

# 11

N°68

ISSN: 2735-6825



FACULTAD DE LETRAS  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

| 50 AÑOS



*Taller de Letras*, Número 68

#### **Directora**

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

#### **Comité editorial**

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

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

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

#### **Comité de producción editorial**

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

Francisco García Mendoza. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Domingo Navarro. Representante de Bibliotecas UC.

#### **Comité científico**

María Nieves Alonso, Universidad de Concepción.

Daniel Balderston, University of Pittsburgh.

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

Luis Cárcamo-Huechante University of Texas at Austin.

Luis Correa-Díaz, The University of Georgia.

Diamela Eltit, Universidad Tecnológica Metropolitana - New York University.

Javier Guerrero, Princeton University.

Yuri Herrera. Tulane University.

Gwen Kirkpatrick, Georgetown University.

Francisca Noguero, Universidad de Salamanca.

Julio Ortega, Brown University.

Grínor Rojo, Universidad de Chile.

Andrés Prieto. Boulder, Colorado University.

#### **Contacto**

Taller de Letras

Departamento de Literatura

Facultad de Letras

Pontificia Universidad Católica de Chile Campus San Joaquín

Av. Vicuña Mackenna 4860, Macul Santiago de Chile

Teléfono: (56-2) 2354 7903

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

Imagen de portada: Photo by Rubim from Pexels

Imagen de portada Dossier: Manifestación en Valdivia, de colección Cuerpo y Protesta. Proyecto Arde

[www.proyectoarde.org](http://www.proyectoarde.org)

Diseño de portadas e interior: Catalina Gallardo

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

## ARTÍCULOS

- 6-23 **“Allá abajo, en los pliegues harapientos de su sol”: merodeos y recovecos en *Fanon City Meu*, de Jaime Huenún**  
 “Down there, in the ragged folds of its sun: prowls and nooks in *Fanon City Meu*, by Jaime Huenún  
 Samir Said Soto, Universidad de Playa Ancha
- 24-45 **La comunidad de los hombres solos: *Mónica Sanders* de Salvador Reyes**  
 The community of men alone: *Mónica Sanders* by Salvador Reyes  
 Felipe González Alfonso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
- 46-77 **Poesía joven y fin del siglo XX: contrapuntos entre Perú y Chile a partir de *Pista de baile* de Martín Rodríguez-Gaona y *La insidia del sol sobre las cosas* de Germán Carrasco**  
 Young poetry and the end of the 20th century: counterpoint between Peru and Chile from *Pista de baile* by Martín Rodríguez-Gaona and *La insidia del sol sobre las cosas* by Germán Carrasco  
 Luis Fernando Chueca, Universidad de Lima
- 78-99 **Sesgos de las historias de la literatura: tres géneros narrativos populares en español y sus fuentes**  
 Bias in Literary History: Three Popular Narrative Genres in Spanish and their Sources  
 Daniel Gutiérrez Trápaga, Universidad Nacional Autónoma de México
- 100-119 **Teoría del *intermezzo*: formas intersticiales de leer *Material rodante*, de Gonzalo Maier**  
 Theory of intermezzo: In-between approaches for reading *Material rodante* by Gonzalo Maier  
 Felipe Ríos Baeza, Universidad Anáhuac Querétaro
- 120-138 **Una mala palabra. Sobre una polémica desconocida en torno a la *Historia de la literatura argentina de Ricardo Rojas***  
 A bad word. On an unknown controversy around *Ricardo Rojas's History of Argentine Literature*  
 Silvia Tieffemberg, Universidad de Buenos Aires
- 139-158 **Voces peregrinas poliédricas: Góngora y el gongorismo en América**  
 Polyhedral pilgrim voices: Góngora and gongorism in the Americas  
 Samuel Anderson de Oliveira Lima, Universidade Federal do Rio Grande do Norte

## TEATRO RECIENTE EN CHILE Y ARGENTINA: DOCUMENTO, VIOLENCIA Y POLÍTICA

- 160 **Nota introductoria**  
Pía Gutiérrez
- 162 **Poniendo los cuerpos en la lucha contra la violencia basada en el género: el Tsunami Feminista en Chile el 2018**  
María José Contreras
- 181 **El presente como archivo: inscripciones del futuro en el activismo prepan-démico**  
Lorena Verzero
- 197 **Espacio, violencia y archivos en transformación: Los *sensichivos* en *Doble de riesgo* de Lola Arias**  
Gail A. Bulman
- 217 **Presencia y archivo: estrategias documentales en dos montajes teatrales chilenos**  
Catalina Donoso
- 239 **Zonas de sacrificio: *Tú amarás*, de Pablo Manzi**  
Cristán Opazo
- 252 **Escenificar el archivo (hasta que el cuerpo aguante). Una lectura en torno a lo documental en *Esto (no) es un testamento* y *Animales invisibles* de La Laura Palmer**  
Javiera Larraín

## DOCUMENTOS

- 274 **“Escribir no es solamente inspiración, sino también decisión”, entrevista a María Inés Zaldívar**

## RESEÑAS

- 281 ***Celebración del instante: 365+1 Haiku*. Theodoro Elssaca. Santiago: Ediciones UC, 2018.**  
Gonzalo Maire
- 287 ***El Dylan*. Bosco Cayo. Santiago: Ediciones Oxímoron, 2019.**  
Federico Zurita
- 295 ***El Génesis*. Fernanda Martínez Varela. Santiago: Castor y Pólux, 2019.**  
Roberto Ibáñez
- 298 ***Lecturas de poesía chilena. De Altazor a La Bandera de Chile*. María Inés Zaldívar. Santiago: Ediciones UC, 2019.**  
Ignacio Sánchez
- 303 ***On. Modo espejo eléctrico*. Andrea Leyton Beltrán / Ilustraciones: Johanna Rodríguez Ahumada. Santiago: Palabra editorial, 2020.**  
Marina Arrate



A  
R  
T  
Í  
C  
U  
L  
O  
S

**“Allá abajo, en los pliegues harapientos de su sol”: merodeos  
y recovecos en *Fanon City Meu*, de Jaime Huenún**

“Down there, in the ragged folds of its sun: prowls and nooks in  
*Fanon City Meu*, by Jaime Huenún

Samir Said Soto  
Universidad de Playa Ancha  
[ssaidsoto@gmail.com](mailto:ssaidsoto@gmail.com)

### Resumen

A partir de la lectura del poemario *Fanon City Meu* este estudio pretende elaborar una reflexión en torno a la lógica que rige el espacio distópico ideado por Jaime Luis Huenún en el libro y, así mismo, corroborar de qué manera el imaginario subvertido en el poemario es representativo en su condición cronotópica con respecto a la realidad contemporánea en Latinoamérica y Chile. Por lo tanto, se interpreta la misma obra como un elemento literario que impulsa una mirada crítica no sólo centrada en el discurso indígena, sino capaz de ser referente de una realidad subalterna *glocal*,<sup>1</sup> y de proyectar un tránsito entre un espacio micro a un espacio más macro.

**Palabras clave:** Jaime Huenún, colonialismo, identidad, territorio.

### Abstract

From reading the poems *Fanon City Meu* this study aims to develop a reflection on the logic that governs the dystopian space designed by Jaime Luis Huenún in the book and, also, corroborate how the imaginary subverted in the poetry collection is representative in his capacity chronotopic regarding contemporary reality in Latin America and Chile. Therefore, the same work is interpreted as a literary element which drives a critical look not only focused on the indigenous discourse, but can also be referring to a subaltern reality *glocal*, and to project a transition between a micro space one more macro.

**Keywords:** Jaime Huenún, colonialism, identity, territory.

**Recibido:** 30/09/2019

**Aceptado:** 21/01/2021

---

1 Cf. idea de *glocalización* en Antonio Bolívar Botía.

## Reconociendo el terreno

En la poesía chilena actual, posiblemente Jaime Huenún es uno de los poetas mapuche-huilliche que más ha trabajado la temática de la colonización occidental en Chile y sus efectos en nuestra actualidad a partir de una perspectiva indígena-mestiza.<sup>2</sup> Es así como en sus libros *Ceremonias* (1999) y *Reducciones* (2012),<sup>3</sup> la poesía de Huenún manifiesta el conflicto identitario existente sobre todo en aquellos sujetos mapuche que han sido desplazados al margen del proyecto de Nación.

En una entrevista realizada el año 2010, cuando al autor se le pregunta si la poesía podría considerarse como parte de una “latencia originaria”, este responde lo siguiente:

La poesía en ese sentido ha operado como un elemento mnemotécnico en lo cultural, pero también como un creativo y dinámico elemento de resistencia política, estética y territorial. Ha operado como una herramienta anti-colonizadora y como un dispositivo verbal que permite la sobrevivencia de la familia, de los antepasados, de una visión de mundo que no sólo se enraíza en el pensamiento mítico, sino que también en el poder transformador de la palabra poética (5).<sup>4</sup>

El autor ve su escritura como el encuentro dialógico entre memoria y resistencia cultural. En esta dinámica las posibilidades de lectura de su poesía son muchas. Sin embargo, una dinámica que llama la atención en la globalidad de su trabajo, hasta hoy, es la construcción de espacios simbólicos que refieren imaginarios presentes desde la colonización española a la actualidad. Lo cual no sólo

---

2 Esta temática también es abordada por el poeta David Aniñir, pero bajo una perspectiva que busca evidenciar la presencia del sujeto mapuche sometido a la lógica de la norma eurocéntrica dentro de la urbanidad. A partir de su poemario *Mapurbe* (2004), el autor origina el concepto con el cual da título al libro. Además, genera la posibilidad de que los estudios literarios y culturales chilenos comiencen a darle una nueva mirada a este individuo alienado al cual refiere Aniñir. Así mismo, podríamos mencionar los aportes escriturales de Elicura Chihuailaf y Adriana Paredes Pinda, entre otros.

3 Por ahora no considero el poemario *Puerto Trakl* (2002) junto a los otros dos mencionados, ya que en su escritura se percibe un tinte distinto, un arrojito hacia una poética que permea en otras temáticas, que bien pudieran considerarse en un nivel más macro (el amor, la muerte, la desolación). El mismo Huenún señala que *Puerto Trakl* ha intentado: “ser un gesto, un ademán literario que quería decir que un poeta de origen mapuche perfectamente podía escribir un libro de poesía universal, instalarse en otro discurso y coordenadas literarias y no sólo hacer alusión a su origen étnico” (Lavín y Valdovinos, 2004).

4 La entrevista, a cargo de María Góngora Díaz y Daniela Picón Bruno, figura como parte de la “Sección miscelánea” de la *Revista Chilena de Literatura* N° 77 (abril).



es referenciado mediante el territorio nacional, sino también a nivel latinoamericano. Ante esta situación, Sergio Mansilla considera además lo siguiente:

El segundo ámbito de presencia “fuerte” de Huenún arranca de la naturaleza de su propio proyecto escritural: este no se reduce simplemente a ser el horizonte regulador de su práctica personal de escribir versos. Se trata, en rigor, de un proyecto intelectual-político orientado a conformar la poética de un proyecto de modernidad indígena (y no sólo estético) aún no del todo formalizado, en proceso de construcción. De manera que la práctica de escribir poesía y de pensar sobre ella es, en su caso, una práctica crítica sobre el sujeto moderno —indígena, mestizo, no indígena— puesto este en la perspectiva de ser comprendido y representado en sus itinerancias identitarias que lo llevan al encuentro y/o desencuentro consigo mismo y con la alteridad (2011 13).

Según lo que señala Mansilla, y considerando la escritura de Huenún, esta es una poética que se preocupa por denunciar o dar cuenta de las circunstancias en las cuales determinados sujetos han ido construyendo una identidad resquebrajada y condicionada por los ideales de un poder que intenta homogeneizar y clausurar toda posibilidad de diferencia.

Además del crítico citado, varios más son los que han estudiado la poesía de Jaime Huenún en relación a una perspectiva indígena.<sup>5</sup> Sin embargo, es escasa la crítica académica que hable precisamente de una de sus obras más recientes *Fanon City Men* (2014), lo cual implica que las posibilidades de análisis que podemos encontrar para este libro sólo forman parte de reseñas y comentarios literarios en espacios o revistas especializadas en la web.<sup>6</sup> Asumo a través de este estudio, por lo

---

5 Entre ellos se encuentran Claudia Rodríguez Monarca, quien en un artículo titulado “Weupüfes y machis: canon, género y escritura en la poesía mapuche actual” (2005), logra elaborar una distinción en la que las mujeres poetas mapuche vendrían a constituir a través de su rol social la función de machi y weupüfe; y los hombres poetas mapuche, el rol de parlamentador o político. En otro texto crítico denominado “Las reducciones en *Reducciones* de Jaime Luis Huenún” (2015), Sonia Betancour Sánchez y Orietta Geeregat Vera, plantean que en el poemario *Reducciones* se genera una resignificación del espacio mapuche en “reducción”, el cual es producto del mestizaje que se establece desde la conquista europea hasta nuestros días. Un último artículo que podría servir de ejemplo para mostrar el interés por la poesía de Huenún en la academia es “Contextos, textos y paratextos en la poesía de Jaime Luis Huenún Villa” (2010), de James Park Key, quien plantea la idea de una poética “(des)territorializada” en los libros *Ceremonias* y *Puerto Trakl*.

6 De manera suscita estos espacios han dado cabida a comentarios que permiten generarse una idea con respecto a la lectura del poemario. Entre los no muchos referentes que existen en la web actualmente, podemos encontrar, por ejemplo, una reseña hecha por Steven White en <http://letras.mysite.com/>. Así mismo, en el sitio web Letras en línea (<https://letrasenlinea.uahurtado.cl/>), Matías Ayala, quien además

tanto, la posibilidad de abrir nuevos horizontes o perspectivas de análisis sobre la obra de Huenún para señalar que, a partir de *Fanon City Meu* se propicia un esquema poético mucho más amplio que en los poemarios anteriores del autor.

Para los efectos de este análisis, un enfoque que será útil en cuanto a la intención ideológica que subyace en la escritura del poemario, es la perspectiva de los estudios de la subalternidad, mirada que permite contemplar de manera provechosa el modo en que la violencia ha ido configurando los retazos de una memoria violentada y ensombrecida por la “Historia de los grandes relatos”.

Precisamente, la poesía de Huenún se manifiesta como la resistencia ante la imposición de un logos que pretende seguir perpetuando la colonialidad; esta poética otorga cabida a los relatos escindidos, a las voces que generan una versión alternativa de esa historia. A partir de lo mencionado, el desarrollo de este análisis propone como interpretación de su último libro, la idea de un poemario en el cual Huenún recrea un espacio imaginario y metonímico de Latinoamérica. Como consecuencia, la hipótesis que intento plantear según esta misma idea, es que el espacio al cual refiere el autor en los poemas que contiene el libro, se convierte en un espacio que es posible merodear entre sus recovecos, un locus donde se evidencia la violencia y la marginación hacia “los pliegues harapientos de su sol” (Huenún 11).

Sostengo de la idea anterior que los versos contenidos en el poemario recrean una ciudad en la que conviven una serie de individuos distópicos, un territorio escindido para *Los condenados de la tierra*,<sup>7</sup> desde donde es posible merodear la amalgama de un espacio territorial compuesto por un sinnúmero de espurias patrias,<sup>8</sup> tal como señala el propio Huenún. Así, *Fanon City Meu* se presenta como la metáfora de un quiste *rizomático*<sup>9</sup> que simboliza la metástasis de la violencia y el olvido en Latinoamérica.

### **Merodeos territoriales**

Es significativo considerar que este espacio urbanizado de “Ciudad Fanon” genera un quiebre en la temporalidad impuesta por el imaginario eurocéntrico, lo cual se percibe en la construcción discursiva de los poemas contenidos en el libro y

---

ha presentado el poemario de Jaime Huenún, elabora una reseña que lleva por nombre “La historia como ruina: *Fanon City Meu*, de Jaime Luis Huenún”.

7 Cf. *Los condenados de la tierra* (1961), de Frantz Fanon.

8 Cf. entrevista realizada al autor por Leonardo Sanhueza el año 2014. Véase el *Diario Las últimas Noticias*. (En línea).

9 Cf. idea de “Rizoma” en Deleuze y Guattari (1980).

permite evidenciar la referencialidad de hechos o circunstancias que expresan o denuncian una situación subalterna. Es ineludible aquí la figura del martiniqués Frantz Fanon,<sup>10</sup> quien ya desde la inscripción de su apellido en el título del poemario, otorga una primera clave en torno a su lectura.

En el poemario es posible asumir la presencia de una especie de “cronotopo poético” de la colonialidad en Latinoamérica.<sup>11</sup> Una construcción poética narrativa que habla de un territorio atravesado por un tiempo lineal escrito bajo los signos de Occidente. Este efecto narrativo reproduce en sus versos una ciudad homogeneizante que en cada uno de sus recovecos actúa como el bastión de la Colonia, impidiendo que las heterogeneidades puedan manifestarse en su *différance*.<sup>12</sup>

Si esta “diferencia” de la cual habla Derrida está enmarcada en una construcción subjetiva del sujeto, en Latinoamérica esta ha sido desorientada y anulada gracias a una dinámica epistémica e ideologizante, que impide considerar los discursos “otros”. La anulación de la heteroglosia latinoamericana ha sido programada desde

---

10 Fanon, además de psiquiatra, no sólo logró ocupar un rol importante como activista político y filósofo que luchó contra la desigualdad en su isla de Martinica, ya que también participó como guerrillero en la Guerra de liberación de Argelia (1954). Sin embargo, logró trascender sobre todo en la escritura de dos ensayos que dieron las bases para la construcción de nuevas consideraciones en la figura del sujeto marginado y violentado en la imposición de la episteme eurocéntrica de la colonización. Uno de estos ensayos, considerado no solamente por la academia como uno de los textos más importantes dentro de las reflexiones del crítico, sino que también por otros escritores y pensadores, es *Los condenados de la tierra*. Aquel ensayo entrega un aporte a los estudios culturales que comienzan a entablarse en la década del sesenta (interesante es considerar además que este ensayo en su edición original cuenta con una introducción de Jean Paul Sartre). Ahora bien, fue el primer ensayo de Fanon el que marcó mayor interés en Jaime Huenún: *Piel negra, máscaras blancas* (1952). En una entrevista el año 2014 en la página web del Diario Austral de Osorno, el poeta señala: “Es un ensayo que él realiza para descubrir las complejidades que se generan en las mentes de los subordinados, de la gente colonizada, desde una perspectiva Freudiana porque Fanon estudio psiquiatría”, (en línea). Son interesantes las consideraciones que hace Huenún acerca de la lectura de este ensayo, ya que se evidencia la importancia que le otorga a la situación de los “subordinados”, asunto que ya es traducible en su poética como una matriz teórica con la cual trabaja.

11 Asumo la presencia de un “cronotopo poético” considerando la idea que propone Matías Ayala en la reseña ya mencionada en este trabajo en otra nota al pie. En ésta, Ayala propone lo siguiente: “El espacio urbano de esta literaria “Ciudad Fanon” es un lugar distópico, marcado por el exceso y el delirio, la desigualdad y la violencia. En él se mezclan las temporalidades de la Colonia, los años 60 y la actualidad como una suerte de resaca de la historia”. (Ayala en línea). En el sentido propuesto por Ayala, en el poemario la distopía se transforma para devenir en una cronotopía que aglutina momentos violentos y trágicos de la historia latinoamericana.

12 Utilizo acá el término acuñado por Derrida en una conferencia pronunciada en 1968 en la Sociedad Francesa de Filosofía, en la cual refiere a la naturaleza de cualquier subjetividad asimilada como algo imposible de simbolizar, ya que en cada sujeto se desborda la representación debido a lo heterogéneo que marca su diferencia con el resto de los sujetos.



la maquinaria colonial. El proyecto de los Estados-nación desde sus inicios ha ido marginando a todos aquellos que dentro de un territorio confrontan su normativa panóptica (Foucault 1975).

El poemario reconstruye la idea del tiempo y, deconstruye a su vez, la configuración lineal que desde la *episteme* occidental se nos ha enseñado. Se distingue en el entramado de sus poemas un devenir cíclico conformado por distintos referentes de la historia de Latinoamérica. En este ciclo señalado, según lo que planteaba anteriormente, no es casual que los dueños de la palabra sean los propios colonizadores: “ENTONCES CAÍMOS EN CIUDAD FANON/como lentos, blanquísimos cuervos/sobre un quemado maizal ...” (2014 9).

Es interesante notar que Huenún se apodera del discurso del colonizador para simbolizar una imagen invertida de lo que se conoce bajo el imaginario que ha elaborado Occidente: el blanco como referente de una pigmentación considerada como positiva (inmediata referencia al español) en contraposición a otras como la de los mulatos, zambos, etc. Pero ese significante se asocia con un símbolo de mal augurio en los versos, el cuervo. Los cuervos han caído en “Ciudad Fanon”, un lugar yermo y asolado, un “quemado maizal” según el hablante.

