elementos.

Los niños sueltan frases que te dejan pensando sobre la esencia de la vida, y siempre por qué, y por qué y yo no sé, no sé. Yo lo plagiaba, tomaba sus frases de una sintaxis incorrecta, sus metáforas inéditas. Imitaba sus giros lingüísticos. Él era mejor autor y yo me había convertido en su transcritora. Me dictaba, como en trance, ese libro con el que yo llevaba batallando jornadas y jornadas. Él era el genio, yo la copista. Comencé a descubrir con asombro otra manera de conjugar verbos. Comprendí que mis luchas como escritora eran un lujo, una peculiaridad mía, debía plegarme al narrador que me dictaba frases fuera de las convenciones, que creaba sus imágenes prístinas. Me dictaba frases, imágenes. Me iba a albergar en el error. El niño no es el niño que estorba sino es el autor de la ficción. ¿Era o no era el hijo la página en blanco? era el aliado en este proyecto.

Mi hijo decía “bosque” y se abría un campo semántico como una bocanada de aire limpio, un vaho verde... de clorofila. O bien pisaba la hojarasca y abría un órgano de resonancias.

Buscaba frases geniales pero la verdad mi hijo me ayudaba con sus balbuceos a desmontar el lenguaje de otro modo. Me hacía preguntas de cosas que nunca me había cuestionado, por ejemplo, ¿por qué las ventanas lloran cuando llueve?, ¿por qué el viento habla de noche y no durante el día?

Un día vi al niño en el piso siguiendo el “juego de los animales”. Era una tela acolchada en la que se presionaba una letra del abecedario que se unía al sonido del fonema y al nombre de un animal. El pequeño presionó la Ñ y apareció el Ñandú. Y luego, otras palabras Ñacara, Ñagaza, Ñajo, Ñame, Ñaque, Ñeque, Ñacurutú, Ñapango, Ñisca, Ñuto, Ñapo, Ñubla, Ñiquiñaque, Ñoñería, Ñu, Ñañigo.

Una letra es un sonido que busca una forma. La Ñ viene desde lejos. Dicen que los escribas latinos tuvieron que explorar disímiles signos para dibujar su resonancia. Probaron con “no”, “gen”, “ni”. Al final una letra ya existente les dio la base, pero con otra vibración. Los lingüistas describen así el itinerario acústico de esta grafía: el

aire escapa a través de la nariz ariscada y cuando se pronuncia el dorso de la lengua se apoya contra el paladar y emite un leve gruñido.

La Ñ empuja el inicio de pocas palabras, es artífice de una colección particular. Las letras tienen conexiones secretas, la Ñ tiene una arquitectura particular, la única que requiere un techo para dar sombra o cobijo. O, quizás, es una letra con una ola arriba que quiere navegar en el océano. Una pequeña armadura traza el jeroglífico de su soledad. Su vírgula hace que sea la única letra que no está a la intemperie. ¿De qué se protege la Ñ?

O bien, busco la Ñ en el paisaje. La imagino como una cueva repleta de murmuraciones. O, como una criatura agazapada contemplando las brasas de una fogata al anochecer. O, como un volcán ciego en una cadena montañosa en formación. Es el rumor que cimbra un bosque de abedules en invierno. A veces viajo o no viajo, pero hablo en lenguas extranjeras y la Ñ se resiste a toda traducción. Cuando formulo una idea en otro idioma, cuando tuerzo una frase, la Ñ cincela con su vibración las cuatro paredes de la casa de infancia. El origen es una forma y un sonido sin traducción.

La sonrisa del nudo.

Nudos de zapatos

Nudos de corbata

Nudo en la garganta

Nudo en el estómago

Nudo marinero

## EL PIANO DE CRISTINA<sup>1</sup>

Yuri Pérez<sup>2</sup>

Hay una copia en papel fotográfico de la obra de Banksy. El soplo de San Bernardo perfora la arquitectura de la niña que Banksy pintó. Él la matizó a la europea, de pelo rubio, flaca, sin imaginar que estaba pintando a una chilena. Banksy estuvo en Inglaterra vestido de overol, solo, tanto como el inmutable muro que la niña engalana. La copia de ese acto descansa sobre una mesa de vidrio, en una casa de ladrillo y madera. La casa de Cristina en San Bernardo. El globo que aparece en la copia de la obra de Banksy escapa cuando Cristina detiene el paso. La esfera con carácter de corazón toma un lugar definitivo en calle Bulnes. Calle donde está la casa materna de Cristina. Algo debía perder la niña rubia y flaca que está con la mano estirada en el muro; un pez, una paloma o un diente de león. Pero Banksy no está vinculado a los peces, ni a las palomas, ni al diente de león que brota en las acequias de San Bernardo. Entonces lo que escapa es un corazón.

La niña que está en la copia de la obra de Banksy es provinciana. Nació en Machaly, cerca del vuelo de los cóndores. Es hija de padres descendientes de europeos. Por eso no tiene rasgo mapuche. Ella es dueña del espacio que otorga el muro. El globo no es propietario del soporte, el globo es la extensión de la sonrisa de Cristina y, la sonrisa que abandona el rostro es un hálito. La niña que pintó Banksy no es inglesa, ni siria, ni palestina, ni española, es chilena y tiene alma de pueblerina. Odia las grandes ciudades. Quizá por aquello Cristina es todas las niñas que llevan vestido, es todas las niñas que llevan pantalones. Y no es admiradora de Banksy, solo es fanática de Ana Gabriel y es carcajada, risotada, algazara, regocijo y jolgorio. Es una lista se equivalentes.

---

<sup>1</sup> Obra en progreso.

<sup>2</sup> Yuri Pérez (San Bernardo, Chile, 1966). Escritor y editor. Comenzó publicando poemas, para más adelante, escribir casi exclusivamente narrativa. Entre sus poemarios, nombramos *Mala yerba* (1998), *Antología registrada* (2001) y *Ceremonia del Cristo blanco* (2004). En el ámbito del relato ha escrito la narración *Suite* (2008) y las novelas *Niño feo* (2010), *Mentirosa* (2012), *Virgen* (2017) y *Diario de provincia* (2021). Ha sido distinguido con el Premio de la Crítica de Chile (Narrativa) y con el Premio Municipal Literario de San Bernardo. En la actualidad realiza clases de escritura y fomento lector en colegios de la Región Metropolitana y en su comuna.

¿A quién mira ese hombre que va en bicicleta? ¿Me mira a mí? ¿Por qué lo hace si solo estoy sentada sobre una piedra conversando con mi amiga Marcela? Si me sigue mirando de ese modo va a chocar con la camioneta del lechero y Marcela se va a cagar de risa. El hombre se abrirá el cráneo y lamentará ser un tanto sicópata. Yo soy bruja, soy pitonisa. Veo tres metros adelante. Por lo mismo creo que el hombre caerá con la bicicleta bajo la camioneta blanca que maneja alguien que no conozco. Ahí explotará su cabecita. Como en una celebración de confetis. Por Dios; si el caballero no fuera así de obsesivo conmigo, si al menos dejara de mirarme el cabello los ángeles lo perdonarían. Pero no, es porfiado el viejo feo.

Así será: se va a romper los sesos y yo no podré seguir hablando con Marcela sobre las tareas del colegio, ni sobre lo aburrido que es estar en casa encerrada fregando el piso. Yo conozco al hombre ése. Vislumbro, desde la piedra en que estoy sentada, la casa donde vive y la esposa que tiene. Es una señora que vende chunchules y prietas a los carabineros de la comisaría de la otra cuadra. Es buena gente. También me doy cuenta cuando el hombre pasa fumando marihuana. Ahora mismo, justo ahora va a caer bajo la camioneta y Marcela me pasará el cigarrillo para que me lo termine. El hombre es policía chileno, yo soy Cristina Figueroa Velásquez.

## FOTOGRAFÍAS

### 1

Cristina sentada en la cuneta. Cristina sentada en la cuneta tomando Coca-Cola. Afirmada en el canalillo de un negocio de confites, escapando del sol, el mismo que le avergüenza las mejillas. Cristina odia el calor porque la subyuga, tanto que para aliviarse busca la sombra de la cuneta del negocio de confites.

Cristina está maquillada con delineador de ojos, lleva puesta una camiseta blanca que le queda despegada de cuerpo. La camiseta le hace ver más rubia y sofocada. La camiseta en la parte delantera tiene una foto de la Torre Eiffel. Cristina nunca ha estado en Francia, no le interesa Francia, solo estuvo en Estocolmo el año 2003. ¿Haciendo qué? Ni idea.

Cristina tiene a ambos lados un par de bolsas con pan y fiambre. El fiambre lo compró porque hace días no prueba el jamón de pierna. Para algunos eso se llama merienda, para Cristina es el té de las siete de la tarde. Las bolsas que tiene a los costados son de nylon, blancas y de nylon. Además de lucir una camiseta, Cristina calza jeans despintados. El fleco de la mezclilla flaquea con la brisa desde todos los extremos. Tiene zapatillas de lona marca Topper, "Industria Argentina". Las zapatillas las recibió como regalo de cumpleaños. Cuando cumplió 25 años y había sido madre por segunda vez. Hoy, con dos hijos, tiene derecho a sentarse en la cuneta a descansar y mirar cómo la provincia se transforma en una caja de edificios habitacionales. Cristina desconfía de los migrantes. Ella es la postal sorpresiva de una cabra ruborizada que

bebe Coca Cola sentada en el canalillo de un negocio de confites y abarrotos. Eso ya lo sabemos, sí, pero es bueno repetirlo porque en Chile la gente tiene mala memoria. Cristina no soporta el calor, detesta a las mentirosas, a los militares, pero ama, (por siempre madre mía por siempre) las canciones del brasileño Roberto Carlos.

## 2

Los militares entran a casa de Cristina. Al amanecer. Golpean la puerta en busca de comunistas. En casa de Cristina no hay comunistas, solo hermanos mayores que trabajaban en labores menores. Los militares llegan como si fueran dueños del living (sintís el encierro). Están agrupados como un pelotón de fusilamiento. Cristina está ahí con diez años. Con diez preguntas para explicar lo que pasa, con diez temblores por el temor y la incertidumbre. A Cristina le ponen el cañón de un fusil en el pecho, la empujan con el cañón del fusil hacia atrás, ella da pasos entrecortados, diez pasos de diez años.

Cristina no entiende qué pasa, ni qué pasará. En casa no fabrican panfletos sobre la revolución socialista. Al pelotón le informan mal. Les dan la dirección errada. (Un, dos, tres cuatro, cinco, seis y siete; no me ves, no me ves ni me verás porque el bosque está en llamas; el bosque está entrete). Cristina quiere ser vendedora de ropa usada, quiere salir de casa y correr como Forrest Gump. Así estaría más cerca de la felicidad. Diez felicidades para una cabra chica de diez años en un Chile extraño, genéticamente hablando.