Vemos a través de los ojos del español cómo distingue su entorno. Asimismo, entre “Los cánticos del vudú” y “la gorda plegaria de los zambos exiliados de Pernambuco” (9), el colonizador comienza a manifestar su autoridad jerarquizante, configurando un “otro” subordinado y *subalterno*<sup>13</sup> distinto a él: “Mi buen obrero, no mientas nunca,/ y nunca robes, nunca, nunca...” (9). “Ciudad Fanon” comienza a mostrarse como un espacio en pugna en el que existe un emplazamiento desde un poder jerárquico que califica y desplaza, pero además, impone órdenes.

Para comenzar a entender de mejor manera los “terrenos” de *Fanon City Men*, acudo a una cita de Foucault:

El espacio que habitamos, que nos hace salir fuera de nosotros mismos, en el cual justamente se produce la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia, este espacio que nos consume y avejenta es también en sí mismo un espacio heterogéneo. En otras palabras, no vivimos en una especie de vacío, en cuyo seno podrían situarse las personas y las cosas. No vivimos

---

13 Para efectos de este estudio se consideran las nociones de “subalternidad” a partir de los postulados de Gayatri Spivak, quien, en su texto *¿Puede hablar el sujeto subalterno?* (1985), plantea la interrogante que da título al mismo libro, con la finalidad de reflexionar acerca de la condición de aquellos sujetos oprimidos y la búsqueda de un camino que les permita tener un lugar de enunciación y validación de sus subjetividades y diferencias.

en el interior de un vacío que cambia de color, vivimos en el interior de un conjunto de relaciones que determinan ubicaciones mutuamente irreductibles y en modo alguno superponibles (“Los espacios otros” 2010).

A través de las palabras del crítico francés se podría asumir que en la dinámica de cualquier espacio se produce un entramado heterogéneo. Sin embargo, lo que se puede presenciar en el poemario va más allá de lo que plantea Foucault. Me atrevo a decir que el crítico comprendería esta heterogeneidad desde la dualidad tiempo-historia. Empero, el rumbo de su aplicabilidad a la noción de espacio heterogéneo difiere a la postura del autor en análisis, ya que según Foucault las ideas a partir de esta dialéctica se rigen por la imposición de la razón occidental, asunto que resulta paradójico e imposible de sustentar desde la mirada del subyugado. Una construcción dual impuesta y sesgada que omite el discurso de los colonizados es la imposibilidad de esta afirmación del francés.

Ahora bien, si el territorio es comprendido en la lógica eurocéntrica y bajo los fundamentos de la topografía occidental como lo medible bajo la norma y regulación de los espacios, estos estarían comprendidos epistémicamente como una herramienta de control y dominio, ¿pero dominio de qué? Para ayudar a responder esta interrogante me sirvo de las palabras de Nelson Vergara:

Según esto, el territorio es una de las formas como este espacio se nos da, si bien de un modo determinado. Otras formas son, por ejemplo, el lugar, el paisaje, el sitio, el no lugar, etc. En lo fundamental, como *espacio*, el territorio es un *entorno*. Pero, no un entorno abstracto, aparte e independiente, sino siempre un entorno de *alguien*, una colectividad, o una persona en cuanto pertenece a una colectividad. Entonces el territorio es un *espacio* de la vida *plural*, colectiva, social o cultural, y no un mero marco físico en que se localizan las cosas. Es decir, no un espacio ahí, simplemente, aparte, objetivo y suelto, por sí, sino un *espacio vivido* (cursivas en el original) (2009 235).

El territorio impuesto por la autoridad epistémica en “Ciudad Fanon” es un espacio hostil, y esto queda claro en la voz que señala que “Cada rostro va teñido/ por la muerte y el deseo;/ cada piel oculta sombras que me anuncian/ el infierno por venir” (14). Por lo tanto, el “espacio vivido” al cual alude Vergara en la cita, en *Fanon City Meu* es un lugar en el que el conquistador y colonizador ha recreado un “infierno terrenal” donde no sólo ha ido marginando a los sujetos que ha colonizado, sino que además los ha violentado generación tras generación: “la orden fulminante fue soltarlos en la sierra/ y darles por la espalda/ sin ni un asco con los

AKA” (13). Pero esa violencia no sólo es física, también es simbólica. Ese es el efecto que intenta patentizar el poeta, una violencia que pretende perpetuarse a partir del espacio y el margen, en lo concreto y en lo simbólico, permitiéndole al lector transitar por “un lugar intermedio, a la vez inter y extraterritorial” (Calderón 23) en el cual es posible reconocer la escisión de la identidad de los sujetos subyugados al modelo colonizador occidental.

Tiempo y espacio son reconfigurados en el libro como un tránsito entre lo dicho y lo no dicho. Como señalaba antes, ya el título del poemario adelanta esta dialéctica y sitúa al lector inmediatamente desde tres focos simbólicos que iluminan la interpretación de sus terrenos: “Fanon” como símbolo de la lucha ante la opresión; “City”, el término adelanta el “encuentro” con un lugar que se resignifica desde el referente de la dominación, y además está escrito desde el idioma que representa el actual imperio que perpetua la colonización; y por último, la palabra “Meu”, proveniente de la lengua mapuche que, podría asumir en una categoría “champurria”,<sup>14</sup> la posibilidad de pertenencia a algo o alguien.

Tres términos que conforman un título que finalmente se leería como “La ciudad de Fanon” o simplemente “Ciudad Fanon”, tal como ya se ha nominado en el desarrollo de este estudio. Un título que remite justamente a un espacio distópico en el cual se lleva a cabo un tiempo cíclico sin fin que refiere no sólo a las ciudades de Latinoamérica, sino también a otros espacios subalternos en los que aún perdura el poder del Colonialismo.

---

14 Entenderemos el concepto “champurria” a partir de la idea que entrega el propio Jaime Huenún en una entrevista realizada el año 2003. En la instancia el autor señala que: “Lo del mestizaje no es un tema en mi caso, sino una vivencia. Yo soy un champurria, un mezclado, un mestizo como dicen los mapuche. La idea de asumir esa parte de mi biografía es tratar de compenetrarme honestamente con mi propia vida, mi propio ámbito de existencia, pero es complejo y no es fácil. Es complejo. Por una parte existe una corriente intelectual y dirigencial mapuche que reivindica una ancestralidad idealista, una pureza un tanto maniquea acerca de quien es más o menos mapuche. Por otro lado, tengo que vivir en una sociedad chilena contemporánea a la cual de una u otra manera todos pertenecemos, mapuche, rapanui, aymarás, y de alguna manera todos tenemos que llegar a las oficinas públicas, todos vemos TV, todos estamos dentro de un marco cultural, político y económico que es esta contemporaneidad chilena. Son estos modelos que se nos imponen cotidianamente. No es fácil asumir que Chile es un país contaminado, mezclado, donde todos quieren resaltar sus orígenes más o menos puros. Que yo soy de origen germano, que yo soy de origen italiano, que yo soy mapuche. En definitiva, tal vez mi posición es la más incómoda de todas en esta hornada de intelectuales mapuche que están reflexionando y creando desde ciertas zonas de identidad.” (2003 Huenún en línea). La idea que propone Huenún puede entenderse, entonces, como la experiencia de un sujeto que se asume mestizo y que, por lo tanto, entiende que no es posible definir o establecer una categoría identitaria fija. Desde esa perspectiva, lo “champurria” en Huenún concierne a experiencia y habla-escritura.



La ciudad recreada es un lugar de contacto donde se suscitan una serie de discursos. En varios de los poemas se genera la idea de espacios latinoamericanos proto-urbanos interdependientes a partir de la dinámica del poder, ya que cada hablante a través del lenguaje problematiza su relación con el entorno. Los oprimidos dan cuenta de su condición: “SI YO FUERA UN PARDO INDIO/, al punto me suicidaría’ —dijo usted. . .” (17); en la voz de los opresores, al contrario, se demuestra claramente su tiranía: “Para dirigir salvajes —dijo al fin—/ sólo hay un método:/ unas cuantas patadas en el culo” (17). Mediante este juego, pareciera que Huenún intenta resignificar el sentido de los márgenes de la ciudad, generando así una metonimia de un lugar especular, que se repite y adquiere la misma forma en todos sus poemas: la forma de la violencia.

La frontera<sup>15</sup> y sus márgenes se convierten en elementos importantes de la propagación del logos eurocéntrico, porque de esa elaboración de una imagen especular de “Ciudad Fanon”, la circularidad es la condición que oprime a algunas de las voces en los poemas: “Yo pensaba en las calles/ circulares de Ciudad Fanon,/ en los mil fuegos danzantes/ que encendía con bastones/ en la fiesta de mis sueños. . .” (17). La voz de estos versos manifiesta abiertamente la forma que tiene esta ciudad, y reprime sus deseos desplazándolos a la posibilidad que le entregan sólo sus sueños. La circularidad del lugar está delimitada por la frontera impuesta desde la cartografía del bastión occidental.

La frontera es una porosa delimitación que Huenún intenta deconstruir a través de los distintos discursos que dan cuenta de una dinámica cultural heterogénea, y que en este libro es circundada por una polifonía de hablantes que, mediante un constante tránsito por hoteles, hostales, tabernas, selva, sierra, cerros, *apus*, cementerios, guetos, ferias, etc., demuestran que esta ciudad es un espacio donde los sujetos colonizados están confinados. Sin embargo, uno de los poemas entrega una ruta alternativa a esta norma occidental del espacio:

CONSTELACIÓN DEL DELIRIO SOY,  
pero tú no me ves,  
pero tu no me escuchas.  
Va Dios extraviándose  
en mi carne y mi lenguaje.

---

15 Frente al concepto de frontera, Tatiana Calderón señala lo siguiente: “La frontera, en los relatos literarios, es entonces una zona de contacto y de dominación donde el sujeto experimenta un rito de pasaje entre dos espacios. En este lugar de convergencia se exagera la traducción cultural y la heteroglosia constituye un espacio de escritura de la historia sumergida” (30).

Yo cruzo las aduanas y te oigo:  
“Este niño será nuestra blasfemia,  
la vergüenza será de nuestro nombre” (42)

El hablante de este poema revela en su enunciación que la anulación completa de su subjetividad es revertida en aquel tránsito desde un lugar a otro por medio de estas “aduanas”, que no son otra cosa que la concreción de la imagen de la frontera. En este desplazamiento se produce una línea de fuga en la que puede deshacerse de la carga ideológica de la voz imperante que lo califica como una “blasfemia”.

Lo anterior es un ejemplo representativo de la posibilidad que entrega el poeta al lector para posicionarse en las reducciones<sup>16</sup> de los subalternos y desde ahí resignificar los lugares de “Ciudad Fanon”. La resignificación estaría mediada por la apropiación de estos espacios cartografiados para provocar enseguida un vaciamiento simbólico de ellos, vacío desde el cual es posible, además, criticar las distintas aristas de la violencia y el olvido para que este hablante oprimido pueda ser “visto y escuchado”.

### Los recovecos de la violencia

La violencia tiene muchas caras en *Fanon City Men*, entre ellas es evidente la violencia epistémica, la que me parece es la raíz de todas las demás violencias en la mayoría de los poemas. Esta problemática es un punto importante a discutir, pues plantea una condición indisoluble, está determinada por la imposición de la modernidad.

Al respecto, y reflexionando acerca de cómo se genera esta dinámica de poder, Walter Mignolo señala que:

... la “modernidad” es una narrativa europea que tiene una cara oculta y más oscura, la colonialidad. En otras palabras, la colonialidad es constitutiva de la modernidad: sin colonialidad no hay modernidad. Por consiguiente, hoy la

---

16 El término “reducción” alude al emplazamiento de grupos indígenas para su sometimiento al catolicismo desde la llegada del español a nuestro continente. En Chile, el término comenzó a utilizarse debido a la expropiación de tierras desde el tiempo de la Conquista. Existían en aquel entonces las llamadas “Bulas intercaeteras”, documentos jurídicos y eclesiásticos de la Corona española que determinaban la supuesta autoridad para disponer de las nuevas tierras conquistadas. Así, el espacio territorial de los mapuche comenzó a “reducirse” como una forma de dar pie a la expansión del imperio español y consecuente dominio de toda cultura indígena. Ocupó el término como una metáfora de lo que se establece en el libro, una forma de resignificar también los espacios “otros” que son reducidos al margen.

expresión común modernidades globales implica colonialidades globales, en el sentido preciso de que la matriz colonial del poder (la colonialidad, para abreviar) se la están disputando muchos contendientes: si la modernidad no puede existir sin la colonialidad, tampoco pueden haber modernidades globales sin colonialidades globales. . . (39)

En ese sentido, la violencia en “Ciudad Fanon” es un hecho sustancial que se desprende inequívocamente del sentido que adquiere la modernidad para quienes la ostentan, es decir, de todas aquellas voces ligadas a la perpetuación del poder colonizador dependerá el control del territorio a partir de los elementos estratégicos que se escojan para su aplicabilidad.

En varios poemas del libro podemos presenciar sujetos “sitiados” en una construcción que los determina, y que en la mayoría de los casos es una construcción simbólica y represiva: “TEMBLÁBAMOS DE MIEDO, TE LO JURO,/ vigilando en los camiones/ a esa chusca tropa de fanáticos./ Chacanas tutelares de bronce y de alpaca/ colgaban relumbrando de sus cuellos./ Borrosos tatuajes del Chimú/ marcaban sus brazos engrillados” (13). El hablante, evidentemente colonizador, resignifica de manera negativa el imaginario del mundo pre-incaico de la cultura Chimú, los cataloga como “chusca tropa de fanáticos” para justificar la acción de engrillarlos. Las normas de la modernidad orientadas por el uso de la razón eurocéntrica, recrean una vez más la situación problemática de la dicotomía civilización/barbarie. “No hubo modo de hacerle razonar,/ no hubo modo de tenderle a usted la mano” (17), dice el hablante de otro poema; aquí Huenún es mucho más explícito en el uso de la razón como el medio que justifica todos los males de la colonialidad.

En esta misma línea, y analizando las características que adquiere un territorio ante los ojos del “subordinado”, Lucía Guerra menciona que: “Dentro de este contexto ideológico en el cual el conquistador español borra todo trazo cultural para imponer una creación *ex nihilo*, la fundación de la ciudad latinoamericana es una praxis de la violencia dominadora en la esfera del imperio de los signos” (21).

Este “imperio simbólico” del cual habla Lucía Guerra, es un modelo continuo que, según la circularidad que va adquiriendo el poemario en su lectura, se mantiene en las fraguas de la modernidad, renovándose y perpetuando el poder ideológico occidental en distintas temporalidades, no sólo en la Conquista y la Colonia, también en periodos más actuales de la historiografía occidental.



Resulta interesante en este último punto, considerar que Huenún genera un juego metafórico en el que relaciona el cuerpo de algunos personajes conocidos a través de la historia latinoamericana, con el cuerpo de la ciudad. Es el caso del poema que recrea la imagen de un Che Guevara mutilado: “LAS MANOS DE GUEVARA BUSQUÉ DE PUEBLO EN PUEBLO/ por orden del Partido, después de la elección./ Oculto entre pandillas, seguí algunas pistas que me diera un traficante de ron” (30). La búsqueda de las manos del “Che” es la búsqueda de la revolución perdida: “Las manos de Guevara no se venden —dijeron—,/ son ofrendas que dimos a la Virgen del Sol” (30). Esta imagen da cuenta de una “ciudad” que ha sido mutilada por la imposición violenta de la razón colonial a partir de la destrucción del imaginario local, la cual según el contexto, seguirá desarrollándose de manera igual de impune a través de los distintos procesos de dictadura en Latinoamérica.

Los versos de otro poema que sirven para corroborar esta misma idea señalan lo siguiente: “EN SELLADA VASIJA DE FORMOL/ enviamos la cabeza de Atahualpa/ a tu nuevo domicilio” (21). El poema se abre satirizando con el tráfico de los restos de Atahualpa como una manera de develar aquellas “historias no dichas”; y se cierra con el hablante diciendo: “Ese cráneo es más valioso/ que la ampolla de morfina/ que te inyectas por las noches./ Guárdala de los rateros y las moscas/ que hacen nata en la choza donde vives./ Un gobierno carnal en el exilio/ crecerá sin fin de esa cabeza” (21). La modernidad ha arrasado hasta con los ideales políticos, el cuerpo de Atahualpa, al igual que el de Guevara, es la metáfora de un cuerpo resignificado por el discurso de la modernidad.

La referencia a sujetos que lucharon contra la desigualdad en nuestro continente, son utilizadas como una forma de demostrar que, tal como señala Mignolo, “sin colonialidad no hay modernidad”. La manera en que esta dialéctica se sigue dando es mediante la propagación de la violencia.

### **Identidad topográfica, memoria en olvido**

Anteriormente, planteaba que uno de los motivos por los cuales la colonialidad sigue acechando a esta “Ciudad Fanon”, es la aniquilación de los imaginarios. Esta idea me permite plantear que la pérdida de la identidad latinoamericana es otro problema que Jaime Huenún quiere retratar. En algunos poemas este conflicto identitario se evidencia sustancialmente en la resignificación de los imaginarios ancestrales para situar irónicamente la imagen del colonizador como un referente positivo:

EL SEÑOR DE LOS CIELOS TRAJÓ EL AGUA,  
la comida de los niños, medicinas.  
Su empleado Moctezuma diligente  
repartía las cajitas con regalos.  
Al final nos entregó cuarenta rifles  
con un sello grabado en las culatas.  
“Sean justos y disparen en mi nombre  
cada vez que mi gente se los pida”.  
Ahora somos su rebaño predilecto,  
una grey que no le falla ni le miente.  
Ahora somos una tropa fiera y santa,  
los guardianes bien templados de su honor (33)

Aquí la voz poética da cuenta de cómo él y su gente han generado una relación con los colonizadores a través de la jerarquización de raza y clase. La propia figura de Moctezuma es un referente que redime la condición de los aztecas que cayeron en las falsedades del colonizador. El imaginario de los aztecas, resguardado en la cosmogonía mítica, se fue desplazando de manera lamentable hasta convertirlos en una “tropa fiera y santa” capaz de defender los ideales del invasor, un “rebaño predilecto” fiel, ya no a sus propias creencias, sino a los postulados del catolicismo.

La pérdida de la identidad es un tema que subyace dentro la lectura de los poemas, pero que proclama su atención mediante la recuperación de la memoria oculta. Una memoria que “EL SEÑOR DE LOS CIELOS” ha ido enterrando mediante la construcción del discurso de la historia.

En efecto, la poética del autor va adquiriendo en esta obra un recorrido por referentes espaciales y temporales que no son parte de la historia oficial, ya que han sido olvidadas, o más bien se ha procurado su olvido. Me sirvo en esta ocasión de las ideas de Paul Ricoeur para situar esta problemática:

. . . todo lo que constituye la fragilidad de la identidad aparece como ocasión de manipulación de la memoria, principalmente por vía ideológica. ¿Por qué los abusos de la memoria son de entrada abusos del olvido? . . . precisamente por la función mediadora del relato, los abusos de memoria se hacen abusos de olvido. En efecto, antes del abuso hay uso, es decir, el carácter ineluctablemente selectivo del relato. Si no podemos acordarnos de todo, tampoco podemos contar todo (572).

Ricoeur me daría la razón al señalar que lo que se denuncia en este libro es la necesidad de recuperar la memoria de los distintos sujetos que habitan “Ciudad Fanon”, ya que en el recuerdo pueden recuperar su identidad. El olvido deja manifiesta la matriz dual entre memoria e identidad como un elemento más que permite el vínculo social. Sin embargo, el vínculo social que vemos en el poemario es hegemónico e imperante sólo desde una dirección, la del subyugador: “Soy la india de los sueños de Occidente,/ la sirvienta que oculta con sonrisas/ la invencible ley de gravedad” (38). Ante estos últimos versos nace una interrogante, ¿podrían ser la metáfora de la identidad latinoamericana actual: un servil territorio desde los ojos de la política colonizadora?

Para orientar una posible respuesta a este asunto, primeramente, es necesario pensar en lo que se entiende por indentidad, ya que en la comprensión de una subjetividad, la memoria influye enormemente en ella. En palabras de Jorge Larraín el concepto se entiende de la siguiente manera:

La identidad también presupone la existencia de otros que tienen modos de vida, valores, costumbres e ideas diferentes. Para definirse a sí mismo se acentúan las diferencias con los otros. . . Así surge la idea del “nosotros” en cuanto distinto a “ellos” o a los “otros”. . . Si bien la diferencia es un proceso indispensable para la construcción de identidad, la oposición hostil al otro no lo es, y constituye un peligro de todo proceso identitario (Larraín 32).

Si la idea de Larraín considera la conformación de la identidad a partir también de la convivencia en un contexto determinado, es evidente pensar que el espacio representado en *Fanon City Meu* es un espacio topofóbico, agreste para quienes deben olvidar lo que eran. La memoria es enterrada en un cementerio de “Ciudad Fanon” y en su lugar se ha sobrepuesto, a modo de palimpsesto ideológico, el discurso o las “canciones de los vencedores”, porque tal como dice uno de sus versos “Las canciones matan más que los balazos” (31).

Para resolver la interrogante planteada más arriba, es preciso reorientar la misma, ya que si asumimos la identidad sólo como una construcción colectiva, entonces desviamos la atención a la constitución de las diferencias presentes a través de las distintas subjetividades y, por lo tanto, se caería en el error de interpretar las voces de este poemario a partir solamente de su conformación como parte de un territorio, he ahí, precisamente, la intención de los modelos canónicos de la literatura impuestos desde un orden político e ideológico que margina.

Conviene, entonces pensar que los intentos de Jaime Huenún están dirigidos a salvaguardar los discursos “otros” para entablar un diálogo con la memoria, y desde ahí también producir un trayecto temporal por distintas subjetividades que pueden dar cuenta de la construcción de diversos espacios que las desplazan del centro político.

### **Final del trayecto: “los pliegues” del espacio**

La lectura de los poemas de Huenún permite encontrarnos con voces y relatos de sujetos fragmentados. El poeta recrea el discurso de quienes habitan y se relacionan en torno a un territorio liminal, que desde la distopía permite proyectar una desestructuración de su espacio, transgrediendo las normas del trazado topográfico.

*Fanon City Meu* es el esquema de un lugar en el que convive el miedo y el deseo de quienes son desplazados de su territorio. Esta dualidad miedo-deseo conforma un estado de tensión continuo que se manifiesta de manera agreste y violenta, donde la memoria, además, es contenida en el olvido y se desliza y permea mediante los sujetos que ostentan el poder.

El poemario constituye un cronotopo que debe ser organizado por el lector. Es una estrategia de lectura para entrar en espacios y tiempos especulares que, omitidos por el discurso de la historia, proyectan la imagen de una ciudad que elimina sus fronteras y le da cabida a todos los sujetos marginados, ya que como plantea Spivak: “. . . no se puede dejar de insistir sobre el hecho de que el sujeto subalterno colonizado es irrecuperablemente heterogéneo” (190), y en su libro, Huenún intenta recuperar esa heterogeneidad.

Se reconoce aquí a un poeta que transita más allá de la etno-literatura, en contraposición al encasillamiento que muchas veces le ha dado el canon académico. Huenún ejecuta una poética que se descentraliza, y es capaz de reconocer y resituar tópicos como la marginación, la violencia epistémica y simbólica, los abusos de la memoria, y la pérdida de la identidad a través de la transculturación, en problemáticas literarias transversales.

Jaime Huenún es uno de los poetas más importantes en Chile, y esto se debe a la importancia de su escritura como un referente actual que permite revisar y entender la dinámica de tensiones culturales que se dan en el espacio territorial chileno y también en el latinoamericano.



Entender la escritura del autor bajo la imposición forzada de códigos teóricos, sería errar el camino de su lectura; por tanto este estudio pretende abrir ese mismo camino hacia otras rutas, y a su vez servir para nuevas interrogantes ante la situación de la modernidad en Chile y Latinoamérica, sus imaginarios y la propia preocupación que actualmente tiene la literatura de esta zona, ya no vista sólo como un territorio geográfico cartografiable, sino como un espacio de emancipaciones.

## Obras citadas

- Calderón, Tatiana; Mora, Edith. *Afpunmapu, fronteras, borderlands. Poética de los confines: Chile-México*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2015.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari. *Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS, 2004.
- Derrida, Jacques. “La différance”. Conferencia presentada en La Sociedad Francesa de Filosofía. París. 27 de enero de 1968. En [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl). Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS.
- Foucault, Michael. “Los espacios otros”. Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967. Trad. Pablo Blitstein y Tadeo Lima. *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, oct. 1984.
- Góngora Díaz, María, & Daniela Picón Bruno. “Poesía mapuche: Actualidad y permanencias. Entrevista a Jaime Huenún.” *Revista Chilena de Literatura* 77. 13 ene. 2016.
- Guerra, Lucía. La ciudad ajena: *Subjetividades de origen mapuche es el espacio urbano*. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones, 2014.
- Huenún, Jaime. *Ceremonias*. Santiago de Chile: Editorial de la Universidad de Santiago de Chile, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Fanon City Men*. Santiago de Chile: Das Kapital Ediciones, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Puerto Trakl*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Reducciones*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2012.
- Lavín, Vivian & Mario Valdovinos. “Me rebelo contra el rótulo de poesía étnica. Entrevista a Jaime Huenún”. *Vuelan las plumas*. 12 ene. 2004.
- Larraín, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001.
- Mansilla, Sergio. “Palabras que van a dar al río de una poesía inútil. Una aproximación a la poética de Jaime Huenún a partir de Puerto Trakl”. *Revista Alpha* 32. 2011: 11-27.
- Mignolo, Walter. “La colonialidad: la cara oculta de la modernidad”. *Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.

- Osorio, José y Muga, Ana. “Hay que rescatar al verdadero Pablo Neruda”. Entrevista al poeta mapuche Jaime Huenún. Semanario El Siglo. Dic. 2003. Extraída de <https://www.rebelion.org/hemeroteca/cultura/031230jo.htm>
- Park, James. “Discursos y poética mapuche-huilliche actual: Cambio generacional y diferencia territorial”. *Revista Alpha* 24. 2007: 139-162.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Sanhueza, Leonardo. “Entrevista a Jaime Huenún”. *Las Últimas Noticias*. 12 ene. 2014.
- Spivak, Gayatri. “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”. *Revista Orbis Tertius* 6. 1998: 175-235.
- Vergara, Nelson. “Complejidad, espacio, tiempo e interpretación. Notas para una hermenéutica del territorio”. *Revista Alpha* 28. 2009: 233-244.

## La comunidad de los hombres solos: *Mónica Sanders* de Salvador Reyes<sup>1</sup>

The community of men alone: *Mónica Sanders* by Salvador Reyes

Felipe André González Alfonso  
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso  
Universidad de Playa Ancha  
[felipe.gonzalez.a@pucv.cl](mailto:felipe.gonzalez.a@pucv.cl)

### Resumen

La novela *Mónica Sanders* (1951) de Salvador Reyes (1889-1970) tiene como subtexto histórico, por una parte, la decadencia económica del Valparaíso posterior al Crac de 1929 y, por otra, la pujante industria ballenera de Quintay durante los años cuarenta del mismo siglo. Mediante el enlazamiento conceptual de *espacio, imaginarios y comunidad*, este trabajo destaca una serie de oposiciones y ambivalencias que configuran la estructura ideológica del texto. Mientras en el espacio citadino predomina la comunidad inglesa representada bajo un imaginario decadente y encarnada en el personaje femenino de Mónica Sanders; en el espacio marítimo se despliega una comunidad nórdica bajo un imaginario de vitalidad masculina, afín al tópico vanguardista del “hacerse salvajes”. Se va trazando así un mapa territorial-valorativo, con implicancias de género y nacionalidad, de los distintos sectores y sujetos de Valparaíso, y al menos dos formas de pensar la comunidad.

**Palabras clave:** Salvador Reyes, *Mónica Sanders*, Valparaíso, espacio, comunidad.

### Abstract

The novel *Mónica Sanders* (1951) by Salvador Reyes (1889-1970) has, as a historical subtext, on the one hand, the Valparaíso’s economic decline after Wall Street Crash in 1929; and, on the other hand, the strong Quintay’s whaling industry during 1940s. Through the concepts of *space, imaginaries and community*, the current research highlights a series of oppositions and ambivalences that shape the ideological structure

---

1 Este escrito se desprende de la ponencia “Hacerse salvajes: espacios, imaginarios y comunidades en *Mónica Sanders* de Salvador Reyes”, presentada en el XXII Congreso Internacional de la Sociedad Chilena de Estudios Literarios SOCHEL. *Cartografías e imaginarios de la literatura chilena reciente: espacios, temporalidades y sujetos. Aniversario 40 años*, realizado el mes de octubre de 2019 en el campus San Joaquín de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

of the novel. The English community prevails in the city space, represented by means of a decadent imaginary and embodied in the female character of *Mónica Sanders*. Whereas, in the maritime space, a Nordic community grows under an imaginary of masculine vitality, related to the avant-garde topic of “become wild”. So, a territorial-evaluative map is being drawn up (with its implications on gender and nationality) of the different sectors and subjects of Valparaíso, and at least two ways of thinking about the community.

Keywords: Salvador Reyes, *Mónica Sanders*, Valparaíso, space, community.

Recibido: 12/04/2020

Aceptado: 02/03/2021

## Introducción

*Mónica Sanders* (1951) es la quinta novela de largo aliento publicada por Salvador Reyes, Premio Nacional de Literatura, y a la fecha ocupa un lugar respetable en nuestra historiografía literaria, por el que puede considerársela plenamente integrada al canon de la novelística nacional y, por supuesto, al más difuso canon de la literatura de Valparaíso.<sup>2</sup> Aunque no por esto ha tenido una amplia recepción crítica ni lecturas que profundicen en su vínculo porteño. Vistos desde el interés de este trabajo, los escasos acercamientos que se registran —varios de ellos sólo circunstanciales notas de prensa—, se han centrado principalmente en el ambiente marítimo, en el marinismo general de Salvador Reyes, o bien en el espesor metafísico-filosófico de la novela, con énfasis en el mar y lo masculino.<sup>3</sup> Y han evitado, como se pretende aquí, indagar la especificidad del espacio porteño representado, y su relación con la historia, con las comunidades e imaginarios de la ciudad.<sup>4</sup> De

---

2 Se ubica, según la periodización de Goic, en la primera generación del período surrealista, la de 1927 (75).

3 El “Prólogo” de Luis Oyarzún a la primera edición de 1951 es paradigmático de esta aproximación metafísica, que diluye la significación histórica de los elementos novelísticos, tratados en tanto arquetipos: “*Mónica Sanders* —y ya se advertía algo de lo mismo en obras posteriores de Reyes— es la versión de un duelo entre el hombre y la existencia, que Salvador Reyes traduce con su lirismo sin esperanza” (11).

4 En la sección reservada para Salvador Reyes en su *Historia de la literatura chilena* (1956), Hugo Montes y Julio Orlandi enfatizan, sobre todo, el interés marítimo de la literatura de Reyes. Por su parte, en el artículo de Ana Ramírez, “Valparaíso en la perspectiva literaria del imaginismo” (1980), de gran interés en su enfoque, la novela aparece como un texto central del marinismo de Reyes, y también ahí se da predominancia al entorno marítimo, lo cual, en todo caso, sólo es exacto para el comienzo de la novela: “La proyección oceánica de Valparaíso está dada en la novela de Salvador Reyes, *Mónica Sanders*, donde la caza de la ballena nos aleja del ambiente porteño para enfrentarnos a la furia del mar y de sus criaturas” (115). En general, Ana Ramírez va a la búsqueda de tópicos y arquetipos de orden “universal” para hacer



todos modos, es justo constatar que desde un inicio se señala la importancia e incluso el protagonismo de Valparaíso en Mónica Sanders y, siguiendo esta línea, algunos trabajos recientes orientan su análisis a partir de los rasgos propios del espacio elaborado en su doble dimensión portuaria y ciudadina.

Comenzando por la crítica más cercana a la publicación de la novela, ya en 1951 Alone se percata de la importancia de la espacialidad y señala en su confección un “preciso realismo de la indicación exacta, geográfica, urbana”, y en consecuencia apunta que la ciudad “podría considerarse en la novela tan personaje como Julio Moreno y su buque, o la bella y poderosa Mónica Sanders” (243). En 1975, el crítico porteño Hernán del Solar hace también un breve, aunque iluminador deslinde, considerando la representación femenina y del entorno: “A pesar de que Mónica le da su nombre a la novela, que ante todo es una visión del puerto de Valparaíso nocturno, poblado de aventureros, borrachos, prostitutas, la verdad es que la mujer tiene por estas páginas un tránsito fugaz” (s/p). Como Alone, Hernán del Solar deja constancia del persistente interés del narrador por describir con minucia el trazado urbano y la geografía de la ciudad, y así aclara que estos no figuran como un simple telón de fondo. Vale también señalar un punto reiterativo en distintos comentarios, y es una supuesta incongruencia en el hecho de que Reyes titule su novela con el nombre de un personaje al parecer secundario o que no posee el rol protagónico de Julio Moreno. Esto es cuestionado en dos artículos que, al mismo tiempo, resaltan el papel provocador y activo del personaje de Mónica Sanders e insisten en la relevancia del espacio porteño en la elaboración textual.

El primer artículo, “Porteñas buenas mozas: corazón y belleza en la construcción de la mujer en la narrativa de Salvador Reyes” (2016), de Candia-Rosales-Landaeta, hace visible el estrecho vínculo entre la representación espacial y la representación femenina. Refiriéndose en general a las novelas del autor ambientadas en Valparaíso, señalan, por ejemplo, que “escribe textos donde no sólo reconstruye el ‘imaginario urbano’ del puerto, asumiendo una clara vocación ‘anárquica’ en la representación del espacio, sino que crea, además, personajes femeninos que desempeñan roles centrales en el desarrollo de los mismos” (158). En el segundo artículo, “Pleamar del deseo en la narrativa de Salvador Reyes” (2017), Candia-Rosales ven en el mar y su entorno portuario uno de los cinco elementos estructurantes de la narrativa de Reyes. Ya no es arquetipo de la muerte o lo desconocido, sino elemento situado, parte de la historia y las comunidades de Valparaíso,

---

de Reyes un Conrad o un Melvin chileno. Con un tenor similar, Manuel Montecinos rememora la obra de “Reyes, el gran marinista” (1994), elogiando “las hermosas descripciones de sectores de Valparaíso, particularmente aquellos que guardan un sabor típico” (7).

“constitutivo de la identidad porteña no sólo por la serie de actividades económicas y de esparcimiento asociadas al Océano Pacífico, sino como un elemento que convierte a la ciudad en una puerta de entrada y salida al resto del mundo” (64). Enfatizan también el estrecho y coherente vínculo entre la representación de Valparaíso y los personajes femeninos en la narrativa porteña de Reyes, pues la mujer se encuentra, dice, “inserta en una ciudad, Valparaíso, profundamente liberal, abierta y cosmopolita” (78).

A pesar de no ser copiosa, la recepción crítica de *Mónica Sanders* ha transitado, como se ve, desde una mirada marinista y metafísica, hacia otra que, desarrollando los comentarios aislados de la crítica anterior, comienza a reconocer el significado específico del espacio, los imaginarios y las comunidades de la ciudad-puerto, y en relación con su historia cosmopolita de auge y decadencia económica. La aproximación de este trabajo, de hecho, ofrece una lectura vinculada al subtexto histórico de la novela: por una parte, la decadencia económica del Valparaíso posterior al Crac de 1929 y, por otra, la pujante industria ballenera de Quintay durante los años cuarenta del mismo siglo. Mediante el cruce de la triada conceptual de *espacio, imaginarios y comunidad*, quiero apreciar una serie de oposiciones y ambivalencias que revelan la estructura ideológica del texto. Mientras en el espacio urbano se conforma una comunidad asfixiante, vinculada a la ya alicaída inmigración inglesa encarnada en el personaje femenino de Mónica Sanders; en el mar se despliega una comunidad nórdica (noruegos, finlandeses) que en el imaginario novelístico porta una vitalidad masculina afín al tópico vanguardista del “hacerse salvajes”. Se observa así un mapeo territorial-valorativo de los distintos sectores y sujetos de Valparaíso (con implicancias de género y ascendencia), así como dos formas contrapuestas de pensar la comunidad en el espacio porteño.

### **Espacio e imaginarios: el embrujo del capital**

En la crónica de los años setenta “¿Existe el embrujo de Valparaíso?”, Salvador Reyes acusa la pérdida de una emoción propia de la ciudad al dejar esta de recibir masivamente los acostumbrados barcos de pasajeros. Dice Reyes que “[c]uando antes de las líneas aéreas Valparaíso era la plataforma giratoria del viaje internacional tenía, naturalmente, una emotividad muchísimo mayor que la de hoy”, y se lamenta porque ya “nadie paladea la ‘amarga voluptuosidad’ de ver cómo la costa queda atrás en la estela del navío” (*Crónicas* 148). Me parece este un punto de vista iluminador para el análisis de su novela *Mónica Sanders*, pues vincula las transformaciones espaciales llevadas a cabo por el capital con las variaciones afectivas respecto al entorno urbano, que desplazan y renuevan los imaginarios sociales. Reconstruyendo la teoría geográfica de Marx sintetizada en la fórmula de “la

aniquilación del espacio por el tiempo”, el geógrafo David Harvey ha demostrado en detalle cómo las transformaciones espaciales operadas por las necesidades del capital —ya que el aumento del *plusvalor* exige la reducción de distancias—, transforman también la temporalidad social y, por consiguiente, las formas de vida en comunidad (262-263). El sistema capitalista altera el espacio mediante un proceso de crisis periódicas, dependiente de tres elementos: excedente de mano de obra para la reinversión expansiva del capital; disponibilidad de medios de producción; mercados consumidores para las nuevas mercancías (Harvey 256-257). Salvador Reyes captó con destreza narrativa y simbólica la aplicación radical de este proceso en Valparaíso: vibrante *etreport* del Pacífico en la segunda mitad del siglo XIX y luego, andando el siglo XX, por una serie de circunstancias históricas en que su devaluación como infraestructura estratégica de flujo mercantil no es la menor, ciudad en lento pero constante desmedro económico. *Mónica Sanders*, como se verá, reelabora este espacio-tiempo incorporando diversas influencias literarias, principalmente de tema marítimo, así como algunos imaginarios sociales de Valparaíso disponibles en la época, ya sea poniéndolos en tensión o renovándolos.

En su abarcador análisis de los imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana, Lucía Guerra entiende el concepto como un conjunto de “[i]mágenes y representaciones simbólicas que se nutren tanto de un imaginario social y mediático como de las imágenes y significados que [el sujeto como ser social] le infunde desde sus propias experiencias” (17). Recalco la variedad de fuentes señaladas por Lucía Guerra; los imaginarios sociales entrelazan: 1) imágenes colectivas, 2) imágenes mediáticas o culturales e 3) imágenes empíricas individuales (las del escritor en el caso de la novela). En el estudio de los imaginarios urbanos, esto tiene varias implicancias: las imágenes influyen en las construcciones identitarias, en la visión del otro e incluso en la planificación (o no) de las ciudades. Para Armando Silva, estas son siempre “ciudades imaginadas” porque no sólo se edifican materialmente, sino también con “objetos mucho más etéreos”; un sinnúmero de imágenes y mensajes que impregnan las representaciones ciudadanas (21). Pero la ciudad intangible tiene efectos bien tangibles, ya que “caracteriza y pre-define el mismo uso de la otra ciudad física”, pues los imaginarios se objetivizan, “se encarnan o se incorporan” para expresar “sentimientos sociales” (Silva 22). Resalto en Silva: el carácter social de los imaginarios, que “corresponden a una imagen que hacen los ciudadanos de la ciudad”; y su poder transformador, el hecho de que “son susceptibles de operar en lo real para generar cambios en las conductas ciudadanas en ambientes públicos” (29).<sup>5</sup>

---

5 Pongo por ejemplo el imaginario social más reciente de Valparaíso como una ciudad de lo irracional, de lo creativo y artístico, de lo libidinal; que se conciba, por así decir, como una ciudad “para ser pintada”,

Las reflexiones de Guerra y Silva se hacen especialmente pertinentes para considerar la propuesta de Salvador Reyes en la evolución novelística nacional,<sup>6</sup> me refiero al llamado imaginismo,<sup>7</sup> que en controversia con el criollismo anterior impulsó desde 1928 una renovación estética basada en “una nueva perspectiva literaria, un enfoque más poético, fantástico y original, que le [dio] lugar al ensueño y a la imaginación” (Cit. en Ramírez 107). Teniendo en cuenta esta inscripción debe subrayarse la operación estética efectuada por el novelista: la de seleccionar un imaginario marítimo proveniente de las literaturas europeas para luego adaptarlo a la espacialidad y los imaginarios propios de los puertos chilenos. De este modo, se enfrentó no sólo al criollismo canonizado de Mariano Latorre en la célebre querrela entre imaginistas y criollistas, sino también a la tradicional representación del puerto de Valparaíso, otorgándole “la dimensión marítima que le correspondía” (Ramírez 107), como, asimismo, podría agregarse, una nueva proyección urbana, al mirar con otros ojos el cosmopolitismo del Plan y el laberíntico trazado de los cerros. Todo esto dio un nuevo aire a la dialéctica entre la literatura porteña y los imaginarios sociales y, según ha observado Adolfo de Nordenflycht, dio alternativas a “la declinación del imaginario provisto por el proyecto de progreso y modernidad de los aventureros burgueses” (61). En una crónica de 1930, anterior a la escritura de sus dos grandes novelas porteñas —*Valparaíso, puerto de nostalgia* y *Mónica Sanders*—, Salvador Reyes ya había acusado los efectos indeseables de

---

y de hecho esto se concreta material y económicamente en los grafitis callejeros y en el colorido de las casas que atraen el turismo.

6 Como para Lucía Guerra, para Silva los imaginarios suponen un cruce entre y lo individual y lo colectivo en la percepción personal de una multiplicidad de “experiencias de mediación” que configuran la mirada social: “las mitologías, la literatura, el arte, las ciencias, las tecnologías o los medios, todas ellas fuentes engranadas por la historia y por las historias locales de cada comunidad y de los grupos que las forman” (Silva 41). Referido esto en particular al arte novelístico como fuente de imaginarios, agregaría yo que es, al mismo tiempo, un receptáculo de imaginarios, es decir, una suerte de válvula que recibe, transforma y devuelve imágenes nuevas a partir de lo anterior: las imágenes sociales y culturales, así como la historia personal, se encarnan y transforman en la obra literaria.