Cristina lleva en el pecho la marca de un cañón de Subfusil Aguijón, fusil de asalto MK7. Un pequeño círculo que está sobre el ombligo, un poco más cerca del pecho. La marca es color rosa, a veces morada con ribetes verdes. Cristina la mira cuando está en la ducha y se pregunta cuándo mierda saldrá esa marca de su piel. Y como Cristina es blanca y flaca, la marca del cañón del fúsil cerca de su pecho es como un tatuaje circular, algo parecido a un mandala. Un mandala de ribetes verdes. Cristina teme a los uniformes de cualquier tipo: le asusta el verde mimetizado, le abruma saber que existen fusiles de guerra en manos del narcotráfico, le cansa recordar a los militares que entraron a su casa buscando comunistas cuando aún ella no cambiaba los dientes de abajo. Cristina es descendiente de española.

## 3

En casa de Cristina hay un reloj de pared. Es cuadrado. Se ve; un reloj cuadrado no es habitual, los circulares, sí. Los venden habitualmente en negocios de venezolanos que llegaron a Chile. Las patas que nacen desde el centro de la anatomía del reloj se mueven en tiempos distintos, y es otro reloj, ajeno al que habitan, el que las controla. Una vara es larga y angosta como Chile, otra es gorda y corta como Uruguay. La minutería, mientras Cristina gira hacia el otro lado de la cama, se menea luego de un tiempo, da un brinco de sapillo, prospera y coloca la nariz cerca de la placa del costado. Si está ahí es que el tiempo avanza hacia delante. Si se detiene y nada más realiza

el gesto del brinco y no salta, la minutería ha entrado en un plano de agonía. Algo en su sistema mecánico tiene cables rotos y, lo más probable, es que requiera lubricante sintético. Cristina no conoce el lubricante.

Cristina lo compró, lo hizo cuando fue conmigo en busca de ideas para emprender un negocio en un futuro cercano. No es que vaya a vender relojes de arquitecturas variopintas, no, está definiendo qué comprar para ir a vender a la feria los días sábados. Ahí en la feria hay personas, mujeres sobre todo, que venden relojes, pero Cristina tiene problemas existenciales con los relojes.

La otra vara, la segundera, avanza con la rapidez de las arañas, sube por el lado izquierdo de la cuadratura hasta rozar la placa de arriba, la de las doce. Esta varilla parece que acariciara el punto cero, pero no, solo descansa ahí por un rato. Cristina intenta moverla con la mente pero no le alcanza la fuerza. Entonces se queda mirando la varilla segundera con una sensación de fracaso.

Cuando llegamos a casa con el reloj de pared, Cristina me pidió que le colocara pilas, pero de las mejores. Entonces compré Duracell. En el reloj de pared de Cristina el tiempo pasa por encima de las varillas. Cristina lo quiso cuadrado porque el cuadrado marca los límites con una línea recta. Y a ella le gusta que todo esté en línea recta; el doblar de la sábana, el doblar de la cubrecama y las blusas colgadas en el closet.

#### 4

Cristina está en la ducha. Tarda varios minutos en la ducha. Echa el cabello hacia atrás, por encima de la espalda y se aplica champú Ballerina “efecto aclarado natural”. Friega el champú sobre el cabello con movimientos suaves, como si estuviera amasando harina para preparar panqueques. Vuelve e despliega el cabello sobre su espalda e inclina la cabeza hacia atrás para quitar el champú de las puntas.

De vez en cuando le cae agua a la boca. Cristina escupe. Escupe cada vez que une los labios como una trompa. Ahí el agua con champú cae. La espuma resbala por sus pechos hasta el ombligo. En el ombligo se queda el burbujeo, quizá pensando, tal vez buscando una razón para, por fin, dejar de ser un estorbo. A Cristina no le incomodan las pompas en el ombligo porque lo primero es el cabello. El ombligo puede esperar, es poco importante.

Luego del enjuague Cristina se agacha y toma el acondicionador fabricado en una zona periférica de Santiago de Chile, (comuna de Recoleta). Si no conoce Francia, tampoco ha estado en Recoleta, la comuna de origen comunista. Como sea, el acondicionador que utiliza es de coco sintético. Lo extiende y propaga por el cabello, desde la mitad hacia abajo. Y otra vez friega el acondicionador del mismo modo en que fregó el champú. Y extiende por un costado del hombro el cabello para poder mirarlo. Luego lo deja, otra vez, la melena sobre la espalda.

Ahora Cristina toma la esponja de baño, la pasa con la mano derecha por todo el cuerpo. Parte por los pechos hasta llegar a los tobillos. Luego jabona espalda y

piernas. No es espuma de jabón la que utiliza, es la espuma del champú. Cuando ya ha terminado y los gestos del bañado disminuyen la intensidad, Cristina busca otra toalla en la parte superior de la cortina. Con esta toalla se cubre el torso. Antes de salir de la bañera coloca una toalla de menor tamaño sobre su cabeza. Sale de la ducha, se para frente al espejo, comienza a secar lo que aún está calado y cuando lo hace, mira de reojo los calzones y los sostenes que ha elegido para hoy, hoy que es viernes y que no debe ir a su negocio de aliños. Cristina es vanidosa.

## 5

Con Cristina caminamos por San Bernardo viejo y a un costado de nosotros hay ventanas. Detrás de los vidrios se ven maceteros. No puedo decir a ella que miremos las ventanas porque acabamos de conocernos y puede ser extraño que yo le pida que miremos lumbreras. Tenemos trece años. Yo le pregunto su nombre y, aunque ya lo sé, me gusta oírlo salir de su boca. Ella lo dice – Cristina Angélica Figueroa Velásquez-. Ahí cuestiono la necesidad que tiene de señalar su nombre completo. Yo solo soy Yuri.

Ella va de uniforme de colegio y en las ventanas que están cerca de la vereda se ve su silueta: delgada, azulado el jumper y un pelo planchado que se aúpa con el viento. En las ventanas cuelgan banderas chilenas porque somos un país nacionalista. Hay olor a patriotismo y a militares. Cristina fuma y parece que no me escucha. Mira el cigarrillo y empuja el humo por el costado derecho de la boca. Es hábil con eso. Una maestra.

Cristina tiene rostro de australiana, linda ella, feo yo. Tiene caminar seguro, yo camino antiestético, como caminan los grotescos, zigzagueando hasta perder la estabilidad en las rodillas. Tembleque. El asunto es que vamos por calle Bulnes, que es la calle donde está la casa de Cristina. Cruzamos la comisaría protegida por guardias vestidos de negro. Son escoltas que cubren las espaldas de los generales. Los altos mandos tienen miedo de ser decapitados. ¿Por quiénes? Por el enemigo de los amigos que tiene los enemigos de ellos.

Camino a su casa hay plátanos orientales donde construyen nidos los tiuques. De paso veo un tiuque sobrevolar una bolsa de basura pero no le digo a Cristina. No sabría cómo explicarle que tengo amor por el lenguaje de los pájaros.

En las ventanas me miro y me veo difuso, eso me distrae. Se supone que debiera hablarle, hablarle, hablarle, para demostrar que tengo mundo, pero estoy lejos de tener mundo, solo conozco el pasaje donde vivo y algunas cantinas donde va mi padre a emborracharse. Entonces avanzamos cincuenta metros sin decirnos palabra. Las ventanas de las casonas de calle Bulnes están escuchando aquello que no hablamos y Cristina sigue fumando.

Me dice que la deje hasta ahí, que no puede llegar acompañada hasta su casa. Que no tiene novio, que no quiere tener novio y que su madre tampoco pretende tener yerno. La dejo a una cuadra de su casa. Le pregunto que si se fijó en la ventana donde

había flores de maravilla. Me dice que sí, que ya las conocía, que cada maceta tiene cuatro maravillas. Dice que soy distraído.

## 6

En la habitación había un gallo que cantaba aleteando sobre la ventana del dueño de casa, y el mismo gallo nos recordaba que estábamos tú y yo con dos hijos, un poco a la deriva, intentando establecer una familia, tratando de dibujar un linaje en nuestros bembos. La habitación era de listones y tenía suelo de tierra, ¿te acuerdas? Y el dueño de casa decía tener ascendentes paranormales, aseguraba ser el enviado de Dios. Eso explicaba que señoras enfermas lo visitaran de mañana ¿Recuerdas, Cristina? Conocía perfectamente los alcances de la Biblia, él mismo era una Biblia y de noche se emborrachaba con aguardiente, y puteaba a los grillos y aplastaba con una pala la hilera de babosas. ¿Sí?

Ir a pagar un pequeño alquiler por una habitación oscurecida de castañas viejas fue idea mía. Creí que con una cocina a parafina y una mesa fabricada en plástico peruano estaría todo determinado. Pero no, las casas tienen más de cuatro puertas y baño con tina. En la casucha que rentamos había una puerta y baño compartido con el brujo de la familia. Del muro colgaban patas de conejo atadas con cinta roja y cruces de palos de palqui. Solo faltaba una réplica de Annabelle.

La verdadera virtud del dueño de casa era haber plantado junto a nuestra puerta una ruda. Ella estaba ahí para espantar hechiceros. Finalmente, fue lo único que lo salvó del descrédito general frente a nuestro núcleo. Hice con mi soberbia lo que se hace con las uvas viejas, guardarlas para fabricar mermelada casera. De ese modo creí que te garantizaba a ti y a nuestros hijos, una vida sana, en una habitación chocarrera y picante.

El bebé tomaba leche tuya, tú bebías Coca-Cola, el hijo mayor, leche en caja y yo, vino tinto. Nuestras cenas eran comparables a las de un centro de asistencia social. Suponíamos que así debía ser para dos jóvenes padres. Estuvimos en esa habitación una semana, recolectando chinches y garrapatas. Luego de hablarlo, decidimos volver a casa de mis padres. No había alternativa si lo que buscábamos era lidiar con los cuervos del alba. Respecto al dueño de casa, nunca le creímos sobre sus poderes sobrenaturales. Más parecía un alienígena, con boca de lagarto y brazos como ramales de sauce.

## 7

### *Una silla en la nueva casa*

La silla de mimbre está con cáncer. El carcinoma la tiene tomada de las extremidades. Las patas sobrevivientes son las delanteras. Las traseras fueron amputadas y utilizadas para despabilar fogatas en cabañas unipersonales. El muñón del lado derecho de la silla gotea aceite de olivo. Pobrecita. El izquierdo levanta el dedo meñique con



la esperanza de volver a ser un mueble útil. Esta es la tercera silla de mimbre que agoniza. Antes lo hicieron la silla A y la B. Ahora ambas son alimento de gusanos.

La cancerada es la silla D. No está claro por qué la secuencia lógica del abecedario saltó un lugar. Ni Cristina ni yo podemos explicar la desaparición de la silla C. Solo no existe. Lo que sí es claro es que la D conoce la ubicación de la extraviada, pero no dirá nada porque las sillas con cáncer crean códigos éticos, lealtades de madera.

En el mundo de las sillas no hay oncólogos. Y no podía ser de otro modo, porque así tienen la fortuna de no estar bajo la mirada de vanidosos matarifes. Las sillas saben que los oncólogos son tablajeros que abren a las personas sin motivo aparente. Solo las abren. Quizá con el afán de mostrar cuánto manejan las cisuras. Cristina desconfía de los oncólogos y manifiesta que los médicos son una mierda. Yo le creo. Sus opiniones las tomo como enfáticas porque Cristina es enfática. Lo que dice es, lo que no puede definir le hace guardar silencio: “solo hablo cuando tengo algo que decir” –dice.

La silla D tiene nombre derivado de mesa. Se llama “Mesera de Prostíbulo”, porque cuando estuvo sana, funcionaba de noche. Era una silla puta. Se ubicaba en la orilla del patio a esperar culos. Tenía orgasmos y, sin temor a error, podía mantener sobre sí cuatro culos a la vez. (Libertina la loba). El trabajar de noche produjo fatiga en el trenzado del mimbre, la debilidad promovió el tumor que sobresale de la pata trasera y el resto, el resto es historia.

En un comienzo, la silla D creyó que la protuberancia era lunar de carne. –He tomado sol toda la vida –se dijo. –He debido realizar labores domésticas y nunca me cubrí de los rayos ultravioleta; eso debió ser, sí, eso fue –insiste la desventurada.

Cristina dice que con el aceite de olivo que gotea de la pata se puede condimentar un guiso de zapallo italiano. Ahí está la utilidad del cáncer de la silla. Se debe colocar bajo la pata una taza pequeña, esperar con ella hasta que la silla comience a retorcer su estructura y, cuando el temblor universal agite el ambiente en un radio de dos metros, bajará el aceite de olivo. Es una faena simple –dice Cristina.

## 8

La blusa de Cristina tiene rubores derivados del beige. Beige en Do, en Fa, beige en escala de Re. Los hilos que la tejen emiten sonidos sincopados. Cristina no lo sabe, pero su blusa es música. Entonces, cada vez que sale a la calle, los transeúntes conjeturan que el alma de Cristina es la que se para frente a los semáforos en rojo. Pero no es el alma de Cristina, es la blusa. Las almas existen en un plano distinto. Es la blusa y lo que contiene la blusa aquello que sorprende. Ocurre que Cristina lleva en sí el predominio escénico. La blusa y ella. Si flamea la blusa de un lado, ya tiene ojos mirándola desde los cuatro puntos cardinales. Si Cristina danza en la caminata, el observante tarda medio minuto en caer bajo sus matices. El color beige de la blusa de Cristina se afina en Mi y los descendientes del beige son tonos intermedios que tienen swing contraído. Cristina cree ser virtuosa musicalmente, pero no. Ella solo

carga en el torso a la blusa y junto a ella, va un caminar que no es de chileno. Los botones de la blusa de Cristina Figueroa son címbalos que se magullan para desatar granizadas. Y un címbalo que se golpea es más bello que mil quinientos cuarenta y dos pinos instalados en fila.

**9**

—¿Te sientes bien?

—Sí, bien.

—¿Quieres que vayamos a comprar algo de fruta a la feria?

—¿Puedes ir tú?

—Pero quiero ir contigo.

—Yo estoy ocupada.

—¿Y no te puedes ocupar conmigo o con lo que ves de mí?

—Eres chistoso.

—La chistosa eres tú.

—Qué pesado.

—Descuida, solo bromeaba. ¿Te traigo una empanada de la feria?

—Dos de pino.

—Pueden ser cuatro, así guardas para mañana.

—No: dos de pino.

—Está bien. Finalmente siempre se hace lo que tú dices.

--¿Te molesta eso?

—No, para nada.

—Entonces que sean cuatro empanadas.

—Ok, como tú digas.

## LA VUELTA AL PERRO<sup>1</sup>

Cynthia Rimsky<sup>2</sup>

### PASAJE

No recuerdo si mi padre o mi abuela me contó que mi abuelo, no recuerdo si paterno o materno, emigró de Ucrania o Polonia, según fuera el caso, a los campos que tenía el barón Hirsch en Entre Ríos y, debido a una plaga de langostas que se comieron la plantación, tuvieron que emigrar más pobres que al salir de Europa. Eso hizo que yo naciera en Chile y no en Argentina.

Ayer, en mi jardín, apareció una langosta.

### CALLE LOS LAURELES

Al fondo del patio, en línea, hay tres laureles de flor. La manguera no alcanza a llegar al que está en el límite con el terreno de la profesora jubilada. Tanto a la carpintera como a mí nos da fiaca cargar el balde con agua hasta allá, y el laurel crece poco y retraído. Compramos los tres en un vivero con la idea de armar un cerco para separarnos del loco. Nada más volvimos y la carpintera leyó en una página científica que el laurel de flor es venenoso; al poco tiempo una tía suya se tocó los ojos después de haber podado uno y terminó en el hospital. Con esa advertencia no volvemos a acercarnos; mientras a las demás plantas las podamos y carpimos la tierra alrededor, los tres venenosos crecen a la buena de Dios. Y sombream la huerta. La carpintera es enfática. Se trasplantan. Los únicos lugares libres están al fondo. Es un espacio sin

---

<sup>1</sup> Libro a publicarse por la editorial Tenemos las máquinas, Argentina, 2022. Aquí, unas secciones.

<sup>2</sup> Cynthia Rimsky (Santiago de Chile, 1962). Ha publicado *Poste restante* (2001), *La novela del otro* (2004), *Los perplejos* (2009), *Ramal* (2011), *Fui* (2016), *El futuro es un lugar extraño* (2016), *En obra* (2018) y *La revolución a dedo* (2020). Su escritura se sitúa en las fronteras de la autoficción, el ensayo y la crónica. Ha obtenido el Premio Municipal de Literatura de Santiago en dos ocasiones. Desde 2012 está radicada en Argentina. Actualmente realiza talleres sobre los paseantes y la escritura de viaje.

luz debido a las cañas y ligustros de los vecinos y a un denso bosquecito de acacias. Supongo que el campesino que vivía aquí antes plantó los árboles para tener sombra en el verano. Nos ha tocado desenterrar toda clase de extraños objetos que le pertenecían, muchísimos ladrillos. El niño constructor gigante tampoco entendió el motivo de enterrar tantos, como si fuesen lingotes de oro que, después de su muerte, la tierra hubiese transformado en arcilla.

Las acacias que plantó el campesino no tienen la forma habitual. Son flaquísimas, diría que anoréxicas, y compiten a ver quién tiene el cuello más largo para llegar al sol. Parece que no les importa desfigurarse con tal de existir. Todo el tiempo tengo que estar sacando de raíz los nuevos brotes. Eso me hace comprender que el campesino cuyo terreno compramos no plantó el bosquecito para tener sombra en el verano, lo dejó crecer.

Cuando tomamos posesión del terreno, llegamos solo hasta la mitad. De ahí al fondo estaba silvestre, enmarañado. Imposible saber qué plantas había. Creímos que nada. Contratamos a un jardinero que nos arrancó la cabeza para hacer la limpieza del terreno. Después supimos que hacen lo mismo con todos los capitalinos que se mudan al pueblo buscando tranquilidad. El jardinero dejó un solo arbolito, un aguaribay, que él mismo pasó a llevar con la máquina en una segunda ocasión.

La primera herramienta que compré fue un sacayuyos automático. Me intrigó lo de automático. De Mar del Plata llegó un rústico tubo de fierro rojo con tres puntas afiladas y un mango como de monopatín. Lo automático era un botón negro que separaba las puntas afiladas para dejar salir el yuyo rebanado. La labor me consumió por completo. Dejé de trabajar por sacar yuyos. Pasado el primer frenesí, que duró casi un año, dejaron de reproducirse. Fue mi triunfo. Lo gracioso es que para poblar el fondo tuvimos que ir a un vivero a comprar plantas, como los laureles venenosos que nos aborrecen desde la sombra, y otras más que no se adaptaron en un terreno extraño.

Hace poco me hice miembro virtual de un grupo que se llama Cocina salvaje - recetas e identificación. Cualquiera puede publicar la fotografía de un yuyo, preguntar el nombre y si es comestible. Por algún motivo, todas las veces que abro el féisbuk aparece alguna consulta.

Holaa, me ayudan a identificar que plantita es? y para que sirve? tiene un olor muy particular

Paico · · 12 h Epazote ( méxico). · 11 h Unos chilaquiles con epazote · . Un delicioso té, un sabor exquisito en los frijoles.

Carne gorda o fosforito (talinum paniculatum). En Brasil, en algunas regiones se la conoce como mayor Gomes, pero ya vi una señora cosechando sus hojas al costado del camino y me dijo que la conocía por otro nombre. Cruda no me pareció rica, pero hervida es deliciosa. · 2 Le puse a la pizza cual rúcula

Delicias con pezuña de vaca Arroz con salsa de capullos y azafrán Ensalada

de zanahoria, tomate y pétalos de pezuña de vaca

Mermelada del fruto de mí *Pasiflora Caerulea*. Una delicia! ♥

Hoy salí tempranito a recorrer el camino que hago en bici hacia la escuelita rural donde trabajo y encontré este frutito rojo, sabrán decirme que es? *Solanum pseudocapsicum*... tomatillo de Jerusalén o tomate del amor... es tóxico para humanos · Revientacaballos, la llamaba mi papá... · Lindo y peligroso ·

Todas las plantas que eliminé en mi campaña de exterminio automático de yuyos aparecen en las fotografías como comestibles y/o medicinales. Con la cantidad que arranqué podría alimentar y sanar gratis a todo el pueblo; en vez de las quince verduras habituales, probar cincuenta, cien sabores y texturas.

El año pasado reaparecieron. No se puede saber cuándo o dónde saldrán. Desaparecen cuando quieren, por el lapso que quieren. Seguro tienen lugares que les gustan más que otros. O se aburren y parten. Hibernan y olvidan despertar. Cuando quiero comer verdolaga, tomo la precaución de sacar solo las hojas, no arrancar la planta como hice antes. Del grupo de féisbuk me empieza a fastidiar la ansiedad de sacar utilidad de todo lo que crece, ya sea para saciar el hambre o sanar dolencias. No quiero saber para qué sirve la espiga alta y flaca como un alambre que tiene una florcita blanca en el tope. En cuanto al laurel distraído, de milagro brotan unas pocas flores coloridas, como su cuerpo es más bien esmirriado, viento que pasa le pega un empujón, y es todo un espectáculo la belleza del veneno.

## CALLE DE LA LIEBRE

En el jardín de adelante el gato manotea un ratoncito. Su intención no es matarlo, quiere sacarlo del desmayo o de la parálisis para que siga corriendo y él pueda perseguirlo. Los veo a través de la ventana que ocupa gran parte de la pared de mi escritorio. Hay una segunda ventana, ligeramente más pequeña, que mira hacia el jardín trasero. Desde que diseñé este espacio, la mesa estuvo orientada hacia la calle. Este gusto de mirar hacia afuera viene de mi padre. En la calle donde creció y continuó atendiendo como dentista, seguían la tradición provinciana de construir o mandar a hacer un banco de madera para ponerlo en la vereda. Acá sacan a la calle las reposeras.