7 Dado que parece obvio vincular este imaginismo con la vanguardia literaria europea y su reivindicación del sueño y la imaginación como ámbitos más propios de la creatividad —además de su exaltación de la imagen como recurso literario—, hay que aclarar con Muñoz y Oelker que “los términos *imaginista* e *Imaginismo* comenzaron a emplearse, con evidente propósito peyorativo, durante la polémica entre criollistas e imaginistas, en 1928. El primero en llamar imaginistas a los escritores de esta tendencia fue Manuel Vega, quien los denomina ‘puramente imaginativos’ o ‘imaginistas puros’, para diferenciarlos de ‘los grandes imaginistas de la literatura universal’” (129). Y que, siguiendo con los mismos autores, “obviamente estos ‘grandes imaginistas’ ni tampoco los ‘imaginistas puros’ de que habla Manuel Vega tienen relación con los ‘imaginistas’ (‘imagists’), grupo de poetas ingleses y norteamericanos (Ezra Pound, Hilda Doolittle, Richard Aldington, D.H. Lawrence) que hacia 1914 formaron el movimiento literario denominado ‘imaginismo’ (‘imagism’)” (129).

ese imaginario en la sociabilidad porteña: “En ninguna parte de Chile los jóvenes hablan de negocios con entusiasmo tan grande como aquí” (Cit. en Ramírez 120).

Pero *Mónica Sanders* no postula sólo una sencilla oposición a la sociedad burguesa, a la razón instrumental y a la industria cada vez más mecanizada y deshumanizante. A Salvador Reyes le ha tocado ver cómo el desmejoramiento económico al declinar la actividad portuaria barre también con la vibrante atmósfera cosmopolita, con la renovación constante del ambiente propiciada por gentes y productos extranjeros. Es por esto que, a mi modo de ver, la propuesta imaginaria de la novela frente a la decadencia del Valparaíso posterior al Crac de 1929, apoya su trama narrativa —compensatoriamente— en la pujante industria ballenera de Quintay. Esta surgió cuando la Compañía Indus, especializada en productos de limpieza, diversificó en 1936 sus actividades hacia el negocio ballenero y contrató, dada su tradición nacional, al ingeniero noruego Alf Larsen Rasmussen con el fin de levantar una planta faenadora en la caleta, cuya construcción se inició en 1941 para comenzar a operar en 1943 y alcanzar su época gloriosa durante la primera mitad de los años cincuenta (Küpfer-Lastarria 77-84). La industria ballenera impulsó una inmigración considerable de noruegos ejercitados en esa actividad a lo largo de los años cuarenta, justamente la década anterior a la publicación de la novela de Reyes.

A despecho de los informes celebratorios de *El Mercurio* de la época (Küpfer-Lastarria 83-84), en *Mónica Sanders* el repunte industrial y económico aparece bajo una mirada ambivalente: se admira la cultura marítima y la bohemia, la vida nocturna de las *watts*, así como el remozado aire cosmopolita. Pero se acusa también la alienación humana y la devastación ecológica que vienen incluidas. Esto último se canaliza especialmente, como se verá, en las lúgubres reflexiones del cronista burgués de ascendencia británica —y transposición biográfica de Reyes— embarcado en el ballenero Alcatraz junto al capitán Julio Moreno,<sup>8</sup> Percy Roy quien escribirá un reportaje sobre la cacería de los cetáceos.<sup>9</sup> La mirada ambivalente de

---

8 Entre otros, Reyes dedica la novela al capitán Sufus Haugen y “a todos los tripulantes del INDUS 6, en agradecimiento de su cordial hospitalidad” (7). Se trata de “el célebre capitán Sofus Konrad Haugen, uno de los mejores arponeros de la flota” (Küpfer y Lastarria 112).

9 La fragilidad y escepticismo de Percy Roy lo recortan como una figura indeseable al trasluz del capitán Moreno, en parte transposición de un yo deseable, en tanto ejemplo de vigor y voluntad varonil. Como Borges —su colega en el *Índice de la nueva poesía americana* (1926)—, Reyes muestra una cierta “nostalgia del destino épico” (Borges, “Epílogo” 114) en la figura del capitán, mientras al mismo tiempo denosta en la figura del cronista la que fue su propia ocupación, la literatura, como también lo hiciera Borges al hablar de “las simétricas porfías del arte, / que entreteje naderías” (Borges, “El remordimiento” 455). El gesto es similar: el Borges viejo lo tematiza de manera más explícita e incluso patética; pero habla de la común



la novela recurre a un imaginario social de la época descrito por el antropólogo Daniel Quiroz: mientras en el mar la cacería se representa como un heroico despliegue de fuerza, aventurero y vital, el procesamiento en tierra de la ballena se representa como una actividad prosaica y monótona (Cit. en Küpfer-Lastarria 87).

Consecuentemente, la novela exalta el espacio marítimo circundante de Valparaíso, que permite a quienes se adentran al mar escapar de la opresión ciudadana: “Bastaba un viaje como aquel, de tres o cuatro días, para que el rutinario personaje urbano cortara todos los lazos que lo unían a su ciudad” (72). El acto intelectual —cálculo de las condiciones: distancia, clima, etc.— y físico —arponeo y arrastre— de la cacería adquiere incluso implicancias metafísicas: a la par que realza el carácter y la individualidad, posibilita una comunión fraterna entre los hombres de mar cuya coordinación es de la mayor importancia para el éxito de la empresa. En contraste paradójico —puesto que la caza abastece a la industria—, la planta beneficiadora del Cerezo (Quintay) aparece como el más descarnado espacio del capital, donde la instrumentalización de la naturaleza y de los seres humanos, la acumulación por la acumulación que señala David Harvey, cobra las características de una pesadilla. Ahí, gracias a la higiénica modernización, “el visitante de estómago más delicado podía recorrer la fábrica de la Compañía Ballenera del Norte sin exponerse a sufrir la menor molestia” (Reyes 48). Pero bajo el shock que le provoca asistir al procesamiento mecanizado del animal, el cronista Percy Roy sufre una especie de alucinación en que el usufructo masivo y tecnificado de los recursos naturales —y es posible ver además una crítica a la modernolatría de ciertas vanguardias influyentes en la época juvenil de Reyes—, no es sino expresión racionalizada del más primitivo e irracional afán destructivo:

Por un instante el Gringo Roy tuvo la visión de una escena absurda en que la humanidad enloquecida aullaba y alzaba los brazos saludando su victoria sobre las fuerzas supremas de la naturaleza . . . ¡Victoria del hombre! ¡Ya no hay más bestias en las tierras ni en los mares! ¡Máquinas, sólo máquinas! (Reyes 102).

En tercer término, aparece en *Mónica Sanders* el espacio urbano de Valparaíso como lugar donde se contiene y resuelve la tensión entre el espacio alienado en la planta beneficiadora del Cerezo (Quintay), y el espacio de acción y liberación marítima frente a las costas de ese poblado y hasta la ciudad-puerto donde se despliega

---

filiación vanguardista de ambos escritores, que conservan el viejo anhelo de unir arte y vida, literatura y acción. La paradoja es que deben renunciar a esta última para efectuar la conjunción en el orbe simbólico, donde de todos modos queda marcada la huella nostálgica.

la cacería de ballenas. Percy Roy, el descendiente inglés, que sin trabajar depende de la herencia paterna, mitifica las conexiones internacionales de la ciudad trazadas en gran parte por la comunidad británica durante el siglo XIX: “Valparaíso aparecía ligado a todos los puertos del mundo por un lazo sideral de estrellas y fanales. Era un eslabón del collar de fuegos que rodea el Planeta” (Reyes 70). Mientras que el capitán y arponero Julio Moreno, de clase media, visualiza las conexiones británicas internas de la urbe:

En la calle Blanco, como en Serrano, Prat, Lord Cochrane y otras del puerto, no escaseaban los rincones que sugerían alguna rápida imagen londinense . . . La colonia británica, tan abundante en otro tiempo, había impreso su huella en las calles porteñas y en algunos cerros, como el Alegre y Playa Ancha (Reyes 42).

El personaje realiza en su interioridad emotiva, un mapeo de Valparaíso como espacio del capital, en tanto circuito financiero-mercantil, y deja fuera lo más crudo de su “secreto obscuro”: los cerros poblados masivamente por el proceso gentrificador a fines del siglo XIX, y que luego, por efecto del Crac de la bolsa, padecieron oleadas de miseria extrema. De esta situación son elocuentes algunos hechos bien documentados, como el llamado “desfile del hambre” que en 1932 reunió a cinco mil personas (Estrada 125), y la masiva expulsión de indigentes transportados en tren hacia Chillán durante 1933 (Estrada 132-133).

En los relatos intercalados de la novela, como los protagonizados por el indigno contraamaestre Bernardino Rubio, ambientados en otros cerros que el cerro Alegre y el casco antiguo de Playa Ancha (avenida Gran Bretaña) o en sectores del Plan ligados tradicionalmente a sujetos populares como la plaza Echaurren, se representa a los personajes bajo un imaginario delictual e indecente,<sup>10</sup> bajo un imaginario cómico,<sup>11</sup> o bien bajo un imaginario “social” simplificado, mediante consignas afectadas.<sup>12</sup> Salvo por el destacado monólogo interior de Bernardino, quien mirando la ciudad desde un mirador de la avenida Alemania, reflexiona con emocionada melancolía sobre su situación precaria, en una especie de *amor fati*

---

10 “Fueron donde unas niñas de la calle Clave, bebieron toda la noche, quebraron las poncheras y los vasos, y al alba, cuando salieron del prostíbulo, se batieron con un grupo de pijes” (Reyes 111).

11 “Bernardino, completamente borracho, quiso defenderse; pero el cocinero le cogió por un brazo y empezó a hacerlo girar rápidamente, dándole, a cada vuelta, una patada en el trasero” (Reyes 250).

12 Se habla, por ejemplo, de “la pobreza de hombres alertos a quienes el puerto nutre de reciedumbre y de inquietud; la pobreza de mujeres bravas para el trabajo . . . la pobreza que lucha por arrancarle a la vida los bienes que ésta le debe” (245).

justificado sólo por el alcohol.<sup>13</sup> Pero en general estos personajes de las clases más bajas no aparecen mayormente perfilados y la novela pone los valores del honor y el trabajo de parte de la clase media, entendida esta más como un conjunto de valores heredados —higiene, rectitud moral, ahorro, modales, frugalidad, etc.— que como un estatus económico, siempre más variable y accidentado.

Valparaíso mismo en el imaginario de la novela, no es otra cosa, entonces, que *el tiempo perdido* del capital británico; para ser más justos: el embrujo de Valparaíso no es otra cosa que la *huella estructurante* de ese tiempo perdido, visible aún —en el presente enunciativo de la novela— sobre el trazado urbano y la arquitectura de ciertos sectores de la ciudad, y admirado ahora en su valor de uso y de goce, y no ya en su mero valor de cambio, como posición estratégica para el flujo del capital entre Europa y la costa del Pacífico. Es pues, en el corazón de ese *recorte* urbano —el de la huella británica en Valparaíso—, donde Mónica Sanders, su esposo Percy Roy, su amante Julio Moreno y el capitán finlandés Gustavson se pierden en la noche para “conocer los misterios del puerto” (Reyes 158). Y es que en la novela la urbe porteña también exalta lo “humano-primordial”, pero en la medida en que la ciudad es una suerte de proyección marítima, espejo de la caótica naturaleza del mar. El caos urbano de los cerros encarna una cierta autenticidad perdida, opuesta al trazado racional del Plan de Valparaíso, aunque lo hace de una forma menos agresiva que el mar, según dice el narrador de la novela: “Una tarde de primavera *en ciertos cerros* de Valparaíso es como un gato que viene a acurrucarse sobre nuestro pecho y a comunicar a nuestro viejo corazón su calor animal” (énfasis mío, Reyes 108).

Viña del Mar, por último, en su origen ciudad “de agrado” de la comunidad británica, espacio del capitalismo suntuario, y luego con la decadencia de Valparaíso, residencia definitiva, se representa en la novela bajo un imaginario tradicional de goce y elegancia, ya visible, por ejemplo, en la novela *En el viejo Almendral* (1943) de Joaquín Edwards Bello. Los encuentros eróticos clandestinos entre Julio Moreno y Mónica Sanders se producen en la trastienda de una modista amiga de Mónica, en una especie de parisina *garçonnière* de la que modernamente dispone en este caso la mujer: “la salita, con un gran diván-lecho, un tocador y un gran espejo, era confortable . . .” (Reyes 182).

---

13 “El ex piloto se hallaba en paz con el destino, pero no podríamos atribuir este fenómeno a la sola influencia de la tarde: un litro de tinto había contribuido eficazmente a su beatitud” (109).

### Imaginarios y comunidad: hacerse salvajes

Al comenzar la última salida del barco ballenero, los tripulantes manifiestan alivio de encontrarse nuevamente en el mar. *El mar* (masculinizado) aparece a ojos del capitán Julio Moreno como una figura en clara oposición a la mujer (Mónica Sanders) y a *la ciudad* (Valparaíso), pero que logra integrar el opuesto femenino en *la ballena*, pues en el mar “[v]íctimas y victimarios se confundían en una misma fatalidad de acción en los claroscuros del drama sin fin, en las misteriosas líneas entrecruzadas de la vida y de la muerte” (Reyes 257). Con una mirada llena de amor hacia sus hombres, el capitán piensa que su autoridad se la ha ganado “a costa de hombría” y que, sin embargo, ahí, sobre el barco ballenero, lejos de convencionales escalafones, todos “se confundían con él en una estrecha solidaridad humana” (Reyes 259). Incluso cuando el pusilánime cronista Percy Roy avista a la ballena, el narrador, focalizado en su interioridad, dice que “[u]n oscuro instinto se había despertado en él”, y añade que toda la tripulación experimenta una “alegre violencia” y “no forma más que un solo cuerpo” (Reyes 84).

Se sugiere pues, el regreso a una supuesta comunidad orgánica en la actividad conjunta de los tripulantes del ballenero Alcatraz capitaneado por Julio Moreno; el regreso a esa *Gemeinschaft* que para Ferdinand Tönnies, uno de los iniciadores a finales del siglo XIX del debate entre *comunidad* (tradicional) y *sociedad* (moderna), está cohesionada por la sangre, por el lugar o por el espíritu, es decir: por parentesco, por vecindad o por el trabajo cooperativo hacia una meta conjunta (Tönnies 100). Esta comunidad tradicional o *Gemeinschaft* arrastrará tópicamente en la teoría todo un imaginario de lo íntimo y hogareño. Pero el mar, lo salvaje, al mismo tiempo que en la novela conduce a una vida más auténtica —despertando un impulso primigenio dormido bajo la urbanidad—, conlleva el peligro de una cierta disolución dionisiaca o incluso de una pulsión de muerte. Este aspecto de la comunidad lo subraya Roberto Esposito al repensar con un instrumental filosófico fraguado en las problemáticas éticas y políticas posmodernas, el viejo debate planteado por Tönnies: “Hay que tener siempre presente esta doble cara de la *communitas*: es al mismo tiempo la más adecuada, si no la única, dimensión del animal ‘hombre’, pero también su deriva, que potencialmente lo conduce a la disolución” (Esposito 33). La libertad individual, pues, queda en riesgo y es parte del precio a pagar por la comunidad, al menos si, como parece ser el anhelo del capitán Julio Moreno, se aspira a retornar a la intimidad hogareña de la *Gemeinschaft* cohesionada por una sola voluntad surgida entre individuos de historias idénticas en agrupaciones cerradas a la influencia extraña, según la idealización de Tönnies.

Incluso con este peligro la *comunidad* del mar parece, a ojos de la novela, más deseable que la *sociedad* de la planta beneficiadora del Cerezo. Ahí, los obreros no corren, por supuesto, el riesgo de la disolución, pero tampoco —y por lo mismo— el beneficio de realizar una acción conjunta que despliegue sus individualidades. De ambos extremos los resguarda el hecho de que se encuentran despersonalizados por la mecanicidad —por el tiempo homogéneo y vacío— de su labor al descuartizar los cetáceos: “un enjambre de pequeños hombrecillos se afanaban [sic] en arrancarles trozos de carne más grandes que ellos mismos” (105). Estos “hombrecillos” hacen notorio contraste con las figuras cuasi homéricas de los hombres del mar. Asimismo, la ballena queda ahí despojada de su calidad de enemigo épico para convertirse en mero producto industrial. Hasta la prosa a menudo poética de Reyes adquiere en estos pasajes un deslavado registro técnico: “La ballena era aprovechada íntegramente según procedimientos propios de la compañía. El aceite, los huesos, la carne, la esperma, todo tenía su aplicación” (104-105). Siguiendo con Ferdinand Tönnies, no habría aquí otra cosa que la comunidad contractual o *Gesellschaft*, “compuesta por convención y derecho natural, [y que] ha de entenderse como una multitud de individuos naturales y artificiales, cuya voluntades y esferas mantienen muchas relaciones entre sí, quedando sin embargo independientes y libre de las relaciones familiares mutuas” (Tönnies 152), y vinculada en la teoría a un imaginario de fría transacción mercantil individualista, a la prosa del mundo. Sin desmedro de su actividad coordinada, los destazadores de ballenas están lejos de inmiscuirse entre sí y formar una “estrecha solidaridad humana” (Reyes 259), como en el barco ballenero, al estar cohesionados exclusivamente por el interés común del salario.

No es en la planta beneficiadora del Cerezo (Quintay), ni en el ballenero Alcatraz (mar adentro), ni en la trastienda viñamarina del erotismo, ni en la bohemia porteña donde se hace posible la comunidad cuya búsqueda llena de angustia al capitán y arponero. “El embrujo”, “el misterio” de Valparaíso es sólo una presencia fantasmática —y por eso insuficiente— de ese capitalismo británico de antaño, más acogedor y más humano en el sentir nostálgico que envuelve a la novela. El entorno urbano de Valparaíso, espacio y comunidad fantasmal, sólo tiene para Julio Moreno la virtud de otorgarle una libertad, por un lado, a resguardo de la disolución fraternal en la comunidad del mar y, por otro lado, a resguardo de la decadente comodidad burguesa que comienza a representar la relación con Mónica Sanders. Resguardo provisional, en la medida en que el “laberinto” de la ciudad va a identificarse, a cuadrarse cada vez más con esta relación.

Siguiendo la tradición antiburguesa de la vanguardia histórica, la novela buscará una alternativa huyendo hacia lo primitivo y lo salvaje. Julio Moreno acepta enton-

ces capitanear un barco ballenero que se adentrará en la Antártica, recurriendo la sintaxis novelística y su trasunto ideológico a un imaginario instalado por la lectura de cierta vanguardia respecto del simbolismo y de Nietzsche. Para esta la única salida, dicho en versos de Baudelaire, a ese “oasis de horror en un desierto de tedio” (227) que había probado ser la sociedad burguesa, estaría en sus extramuros: en lo “bárbaro”, en las culturas periféricas, en lo desconocido de la muerte; sólo allí estaría “lo nuevo” (Baudelaire, “El viaje” 229). La baudeleriana invitación, la llamada a buscar en otra parte la vida auténtica, es explícita cuando el gerente general de la Compañía Ballenera Antártica celebra a Julio Moreno por su decisión de embarcarse: “Usted necesita el mar, su barco, su arpón. ¡Esa es su verdadera vida!” (Reyes 263). De ahí la identificación entre una comunidad auténtica y la huida hacia el frío polar, fuera de la civilización. Incluyéndose en el mito griego del pueblo hiperbóreo, dice Nietzsche en las primeras líneas de *El anticristo* (1895): “Mirémosos a la cara. Nosotros somos hiperbóreos, —sabemos muy bien cuán aparte vivimos. Ni por tierra ni por agua encontrarás el camino que conduce a los hiperbóreos; ya Píndaro supo esto de nosotros. Más allá del norte, del hielo, de la muerte —*nuestra vida, nuestra felicidad...*” (31). Salvo que, por razones de verosimilitud, en *Mónica Sanders* se trata del hielo sur y no del Polo norte donde el mito griego localiza lo totalmente-otro-deseable.

Atendiendo a la pulsión de muerte manifiesta en la cita del filósofo y en todo ese imaginario con que se afilia la novela, podría interpretarse que es a *la negación de toda comunidad* a lo que aspira el arponero Julio Moreno en su viaje final. El *hacerse salvajes* del simbolismo-vanguardismo, surgido de la figura del buen salvaje, dice Mario de Micheli, “[d]e *mito convergente* sobre la realidad social para modificarla, se transforma en mito divergente de tal realidad para reencontrar, fuera de ella, fuera de su brutalidad, una felicidad no contaminada e inocente” (50). Mitificado además por las biografías de Rimbaud y Gauguin, entre otros, el *hacerse salvajes* representa tras el desencanto parisino con la Comuna de 1878, según de Micheli, “una fuga individual, una solución individual, pues ya no hay ‘ideas generales’” (49). Significativamente, uno de los libros posteriores de Salvador Reyes, tras finalizar *Mónica Sanders* con la gélida huida de Julio Moreno, se titulará *El continente de los hombres solos* (1956), que el autor escribió luego de un viaje a la Antártica reafirmando en su obra el eslabonamiento metafórico viaje-frío-soledad-masculinidad-muerte.

De la recurrencia a este imaginario es que se desprende una interpretación (literaria, implícita) como la de Roberto Bolaño, quien acusa a Reyes de un misticismo evasivo de dudosa filiación ideológica.<sup>14</sup> Desde el concepto de comunidad, en el

---

14 En *Nocturno de Chile* (2000) se produce un encuentro, al parecer ficticio, entre el novelista chileno y



marco del debate más actual sobre la *Gemeinschaft* (comunidad tradicional) y la *Gesellschaft* (sociedad moderna) quisiera hacer por mi parte una lectura opuesta. Para el filósofo Jean-Luc Nancy la comunidad fundada en la comunión íntima y acabada es un mito retrospectivo de la sociedad moderna<sup>15</sup> y, de hecho, “las empresas políticas o colectivas dominadas por la voluntad de inmanencia absoluta tienen por verdad la verdad de la muerte” (34). Nancy está pensando en la Alemania nazi, en los “comunismos reales” e incluso en el tópico literario del suicidio de los amantes (34). A mi modo de ver, la huida del capitán Julio Moreno representaría justamente el alejamiento de este tipo de comunidad que aspira a la “intimidad comulgante”, a la “inmanencia absoluta” (Nancy 34) y cuyo destino es la gradual exclusión de toda alteridad y, por lo tanto, la autodestrucción: por un lado, el modelo épico-masculino del ballenero Alcatraz, por otro lado, el modelo de la fusión romántica —según él la ve y no ella— en la relación con Mónica Sanders: “Te quedas por el momento [dice ella cuando el capitán miente con renunciar a su viaje a la Antártica]; pero yo me encargo de que sea para siempre” (Reyes 240). La paradoja de la huida final de Julio Moreno encarna una de las paradojas de la comunidad auténtica; asumir como su horizonte la soledad de la muerte propia: “Una comunidad es la presentación a sus miembros de su verdad mortal” (Nancy 39); y que esta comunidad no puede relevar la muerte según prometen los totalitarismos: “no *opera* la transfiguración de sus muertos en la sustancia o en el sujeto que sea —patria, tierra o sangre natal, nación, humanidad emancipada o realizada, falansterio absoluto, familia o cuerpo místico” (Nancy 38). En su alejamiento del sueño suicida de la *Gemeinschaft* al *hacerse salvaje*, hecho posible justamente en y por la comunidad, Julio Moreno va muy por otro lado de la evasión y —en cuanto transposición de Salvador Reyes— sigue la vía de esos vanguardistas para quienes el exotismo surgía de una “repulsión activa” (Micheli 60). Así, el imaginario de la comunión en la muerte, la disolución dionisiaca —resignificada por la vanguardia futurista— y la fusión amorosa, no parecen formularse como alternativa de comunidad en *Mónica Sanders*.

---

Ernst Jünger, que en su *Tempestades de acero* (1920) exalta heroicamente la muerte en las trincheras, al estilo de los futuristas italianos. En plena Segunda Guerra Mundial, en una embajada parisina, Reyes es conducido “a través de varios salones, cada salón se abría a otro salón, como rosas místicas, y en el último salón había un grupo de oficiales de la Wehrmacht y varios civiles y el centro de atención de toda esta gente era el capitán Jünger, el héroe de la Primera Guerra Mundial” (38). Resulta evidente la alusión irónica al imaginario místico del nazismo.

15 “El pensamiento o el deseo de la comunidad podría entonces, perfectamente, ser no más que el invento tardío que intentó responder a la dura realidad de la experiencia moderna [...] De modo que la comunidad, lejos de ser lo que la sociedad habría roto o perdido, es *lo que nos ocurre* —pregunta, espera, acontecimiento, imperativo— *a partir* de la sociedad” (Nancy 32-33).

Es preciso reconocer, sin embargo, que el viaje del capitán hacia el territorio Antártico se hace posible sólo gracias a la expansión del capital; al decir de David Harvey y Marx, sólo gracias a su necesidad de “aniquilar el espacio por el tiempo” (Harvey 262). Porque, por lejano y frío, por despoblado que aparezca a nuestra imaginación, ese espacio Antártico representado es ya, al estar incorporado al extractivismo, un “espacio dominado, esto es, pasivamente experimentado” (Lefebvre 97). En este caso, se trata de un espacio dominado por, y vivido al interior del entramado del capital industrial de la Compañía Ballenera Antártica, que ha comprado los barcos y planea con ese viaje abrir una planta procesadora en la isla Decepción, a la entrada del territorio Antártico nacional, donde se aglomera la materia prima de las ballenas. Pero el hacerse hiperbóreo —ir más allá de todo código que restrinja la “nuda” experiencia— del capitán, no sólo resulta socavado por esta paradoja, sino por una cierta ironía donde por fin se hace relevante el personaje femenino. Julio Moreno planea sin advertencias ni explicaciones el abandono de su amante, Mónica Sanders, lo que ella termina sabiendo antes de tiempo y acepta en silencio, sin reproches. El capitán, burlador burlado, se enfurece al enterarse de esto —en ausencia de ella— la misma tarde de su partida, y así reproduce a nivel simbólico la violencia patriarcal que surge, según explica Rita Segato, al momento en que la mujer, excediendo los márgenes del “nicho restringido” que le traza el dominio del hombre —nicho cuyo mantenimiento le asegura a este último su permanencia en “el mundo de la masculinidad”—, da muestras de poseer “un resto que no cabe enteramente en su papel en el orden de estatus, un algo más, una agencia libre, un deseo otro que no es el de la sumisión” (145).<sup>16</sup> En su elocuente silencio final, Mónica Sanders altera con un aire de cotidiana modernidad el imaginario de la *femme fatale* que ostenta en un comienzo.<sup>17</sup> El tenor trágico del *hacerse salvaje*

---

16 Don Ante, entendiendo la arbitrariedad de su ego masculino, le dice: “Te creías haberla engañado y te embarcabas muy satisfecho. ¡Y ahora vienes con estas cojudeces!... ¡Ten cuidado de que no sea esa mujer la que te diga las cuatro frescas! ¡Déjate de tonterías, Julio! ¡Pórtate como un hombre y no como un chiquillo!” (Reyes 289).

17 Erika Bornay detecta el itinerario de la *femme fatale* desde el decadentismo finisecular hasta la primera mitad del siglo XX, y dice que “de Esfinge hierática, o de perfumada y exótica Salomé, la mujer pasará, en un breve espacio de tiempo, a anunciar las excelencias de un determinado chocolate, cigarrillos o a decorar la cabecera de la lista del menú de cualquier restaurante” (382). Pero a partir de los años veinte la imagen se ve revitalizada con la aparición del cine, y emerge un desfile de “misteriosas princesas árabes y seductoras reinas egipcias de voraz sexualidad y peligrosa cabellera. . .” (398). A mi juicio, la figura de Mónica Sanders recupera un imaginario más bien publicitario, extrayendo algo de la fogosidad sexual de la mujer fatal actualizada por el cine, pero de manera secundaria. Mónica Sanders es, sobre todo, la mujer moderna, norteamericana, de posguerra, que con elegancia y desenvoltura sociabiliza entre los hombres mientras fuma y bebe whisky: “Moreno observaba la delicadeza de los dedos que sostenían el vaso o el movimiento de los labios al recibir el cigarrillo” (Reyes 148).

del capitán Moreno resulta ironizado por el personaje femenino que ahora vemos que le da título a la novela no sólo a nombre de objeto de deseo, sino también de sujeto deseante y agente. El hecho de habitar donde se habita con total determinación —ella celebra la ciudad reiteradamente y jamás siente el hastío del capitán—, sin tener en vistas la “invitación al viaje” o una “verdadera vida” en otro lugar (idealizado), sugiere Mónica Sanders, otorga la vitalidad (real) de lidiar con —y encontrar una alternativa a— los dilemas del presente; en el caso de Valparaíso, al dilema entre la nostalgia por la comunidad británica (esa *Gemeinschaft*) y el *enuui* por la sociedad (*Gesellschaft*) en su estado actual de decadencia.

### Comunidad y espacio: isla Decepción

En *Mónica Sanders* el espacio marítimo concebido, planificado, como flujo de mercancías y personas, además de como fuente de explotación de materias primas, y percibido como espacio de relaciones productivas por parte de los hombres de mar, es, sin embargo, al mismo tiempo, vivido por ellos como espacio de aventura, de expansión interior y comunidad. Aunque se trata de una comunidad eminentemente masculina y amenazada de forma constante por la oscura potencia disolutiva del mar, tan sublime como destructor.<sup>18</sup> El matrimonio y la vida citadina no ofrecen tampoco una alternativa, mucho menos los márgenes con los que coquetea el capitán: la relación ilícita con Mónica Sanders en Viña del Mar y sus escauceos matonescos fuera del Plan de Valparaíso, en los sectores más alejados y pobres de la ciudad. La verdadera vida, que no es otra cosa que la hogareña comunidad donde se nos da seguridad y libertad a partes iguales, en realidad no está en ninguna parte, o lo está en cualquier lugar muy lejos, y por eso mismo Julio Moreno siempre está *buscándola* y jamás la encuentra, de tal modo preserva intacto su deseo.

---

18 En dos de las portadas más conocidas de la novela, la iconografía hace referencia a mensajes paradigmáticos de la *dominación masculina* que, al decir de Bourdieu, se sostiene sobre una visión androcéntrica, desde donde las diferencias biológicas de los cuerpos se instituyen en “fundamentos objetivos de la diferencia entre los sexos, en el sentido de géneros construidos como dos esencias sociales jerarquizadas” (36-37). En la edición de Zig-Zag de 1951 aparece la imagen del capitán Moreno en primer plano y de frente, y solo en segundo plano y mucho más pequeña asoma Mónica Sanders sobre su hombro izquierdo, mostrando tres cuartos de perfil con sonrisa sugerente. No es necesario escarbar mucho en el archivo de refranes patriarcales para hallar justificada esa posición secundaria: “*detrás* de todo gran hombre hay una gran mujer”, se diría; el imaginario bíblico también resuena en la imagen: la mujer surge desde el lado izquierdo del hombre; la mujer susurra al oído invitando a morder la manzana y pecar, etc. En la edición de Andrés Bello de 1983, es Mónica Sanders quien toma el primer plano de la portada, ya no con faz lujuriosa sino melancólica; sobre su hombro y a lo lejos aparece un barco adentrándose en el mar, haciendo clara referencia al dicho popular, poetizado por Neruda, según el cual: “En cada puerto una mujer espera, / los marineros besan y se van” (43).

Para Zygmunt Bauman, que piensa el concepto de comunidad desde la perspectiva sociológica, “[e]l privilegio de ‘estar en comunidad’ tiene un precio: y sólo es inofensivo, incluso invisible, en tanto que la comunidad siga siendo un sueño” (11). Mantener la comunidad como sueño, evitar su prosaica y dolorosa concreción, es lo que el personaje pretende, pues así escapa al hecho de que “[p]erder la comunidad significa perder la seguridad; ganar comunidad, si es que se gana, pronto significaría perder la libertad” (Bauman 11). Por eso abandona Valparaíso (pierde seguridad y gana libertad) y se apresta a viajar a la Antártica (donde perderá libertad y ganará seguridad): en ese momento intermedio no se tiene ni seguridad ni libertad, pero es la forma en que la novela pretende ganar, por así decir —y esta es su poética—, una forma de sublime liberación en la experiencia pura. Pero los hielos, como ya se ha dicho, portan un imaginario demasiado denso como para resultar una neutral tierra de ensueño, colonizado en el imaginario europeo —desde la mitología griega hasta las mitologías nacionalsocialistas— por enormes superhombres vencedores de la muerte.

Lo de Julio Moreno es, si cabe decirlo, una utopía eternamente diferida, la resistencia a cerrar o concretar la utopía, de darle *lugar*, el mantenimiento a distancia del objeto de deseo porque la posesión —la realidad— tiende a degradarlo, pero esto supone, pienso, la íntima esperanza de que en otro plano exista un perfecto acoplamiento entre deseo y posesión (la inmanencia absoluta); en definitiva, el personaje opta por no escoger la comunidad real por el hecho de que no existe o no se da nunca la comunidad ideal; se aleja de la comunidad imperfecta en la fantasía de alcanzar algo que es constitutivamente inasible, pues “[l]a comunidad . . . asume la imposibilidad de su propia inmanencia, la imposibilidad de un ser comunitario en cuanto sujeto. La comunidad asume e inscribe —es su gesto y su trazado propios—, de alguna manera, la imposibilidad de la comunidad” (Nancy 38).

Mientras el capitán Julio Moreno realiza este rodeo frente a la necesidad de establecer un equilibrio entre libertad y seguridad en una comunidad real, Mónica Sanders elige la confrontación y se toma con humor y sin dramatismos la indecisión primero y luego el engaño del capitán, quien le promete quedarse en Valparaíso habiendo firmado ya su contrato en la Compañía Ballenera Antártica. Como es lícito imaginar tras el fin de la novela, ella continúa el pacto abierto, sin hipocresías, con su marido, donde ambos —hasta donde alcanzamos a ver— logran equilibrar la seguridad y la libertad; la seguridad de un matrimonio hogareño y la libertad de mantener amantes por fuera. Por supuesto con sus sacrificios y privilegios, como se aprecia en la novela, pues “ambas [seguridad y libertad] igualmente acuciantes e indispensables, son difícilmente reconciliables sin fricciones” (Bauman 13). Pero esta fricción es el rasgo fundamental de la comunidad cuando la hay.

## Conclusión: la comunidad que existe

Por último, poniendo en contraste la comunidad de Julio Moreno y la comunidad de Mónica Sanders, vale decir lo siguiente. Una cosa es la comunidad como mito retrospectivo, esa comunidad fundada en el entendimiento “natural” y no en el consenso social; y otra es la comunidad que ya se tiene o se pretende fundar tras una ardua negociación entre posiciones diferentes; y que aspira a un arraigo más cálido que el mero vínculo contractual de la sociedad o *Gesellschaft* (Bauman 3-4) y menos impracticable que el ensueño de una *Gemeinschaft* premoderna. Julio Moreno rehúye la comunidad “realmente existente” (Bauman 11); la del ballenero Alcatraz, la del amor de Mónica Sanders, la del Valparaíso de lejanos aires ingleses en la amistad con el matrimonio Sanders-Percy, porque la seguridad de estas, como la de cualquier comunidad real, pone en riesgo su libertad: por esto prefiere *la búsqueda* —es decir, el encuentro siempre diferido— de la comunidad ideal.

Pero si la seguridad de la comunidad existente puede resultar opresiva, la libertad fuera de esta, en el mero ensueño, se hace muy pronto vertiginosa e inhabitable, y por esta razón la búsqueda de Julio Moreno tiene un lugar predeterminado; nuevamente, aunque esta vez en la Antártica, al interior de la comunidad de los hombres de mar cohesionada, al mismo tiempo, por un heroísmo primordial y por el interés extractivo de una compañía ballenera.<sup>19</sup> Mientras para el capitán la libertad es provisorio fuera del laberinto del capital —el breve momento de su huida de Valparaíso para instalarse en “el continente de los hombres solos”, citando el elocuente título del libro posterior de Reyes—, para Mónica Sanders se hace posible en las fisuras urbanas y sociales del cada vez más ruinoso Valparaíso de los años treinta. En la casona que habita en Playa Ancha “la tapia se encontraba derruida en un espacio de tres o cuatro metros y . . . , a juzgar por las huellas, los habitantes de la quinta entraban y salían por esa abertura” (Reyes 129). Mucha de su seguridad y libertad se debe, por cierto, al ascendiente británico y de alta burguesía que funda al matrimonio Roy-Sanders y, por lo tanto, se trata de una comunidad de difícil proyección dada la decadencia —metaforizada en la tapia derruida— de ese grupo. En definitiva, la novela, captada en su totalidad, se debate en una irresolución entre la seguridad ya impracticable del vibrante pasado cosmopolita y la difusa perspectiva del futuro

---

19 En la empresa naviera se aprecia la tendencia del capitalismo moderno, según Bauman, de sustituir el entendimiento natural de la antigua comunidad y, consecuentemente, el de resucitar un sentimiento comunitario en el nuevo estado de cosas (28); como ejemplo pone los altos sueldos de la empresa Ford y las aldeas modelo propuestas por filántropos en la misma época (27-29). Esto no resulta difícil, por otra parte, al capitalizar una práctica ligada a tradiciones culturales premodernas como la cultura marítima y la caza de ballenas. El barco recrea a su modo los lazos y el entorno físico de la comunidad en el espacio del capital producido por la industria ballenera. Los sociólogos industriales descubrieron pronto, al comenzar el siglo XX, que más barato y productivo que los sueldos altos, y pongo énfasis en la metáfora, es causar “el sentimiento de que ‘todos estamos en el mismo barco’” (Bauman 30).

cooptado por el espacio del capital industrial y tecnificado en la isla Decepción o, mejor dicho, en *Deception Island* (isla Engaño) como es su nombre original. Con amargura aristocratizante, la novela parece aceptar finalmente que la naturaleza de la comunidad “realmente existente” (Bauman 11) es el mantenimiento de un equilibrio precario, en permanente y difícil negociación entre la libertad y la seguridad, y que su obtención ideal es imposible y peligroso su deseo.

A Salvador Reyes, como queda dicho, le ha tocado ver cómo el desmejoramiento económico de Valparaíso en tanto espacio del capital, al declinar la actividad portuaria, barre también con la vibrante atmósfera cosmopolita de finales del siglo XIX. Es por esto que la propuesta imaginaria de la novela frente a la decadencia del Valparaíso posterior al Crac de 1929, apoya su trama en la industria ballenera de Quintay. El repunte industrial y económico aparece, sin embargo, bajo una mirada ambivalente: se admira la cultura marítima y la bohemia, el viril despliegue de fuerzas en la cacería de las ballenas. Pero el procesamiento fabril de los cetáceos en tierra se representa como una actividad prosaica que aliena a los destazadores y devasta la naturaleza. Esto parece obstruir la nostalgia por el ambiente cosmopolita de la burguesía británica decimonónica, y resulta cada vez más difícil recuperar los antiguos aires londinenses, que permanecen en destellos fugaces o epifanías y hacen el “hechizo” de Valparaíso. De este, por lo demás, quedan excluidos los sectores y sujetos que ya están al margen del capital, y se los representa bajo imaginarios delictuales, indecentes, cómicos o paternalistas.

De todos modos, frente al imaginario social de ese “hechizo” del Valparaíso hegemónico se impone la decadencia encarnada por Mónica Sanders y su esposo Percy Roy, descendientes ingleses cínicos y vividores, “femeninos”, que no parecen estar a la altura de la nostalgia encarnada por los “viriles” hombres mar, como Julio Moreno. Estos hacen honor al pasado decimonónico enfrentando las fuerzas sublimes de la naturaleza, cuyo pálido reflejo urbano es el caos ciudadano de los cerros mirados desde el Plan, huella lejana de lo viril-primordial. Al tiempo que el mar propone al protagonista, Julio Moreno, una vida más auténtica, le presenta el peligro de una cierta disolución dionisiaca o pulsión de muerte; así como la relación con Mónica Sanders representa para él los peligros de la disolución erótica o el riesgo de la hipocresía y comodidad burguesas. Por esto buscará, en un imaginario propio de las vanguardias históricas, “hacerse salvaje” y huir hacia soledad del territorio antártico. Dos lecturas se abren al respecto: o bien el personaje se aleja de la “intimidad comulgante” o “inmanencia absoluta” (Nancy 34) en algún tipo de esencia (eso ve en la fraternidad y en el amor); o simplemente se repliega en sí mismo fuera de toda comunidad y, por lo tanto, no hay en su búsqueda un reconocimiento del límite común a lo humano —única condición de la comunidad no esencialista—, sino una cabal pulsión de muerte. Cualquiera de las dos, la



burla final de Mónica Sanders, ironiza cómicamente el tenor trágico-masculino de la búsqueda del capitán,<sup>20</sup> oponiendo frente al “nicho restricto” (Segato 145) de objeto secundario, sumiso y deseado en que, en tanto mujer, la ubica la comunidad masculina, su dimensión de sujeto deseante y agente (ella que, a fin de cuentas, da título a la novela): no resulta una mujer abandonada, sino una mujer que elige confrontar el presente en una comunidad decadente pero concreta en el espacio urbano de Valparaíso, y lejos de la motivación nostálgica del capitán; se libera así del imaginario estereotipado de la *femme fatale* que la envuelve al comienzo y asume el protagonismo de la novela.