Lo extraño es que si miro por la ventana al ratón que se rehúsa a jugar con el gato, no escribo. Para hacerlo necesito concentrarme en la pantalla. Las letras se mueven tan vertiginosas como el ratón, y mi pensamiento no alcanza a formular una palabra cuando ellas ya están armando la siguiente, de modo que siempre llego con retraso a las formaciones de estas alocadas. Mis intentos por intervenir las frases dictadas quién sabe por quién me hacen olvidar la ventana, y escribo como si estuviese detrás de una pared.

Ayer, después de poner: La celebridad..., levanté la mirada y vi pasar a la vecina de la casa pareada con una nieta en cada mano. Fueron hasta la entrada del campo de

Machi. Las nietitas no le quitaban el ojo a la vaca que comía pasto. Mientras la vecina vivía con su novio en la casa pareada a la mía, sus hijas y nietitas nunca la visitaron los domingos ni esperó con ellas a que el caballo negro se acercara a los álamos. ¿Y el ratón? El gato parece convencido de que se escondió en la espesura de la lavanda y espera hierático a que aparezca.

Qué de cosas me entero si abandono la pantalla.

Si mirase más por la ventana que construí con ese fin, habría podido anticipar que el novio de la vecina de la casa pareada se iba a largar sin avisarle. Lo hubiese visto salir en el taxi con sus cosas. Pero las veintisiete letras se confabulan y, aprovechando mi distracción, después de *La celebridad*, añaden: *del artista*. Consigo eliminar el artículo y voy por el sustantivo, pero las dominantes me presionan para que les diga qué pienso poner en el espacio borrado del arte.

La vecina de la casa pareada va al pueblo en bicicleta. Las letras titilan en la pantalla. Con el costado del ojo veo la punta de la cola del ratón asomar del caño de la bajada de agua lluvia. El gato aburrido de esperar junto a la lavanda mira expectante el campo al que va a cazar. La vecina vuelve en la bici a su casa. Quedo con la sensación de que apenas transcurrieron unos segundos entre su ir y venir. No es posible, nunca la vi andar en bicicleta, sí manejar a los pedos su taxi. Levanto la cabeza del teclado para pensar en la palabra que viene y por la calle pasa a los saltos una liebre. Y detrás, el gato. Las letras me están engañando.

Vuelvo al punto de partida.

Este año se han muerto varias artistas visuales y escritoras de una generación anterior a la mía. Entre ellas, la primera artista que conocí de cerca. Desde niña sentí admiración por las artistas. De esta primera recuerdo el dolor que le afectaba porque su obra no era reconocida. Se torturaba pensando por qué otras sí y ella no. No fue necesario buscar en *Las reglas del arte* de Bourdieu, en *La muerte del autor* de Barthes o en el «poco importa quién habla» de Foucault, fui testigo directo del desaliento que padecía esta amiga al enterarse de que la marginaban de una cena con un curador europeo, que invitaban a exponer a alguien con una obra más débil pero mejor conectada que ella. No contestaban sus llamados o la hacían telefonar cada semana durante meses y después no la saludaban por cargosa; omitían su nombre en una entrevista, no llegaban críticos a su muestra. Ante el único consuelo que podía darle, lo maravilloso de su quehacer, ella me mostraba las cuentas sin pagar, el refrigerador vacío. No me atreví a proponerle que trabajara en otra cosa; quería ser artista.

Los últimos años seguí su recorrido a la distancia. Me alegró ver que se hacía conocida, incluso en el extranjero; se publicaron textos sobre su obra, expuso en alguna galería comercial, en el museo. Este año murió y me sorprendió que algunas lamentaran en sus posteos que no hubiese sido reconocida en vida. Me pregunto si nunca dejó de sentirlo o siempre se trató de una falta ante los ojos de los otros.

Estoy loca, cómo sigo en el escritorio si acaba de pasar una liebre. No todos los días ocurre algo así, salgo a la calle apurada y no la veo. ¡Ahí está!, viene desde la esquina. ¡Y detrás, el gato! En vez de correr como una flecha para atraparla, su paso es caballeroso, como si le diera curiosidad seguirla. La liebre no aprovecha la lentitud de su perseguidor para escapar al campo, se mete entre los matorrales hacia el terreno de la esquina. El gato la sigue, siempre a distancia, y se pierden juntos tras una bodega en ruinas.

La vecina pasa en bicicleta por tercera vez y me ve. Cómo estás, le pregunto creyendo que será un trámite breve. Desesperada, me cuenta. Mi trabajo es el único cable a tierra que tengo, agrega. La vecina es taxista y conduce kilómetros por rutas o ramales solitarios. No parece un trabajo adecuado para mantener la mente en tierra. Me atrevo a preguntarle qué ocurrió (omito: con el novio). La respuesta es tan sencilla como inesperada: No lo sé.

Ese espacio en blanco, incomprensible, que intento imponerles a las letras para romper la invasión de frases comunes que asaltan la pantalla, es la desesperación de mi vecina que ve pasar tantas explicaciones como kilómetros de ruta, y no logra aferrarse a una sola que descorra el velo que cayó sobre lo que creía conocer del novio que la dejó.

Me ha tocado ir a dos funerales de artistas. Las cuerdas ya estaban dispuestas bajo el ataúd para bajarlo con cautela por el agujero cuando empezó un video con la obra de la primera y una lectura de los libros de la segunda. No supe si aplaudir o continuar llorando. Me pregunto si en el funeral de un ingeniero exhiben fotografías de sus puentes o, en el de un arquitecto, maquetas de sus edificios. Al menos en el de mi padre no hubo un muestrario de las tapaduras con las que salvó muchas muelas. Las letras me están presionando. Borro por segunda vez *La celebridad del artista*. ¿Y qué vas a poner?, me grita la pantalla. ¿Cómo te vas a ganar la vida?, me pregunta mi padre desde su tumba.

En su relato *La habitación y media* de Joseph Brodsky, Valeria Luiselli busca con reverencia la tumba en Venecia del poeta ganador del Nobel, segura de que por su celebridad le será fácil encontrarla. Cuando después de muchas equivocaciones llega a una tumba igual a todas, encuentra en ella a una anciana que fue a visitar a su marido y luego pasó por la de Brodsky a robar los chocolates, las plumas y los lápices que le dejan los fans.

¡El ratón! Está saliendo del caño cuando aparece el segundo gato que vive en casa y de un zarpazo le abre el estómago. Ahora está del otro lado de la ventana que diseñé para mirar al exterior, comiendo su cabeza.

*Lo que al final queda de un hombre suma solo una parte. Un fragmento de su habla. Una parte de la oración.* Joseph Brodsky

## CALLE DEL ARROYO

Hay días en los que necesito ir más lejos.

Se me forma un pensamiento recurrente, como la abeja con la flor del trébol. Pobre, la rodea, se le lanza encima, no la deja respirar. Es como las flores que me hacían dibujar en la escuela: cinco pétalos y un círculo al centro. El sonido de la abeja también lo aprendí a escribir en la escuela. Bzzz.

El temor a que una avispa me pique, se me inflame la garganta, no pueda respirar y muera antes de llegar al hospital, lo aprendí en los paseos familiares de mi infancia. En esa época no existían shoppings para llenar el domingo, sí el mandato de llevar a los y las niñas a la naturaleza. Allá iban mis padres con otras familias amigas al Cajón del Maipo; mientras ellos jugaban a las cartas, los hijos e hijas teníamos la obligación de entretenernos con la naturaleza.

De niña prefería alejarme y caminar sola.

Los adultos levantaban la vista de las cartas para prevenirme contra las abejas, el exceso de sol, las piedras del camino y algo que no se atrevían a poner en palabras.

Los amigos de mis padres nunca se enteraron de que en esas escapadas me entrenaba con ellos en el oficio de contar historias. Tantas pelotudeces hay que hacer ahora para atraer lectores; cuando niña construía historias usando como personajes a los amigos de mis padres, la pasaba tan bien. Si me aburría, cambiaba de personajes, de situaciones, de secreto. O comenzaba otra distinta. Qué importaba si yo era la narradora y única oyente. Cómo disfrutaba convertir al dentista en amante de su cuñada. Me turnaba: en algunas versiones lo besaba como ella, en otras la celaba como él. Para cada situación creaba al menos dos puntos de vista, a veces no quedaba contenta y me obligaba a pensar más profundo: los personajes se contradecían. Como no las escribía, daba lo mismo. La mejor amiga de mi madre se enamoraba de un hombre ajeno al círculo de los matrimonios. Cuando los amantes eran descubiertos, la amiga era juzgada por la comunidad judía, venía el exilio, la pobreza, la mala fama, las aventuras en países lejanos adonde no llegaban sus juicios.

Nunca consideré estas historias como un invento, creía tener un poder para observar aquello que era invisible a los demás, y proyectarlo. Si lo hubiese mantenido en secreto... Un domingo, en el atasco para volver a casa, le conté a mi madre que vi a su amiga rozar la mano de su cuñado al pasar. Mis padres, siempre a la caza de alguna moraleja, aclararon tajantes que imaginar no estaba entre las actividades de una joven con futuro.

Hay días en los que necesito ir más lejos.

Alcanzo al árbol caído donde generalmente doy la vuelta. Sigo.

Cuando niña, una vez a la semana visitaba con mi madre el departamento de mi abuela: en la sala de estar, la abuela tejía a crochet y la madre a palillos. A mí me daban para bordar una figura pre tizada en un trozo de género tensado por un bastidor, con



los colores asignados por números. Entre esas demarcaciones iba la aguja siguiendo los comentarios que hacían madre y abuela sobre la vida oculta de las mujeres de la comunidad; los puntos demasiado grandes o chuecos correspondían al momento en el que susurraban las partes escabrosas o definitivamente hacían silencio. Aquello sin nombre seguía como una sombra a la figura pretizada.

Hay días en los que necesito ir más lejos.

Entre el árbol caído y el horno de ladrillos el camino pasa por entre los campos, algunos plantados de soja o maíz. Otros, en barbecho hace años que esperan, no se sabe qué.

Cuando cumplí treinta y dos años, obtuve el primer premio en los Juegos literarios Gabriela Mistral, en la categoría cuento largo. Actualmente una escritora publica joven, a los veintidós, veinticinco años. Yo todavía no publicaba, pero había escrito y terminado un cuento largo. Fue extraño que un jurado que venía de la época de Pinochet premiara la historia de una mochilera que llega sola a un caserío en el desierto de Marruecos, y siente atracción por una niña de ocho años.