---

20 Confluye aquí el “vuelco” femenino de la novela con su talante ecológico. Joseph W. Meeker propone una dicotomía entre lo trágico (heroico, idealista, conquistador) y lo cómico (en armonía con el entorno, terrenal, no agrede, sale del paso). En la tradición occidental se ha privilegiado la primera conducta humana cuyo fruto es morir y destruir por ideas, tender a lo metafísico en desmedro de la tierra. En momentos de crisis ecológica se hace necesario revalidar el aspecto cómico, conservador en sentido de la supervivencia (Cit. en Binns 175-176).

## Obras citadas

- Alone. “Mónica Sanders”. *Alone y los premios nacionales de literatura*. Santiago: Dirección de Bibliotecas y Archivos de Museo, 1992.
- Baudelaire, Charles. “El viaje”. *Las flores del mal*. Barcelona: Penguin, 2017.
- Bauman, Zygmunt. *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo XXI, 2003.
- Binns, Niall. *Nicanor Parra o el arte de la demolición*. Valparaíso: Editorial UV, 2014.
- Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Borges, Jorge Luis. *Poesía completa*. Barcelona: Debolsillo, 2013.
- Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Candia, Alexis y Óscar Rosales. “Pleamar del deseo en la narrativa de Salvador Reyes”. *Atenea* 515 (2017): 63-80.
- Candia, Alexis, Oscar Rosales y Patricio Landaeta. “Porteñas buenas mozas: corazón y belleza en la construcción de la mujer en la narrativa de Salvador Reyes”. *Alpha* 43 (2016): 157-173.
- Goic, Cedomil. *Brevísima relación de la historia de la novela hispanoamericana*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- Guerra-Cunningham, Lucía. *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*. Santiago: Cuarto propio, 2014.
- Harvey, David. “La geografía de la acumulación capitalista: reconstrucción de la teoría marxiana”. *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*. Madrid: Akal, 2007.
- Küpfer, Marcela y Carlos Lastarria. *La ballenera de Quintay y otros relatos de la caza de ballenas en Chile*. Valparaíso: Narrativa Punto Aparte, 2017.
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2013.
- Micheli, Mario de. “Hacerse salvajes”. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 2017.

- Montecinos, Manuel. “Salvador Reyes, el gran marinista”. *La Segunda*, 27/01/94: 6-7. *Memoria Chilena*: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-70185.html>
- Muñoz, Eduardo “Efectos de la crisis de 1929 en los sectores populares de Valparaíso: una visión desde el diario *La Unión*”. *Valparaíso: progresos y conflictos de una ciudad puerto (1830-1950)*. Comp. Baldomero Estrada Turra. Santiago: RIL Editores, 2012.
- Muñoz, Luis y Dieter Oelker. *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos*. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción, 1993.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manuel Garrido Wainer. Santiago: LOM/ARCIS, 2000.
- Neruda, Pablo. “Farewell”. *Crepusculario*. Santiago: Nacimiento, 1926.
- Nietzsche, Friedrich. *El Anticristo. Maldición sobre el cristianismo*. Madrid: Alianza, 2002.
- Nordenflycht, Adolfo de. “Valparaíso como espacio de la aventura en el imaginario de la narrativa imaginista”. *Atenea* 504 (2011): 55-72.
- Oyarzún, Luis. “Prólogo”. *Mónica Sanders*. Santiago: Zig-Zag, 1966.
- Ramírez, Ana. “Valparaíso en la perspectiva literaria del imaginismo”. *Valparaíso. Visión multidisciplinaria II*. Valparaíso: Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Valparaíso, 1981.
- Reyes, Salvador. “¿Existe el embrujo de Valparaíso?”. *Crónicas*. Santiago: Ediciones Portada, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Mónica Sanders*. Santiago: Zig-Zag, 1951.
- Segato, Rita. *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.
- Silva, Armando. *Imaginario, el asombro social*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2013.
- Solar, Hernán del. “Salvador Reyes: *Mónica Sanders*”. *El Mercurio*, 14/09/75.
- Tönnies, Ferdinand. *Comunidad y asociación. El comunismo y el socialismo como formas de vida social*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2011

**Poesía joven y fin del siglo XX: contrapuntos entre Perú y Chile a partir de *Pista de baile* de Martín Rodríguez-Gaona y *La insidia del sol sobre las cosas* de Germán Carrasco<sup>1</sup>**

Young poetry and the end of the 20th century: counterpoint between Peru and Chile from *Pista de baile* by Martín Rodríguez-Gaona and *La insidia del sol sobre las cosas* by Germán Carrasco

Luis Fernando Chueca  
Universidad de Lima  
[luisfchueca@gmail.com](mailto:luisfchueca@gmail.com)

**Resumen**

El artículo revisa los poemarios *Pista de baile* del peruano Martín Rodríguez-Gaona y *La insidia del sol sobre las cosas* del chileno Germán Carrasco a fin de establecer un diálogo entre los rasgos de la poesía joven a fines del siglo XX, en ambos países, con los aspectos comunes de sus contextos de producción, a fin de indagar en cómo estos intervinieron en las subjetividades juveniles y cómo se expresaron desde la poesía.

**Palabras clave:** poesía peruana, poesía chilena, Martín Rodríguez-Gaona, Germán Carrasco.

**Abstract**

The article reviews the poetry books *Pista de baile* of the Peruvian Martín Rodríguez-Gaona and *La insidia del sol sobre las cosas* of the Chilean Germán Carrasco in order to establish a dialogue between the features of young poetry at the end of the 20th century, in both countries, with the common aspects of their production contexts, in order to investigate how they intervened in youth subjectivities and how they were expressed from poetry.

**Keywords:** Peruvian poetry, Chilean poetry, Martín Rodríguez-Gaona, Germán Carrasco.

**Recibido:** 28/03/2019

**Aceptado:** 15/11/2019

---

1 Este trabajo forma parte del Proyecto “Perú y Chile: escenarios convergentes en la poesía de la promoción de los noventa”, que desarrollé como Investigador Responsable durante el año 2018 con el apoyo del Instituto de Investigación de la Universidad de Lima.

## Introducción

En el marco de las aproximaciones a la poesía joven latinoamericana de fines del siglo XX, resulta interesante indagar en las correspondencias entre los casos de Chile y Perú, pues, como se propone en este artículo, lo ocurrido en ambos países en los ámbitos sociopolítico, económico, ideológico y cultural, pese a las innegables diferencias, fue procesado de modos semejantes desde las subjetividades juveniles y específicamente desde la poesía de quienes comenzaron a publicar en dicho momento, los llamados “poetas de los 90”. Aunque no existen trabajos comparativos previos al respecto, la bibliografía que ha abordado por separado cada uno de estos escenarios permite identificar algunas características comunes entre ambos.<sup>2</sup> Entre estas destaca, en primer lugar, y de modo más notorio que en otras zonas del continente, la diversidad de registros poéticos, que contrasta con una definición clara de líneas hegemónicas en las promociones anteriores.<sup>3</sup> Esta multiplicidad se afirmó a la par que el alejamiento de la experimentalidad, de las opciones vanguardistas, del espíritu gregario y la actitud parricida. Se disiparon también los entusiasmos sobre las posibilidades políticas de la poesía y, con ellos, las expectativas utópicas y el interés por las instancias colectivas. Todo esto redundó en una mayor atención a los espacios privados en desmedro de la mirada exteriorista y en cierta apuesta por el virtuosismo o la corrección formal del poema.

Varios de estos rasgos podrían extenderse al conjunto del continente, en donde en esos momentos se hacía patente lo que el crítico y poeta venezolano Gustavo Guerrero ha calificado como el “fin del sistema poético” (14), que implicó:

... un cuestionamiento de los modelos de escritura que dependían de él. . . [y] también de las maneras de leer, de apreciar y de evaluar; . . . las perspectivas, los instrumentos y los valores con los cuales se construyó durante doscientos años un concepto del arte poética y de su campo de estudio (22).<sup>4</sup>

---

2 Tengo en cuenta para el caso chileno lo propuesto por Bello, Morales, Véjar, Lange, Sepúlveda, Mansilla y Eguiluz, y para el peruano por Chueca, Mazzotti, Bernal y Villacorta, Ildefonso y Guillén, además de lo comentado por los propios poetas en diversas entrevistas.

3 Lo conversacional, en sus diversas posibilidades, en el caso peruano (ver Chueca, “Consagración...” y “¿La hegemonía...?”) y la experimentalidad neovanguardista en Chile (ver Brito, Rioseco, Lange).

4 Sintetizando algunas ideas de Cárcamo-Huechante y Mazzotti, Ortega, Cerón et al., Milán y Dobry, se pueden apuntar algunos otros aspectos claves en ese contexto: la atomización del concepto de poesía, por lo general concebida como acto casi cerrado en sí mismo, sin mayores implicancias que excedan al texto, la diversificación de bibliotecas e hibridación de los textos, el triunfo del individualismo, el rechazo de la posibilidad de una estética dominante o de opciones monológicas excluyentes y la fractura de los circuitos de comunicación poética (frente al predominio del mercado literario más superficial) que

No obstante, la mayor incidencia de las primeras características mencionadas en estos dos países, posibles de vincular con contextos de violencia o posviolencia en que se consolidaban los sentidos comunes de la posmodernidad neoliberal, justifican y hacen interesante la revisión comparativa entre estos dos escenarios.

No es posible emprender aquí un análisis en detalle de lo apuntado en relación con los distintos poetas de uno y otro país. Por ello, este trabajo propone, luego de un marco general, indagar —a modo de muestra y adelanto de una tarea mayor<sup>5</sup>— cómo se procesaron algunos de los cambios en las mentalidades y subjetividades de su tiempo en dos poemarios representativos de este momento de tránsito, uno de cada país: *Pista de baile* (1997) de Martín-Rodríguez-Gaona (Lima, 1969) y *La insidia del sol sobre las cosas* (1998) de Germán Carrasco (Santiago, 1971). Ambos poemarios están entre los más interesantes entre los publicados por poetas jóvenes en la década de los noventa. Además, comparten la atención prioritaria al espacio urbano y ofrecen, a partir de hablantes configurados como poetas-paseantes (*flâneurs*), potentes imágenes de la ciudad, aspectos que constituyen una línea central en esta revisión.

### **Perú y Chile: contextos y nuevas coordenadas en la poesía joven en los 90**

Resulta necesario preguntarse, en primer lugar, qué representa en los contextos peruano y chileno la coexistencia sin reparos ni mala conciencia entre poetas conversacionales (culturalistas o coloquiales), líricos e intimistas, entre herederos de las tradiciones indígenas y clasicistas, o entre neobarrocos, minimalistas, objetivistas, surrealizantes y desrealizadores. Se puede considerar, al respecto, la necesidad de diferenciación como estrategia de incorporación de en el campo literario o frente a la percepción de agotamiento de algunas posibilidades estéticas. No obstante, la diversidad, así como los otros rasgos señalados, difícilmente se pueden comprender a cabalidad sin atender a los procesos y circunstancias, locales y globales, que provocaron un clima de desconcierto, desencanto e incertidumbre en los jóvenes de ambos países, quizá de modo más intenso que en otros.

---

provocó la reducción del número de lectores de poesía (a pesar de las posibilidades tecnológicas de la globalización).

5 En general, son todavía pocas las revisiones de conjunto sobre esta promoción en cada uno de estos países. En el proyecto en el que este artículo se inscribe, he contemplado también textos de la peruana Montserrat Álvarez y la chilena Verónica Jiménez, y la posibilidad de trazar diálogos diversos entre los libros iniciales de estos cuatro poetas en relación con sus contextos de producción. Una línea complementaria a este proyecto es la indagación sobre los cambios que se producen en sus obras —y en general en el conjunto de los “poetas de los noventa”— luego de sus primeras entregas.

Entre los eventos globales del fin del siglo,<sup>6</sup> destacan la caída del muro de Berlín (1989) y de la Unión Soviética (1991). Ambos hechos, celebrados como los inicios de una fiesta democrática, contribuyeron a diluir, entre la entusiasta difusión del paradigma posmoderno de la “descomposición de los grandes Relatos” (Lyotard 36), los restos de las utopías de las generaciones anteriores. Se consolidó así la lógica del mundo globalizado y unipolar del capitalismo tardío, el neoliberalismo y el “fin de la historia” a partir de la supuesta conducción de “la mayor parte de la humanidad hacia la democracia liberal” (Fukuyama 13) y su complemento, la economía liberal.

Desechada casi toda pretensión de transformación radical de las estructuras sociales, se prefería, cínicamente, disfrutar de los espejismos del mercado y el consumo, de la plena disponibilidad de lo deseado y de la velocidad que acortaba distancias y eliminaba fronteras, antes que atender a las contrapartes de ese mismo proceso: la pérdida de un lugar propio y del sentido de pertenencia, así como las evidencias de las “vidas desperdiciadas” y “los residuos del progreso económico” (Bauman 51) y la globalización, la distancia entre centros y periferias o la reactivación de la xenofobia (Grüner 12-23). En ese marco, la desmotivación política generada por el colapso de los proyectos socialistas produjo, sobre todo en los más jóvenes, una gran “orfandad existencial” (Hopenhayn 29), toda vez que la modernización-en-globalización tiende a la “des-identidad, a la des-habitación, a des-singularizar a sus habitantes” (27).

Esto alcanzó también a América Latina, en donde si bien no se podía hablar de plena modernidad, la posmodernidad se fue implantando como ideología y dominante cultural, asociada, según apunta teórico norteamericano Fredric Jameson (1995), a la lógica del consumo y a la transformación de casi todo en mercancía, a la crisis de la historicidad en favor del historicismo y a la pérdida de los afectos, de la distancia crítica y de las utopías del modernismo, en un contexto que promovía el mercado y la globalización como horizontes fundamentales. En el campo de las artes estos procesos implicaron la exploración intensa de posibilidades estéticas a partir de la confluencia de diversos estilos y registros, del reciclaje y el pastiche, y de la apelación al *kitsch* y la cultura de masas, en consonancia con la desconfianza respecto de la idea de la originalidad creativa y del *autor*.

En el Perú, el impacto del mundo post muro de Berlín se conjugó, en el cambio de década, con las consecuencias de la violencia política creciente en las

---

6 Hobsbawn señala que “es indudable que en los años finales de la década de 1980 y en los primeros de la de 1990 terminó una época de la historia del mundo para comenzar otra nueva” (15).



ciudades,<sup>7</sup> la corrupción, el caos y el colapso del Estado, que provocaron el quiebre del sistema partidario, el surgimiento de los políticos “independientes”, una mayor desinstitucionalización y el “ascenso de la antipolítica” (Degregori 27-44).<sup>8</sup> En este contexto, Alberto Fujimori fue elegido presidente en 1990 y, no obstante su discurso populista y su crítica a la política del *shock* como correctivo frente a la hiperinflación que afectaba al país —preconizada por Mario Vargas Llosa, su contendor—, la aplicó e impulsó una versión peruana del neoliberalismo, consolidada luego del “autogolpe” de 1992.

Con el control de los poderes del Estado desde el gobierno y con una represión focalizada que provocó la desmovilización de organizaciones sindicales, sociales y del pensamiento crítico, se afirmó la impresión de un mayor orden social, sobre todo después de la captura de Abimael Guzmán y de la cúpula de Sendero Luminoso. Pero la “pacificación” y la “reconstrucción nacional”, celebradas por muchos con optimismo por el horizonte de tranquilidad que aparentemente propiciaban, involucraron, además de una marcada sensación de vigilancia<sup>9</sup> y de urgencias de supervivencia económica, una corrupción institucionalizada a gran escala y la explotación extrema de las posibilidades de la manipulación mediática.

En paralelo, el campo literario resiente la retracción en la atención hacia la poesía y, en general, hacia la literatura ajena a las dinámicas del mercado, por parte de la prensa cultural, cuyos espacios también se vieron disminuidos. Esto, sumado al mínimo interés de la crítica académica por la producción reciente, provocó que los poetas jóvenes recibieran muy poca retroalimentación, más allá de la brindada por sus pares generacionales.

---

7 A partir del inicio, en 1986, del llamado período de “despliegue nacional” de la violencia (CVR 69-71), se incrementan notablemente las acciones armadas en los escenarios urbanos, en general, y en Lima, en particular. Esto se agrava hacia 1989 con el llamado período de “crisis extrema” (71-74) iniciado a partir de la decisión de Sendero Luminoso de impulsar el “equilibrio estratégico” en la perspectiva de la toma del poder y de la nueva estrategia de respuesta del estado, que contemplaba “violaciones de los derechos humanos menos numerosas pero más premeditadas” (72). Se intensifican en estos años en Lima declaratorias de toques de queda, estallidos de coches-bomba, acciones de comandos de aniquilamiento, incursiones policiales en barrios periféricos, etc.

8 Degregori toma el término de un trabajo de Nicolás Lynch: “Lynch define la antipolítica como un conjunto de discursos y prácticas que satanizan la política como actividad pública e institucionalizada y pretenden su reemplazo por mecanismos ‘naturales’ como el mercado, cuya vigilancia está a cargo de técnicos que brindan soluciones prácticas a problemas específicos” (20).

9 Vinculada con la represión focalizada que apuntaba a la desarticulación y desmovilización de los sectores más críticos de las políticas del gobierno.

En Chile, en 1990, se retornó a la democracia luego de diecisiete años de dictadura. Pero, paradójicamente, en lugar de recuperar las expectativas de una sociedad de justicia plena e igualdad, la Transición significó la aceptación institucional de que había que recortar los horizontes de la utopía, “ajustarse a lo posible”, sobre todo ante el miedo frente a un posible retorno del autoritarismo militar. Una “democracia limitada” (Ruiz 15) o “protegida” (Moulian 53) con decisivas continuidades respecto de los modelos de funcionamiento social y económico implantados por la dictadura. Se favoreció así la consolidación, legitimada ahora por la democracia, de un modelo de economía de mercado y de consumo en la órbita neoliberal, junto al ideario del “blanqueo”, el consenso y el “bloqueo de la memoria” (Moulian 37-50), que no pudieron ocultar las tensiones entre “dejar atrás, olvidar, derrumbar, reprimir, y traer hacia delante, recordar, construir y exhibir” (Sepúlveda 155). El retorno a la democracia significó también para muchos jóvenes el reingreso a un espacio social conflictivo respecto de la posibilidad de encontrar un lugar propio, lo mismo que la percepción de un clima de vigilancia asociado a los discursos sobre la necesidad de seguridad.

De las síntesis anteriores se desprende que en ambos países se consolidó el paradigma ideológico-cultural neoliberal<sup>10</sup> expresado en la retracción o pérdida del interés por lo colectivo en beneficio de lo privado y el individualismo, la cultura del éxito —más fuerte en el campo literario desde la instalación de las editoriales transnacionales— y el crédito, la sensación de vigilancia y las restricciones al ejercicio de la memoria. También en el aumento de la velocidad comunicacional y de las prácticas cotidianas, y en la mayor intensidad de los intercambios e hibridaciones culturales.

Es reconocible, asimismo, en ambos países, un “vaciamiento simbólico” (Rowe): un violento ataque<sup>11</sup> contra identidades no funcionales a los nuevos modelos de desarrollo, que declara inviables las ideologías izquierdistas creando “un vacío ético y político sólo capaz de llenarse por la modernización neoliberal” (Rowe 74). Esto, mencionado para casos como el peruano, coincide con lo que sociólogo Tomás Moulian apunta sobre Chile: “el debilitamiento de los sistemas discursivos alternativos al neoliberalismo y la capacidad manifestada por este para seducir y

---

10 Se puede hablar de consolidación en el caso de Chile, en que el neoliberalismo comienza pocos años después de iniciada la dictadura, en tanto se legitima con la democracia, al margen de la intensidad represiva que había hecho posible su implementación. Esto significó un choque sobre todo para muchos jóvenes que esperaban que el retorno a la democracia supusiera tajantes modificaciones respecto del modelo impuesto.

11 Sumado, más claramente en el Perú, al agravamiento de las condiciones económicas y la precariedad laboral.

atraer o, de un modo más pasivo, para presentarse como el único horizonte posible de quienes antes tenían otras perspectivas ideológicas” (58).

Si previamente al “vaciamiento simbólico” hubo, a pesar de la violencia, la represión o el miedo, una intensa actividad de resistencia directa y simbólica, y se desarrolló un potente pensamiento crítico, los años noventa representan un momento de desmovilización en el que, sin embargo, diversas prácticas —entre ellas las poéticas, aunque en menor magnitud que antes— buscaron seguir ejerciendo miradas críticas frente al entorno. Esto entre los desconciertos y desencantos que envolvían, en general, la subjetividad de los jóvenes poetas.

Roger Santiváñez, poeta peruano de la promoción anterior, con ocasión de las violentas muertes en 1994 y 1996, respectivamente, de Carlos Oliva y Juan Vega, dos poetas de los noventa, se refirió a “[e]sa desolación, esa desesperanza, esa nada que nos parece englobar, [y que] ... nos reúne finalizando el siglo y el milenio, cuando ya nadie cree en nadie” (s/p). Más adelante, Victoria Guerrero, también peruana y poeta de los noventa, calificó a la suya como “una generación malograda . . . por la represión, por el miedo, por la violencia” (párr. 6). Por su parte, Javier Bello, poeta chileno de la década de los noventa, bautizó a sus contemporáneos como “náufragos”. Ese término “metaforiza ese ‘espacio del desconcierto’ del que se habla en la imagen principal que recorre toda esta temprana producción y que pone de relieve la aventura vital que en estos tiempos protagonizan los jóvenes: el contemplarse ‘perdidos’” (parte II, párr. 6).