Mis amigos insistieron en acompañarme al Salón de Honor de la Municipalidad. Antes de entrar nos tomamos una foto en la estatua de Pedro Valdivia, que años más tarde será destruida durante la revuelta. Los jurados se fueron acercando sigilosos y de a uno, con la actitud de quien se escapa de misa para ir al bar. El más joven tenía cincuenta y tres, los otros sesenta y ocho, setenta y tres y setenta y cuatro, poetas formales y correctos que dejaron escasa huella de su paso por la literatura chilena. Ellos también quedaron extrañados al verme. Esperaban conocer a la joven escritora que narraba con desvergonzada inocencia el deseo de una mujer —seguro ella misma— por una niña de ocho años en un pueblo del desierto. Aunque fui con chaqueta, era roja, me quedaba grande, y durante la ceremonia no saqué las manos de los bolsillos del pantalón. Además, no era tan joven.

Al finalizar la entrega del premio se acercó la quinta jurada. Era una escritora no tan famosa y guapa, con el pelo rubio crespo y unos ojos celestes, casi transparentes.

Su casa quedaba en un antiguo sector de clase media de Vitacura. Era diciembre y hacía muchísimo calor. Yo todavía llevaba puesta la chaqueta roja. En el número indicado había una casa de familia y un lindo jardín. En el camino imaginé muchas cosas salvo una casa de familia con un lindo jardín. Me salió a abrir la escritora no tan famosa en traje de baño del color de sus ojos.

Cerca de la pileta había una mesa redonda con un quitasol parecido al de la terraza de mi casa. La escritora no tan famosa se tendió en la silla de playa como antes de que yo llegara. Recordé que, al invitarme, mencionó algo sobre una tarde de pileta. No se me pasó por la mente que se refería a esto.

La escritora no tan famosa me ofreció un traje de baño para que pudiera refrescarme. Me moría de vergüenza de mostrar mi cuerpo no tan joven en su traje, no entendía lo que estaba sucediendo. Cada tanto, la escritora no tan famosa bajaba

morosa los escalones. El agua está tan fresca, decía entre braza y braza, y volvía con la piel chorreante.

Lo que yo quería saber era cómo escribir una novela, cómo publicarla, cómo tener lectores, salir en los diarios. La no tan famosa quería saber sobre mi viaje a Marruecos; ¿no tuviste miedo de ir sola, tan lejos?, ¿alguien más sabía que estabas ahí? Me estaba preguntando por las abejas, el exceso de sol, las piedras del camino y algo más que no ponía en palabras. Volvió de la cocina con una botella de vino blanco helada y un sombrero de paja con una cinta del mismo color de sus ojos y del traje de baño. Parecía tan romántica que me atreví a contarle mis dudas. ¿Y si no lo logro?, le pregunté. ¿Si no llego a ser escritora?

A las seis de la tarde en punto aparecieron los dos hijos y el marido; los tres encontraron adorable que la madre hubiese invitado a la ganadora del primer premio de cuento largo a su casa. Lo que les extrañó fue que con ese calor tuviera puesta la chaqueta roja.

Hay días en los que necesito ir más lejos.

Paso el horno donde trabaja Garrido, que cuidó la motoneta blanca una vez que me quedé sin gasolina. A lo lejos diviso un arroyuelo, los bordes secos indican que crece cuando llueve. Dos pájaros más grandes que una garza o un pato tienen las patas en el agua. No sé de qué especie son, aquí no llega internet o señal telefónica. Su relación puede ser de amistad, fraternal, o son pareja. Están en el arroyo, podría decirse que lo comparten, sin ponerse de acuerdo, cada uno a su aire, se dan la espalda o se acercan, conversan, gritan, cuchichean, extienden las alas, no alzan el vuelo. Al mirar a través de sus largas patas, se me aparece la pileta de aquel caluroso diciembre de 1995. Seguro el agua estaba fresca.

## PARADA

De la ciudad vecina al pueblo corre una combi tres o cuatro veces al día. Cuando el horario no coincide, hago dedo. Para un auto bien cuidado, negro, cuatro puertas, con vidrios polarizados. La mujer de edad que va de copilota pregunta sorprendida adónde me dirijo. El joven conductor me invita a subir. La jovencita en el asiento de atrás es su hermana. Hablan con un acento raro. Me preguntan si soy profesora, criticamos los arreglos falsos que le hacen al camino, la vieja me pregunta cuál es mi creencia, le digo que no creo en nada, y no me vuelve a hablar. Entiendo que es la que manda.

Los hermanos tienen la piel aceitunada, los ojos redondos, oscuros, con las pestañas tupidas, él compra y vende autos. Les pido que me dejen en la calle que da a mi casa y, cuando me dispongo a bajar, la vieja me pregunta de dónde soy. No puede ser, grita tomándose la cabeza con ambas manos, por qué no me lo dijiste antes. Es que ella también es chilena, me explica la jovencita. Me fui hace cincuenta años de Chile,

Chile, por qué no me lo dijiste, hubiésemos conversado de Chile, me reta contrariada. Qué lástima, mi abuela es gitana y siempre recuerda Chile, explica el joven conductor.

Desde afuera del auto veo el vestido tradicional que el asiento me tapó al subir. A la vuelta de la consulta de mi padre vivía una comunidad de gitanos a la manera tradicional, con cojines y alfombras, les menciono la calle. La vieja no puede creer la coincidencia. Picarte, les repite a sus nietos. El joven conductor, que antes dijo que solo su abuela era gitana, agrega con orgullo: yo también soy gitano. Cada vez que pasemos por acá vamos a estar atentos para llevarte y que converses con mi abuela. Chile, repite la vieja mientras el auto se pone en movimiento. Chile, chicha y vino, grita.



## VII. RESEÑAS



Carlos Droguett. *ARTÍCULOS Y COLUMNAS*. Selección y edición de Eduardo Montalbán. Prólogo de Roberto Contreras Soto. s/l: Garlopa, 2021. 144 pp.

En los últimos años hemos visto una sucesión más o menos constante de ediciones, reediciones y compilaciones de la obra de Carlos Droguett. Desde las que hiciera editorial Universitaria a finales del milenio pasado (de *Eloy*, en su versión corregida y completa en 1994, y de *El compadre* en 1998), y las que hiciera LOM a comienzos del presente (de las hasta entonces inéditas novelas *La señorita Lara* y *Matar a los viejos*, en marzo y abril de 2001), pasando por los aportes de editoriales como Tajamar, UDP, Lanzallamas, La Pollera (entre las que destaca su publicación de la primera edición corregida y completa de *El compadre* en 2018), Nascimento, Etnika y Carbón, hasta llegar a la reciente edición que hiciera editorial Aparte de sus *Cuentos completos* este mismo 2022, contamos unas 16 publicaciones. Todo ello nos habla de un esfuerzo lento mas sostenido, en el que junto a los nombres de algunas de estas editoriales, se repiten los de Alain Sicard, Fernando Moreno Turner y Roberto Contreras, además de la siempre generosa colaboración, muchas veces tras bambalinas, de Marcelo Droguett Lazo.

En medio de este auspicioso — aunque todavía insuficiente — panorama general, se encuentra el volumen que ahora buscamos reseñar. Este da comienzo con los agradecimientos y una breve introducción funcional de su compilador, quien sitúa, tanto epocalmente como en términos de su fuente, a los 16 textos seleccionados: estos pertenecen a lo publicado por el autor en el periódico *La Nación* durante 1961. A esto le sigue un breve prólogo de Roberto Contreras, en el cual, por medio de amplias y bien documentadas citas, deja hablar al autor para perfilar, con pocos pero contundentes trazos, parte de su trayectoria literaria, destacando su relación temprana, consistente y orgánica con el periodismo, no solo como oficio, sino incluso a nivel de su poética. En este sentido, recuerda muy bien cuando en 1971, Droguett declaró: “En efecto, así como la profesión de periodista no existiría sin el mundo que pasa ahí afuera, creo que yo me anularía como escritor si también lo ignorara. Soy novelista porque fui periodista y porque sigo siéndolo”, agregando que “por lo menos en los principales y más conocidos” de sus libros, se cuentan “*hechos que ocurrieron*” (12).

Luego de estos textos introductorios, nos adentramos en los artículos y columnas propiamente tales. A pesar de su diversidad temática, no es difícil entrever ciertas constantes. A nuestro juicio, la principal de ellas estaría dada por una suerte bitácora, un catálogo de lecturas y afinidades que Droguett despliega a través de casi todos los

textos seleccionados. Por una parte, sus escritos llaman la atención sobre libros que estaban siendo publicados por en ese entonces, por editoriales como Zig-Zag y Ercilla, y que hoy quizás podrían resultar desconocidos; libros como *Un río en el mar* de Hans Leip, *Un testigo de la alborada de Chile (1826-1829)* de Eduard Poeppig, *Historia viva de la literatura francesa* del crítico y novelista Pierre de Boisdeffre, y a cuya lectura estimulan muy convincentemente, tanto por el valor literario como antropológico e histórico, que Droguett logra ver y mostrar en ellos. Por otra parte, nos muestran algunas de sus preferencias literarias, junto con una gran autonomía y coraje, con gran independencia y contundencia en sus juicios. Así por ejemplo, en “Baldomero Lillo en el mar”, volvemos a ver la admiración crítica que sentía por este importante escritor (de la que ya sabíamos por entrevistas de *Escrito en el aire*, y por su ensayo “Baldomero Lillo o el hombre devorado”, recogido en *Materiales de construcción*), antecedente no solo, como bien señala, de la obra de Nicomedes Guzmán, sino también de la propia. En este breve ensayo, Droguett no solo es capaz de reconocer, sin temor ni concesiones a las *famas extranjeras* ni a los prestigios del mercado literario de la época, que —salvo por el caso de *El viejo y el mar*— los personajes de Lillo le parecen mucho más profundos y auténticamente trágicos que los “superhombres” de la literatura de Hemingway, sino que también lo es de reflexionar sintéticamente, a través de imágenes y no de conceptos, acerca de cómo es que cada uno de ellos expresa artísticamente el estado y las posibilidades socio-históricas —y, diríamos, hasta un posible *sentido*: tragedia y heroísmo— de sus respectivos pueblos. Asimismo, no solo es capaz de ver y mostrar parte de la grandeza como de las limitaciones del arte de Lillo, sino que también lo es de reflexionar en términos de poética a partir de ellas; del significado profundo de una doble muerte o de las posibilidades de expansión o de los gérmenes novelescos en un cuento, o del decisivo sentido del límite, de cuándo y por qué terminar un relato, y todo esto, a partir de su lectura de “El ahogado”.