A pesar de las diferencias entre ambos países,<sup>12</sup> existen, como se observa, importantes puntos de contacto. Estos justifican la mirada en común y refuerzan el planteamiento de que los rasgos apuntados en las escenas poéticas no pueden verse sólo como resultado de preferencias estéticas particulares, como simple consecuencia de un deseo de diferenciación o como el eco inocente y optimista del momento posmoderno. Deben considerarse como expresiones en el campo poético de los procesos políticos y socioculturales en curso en ambas sociedades, que revelan, en gran medida, los modos en que los poetas los fueron afrontando.

Sin claridad respecto de lo que estos procesos significaban o hacia dónde conducían, es comprensible, trazadas las coordenadas del momento, que hubiera múltiples indagaciones inciertas que abandonarían la lógica de la confrontación como dispositivo predominante en la renovación poética. La desconfianza frente a las verdades totalizantes también se relaciona con la diversidad y la pérdida de con-

---

12 La más notoria es la del régimen político: la democracia reciente en Chile y la dictadura desde 1992 en Perú.

vicciones vanguardistas, lo que refuerza, a su vez, en tiempos de retracción de lo colectivo: el abandono de la organización grupal alrededor de principios estéticos o políticos.<sup>13</sup> Así, en momentos en que los poetas “perciben una amenaza constante que los lleva a crear bellos sustitutos” (Sepúlveda 160) y se vive cierta sensación de “sálvese quien pueda” poético “que desembocó en la construcción tímida de diversidad de casilleros, todos igualmente protegidos o desprotegidos” (Chueca, “¿La hegemonía...?” 140), resulta simplificador pensar que la poesía de la década de los noventa fue llanamente despolitizada o formalista o, peor, pobre o inocua, como varias veces se ha comentado.<sup>14</sup>

Es cierto que se puede observar, en general, un alejamiento del horizonte de politización explícita o al menos claramente reconocible, como el vivido hasta la década de los ochenta, lo mismo que una preocupación por el cuidado formal, que evita el experimentalismo o el vitalismo exacerbado. Pero ambos aspectos, como también los demás rasgos mencionados, deben revisarse a fin de evaluar cómo se presentan en los textos y qué implican. Es decir, de qué modo esta poesía, desde sus lenguajes, voces, tonos, estructuras, símbolos y referencias, expresa su *mundaneidad*: sus “modos de existencia . . . que están siempre enredados con la circunstancia, el tiempo, el lugar y la sociedad” (Said 54). A eso se dirige el siguiente acápite, en que revisaré los poemarios *Pista de baile* de Martín Rodríguez-Gaona

---

13 Los rasgos mencionados no aparecen de un día a otro o de un año a otro, sino a través de procesos de tránsito. Entre estos, el caso de la poeta de los años noventa Montserrat Álvarez en el Perú es emblemático, pues su *Zona dark* (1991) todavía tematiza la utopía (que aparece, aunque en crisis, en los poetas de la promoción anterior desde mediados de los 80), pero para negarla. En Chile, el tránsito podría estar representado por los poetas post 87 (cf. Gutiérrez), que todavía conservan algunos rasgos de experimentalismo vanguardista cercanos a los de la Escena de Avanzada, pero impregnados por una todavía mayor desconfianza o desinterés frente a lo utópico, de lo que se ven cada vez más distantes. Esto de la mano de una exploración de la marginalidad urbana.

14 Sobre todo entre los poetas más jóvenes. En Chile, Héctor Hernández Montecinos, poeta de la llamada “Novísima” de la década del 2000, ha criticado la poesía de la promoción anterior señalando que “significó un retorno al yo lírico” (126) por parte de quienes creen “en el poema y en la palabra, en su unidad como sistema cerrado” (128), lejos de “cualquier cosa que exceda al poema” (128), y que “si hiciera una antología de poesía política ninguno de los poetas de los noventa aparecería” (127). Pero a la vez, ha apuntado que “[e]l intimismo, el desmedro del nosotros con respecto a un yo situado y la literatura como materia prima de su propia literatura [de los poetas de los noventa] son temas que habría que leer desde una mirada que no soslaye su relación directa con la posdictadura, pero que tampoco la enjuicie moralmente” (125). En el Perú, José Carlos Yrigoyen, uno de los más jóvenes poetas de los noventa, ha insistido en diagnosticar una crisis en la poesía peruana desde mediados de los años ochenta que se agrava, a su juicio, con la promoción de los noventa (2008). Añade que los poetas de los noventa, salvo algunas excepciones, no dieron una obra de calidad, no fueron capaces de renovar el lenguaje y expresaron un gran conservadurismo frente a las posibilidades experimentales.

y *La insidia del sol sobre las cosas* de Germán Carrasco atendiendo sobre todo a los poemas que inciden en una de las preocupaciones centrales en ambas tradiciones en la segunda mitad del siglo XX: la configuración del espacio urbano.

## Poesía y tránsitos urbanos hacia el fin de siglo XX en Lima y Santiago

### *Una Pista de baile entre el consumo y el amor bogareño*

Martín Rodríguez-Gaona profundizó, con *Pista de baile* (1997), su segundo poemario, lo ofrecido en *Efectos personales*, aparecido en 1993 (cf. Chueca, “He amado...”, Salazar). Pero a la vez, como él mismo ha comentado, pasados los años más duros de la violencia en el Perú, se sintió más libre para abordar, ya no “de manera supuestamente objetiva . . ., otras problemáticas, sueños y deseos más personales, más egoístas incluso, pero que me tocaban con más intensidad” (de Lima). Así, con un lenguaje hipercoloquial que extrema el conversacionalismo hasta poner en cuestión la “condición poética” de algunos de sus versos, el poemario explora en una de sus líneas centrales el espacio urbano, configurando, a diferencia de la mayor parte sus contemporáneos también preocupados por las representaciones de la ciudad en la poesía,<sup>15</sup> un universo cultural-juvenil vinculado con los sectores medios limeños de los años noventa.

Un poema fundamental para comprender cómo *Pista de baile* aborda las tensiones de las subjetividades juveniles en las coordenadas temporales anotadas es el extenso “Nada es nada en un lugar en que está a punto de suceder todo”, del que cito unos fragmentos:

Los postes sonríen en las noches de verano  
bendiciendo todo lo que observan, dejando  
un espacio oscuro invisible para lo que está  
más allá de sus fuerzas.

En Barranco,  
barrio de luces para una generación,  
siempre la misma gente, los que van para ver  
y los que van para dejarse ver,  
jóvenes  
en su mayoría, bellos en su mayoría, ajenos  
en su totalidad.

---

15 Como Montserrat Álvarez, Miguel Ildefonso, Carlos Oliva o Roxana Crisólogo, más atentos a la marginalidad urbana o los espacios suburbanos.

Griteríos y una nueva  
canción alternativa:

No,  
nunca serán ajenos a ellos mismos.  
Son ajenos al mundo, es decir,  
a este servidor.

...

¿Cuántas instituciones lanzan a sus críos  
a la programática diversión de un fin de semana?  
“Un viejo sifilítico con súbitos ímpetuslésbicos”  
No lo sé, Papito, cuenta todos esos autos  
y los colectivos,  
tendrás un motivo para no ir a casa.

...

Puedes pasear, emborracharte y vomitar  
mas a 9,000 Km  
tu abuelo morirá sin haber visto  
el rostro con el que despertarás mañana.

Eso y no otra cosa  
es lo que las Dalinas llaman  
“LA ALEGRÍA DE VIVIR”. Los olvidos  
nunca son gratuitos. En este mismo parque  
unos cuantos ancianos te hacen recordar  
las monedas que te sobran  
para ser feliz.

Y todo simplemente por cuidarte  
el carro—  
“Ya, no grites que nos lleva el Serenazgo”.

Lo único que queda ahora  
es perseguir la emoción  
y dibujar  
luces, sonidos y olores  
que hagan creer que esta noche  
valdrá la pena (15-16; mayúsculas originales).

Tal como ocurre en estos versos, todo el poema, de nueve páginas, se organiza a partir de la voz-escritura enunciada en presente por un sujeto-poeta (“Yo, por ejemplo, *vine/ para escribir un poema*” (20), el resaltado es mío) que recorre las calles nocturnas en un fin de semana del distrito de Barranco, asociado a la bohemia artística limeña y a la diversión juvenil. Como se observa, este paseante o *flâneur* contemporáneo intercala en su discurso imágenes captadas del entorno, impresiones sobre estas y el registro directo de voces de algunos de los personajes que pueblan este escenario. El resultado es un magma de palabras y frases muy oralizadas, pero también una materialidad visual dispuesta alternadamente hacia la izquierda, la derecha y el centro de la página. Las estrofas constituyen, así, estímulos como los que se van encontrando al caminar por estas calles bullentes de movimiento: retazos de experiencias múltiples, fugaces y en general superficiales propias de la cotidianidad de las clases medias y acomodadas juveniles en sus aventuras callejeras de diversión. Entre estos hay imágenes de chicos y chicas que llegan a divertirse, referencias musicales, cantinas y restaurantes, olores y sabores, eslóganes televisivos, mendigos, vendedores ambulantes y cuidadores de automóviles, inscripciones amorosas en árboles, escenas de seducción, desagradables encuentros fortuitos, roedores en los jardines, luces deslumbrantes y zonas de oscuridad. Todo ello va configurando un imaginario cultural y simbólico intenso y fragmentario a través de un trabajo de montaje que “hace surgir y adjunta esas formas heterogéneas ignorando todo orden de grandeza, toda jerarquía” (Didi Huberman 99).

De este modo, el *flâneur*-poeta busca expresar el ritmo y el pulso de su vertiginoso recorrido, y apuesta a provocar en el lector la impresión de compartir con él, en simultáneo, esa experiencia, dirigiendo fugazmente la atención hacia cada nuevo estímulo/estrofa a través de las nueve páginas del poema. Esta dinámica, junto con unos versos que al inicio presentan a la mayoría de los transeúntes como “[j]óvenes/ en su mayoría, bellos en su mayoría, ajenos/ en su totalidad” (14) que son “siempre la misma gente, los que van para ver/ y los que van para dejarse ver” (14), provoca la impresión de estar ante un mercado de imágenes en donde el primer producto son los cuerpos que, como señala el filósofo coreano Byung-Chul Han, “con su valor de exposición equivale[n] a una mercancía” (23).

Desde esta pista, es posible asociar la lógica compositiva del poema con las operaciones de oferta y demanda de la posmodernidad neoliberal que iban asentándose en los momentos de escritura del poema, posiblemente hacia 1993 o 1994, según algunas referencias ofrecidas por el texto.<sup>16</sup> Para esos años en que la intensidad de

---

16 En tanto se menciona al actor Julián Legaspi y la serie televisiva *Calígula*, transmitida en 1993, o las “Dalinas”, conductoras del programa infantil *Nubeluz*, que comenzó a emitirse en 1990.



la violencia armada había disminuido notoriamente<sup>17</sup> y la hiperinflación se había detenido, muchos aceptaban entusiastas, en el contexto de la dictadura fujimorista, las múltiples “promesas” del modelo económico. Entre ellos los jóvenes, sobre todo de las clases medias y altas urbanas como los que retrata el poema, disfrutaban de las nuevas posibilidades del libre acceso a aquello (espacios, productos, experiencias) que pudieran comprar y que se había visto restringido por los peligros, el miedo y la crisis generalizada de los años anteriores.

Las eufóricas vivencias en ese *mercado* de sensaciones y emociones parecen protegerlos además de un verdadero contacto con la realidad. Por eso el poema los representa como “ajenos/ en su totalidad” (14): indiferentes a los cuestionamientos generados por las diferencias sociales<sup>18</sup> y, sobre todo, a la ausencia de sentidos y la “orfandad existencial” (Hopenhayn 29) consecuencias del derrumbe de las utopías y el horizonte colectivo. Por ello también buscan, en las noches barranquinas, “LA ALEGRÍA DE VIVIR”<sup>19</sup> o persiguen “la emoción”, expresadas en la variedad, la velocidad, la disponibilidad y la “primacía del aquí y el ahora” (Lipovetsky 53) en las que se sumergen en sus paseos de fin de semana.

Por su parte, el *flâneur*-poeta, envuelto en ese mundo de imágenes, pretende, al modo del paseante benjamineano, capturarlas para hacerlas circular en el mercado (literario),<sup>20</sup> a la vez que para convertirlas en imágenes dialécticas con las que procura “dissolver a ‘mitologia’ no espaço da história” (Bolle 61). Oscila de ese modo entre el deslumbramiento por lo que observa, perceptible en su animada participación en el recorrido callejero, y la sospecha o convicción de estar ante un escenario de simulacros en donde las cosas no responden al azar, sino a la voluntad de “instituciones” que “lanzan a sus críos/ a la programática diversión de un fin de

17 A partir de la captura de Abimael Guzmán y la cúpula senderista, en 1992. La CVR califica a este período, que llega hasta noviembre de 2000, como “Declive de la acción subversiva, autoritarismo y corrupción” (74).

18 Que se solucionan, por ejemplo, con tranquilizadoras limosnas: “En este mismo parque/ unos cuantos ancianos te hacen recordar/ las monedas que te sobran/ para ser feliz” (16), o se muestran naturalizadas para los jóvenes transeúntes: “Señor, ¿por qué no pasea a su perro/ por *su* vereda?” (19; cursivas originales).

19 El verso, en reveladoras mayúsculas, remite a un lema cantado en el popular programa infantil *Nube-luz*, que comenzó a transmitirse en 1990 y que diseñó un mundo maravilloso de disfrute y plenitud. Esto ocurría, paradójicamente en una Lima de permanentes estallidos de coches-bomba. Paradójicamente también (aunque esto posiblemente corresponda a un momento posterior a la escritura del poema, pero anterior a su publicación) una de las dalinas, las conductoras del programa, se suicidó en 1994.

20 Es central, al respecto, la conciencia metapoética que anuncia la razón de su presencia allí: escribir un poema.

semana” (15), algo requerido para el funcionamiento social.<sup>21</sup> Así, bajo la radiante superficie de emociones al alcance, reconoce el vacío que genera una necesidad de “gratificación instantánea y . . . búsqueda del placer”, funcional al sistema neoliberal, que el filósofo esloveno Slavoj Žižek menciona como tendencia central en la sociedad posmoderna (393). Esto se sintetiza, llevado al extremo, en la imagen de mayor crudeza del poema:

Porque Barranco tiene su encanto:

Podrías levantarte a una ruca  
y arrinconarla detrás de los jardines,  
pegarle, penetrarla, eyacular  
deliberadamente dentro  
para ser por una sola vez  
inmortal (16)<sup>22</sup>

Con esta estrofa se refuerza la impresión de que la dinámica del consumo sugerida por el libre acceso a los estímulos no sólo funciona como dispositivo de reconocimiento y de prestigio, sino también como práctica productora de sentidos vitales en esta “era del vacío” (Lipovetsky). Con la crisis de las utopías y las identidades colectivas, y con la globalización como espejismo, pareciera que una de las pocas posibilidades para ello es la sensación de inmortalidad, incluso se pretenda a través a través de un disfrute sin ninguna consideración por nada más allá del propio deseo o necesidad.<sup>23</sup> Superficialidad, ocaso de los afectos, debilitamiento de la historicidad, simultaneidad del presente —diría Jameson— que el poeta-*flâneur* hábilmente pone en la escena de un recorrido que a primera vista

---

21 Al respecto Lipovetsky apunta: “[l]a fuerza de los dispositivos subpolíticos del consumismo y la moda generalizada es lo que ha causado la derrota del heroísmo ideológico-político de la modernidad” (64).

22 “Ruca” en el sociolecto peruano juvenil remite, desde la perspectiva de una moral conservadora y machista, a una mujer que no ofrece mayores reparos frente a las posibilidades de disfrute erótico y sexual eventual. La estrofa es, a la vez, una buena muestra de la hipercoloquialidad que pone en cuestión el estatuto habitual de lo poético.

23 O, en otros ámbitos no abordados en *Pista de baile*, en el ejercicio de la violencia gregaria de las barras y pandillas que entonces proliferaban. Juan Carlos Ubilluz, desde el psicoanálisis lacaniano, señala que con la caída del horizonte utópico, “¿dónde encuentra el sujeto el sentido de su existencia en la realidad planetaria de la posmodernidad . . . [S]i el Otro no existe, yo existo en un sistema —el capitalismo tardío— que me libera del compromiso social y legitima mi creencia narcisista en que yo soy el centro del mundo” (21-22).

parecía figurarse como la inocua y alegre observación de las posibilidades de diversión en los nuevos tiempos.

En el poema “Esperando en todos los umbrales”, el hablante, que podemos identificar con el poeta-*flâneur* de “Nada es nada...” y de todo *Pista de Baile*, se sitúa de modo más explícito ante un mercado de ilusiones, aunque sin el grado de violencia de la cita anterior: “cuando salgo de mi casa/ . . . paso todo el tiempo/ mirando mujeres. El sol de la ciudad/ nos brinda los regalos más inesperados-/ chicas en falda, blusas abiertas/ amarillos chocantes en piernas de arena/ C H O L A S/ ojos marrones, cabellos pintados brillando sobre la luz,/ . . . / ¡Mujeres cuyos cuerpos poseo en un segundo para la eternidad!/ . . . / Nunca me han visto y siempre las acompaño/ en las esquinas, en los paraderos, cuando hacen/ filas para comprar mentiras” (48).

El instante aludido en “para ser por una sola vez/ inmortal” de “Nada es nada...” es análogo al “segundo para la eternidad” de este poema. Pero acá la necesidad compensatoria, focalizada en el propio *flâneur*, se enlaza a cierta incapacidad suya para erigirse en mercancía apetecible. Esto se observa en tanto las “[m]ujeres cuyos cuerpos poseo” (imaginariamente) “nunca me han visto”. Vuelve a dejar constancia, así, de su complejidad como personaje,<sup>24</sup> pues si bien responde, hasta cierto punto, a la búsqueda de placer exigida por la sociedad signada por el consumo neoliberal, y participa de prejuicios sociales, como el estereotipo sobre los “cabellos pintados” de las “CHOLAS/ de ojos marrones”, a la vez percibe la dimensión de simulacro de este mercado donde se “hacen/ filas para comprar mentiras”.

También son interesantes los versos “¿por qué si uno puede ver tres películas/ al mismo tiempo (con control remoto)/ uno no puede tener tres mujeres/ bajo un mismo techo (con remoto control)?” (25) del poema “Lo que producen las películas francesas (Homenaje a *Noches de Luna Llena*)”. Por un lado, porque refuerzan la percepción de la tendencia de los jóvenes representados en los poemas, incluido el hablante-poeta, de diseñar un “mundo [que] se le[s] presenta sólo como proyecciones de sí mismo[s]” (Han 11), organizado en función casi exclusiva de sus propias imágenes y necesidades. Por otro, por la mención del control remoto, que permite asociar este dispositivo emblemático de la cultura posmoderna (Sarlo, *Escenas* 55-71) con el modo de operar del *flâneur*-poeta en “Nada es nada...”. Desde esta perspectiva, este se perfila como el artífice de una suerte de zapping callejero y

---

24 Aunque mediada, en este caso, por cierto tono autoperódico sugerido por la carga de sensibilidad poco sutil de algunas de sus declaraciones (como el título o el verso inicial: “Amo a las mujeres. ¿Hay algo malo en amar a las mujeres?”, entre muchas otras), además de por la diagramación centrada del poema.

a escala humana en que a partir de la captura de imágenes —cada una de las cuales va “ocupando su tiempo a la espera de que otra imagen la suceda” (58) y “como si todas . . . estuvieran unidas por ‘y’, por ‘o’, por ‘ni’, o simplemente separadas por puntos” (62)— da cuenta de la capacidad de los sujetos de construir sus propias referencias visuales o su propio imaginario urbano juvenil, en este caso.

La mención del control remoto también permite el traslado de la calle bullente de buena parte de los poemas, al interior de una casa, otro de los espacios centrales de libro. Si bien la fantasía de disponer de muchas mujeres es importante e inquietante para el *flâneur*-poeta en este mundo constituido como una “pista de baile” en que se busca casi febrilmente con quién(es) bailar, también lo es el mundo de la casa y la expectativa del amor de pareja. Él, configurado en clave autobiográfica e incluso con nombre propio,<sup>25</sup> parece apostar, como contraparte de lo que ocurre afuera, por la búsqueda de sentidos a través de la realización cotidiana, incluso rutinaria, del amor, la casa y la vida compartida. Esto se ve en poemas como “Los motivos son tantos”,<sup>26</sup> en la carta-poema “Envío (Vía *air mail*)”<sup>27</sup> o en pasajes como “No es fácil entender qué significa/ el transporte público/ después de hacer el amor./ Por eso regreso y me escondo en tu pequeño cuerpo,/ porque antes del tiempo existía el deseo/ y ahora estás aquí” (59), en el poema “De pronto miro alrededor”.