Otro tanto podría decirse de sus consideraciones y relaciones especulares acerca de la obra de otros escritores. Motivado por la publicación que hizo Ercilla de *Locuras y devaneos de Oscar Wilde*, biografía escrita por Lewis Broad, Droguett realiza un enternecido repaso por su vida, en el que —a pesar de sus discípulos en el esnobismo y en la paradoja— ve la vida de un escritor que se encuentra lejos del frívolo que muchos quisieron y siguen queriendo ver en él, pues representó una encarnación extrema de ese valor que atraviesa toda la tradición de la literatura moderna: la *unión de arte y vida*, que Wilde encarnó corajuda y hasta crísticamente, dejándose coger, sin resistirse, pero sobre todo sin huir —tal y como lo quiso su madre, Jane Francesca, para un irlandés— luego de haber sido condenado. “Su sufrimiento justifica su vida, su desgracia cauciona sus ideas estéticas y deja eternamente vigentes a Dorian Gray y al príncipe feliz”, nos dice Droguett y agrega una cita del propio Wilde: ‘La simpatía es siempre admirable, pero la simpatía por el sufrimiento es la forma más bella’” (84), en la cual podemos reconocer, con toda claridad, parte central de la poética del propio



autor de *Todas esas muertes*. De Émile Zola, en tanto, nos cuenta sobre su odio hacia el ambiente, sobre sus preocupaciones comunes acerca de temas y problemáticas como el bien y el mal, la soledad, el sufrimiento y los abusos no castigados del poder, y sobre la vigencia de su obra, a 59 años de muerte: “No hay escritor más vivo y actual que él” (105). A propósito de *Recuerdos de 30 años* de José Zapiola o de *Los costumbristas chilenos*, la antología realizada por Manuel Rojas y Mary Canizzo, Droguett reflexiona sobre el costumbrismo, cuyo influjo ve no solo a la base de toda la literatura chilena —incluso de la poesía en verso, no solo en el último Neruda, sino que también en el Parra de *Poemas y antipoemas*—, en tanto que la nuestra es la literatura que “recién está brotando” en “un país en formación”, sino que para él se encontraría “en el subsuelo de toda literatura” (73), incluyendo por supuesto a la propia, en la medida en que “Toda la literatura, hasta la fantástica, es costumbrista”, pues “la costumbre está en el fondo de todo hombre” (97). También nos dice de Oscar Castro, a quien concibió como víctima del ambiente, de “este terrible tiempo que no permite vivir al artista si no es a condición de dejarse triturar” (115), pero a quien —*ars longa, vita brevis*, y como le ocurriera al mismo Droguett— su obra lo sobrevivió, con la salud que él no tuvo o que dejó de tener, hasta que le fue definitivamente arrebatada. De José Martí, cuya obra vio “esparciéndose como la mejor semilla”, aún después de su muerte “esencialmente corporal” (129), nos cuenta que marcó “un rumbo preciso e irreversible” en su propia vida (139): en ese gran cubano, Droguett vio no solo una completa unión entre arte y vida, entre vida y obra, sino que vio a esta fusión, a su vez, romántica que no falsamente unida con su pueblo y su nación, Cuba, como formando “una sola sangre, un solo destino, una sola voz, una sola acción” (129). Asimismo, escribe de la por entonces todavía “actual novela francesa”, que a través de autores como Abel Moreau y Georges Bernanos, de sus “novelas místicas y sucias” que “son como las novelas policiales” (125), estaba en sintonía profunda con lo que, a través de la figura tanto del Jesús histórico como de los símbolos del imaginario cristiano (como puede y debe atisbarse, al menos en parte, tanto en la concepción de su figura como en la genealogía literaria ya presente en “El hombre Jesús”, recogido no solo en *Escrito en el aire* sino también este volumen), hizo el propio Droguett, en buena parte de lo mejor de su producción novelística.

*Por último, pero no al final*, habría que decir algo acerca de otra constante que vemos en la diversidad de estos escritos: la que dice relación con la opinión, con la toma de posición, siempre personalísima y polémica, que Droguett asumió con respecto a temas tan diversos como su visión heroica y pasional de la revolución cubana (y hasta de sus simpatías para con la idolatría de Martí); el simbolismo del eje vertical y las posibilidades científico-técnicas de libertad y grandeza, mas también de toma de consciencia de la limitación y pequeñez de lo humano; o su valoración crítica de cómo nuestra cultura concibe la inteligencia, la relación de esta con el sufrimiento y hasta la utilidad de vivir en ciertos grados sin ella (en esa meditación acerca de lo humano, en

esa crítica de la modernidad racionalista que es “Sin Cerebro”, donde Eduardo Montalbán cree ver el germen de esa obra maestra llamada *Patas de perro*). Sin embargo, ello escaparía a los límites que tenemos para la breve reseña de este libro, que cumple con creces el devolvernos, el acercarnos de nuevo la lectura y la palabra apasionada, la visión crítica, valiente y seductora, esa voz inconfundible, mediúmnica e insomne —“Subterráneos, nos íbamos por el sueño hacia la madrugada, mientras el viento se tendía sobre la cama y lo veíamos volar por la calle Cantournet, remeciendo la puerta de la librería y corriendo después por entre las quintas de la calle Juan de Dios Pení. La mañana del padre era la madrugada del niño” (92)—, que es la constante, la verdadera constante, a la vez evidente y secreta, *en y tras* cada una de estas páginas.

Roberto Aedo  
Universidad de Santiago

Mike Wilson. *NÉMESIS*. Santiago: s/e, 2020. 151 pp.

Cada libro de Mike Wilson es un experimento. Un experimento helado. Un experimento visionario. *Leñador* (2013), *Ártico* (2017) y *Ciencias ocultas* (2019) son solo algunos títulos previos que dan cuenta de sus inquietudes como narrador. *Némesis* invita a una especial experiencia de lectura desde su misma materialidad como libro: de tapas duras, en colores gris y negro, con tan solo las iniciales de su autor en la portada y sin indicación editorial, bien podría ser un tratado apócrifo, una teogonía secreta de la que Mike Wilson (MW), su autor, es el último profeta. Nada más abrir el libro, la escritura a dos columnas evoca materialmente la lectura del Antiguo Testamento; la escritura formulaica (“y vio que era bueno”, se reitera a lo largo de estas páginas) es también una forma de explorar la voz de lo sagrado y arcaico en nosotros. Pero hay todavía muchas otras evocaciones.

Autor de una prosa cada vez renovada, en que lo descriptivo y exploratorio prima por sobre la narración de acontecimientos, esta vez Wilson recrea una atmósfera que no solo trae a colación evidentes referencias bíblicas, sino que también parece beber de literaturas de los siglos XIX y XX que hurgaron en lo fantástico a través de la creación de sus propias cosmogonías y monstruos. Los ejemplos clásicos de esto son los norteamericanos H.P. Lovecraft y Edgar Allan Poe, pero en el caso de este libro, hay también cierta evocación de la literatura patibularia del belga Jean Ray, que encuentra en los primeros escenarios de esta novela —una taberna que lleva el nombre de un barco naufragado, Arcadiau— un espejo apocalíptico.

Los breves capítulos alternan una compleja cosmogonía, fundada en la oquedad, el vacío o la nada, y las historias de los habitantes de la “ciudad chueca”, quienes enfrentan un día la némesis (más que la diosa de la venganza, la presencia temible de la justicia y el equilibrio), el día del juicio o apocalipsis (palabra griega que significa “revelación”). Cada capítulo tiene un número romano y un título, la mayoría en la misma gramática religiosa antes descrita: “Arcángel”, “Acólito”, “Teofanía” son algunos ejemplos. Confluyen así una historia de millones de siglos y otra que debiera transcurrir en apenas unas horas, pero que a través de la cuidada estrategia narrativa de Wilson demora cada segundo. Una historia eterna que se traduce en segundos y la violencia de segundos que se hacen eternos por medio de este reloj que Wilson conoce tan bien y que se llama relato. El libro está lleno de vericuetos y supongo que a muchos no les importará demasiado detenerse en su narrador, que se revela en las primeras páginas pero luego se diluye en la fuerza de una historia de dimensiones galácticas:

el testigo que inicia la narración es un hombre al que le da muerte un niño: “siento que expiro en la ciudad inclinada. No dejo de pensar en el frío que crece en mí y en la tibieza del charco de sangre”. El asesinato coincide con el desembarco en el puerto de un gigante, un monstruo que irá aniquilando y destruyendo las diversas locaciones de esta isla, en una geografía (la taberna, la forja, la asamblea, el observatorio, la cárcel, el monasterio, el orfanato, el mercado oriental) que algo tiene de tablero de juego (o, en los tiempos que corren, de videojuego).

Como en otros relatos apocalípticos contemporáneos, se observan dos cuestiones estructuralmente importantes: el empleo del dualismo (Lois Parkinson Zamora lo plantea como un elemento distintivo de las ficciones apocalípticas)<sup>1</sup>, expresado incluso numéricamente, y que aquí se traduce en el relato de cómo se formó el mundo y la existencia de un dios separado de su creación y en conciencias bifurcadas que a lo largo de los siglos han olvidado la palabra originaria, se han alejado de la luz:

Antes del mundo solo había vacío y así fue. Antes del vacío del haber no significaba. [...] Y aconteció que había una existencia que se alojaba en una cámara remota, y que en ella una voluntad deseó abrir otro espacio, una oquedad nueva para así bifurcar el universo. Y fue así que un cosmos viviente y con volición se dispuso ante un universo en potencia, aún ausente y sin abrir. Y cuando los susurros que manaban de la primera cámara se hendieron en la nada absoluta, la volición de esta voz surcó una abertura e inauguró un vacío, y en aquel vacío abrió un espacio, así una segunda cámara fue creada de la oquedad y los susurros vieron que era buena. Y en esa segunda cámara el espacio fue dividido y los vacíos se apartaron de la materia, y de la entropía la materia se ordenó....

La estructura dual de las cámaras atraviesa la novela en un juego que superpone creación y nada, lenguaje y silencio, movimiento y reposo. Rica en imágenes, la novela también sugiere superposiciones y dualismos manifiestos en otros detalles, como la fusión de la imagen de un grupo de monjes víctimas de un hundimiento del monasterio en el mar —quienes en el fondo del océano figuran como ángeles y mascarones del abismo—, y los cuerpos de los muertos que el gigante destructor arroja a un barco en altamar y quedan enganchados de sus mástiles: “Y en ambas embarcaciones los cadáveres, tanto los pálidos como los ennegrecidos, mecen sin viento ni olas, se columpian bajo su propia voluntad, empujados por un ímpetu invisible e irrefutable”. La imaginación de Wilson es vasta y suma muchas otras yuxtaposiciones (como la

---

<sup>1</sup> Parkinson Zamora, Lois. *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. México: FCE, 1996.

historia de una mujer contrahecha que viene a ser un relato renovado de la pasión cristiana). Es inevitable, por la impronta visual de su novela, que dialogue con otras múltiples referencias religiosas, cinematográficas y literarias (como la que particularmente observo en el intento de huida de los hermanitos olvidados por sus padres, en relación con otra historia de aliento religioso, *La noche del cazador*).

A propósito del apocalipsis, el crítico norteamericano Frank Kermode escribió que existe un tiempo transicional, previo al fin, que se consolidó en el imaginario de fines del siglo XII a raíz de las admoniciones milenaristas de Joaquín di Fiore<sup>2</sup>. Ese tiempo transicional es el del reinado de la Bestia y es en gran medida el tiempo que narra la novela de Wilson, ese momento de antesala al fin, en que gobiernan el caos y la destrucción de lo humano. El hombre gigante, llamado aborto, monstruo, demonio, irrumpe como un asesino que arrasa con todo y que encuentra un acólito en el último presidiario de la cárcel. Este tiempo previo al fin (la novela, como otras novelas apocalípticas, culmina en la ausencia absoluta, el abandono, el olvido y la destrucción de la propia escritura) está marcado por el vaivén de las cosas, por su mutabilidad (manifiesta en la sobreposición de las imágenes). Un tiempo en que nada se está quieto: el viento ulula, el mar se agita, las estrellas mueren y los personajes se desplazan constantemente. Incluso hay movimiento en la mirada extática de los hermanitos que observan el juego de las llamas en busca de un dios que los ampare. Todo este movimiento contrastará con la extinción del hilo de luz que sostenía el mundo; petrificado, el hombre gigante, la bestia, anuncia inmóvil el comienzo de la oscuridad absoluta, tan difícil de imaginar.

El libro de Mike Wilson fue publicado en octubre de 2020, en los peores meses de una pandemia que cambió dramáticamente nuestras vidas. Es un libro que parece emerger de esa fiebre, de un fervor místico que se interroga por el silencio de dios en un mundo atravesado por el dolor y la desmemoria. Teogonía, cosmogonía, teosofía e incluso elucubraciones científicas y matemáticas son dispuestas aquí con fervor y al mismo tiempo, con una contenida maestría que permite que las historias contadas (la de la mujer coja, los hermanitos, el niño asesino, el acólito de la bestia, el ferrocarrilero asesinado, la cosmóloga) sean algo más que entradas alegóricas de la condición humana, la santidad y la bajeza, y adquieran valor por sí mismas, no sin una cuota de legítimo y literario suspenso.

Lorena Amaro  
Pontificia Universidad Católica de Chile

---

<sup>2</sup> Kermode, Frank. *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa, 1983.



Marcelo González (editor). *TIPOS DUROS. ANTOLOGÍA DE CUENTOS PULP*.  
Santiago: Pan Editores, 2022. 221 pp.

*Tipos duros* es una selección de cuentos publicados en la revista Black Mask, en las décadas de la primera mitad del siglo XX. El volumen contiene siete cuentos y fue editado por el profesor de la Universidad Católica, Marcelo González Zúñiga mientras que la traducción estuvo a cargo del equipo dirigido por el profesor Pablo Saavedra, también de esa universidad. Contiene, además, un prólogo muy interesante a cargo de Ramón Díaz Eterovic y unas palabras finales del mismo profesor González quien nos cuenta algunos detalles de cómo este proyecto se hizo realidad. Publicado por Pan Editorial, es una hermosa edición con una portada muy sugerente que nos remite a la época y atmósfera de las revistas pulp.

*Tipos duros*, así, tiene muchas puertas por las que uno puede entrar. La novela negra ya se ha convertido en un referente cultural por sí mismo, con sus propios códigos, sus propias influencias y a estas alturas de la historia, pienso que se ha tornado en un modelo clásico. Los protagonistas de cuentos y novelas se han transformado en una especie de deidad antigua, un ser con poderes ocultos, con muchas personalidades y apariencias, que aparece donde uno menos lo espera, que utiliza trampas y hechizos, pero siempre será reconocible por los mortales lectores.

Por otra parte, mientras leía los cuentos, pensaba de la época que nos hablan. Los cuentos están escritos en un presente absoluto, como si no existiera el pasado ni el futuro. Sus personajes y tramas están sumidos en la vorágine del día a día; pero, aun así, estos textos se convierten en fuentes para estudiar la historia de un período, la mentalidad de una época. Un período convulso que abarcó el nacimiento, auge y caída de un modelo, desde los famosos y locos años 20, la gran crisis económica del 29, el desempleo galopante, la inmigración y su oleaje de consecuencias, pasando por la época de la prohibición del alcohol, el surgimiento y auge del fascismo, la guerra mundial y aquel descalabro que ahora nos parece que hubiese ocurrido en otro planeta.

Este libro nos habla también del fenómeno de las revistas pulp, y especialmente Black Mask. Leo que en sus mejores momentos llegaron a vender un millón de ejemplares. ¿Qué alimentaba a ese gran público? ¿Sentido del espectáculo? ¿El morbo? ¿Qué es lo que se vendía? ¿Qué es lo que la gente busca? Quizás siempre ha sido lo mismo, se admira la astucia de otros, la ambición desmedida y, por supuesto, la caída. Imagino que no todo lo que se escribía eran joyas, pero no estaban por escribir joyas. Lo suyo era alimentar a ese gran público ávido de historias, que estaban ocurriendo

en ese mismo instante, en que las mafias estaban desatadas y no tenían ese tinte medio romántico y heroico con que las vemos a la distancia. Eso por una parte, la contracara son esos escritores prolíficos, supongo que existía alguna regla que establecía “cuento escrito, cuento pagado”, algo así como el letrerito, de nuestros bares “servido y pagado”. Se pagaba por palabra. Se convertían en verdaderas máquinas de contar historias. He buscado información sobre los escritores seleccionados y cada uno de ellos tienen una obra generosa, amplia. Escribían novelas, cuentos, guiones, imagino que perdían la cuenta de los textos escritos, y estaban muy lejos de la idea del escritor como faro del mundo, que escribe una novela sobre sí mismo y está años hablando de la misma y de sus opiniones sobre los más diversos fenómenos sociales. Estos escritores *duros* son una literatura más vital, viviendo los mismos problemas de los demás, luchando por la sobrevivencia, siendo parte de una industria devoradora de brazos; en este caso, de brazos, cerebros, corazones o donde sea el lugar en que se aloja la literatura. Escritores que trabajaban todo el día, directo a la máquina de escribir, tratando de aprovechar al máximo su tiempo. Textos plagados de erratas; pero la necesidad tiene cara de hereje. Ahí estaba su llave para la sobrevivencia. Una gran escuela Black Mask. No había lugar para estar bloqueado, la famosa página en blanco no existía.

Mención aparte, merece la única mujer seleccionada en este volumen, ya que ese mundo de crímenes y máquinas de escribir, era odiosamente machista.

Pero lo más importante de hoy, es que *Tipos duros* nos ofrece el difícil arte de la traducción. Es definitivamente, un gran aporte: son muchas las generaciones que crecimos con las traducciones realizadas en otras latitudes y cuyas ediciones estaban pensadas para otros públicos.

El trabajo realizado por el profesor Pablo Saavedra, Carolina Muñoz y Vicente Morales se estrella contra muchas barreras, los modismos locales, temporales (hay que recordar que hay casi un siglo de distancia entre los textos y nosotros), expresiones que pueden ser muy cerradas y cuyo esfuerzo, el esfuerzo por traer esas expresiones a la vida, por hacer entendibles ciertos giros y que no afecten ni el estilo ni la fuerza del texto, uno como lector no alcanza a calibrar porque, como todas las cosas en la vida, en la creación literaria, la forma y el fondo están intrínsecamente unidas. Y como en el cuento “El sonido del trueno”, alterar un detalle, una palabra, puede alterar el sentido final del texto.

Los autores decidieron ciertas formas para tratar cierta época, tratando de hacer literario el lenguaje de la calle, el lenguaje del hampa de la época y sus lugares. Creo que el equipo de traductores ha tratado de conservar ambas. Ahora bien, el lector también es un ser activo y tiene que ser capaz de leer el texto, entendiendo que se trata de una traducción y que existe una mediación entre el texto original y el que llega a sus manos.

El mayor mérito de un traductor es hacer que en el texto desaparezca su presencia. Si uno lee un libro y siempre está pensando en quién hizo la traducción o en los



errores que pueden existir, quiere decir que la traducción se convirtió en un problema y más que la presencia del autor sobrevolando el texto, estará la presencia del traductor.

*Tipos duros* es una gran puerta de entrada para conocer de primera mano la literatura de una época. Los personajes, sus motivos, los diálogos, las calles y sus sombras, el mundo del hampa. Cuentos escritos al calor de una época intensa, explosiva y para un público creciente, hambriento de historias.

Juan Ignacio Colil  
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE)



Macarena Areco. *BOLAÑO CONSTELACIONES. LITERATURA, SUJETOS, TERRITORIOS*. Nueva York: Peter Lang Publishing, 2020. 136 pp.

Los ensayos de este libro resumen los veinte años que Macarena Areco dedicó a la lectura y escritura de la obra de Roberto Bolaño, la cual significó para muchas académicas (os) y lectores: “un aire liberador, que abría espacios cerrados, los ventilaba, esparcía el polvo, hacia nuevas conexiones” (Areco 1). Los distintos textos (artículos o ponencias) presentes en la compilación no responden a un desarrollo ordenado y consecutivo, más bien fueron escritos en distintos momentos y a partir de preocupaciones específicas: “Un mapeo circunstancial, situado, no unitario, de una obra proliferante que no puede abarcarse bajo temáticas únicas y uno de cuyos rasgos esenciales, destacado por gran parte de la crítica, es la fragmentación” (2). Este recorrido a través de dos décadas de lectura está compuesto por dos metodologías de análisis: por un lado, una visión narratológica (bajtiniana) que aborda los modos de narrar, los géneros literarios y las voces. Por otro lado, los que se inspiran en la teoría contemporánea, donde dialogan las narraciones estudiadas con las reflexiones de Cornelius Castoriadis, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Homi Bhabha, Stuart Hall, Mark Fisher, Sayak Valencia y Achille Mbembe.

Los ensayos están dispuestos en un apartado introductorio y una división de tres capítulos: “Literatura”, “Sujetos” y “Territorios”. El texto inicial define la “novela de lo abierto” en Bolaño como una posibilidad vital de aprendizaje y de sobrevivencia que otorga su influjo a los sujetos, nomadizándolos, transformándolos o sacándolos de sus casillas. En la primera constelación “Literatura” se propone una relectura de la narrativa examinada desde la ciencia ficción y, además, se muestra el juicio a las vanguardias artísticas que se realiza en *Los detectives salvajes* (1998) utilizando una retórica legal. En el segundo apartado “Sujetos” se caracteriza a los personajes de las novelas como intelectuales, marginales y nómades; se profundiza en la figura del escritor desde el punto de vista del imaginario social; y se analiza la transgresión de las formas narrativas decimonónicas (por ejemplo: la autobiografía). Finalmente, en “Territorios” se examina que en escritos como *2666* (2004) las configuraciones imaginarias de civilización y barbarie son inseparables y asimétricas, puesto que la cultura civilizatoria necesita de un terreno propicio para no despeñarse o desbocarse en el “agujero centrífugo de la barbarie” (106).

En “La novela de lo abierto de Roberto Bolaño” se bosqueja que con *Los detectives salvajes* surge una nueva posibilidad de narrar ficción, debido a la diversidad de

su trama, a su obsesión metaliteraria, a su modo de presentar subjetividades diluidas y a su pathos marcado por la nostalgia. En Bolaño, los personajes no representan las honduras del yo (diferencia esencial con la novela moderna), sino un nomadizar intenso (abierto) que se dirige hacia otros yo que van saliendo en el camino: “Se trataba de una serie casi infinita de trayectorias, muchas veces sin fin ni comienzo, donde frecuentemente no pasaba nada relevante, y también a veces pasaban el amor, la literatura, la enfermedad, el crimen, el dolor, la violencia política, el desamor o la muerte” (7). De este tipo de novela se desprenden dos conclusiones: primero, la subjetividad nomádica es entendida como un intento de emancipación sobre la figura del encierro y la vida privada. Segundo, esta escritura se inserta en una tradición de la literatura chilena en que también estarían Manuel Rojas y Diamela Eltit. Estas se oponen a la narrativa hegemónica centrada en la casa y la familia burguesa, a cambio, proponen una contra modalidad que recorre las calles, las ciudades o los caminos, configurando espacios transitorios de conversación y aprendizaje.

La constelación “Literatura” parte con “*El espíritu de la ciencia ficción*: ‘Desde aquí se pueden contemplar los pueblos más lejanos y las estrellas más distantes’”. Aquí se proyecta que *El espíritu de la...* es un magma en que se encuentran muchos de los temas de sus obras futuras y una definición de lo que sería su poética: “en esta historia o conjunto de historias inicial, por un lado, aparecen imágenes, personajes, episodios, que luego serán desarrollados en las obras futuras (...), y que, por otro, en ella se perciben ciertas ideas fuertes, fundamentales en su imaginario, como son la existencia de una guerra oculta y continua y la importancia del valor y la salvación por la poesía” (18). Otra de las ideas desarrolladas es pensar la presencia de la ciencia ficción en la narrativa de Bolaño, por lo que se analizan imágenes o autores de este género en narraciones como *La literatura nazi en América* (1996). Un segundo ensayo de “Literatura” es “*Los detectives salvajes* y el juicio a la vanguardia”, donde se sostiene que uno de los sentidos de esta novela es el juicio a las vanguardias artísticas y políticas de la modernidad. Para ello, se concibe que los testimonios de la segunda parte son un juicio (género no literario) que sienta en el banquillo de los acusados a Ulises Lima y Arturo Belano. Sin embargo, estos personajes serían entendidos como una entidad mayor, por lo que se estaría realizando una crítica del campo literario y la poesía de vanguardia.

La constelación “Sujetos” comienza con “Los personajes de Bolaño: intelectuales, marginales, nómadas y sujetos borrados”. En este ensayo se formula que personajes de textos como *Amuleto* (1999) se caracterizan por vivir de un modo externo a la norma (sin dinero, sin poder), entregados por completo a la escritura y realizando trazos territoriales sin un lugar fijo. En este sentido, subjetividades poco nítidas: “ya sea porque carecen de rasgos propios o porque cambian, se duplican, se mimetizan, se afantisman, se borran” (51). De esta interpretación se concluye un cuestionamiento al esencialismo del yo y la postulación de una mutabilidad del ser

humano que se relaciona con el descentramiento del sujeto posmoderno: “El ataque que hace Bolaño de la identidad centrada, estable, individualizada, puede entenderse como un intento por mirar afuera de la obligación de la personalidad que significa la normativización y el control” (63). El segundo ensayo, “Figuraciones del escritor”, analiza cómo los estereotipos y mitos del escritor se deforman por medio de figuras monstruosas, patéticas, admirables y misteriosas. El poeta con un compromiso político de izquierda se convierte en fascista o la poetisa visionaria termina teniendo sus visiones en el wáter de la facultad de filosofía y letras. En el último ensayo “¿Cómo narrar la subjetividad?: novela contrabiográfica, novela de deformación y testimonio apócrifo en *Los detectives salvajes*” se entiende que la fragmentariedad para narrar la subjetividad hace posible la subversión de códigos narrativos como la biografía, la novela de aprendizaje o el testimonio. En este sentido, no se cumple con los requisitos formales de estas narraciones, ya que: “la representación de la subjetividad se vuelve difusa y las expectativas respecto a la novela moderna se contravienen” (79).

El apartado “Territorios” se inicia con “Infierno y rizoma (barbarie y civilización)” y “Civilización, barbarie y literatura en 2666”. En ambos se traza que, en la literatura de Bolaño, Europa aparece descrita como una línea de fuga que protege al migrante; mientras que el infierno y el abismo son parte de lo latinoamericano, pues en narraciones como *2666*: “la violencia se enseñoera y los sujetos son destruidos en el marco del tercer estadio del capitalismo” (92). Ahora bien, esta dualidad no sería totalmente simétrica, pues la Europa civilizada no se encuentra exenta de barbarie, ya que en Bolaño la civilización (o la cultura) es como un jardín que requiere de un gran trabajo y cultivo: “para no desbocarse ni secarse, para mantenerse y no despeñarse en el agujero centrífugo de la barbarie” (106). En “Bolaño no íntimo o la novela de la intemperie” se plantea que esta narrativa muestra las grietas que corrompen cualquier posibilidad de intimidad: “Los personajes dejan su casa, su familia, sus países, sus ciudades, sus amigos, para internarse en lo no-familiar, en lo anti-íntimo, en lo incierto” (120). Esta forma de narrar se contrapone a un corpus significativo de literatura reciente marcada por la vida en pareja y familiar: “del espacio interior habitacional y psicológico, entendidos como el cenit y el nadir en la ideología neoliberal” (117). El ensayo de cierre “Las ciudades, los tiempos, las trayectorias y los géneros de *Los detectives salvajes*” describe los tres estadios espacio-temporales por los que transitan los poetas del Distrito Federal. El lugar utópico imaginado por las ideologías y retratado por lo testimonial; la etapa vitalista, posterior a la revolución frustrada y en la búsqueda del pasado (mítico) literario; por último, la diseminación absoluta, marcada por la desterritorialización y la crítica posmoderna a los grandes relatos.

En conclusión, resulta valorable el intento que realiza Areco por seguir imaginando nuevas lecturas sobre la narrativa de Bolaño. A pesar de la cantidad de textos del escritor chileno (que el libro documenta de manera holgada), los ensayos se abren paso entre los consensos para proponer otras interpretaciones. Una de las más atractivas es la

rearticulación de las novelas en relación a las obras póstumas que se siguen editando, por ejemplo, la tesis de cómo *El espíritu de la ciencia ficción* (manuscrito fechado 1984 y editado en 2016) es un laboratorio en que se encuentran el funcionamiento y los temas de lo que terminaría siendo la poética del narrador chileno. Otra propuesta interesante es la presencia de la ciencia ficción en la narrativa estudiada. Esto lleva a la interpretación de *La literatura nazi en América* en clave de ucronía, ya que en este texto los intelectuales latinoamericanos del siglo XX prefirieron el fascismo por sobre el marxismo. En efecto, estos ensayos se preocupan por dialogar con la referencia crítica existente y abrir nuevas líneas de lectura. Esto lleva a pensar al autor de *La pista de hielo* desde otros puntos de vista y confrontarlo con definiciones que no habían sido parte del debate.

Benjamín Escobar  
Pontificia Universidad Católica de Chile

Diseño de Portada y Diagramación:  
Gráfica LOM

Depósito Legal conforme a Ley N.º 16.643, Art. 4.0

Impreso en Santiago de Chile

La Dirección

## I. ARTÍCULOS

JOSÉ ANTONIO PANIAGUA  
RIKE BOLTE

CRISTOFER CEPEDA GARCÍA

CATALINA OLEA

SERGIO MANSILLA TORRES

PAULINA DAZA D. Y JAIME GALGANI M.

## II. DOSIER

FERNANDO MORENO

ROBERTO AEDO

IGNACIO ÁLVAREZ

ROBERTO CONTRERAS

FERNANDO MORENO

DANIEL PLAZA

ROCÍO RODRÍGUEZ

ANTONIA VIU

## III. NOTAS

RODRIGO CÁNOVAS

PAUL FIRBAS

## IV. DOCUMENTOS

MARÍA JESÚS BLANCO CASALS

BALDOMERO LILLO

FERNANDO MORENO

ISABEL LAZO DE DROGUETT

## V. ENTREVISTAS

ALLISON RAMAY

## VI. CREACIÓN

ANDREA JEFTANOVIC

YURI PÉREZ

CYNTHIA RIMSKY

## VII. RESEÑAS

ROBERTO AEDO

LORENA AMARO

JUAN IGNACIO COLIL

BENJAMÍN ESCOBAR

Presentación

Ética bruta: las crónicas de Pedro Lemebel

El detective y la superficie. Sondeos escópicos y poéticas *noir* en *La Universidad*

*Desconocida* de Roberto Bolaño

La fábula de la post-dictadura como reingeniería del terrorismo de estado en *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit

Una ráfaga de hijos únicos: *Una vez Argentina* de Andrés Neuman, *Formas de volver a casa*

de Alejandro Zambra y *El sistema del tacto* de Alejandra Costamagna

Lectura, reescritura y poesía: Una aproximación a *La aldea de Kiang después de la muerte*, de Cristián Cruz

Cuatro artículos de costumbres de Alberto Blest Gana: crónicas de época sobre una constitución familiar “ideal”

DOSIER CARLOS DROGUETT (1912-1996)

(coordinado por Fernando Moreno)

Presentación Dosier Carlos Droguett

De la sangre, *la Pasión* y otros asuntos: Sobre la poética de Carlos Droguett

Carlos Droguett, la historia y la historiografía literaria: una hipótesis

Y la puerta giró sobre sus goznes: la formación de un escritor

Algo más sobre *Sesenta muertos en la escalera*

El crimen y el criminal, el reverso del mal en la narrativa de Carlos Droguett

De rememoración elegíaca a cántico vital: *Según pasan los años. Allende, compañero*

*Allende*, de Carlos Droguett

Los libros acribillados: Lectores y autoría en *Los asesinados del Seguro Obrero* de Carlos Droguett

Imágenes

Apuntes en torno a *El pelo de Chile y otros textos huachos*, de Sonia Montecino

Noticias sobre las *Cartas y relaciones del Estrecho de Magallanes (1580-1590)*,

escrito por Pedro Sarmiento de Gamboa, según la edición de Joaquín Zuleta Carrandi

El hallazgo de un cuento olvidado de Baldomero Lillo

Cuento sin título

Presentación del cuento “Sol y barro”, de Isabel Lazo de Droguett

Sol y barro

Conversación con Elisa Loncon: Futuros posibles con el mapuzungun, la interculturalidad y la descolonización

Notas desde la hamaca

El piano de Cristina

La vuelta al perro

Carlos Droguett. *Artículos y columnas*

Mike Wilson. *Némesis*

Marcelo González (editor). *Tipos duros. Antología de cuentos pulp*

Macarena Areco. *Bolaño constelaciones. Literatura, sujetos, territorios*