Desde esta perspectiva, el libro, como varios otros poemarios peruanos de la década,<sup>28</sup> propone como uno de sus ejes el mundo privado al que de algún modo empujan las ansiedades, temores y presiones de la época (Chueca, “Consagración” 88). La atención a lo privado no sólo es indicio de pérdida de sentidos colectivos y, en esta medida, espacio de refugio frente a la agresión y el desconcierto del entorno,

---

25 Esto ocurre, por ejemplo, en “Envío (Vía *air mail*)” o en “Tanto amor”, el último poema del conjunto.

26 “Te recibo con un libro bajo el brazo/ y en los ojos esos lentes/ que por octava vez/ lograste arreglar./ / ‘Potito de algodón, digo yo./ ‘Cabeza de Cholito’, respondes tú./ Y sin implicaciones sociológicas de ningún tipo/ decimos todo lo que nos gusta/ o soportamos oír” (60).

27 “Querida Éricka:// ... falta muy poco/ para tu cumpleaños/ (Esos días hay que llevárselos de acá)// Te ofrezco lo que tengo a mano:/ un paisaje increíble,/ amplias carreteras que conducen/ a bienestares aburridos,/ árboles moviéndose entre árboles/ cemento y barro,/ césped y nieve,/ el aire helado de un Dios monótono/ ...// Un charco de agua/ y las nubes reflejadas en él/ ...// Y dile también a quien te pregunte/ que entre la muerte y yo/ he escogido tu cuerpo,/ aunque esto solo signifique/ que una angustia sin nombre no es carne/ para el espíritu./ / Nos vemos el 1° de abril,/ Besos-/ Martín” (34-39).

28 *Casa de familia* (1995) de Selenco Vega, *Cansancio* (1995) de Paolo de Lima, *Libro de Daniel* de Javier Gálvez (1995), *Cisnes estrangulados* (1996) de Victoria Guerrero o (*Nadie se mueva*) (1999) de Gastón Agurto, entre otros.

sino también resistencia al vaciamiento simbólico y a sus consecuencias fundamentales, pues desde esta dimensión íntima y cotidiana el sujeto puede autorreconocerse como individuo, de modo más cabal, en el espejo que representa el otro.

Al final del libro, en el poema “Tanto amor”, el hablante confiesa su satisfacción por “haber . . . amargado” a los lectores, resultado de “una pretensión/ quizá un poquito/ trasnochada” (72-73): la de incomodar e interpelar las miradas habituales, algo ajeno a los paradigmas vigentes en los tiempos de escritura del poemario, en que no se enfatizaban las responsabilidades del poeta frente a la sociedad. La escritura le ha permitido abordar algunos de los “fetichismos ideológicos” del mito posmoderno (Grüner 12): evidenciar el vacío provocado por la superficialidad y los simulacros en los que por momentos parece querer sumergirse, a la vez que dar pie a una posible recuperación de la historicidad perdida (Jameson 45-46). Esto último ocurre, por ejemplo, al confrontar sutilmente la idealizada globalización con la realidad precaria de las migraciones tercermundistas a las grandes metrópolis; al enunciar, también muy de pasada y en clave lúdica, una afirmación sobre la inexistencia del Perú como nación, o al referir la violencia política peruana, algo poco frecuente en la poesía durante dicha década.<sup>29</sup>

La “pretensión trasnochada” del contrapunto entre euforia nocturna, convivencia amorosa y sutiles sugerencias historizadoras se sintetiza en estos versos del poema “La eternidad está enamorada de los frutos del tiempo”: “Si alguien forja una respuesta/ su respuesta/ nada habrá sido en vano” (55). Guiado por este interés, Rodríguez-Gaona expresó, a través de las estrategias compositivas y los desarrollos temáticos de *Pista de baile*, algunas tensiones centrales en las subjetividades juveniles del Perú de los años noventa.

#### *Mundos en común en La insidia del sol sobre las cosas*

*La insidia del sol sobre las cosas* (1998), segundo poemario de Germán Carrasco, también ofrece, como una de sus líneas principales, representaciones de la ciudad hacia fines de siglo, pero a diferencia de *Pista de baile*, el universo urbano corresponde aquí sobre todo a zonas y barrios de la capital chilena identificados como

---

29 Sobre lo primero, son interesantes estos versos de “Tanto amor”: “Mis amigos del barrio: Moisés,/ los Tamaki, Toño, Pumpi y Corina,/ en Japón, en EE.UU.,/ emigrados como ofertorio a una ley/ económica” (68). En relación con la nación, en “Nada es nada...” leemos: “Seamos optimistas: El Perú/ no existe” (17), “y como el Perú no existe/ (v.g. no como/ en ciertos restaurantes)/ pasaremos por ciudadanos Bolivianos/ Total, fue idea de Ribeyro/ fomentar dicha unión/ para llegar al mundial” (19). En cuanto a la violencia política, en el letánico poema “La eternidad está enamorada de los frutos del tiempo”, se mencionan, además de dos referencias internacionales, dos peruanas: “Expurgan sus cuerpos sobre/ Bosnia/ Ruanda/ Soccos/ Tarata” (53; ver al respecto Chueca 2006: 247-249).

espacios de clases medias-bajas o populares. Grínor Rojo, respecto de *Calas* (2001), el siguiente libro de Carrasco, señaló que el poeta “le está dibujando a la ciudad de Santiago su fisonomía actual” (76): una urbe “menos focalizada, menos jerárquica, más dispersa y minimalista” (76). Esto es ya visible en *La insidia...*, en varios de cuyos poemas el hablante poético, recorre espacios públicos (calles, mercados, parques, etc.) o se acerca a observar recintos cerrados que ofrecen, unos y otros, imágenes de la ciudad.

Desde estas coordenadas, los poemas no se limitan al apunte urbanístico, revelador de cartografías sociales, sino que entregan sobre todo imágenes de detalle (“fotografías” las ha llamado Carrasco en diversas entrevistas)<sup>30</sup> de personajes que habitan o transitan dichos espacios y de situaciones que ocurren con ellos. Capta así las subjetividades en su entorno, lo que le permite el reconocimiento del otro como próximo (prójimo) a pesar de las diferencias, o la aproximación a los sentidos —múltiples por lo general— detrás de sus prácticas o gestos. Todo ello bajo el influjo, según lo sugerido por el título, de una insidiosa luz solar que hace reveladoras las visiones o, al contrario, las vela por deslumbramiento. Miradas, a fin de cuentas, que dislocan las percepciones habituales.<sup>31</sup>

Un poema apropiado para la revisión de estas operaciones es “El mundo se divide en tres”, que presenta, correspondiendo a lo anunciado por el título, tres secciones (“(I) Fachadas continuas”, “(II) Blocks” y “(III) El flamenco (remanso)”), además de una estancia introductoria, que reproduzco a continuación:

Bajo la insidia solar o en una claridad de fin de lluvia,  
el mundo se divide en tres:

- las fachadas continuas
- los blocks o villas
- y los parajes

ingleses donde leer p. ej El ruiseñor, y sentarse, y nada  
(el Botánico de Viña, el Forestal de un Santiago abandonado  
en vacaciones,  
algún sector aldeaño a una iglesia).

---

30 Por ejemplo, en 1998, recién aparecido el poemario *La insidia del sol sobre las cosas*: “Uno hace fotografía o una especie de voyerismo: intenta atrapar la plasticidad y el misterio de las cosas” (Karmelic 3).

31 Martina Bortignon (128-135) ha trabajado sobre las miradas y sus diversos regímenes en la poesía de Carrasco analizando también los procedimientos que en diálogo con el lenguaje cinematográfico alternan en los poemas.

Las fachadas continuas son para la infidelidad  
y para caminar à la Prufrock. Las villas  
para trabajar estoicamente: cajas  
más o menos grandes que interrumpen el crepúsculo  
con sus estructuras de República del Este

y, lo que no es mucho decir, estas tres partes  
son perfectas para el crimen y el amor (16).

Estos versos sintetizan lo que se desarrolla a continuación respecto de la distinción entre los tres tipos de espacios mencionados y las prácticas y comportamientos en cada uno de ellos. Como se observa, las descripciones de los lugares y los objetos que los pueblan están en función de la captación de las dinámicas sociales involucradas en dichos espacios y, sobre todo, de las subjetividades en tensión y en relación en estos. Me concentraré en “(I) Fachadas continuas”, pues permite reconocer aspectos claves del modo de acercamiento del hablante y del poemario a su entorno y, en esa medida, entender cómo procesa el poeta las coordenadas de la época, cómo expresa su *mundanidad*. La primera estrofa dice:

Las fachadas continuas presuponen un mundo común;  
la manzana entera no es sino una sola casa  
con pasillos interconexos, atestados  
de fotocopadoras, computadoras en desuso,  
carniceros en plena faena, viejos que fuman  
y una niña que mira por la ventana y piensa jugar  
en la plaza, que es el patio de todos (17).

El fragmento da cuenta de la coexistencia habitacional o de pequeños negocios en barrios tradicionales: casas antiguas muy amplias, pero subdivididas o subarrendadas, en donde todo se conecta o se confunde con todo, estructurando microcosmos necesariamente compartidos, precarios y hasta cierto punto promiscuos, pero vibrantes y vitales, que forman el “mundo común” del que habla el texto. “Común” puede leerse como “habitual” o “corriente”, pero también en el sentido de un mundo-en-común, que es la perspectiva que me interesa. Desde sus interconexiones, confusiones y abigarramiento, estos espacios compartidos confrontan las imágenes del mundo privatizado, aséptico y funcional que se iban consolidando en el imaginario del consumo exitoso, como paradigmáticas de un Chile casi primermundista, a ejemplo para toda Latinoamérica (Moulian 97-100; Cárcamo 33-37).



Bajo este modelo neoliberal, el emblema del espacio público es el *shopping center* o *mall*: lugares imaginariamente inclusivos, homogenizadores, higiénicos y eficientes, en donde nada es azaroso y de donde queda excluido todo peligro del afuera. Espacios, a la vez, que ofrecen compensatoriamente a sus visitantes de pocos recursos la posibilidad de comprar algo o al menos sentirse potenciales consumidores (Sarlo, *La ciudad* 13-34).

Frente al mall como dispositivo que “produce comunidad allí mismo donde parecía haberse perdido para siempre”, según la expresión que Sarlo retoma de Jor Jerde (16), el *flâneur* santiaguino de *La insidia...*, busca y propone otro tráfico de imágenes de la ciudad: aquellas en que se configuran otras formas de comunidad. En esa perspectiva recorre y *fotografía* espacios habitualmente no atendidos, ilumina relaciones no descubiertas o proximidades no reveladas entre los sujetos, y percibe deseos o sensaciones comunes, pero habitualmente no declarados. O plantea preguntas no para ser respondidas, sino para que queden rondando en el lector.

Esto último sucede, por ejemplo, en el tercer poema del libro, “Todo claro como el agua incuestionable”, cuya primera parte (“I/ Todas las fachadas continuas/ Todas las historias que esconden/ Todos los blocks y los parques ingleses/ como el Forestal en el verano de un Santiago vacío”; 9) anticipa lo que se leerá luego en el mencionado “El mundo se divide en tres”, el octavo del conjunto. En “Todo claro como el agua incuestionable”, una de “[t]odas las historias que esconden” es la que presenta la parte V, en que alguien, quizá el propio hablante referido en tercera persona o la niña de la que se habla en la parte anterior:

[a] veces sale a horas sospechosas  
cerrando puertas en silencio  
o mira por la hendidura cómo rezan  
y fuman las mujeres en lo oscuro.  
Se pregunta por qué  
para qué fuman y rezan  
y por quién”.

Ese tipo de preguntas o historias escondidas pueblan los “mundos comunes” de los poemas. Pero no se trata de despertar vanas o vacuas curiosidades, sino de darles “patente de existencia a lugares y a subjetividades que no la tenían hasta el momento de ser escritas” (Carrasco, *A mano* 171”).

Si pensamos que es la niña quien sale de la casa a hurtadillas, queda implícito un juego de miradas refractadas: el hablante del poema ve a la niña mientras esta ve algo, que a su vez (o por ello) el hablante llega a ver. Las miradas escapan de las

visiones directas y unívocas y provocan cierta identificación entre ambas. Algo semejante ocurre en “(I) Fachadas continuas”, en donde se produce una “seducción imaginaria” (Bortignon 129) entre el hablante-*voyeur* y su imaginada interlocutora, una adolescente que también fisgona en el “célebre laberinto” de las “fachadas continuas”, abierta a la experimentación y al hallazgo. Nuevamente no hay contacto directo entre ellos, sino que él la mira desde un lugar que ella no ve y le dirige comentarios, confesiones o indicaciones que la muchacha no percibe. Ella, por su parte, sigue en su propia búsqueda con curiosidad y deseo semejantes a los del hablante. Y a pesar de que la comunicación real está bloqueada, es claro que sus miradas se vinculan: él mira lo que ella mira o lo que está a punto de mirar:

en un cuarto un parto o un aborto, en otro  
 un estudiante pobre lee a Marx o al Führer  
 y luego busca trabajo en los Clasificados Económicos  
 (haz la prueba, interrúmpelo),  
 en otro una niña hace sus tareas escolares  
 o un fisicoculturista infla sus músculos  
 y hasta hay gente que reza (18).

Quizá la sensualidad y la sexualidad que exuda el poema representan no sólo la atracción del hablante hacia la muchacha, sino también el estallido del hallazgo, la epifanía: la implícita conexión entre ambos, y la complejidad y riqueza de ese espacio que los vincula, imposible de clasificarse bajo alguna etiqueta que empobrecería sus proliferantes sensaciones.<sup>32</sup> Tal vez por eso al final el hablante le dice, utilizando un “nosotros” que no había aparecido y que parece implicar también a los lectores: “Este es el paisaje. Continuemos el recorrido/ y sus consecuencias” (18).

Esta es, sin duda, una de las propuestas centrales de los “poemas urbanos” de *La insidia...*: emprender recorridos y descubrir a través de ellos esos mundos-en-común entre sujetos singulares y diversos (y no estigmatizables)<sup>33</sup> que comparten una calle, un barrio o una ciudad. Los poemas apuestan por presentar escenas que discuten los “mapas de lo visible” (Rancière, *El reparto* 49) difundidos en Chile

32 Respecto de lo que la niña y, con ella, el hablante, llegan a observar, Bortignon señala que “al mezclar tales situaciones con la normalidad de las faenas de todos los días, la instancia escritural consigue poner en juicio el concepto mismo de normalidad”, a partir de su interés en “desorientar al lector en sus mecanismos de evaluación de un fenómeno dado” (131).

33 Para Carrasco, su ciudad “no ... tiene que ser estigmatizada como marginal. No, al contrario, como dice el tango, se trata de una *nobleza de arrabal*. ... de mezclar lo elegante y lo demótico” (Montecinos 22).

afin de siglo, y por abrir la posibilidad de imaginar otras formas de comunidad.<sup>34</sup> Dar “patente de existencia” a esa posibilidad a través del acercamiento a “lugares y subjetividades” que no habían recibido mucha atención, es, según ha señalado Carrasco (*A mano* 171), la política que la poesía puede ejercer. Esta noción, o la implicada cuando anota que “[l]a literatura, si es que tiene alguna función, es la de ampliar el mundo” (*A mano* 102), coinciden con la idea de Rancière cuando afirma que “hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de la exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible” (*El espectador* 65).

La política no implica aquí, como se desprende de lo revisado, recordar el pasado dictatorial<sup>35</sup> ni hablar expresamente de sus continuidades en el presente de la Transición, pero sí involucra un enfrentamiento tácito con algunos de sus legados más importantes. Así, sin pretender el retorno de las utopías emancipatorias ni la reactivación de lo colectivo en algún sentido cercano al que se sostenía frente a la dictadura,<sup>36</sup> los poemas se alejan de las lógicas socioeconómicas neoliberales, predominantes en el Chile de fin de siglo. Al hacerlo, alejándose a la vez de las estéticas neovanguardistas o del ejercicio de una poética de denuncia y confrontación directa, como las que se desarrollaron en la década anterior, ofrecen una clara evidencia de su inscripción y sus modos de existencia en su tiempo de producción.

La distancia frente a las lógicas del mercado neoliberal se expresa también en la toma de posición del poeta ante la creación, tal como se sugiere en algunas de las numerosas artes poéticas del libro. En relación con esto, Rojo ha señalado que Carrasco retoma el lema “*laborare stanca*” del italiano Cesare Pavese, que reescribe

---

34 En un sentido semejante al que se refiere Silvia N. Rosman al hablar del “ser en común” como una posibilidad de “articular un pensamiento no fundacional y no-esencialista de la comunidad basado en una relación ética con el otro y en la exigencia política de un ‘nosotros’ ... Formas de comunidad que no dependen de lo que Rancière llama el orden policíaco” (119), es decir, la organización de los hombres en comunidad a partir de “la distribución jerárquica de lugares y funciones” (Rancière, *Política* 17)

35 Salvo mínimas excepciones: en “Traductora” se habla de una chica que salió del país “*en plena democracia*” (31); esta frase, en cursivas, resalta la particularidad del caso y recuerda a los que debieron salir en dictadura. En “Oficio” la mención de “la tortura” también remite al período dictatorial. Esta ausencia de referencias, compartida en general por los poetas de los años noventa (también en el Perú respecto de la violencia política), ha sido argumento frecuente para hablar de la despolitización de esta promoción.

36 Sobre la escena universitaria de la década de los noventa, a la que pertenecían varios poetas, Carrasco escribe: “Varios venían de grupos que se la habían jugado sin asco en los ochenta, y ... estaban todos cansados y no creían en absolutamente nada en términos políticos” (*A mano* 133).

como “la praxis lisa”,<sup>37</sup> en el sentido de una declaración de renuncia a la dinámica del horizonte de vida productiva desde el modelo burgués, como una condición necesaria para su apuesta por la escritura. Esto supone, a su vez, una opción por la precariedad que refuerza su alejamiento de los postulados acerca del éxito medido en las posibilidades de consumo (79).

Este rechazo a las dinámicas centrales del neoliberalismo lleva al poeta-*flâneur* de *La insidia...* a proponer otras lógicas para el tráfico y la circulación de las imágenes, tanto las que recibe como las que produce. Esto se observa, por ejemplo, en el poema “El mercado”, el cual entrelaza comentarios sobre los exaltados hallazgos, regateos, compras y ventas en un amanecer en las calles aledañas, quizá, al mercado de La Vega, o en los pasajes del mercado anticuario (“persa”), con apuntes sobre escritura y retórica, y muestras de pastiches, composiciones y trabajos de montaje.

En su recorrido, el poeta-*flâneur* encuentra vestidos, alimentos, chatarra y baratijas; anuncios a voz en cuello y micros que avanzan con dificultad; “lanzas a chorro que huyen entre gritos” (60), transpiración y emociones; objetos que han quedado como ruinas aprovechables de otros tiempos, retazos de memoria, fantasías, deseos y frustraciones. Todos estos objetos, eventos y sensaciones, que coexisten en “un modo de visibilidad que ... revoca las jerarquías de grandeza de la tradición representativa” (Rancière, *El reparto* 41), constituyen el universo de materiales *comunes* disponibles para la construcción de su poema. “Algo se encuentra en esta arqueología” (59) dice en uno de los versos y el lema parece haber guiado no sólo el recorrido de este poema, sino el trazado de esta visión de la ciudad que se yergue en *La insidia...*, una renuencia a las lógicas privatizadoras y los consumos individualistas.

La mención de la “arqueología” remite también a la poética: no sólo los materiales encontrados, sino los modos de trabajar con ellos. Y así como ocurre en “El mercado”, en casi todos los poemas las imágenes de la ciudad que se construye coexisten con referencias y alusiones metapoéticas que le hacen contrapunto. Es oportuno por ello, para cerrar esta revisión, destacar la diversidad de procedimientos que se ensayan a través de todo el libro: versos de sonoridad leve al lado de estrofas densas y concentradas, que llevan al interior de un mismo poema ritmos y velocidades distintos,<sup>38</sup> alternancias entre verso y prosa<sup>39</sup> y entre fragmentos líricos

---

37 Se refiere a esto con relación a *Calas*, pero ya en *La insidia...* aparecen varias menciones semejantes.

38 Como en “Bombalurina” (61-62), en que a la primera parte, de versos breves y de delicada musicalidad, casi al modo de un haiku, le sigue una segunda con estrofas de versos extensos y enérgicos de dicción coloquial.

39 Esto se observa, por ejemplo, en el poema: “Elegía de hielo/ Partitura de un réquiem/ Para no interpretarse/ Responso con las manos en la cara/ Exequias de la mudez/ El velo. El sello” (70-72), cuyo

y narrativos,<sup>40</sup> aparentes divagaciones,<sup>41</sup> enumeraciones,<sup>42</sup> encabalgamientos, poemas-collage,<sup>43</sup> paralelos temáticos,<sup>44</sup> reiteraciones de motivos entre diferentes poemas,<sup>45</sup> profusa intertextualidad, entre un sinnúmero de otros procedimientos que proponen el acercamiento al poemario como una experiencia estética hasta cierto punto desestabilizante respecto de las prácticas habituales de lectura.

Al respecto, Carrasco ha señalado “que el libro tiene que tener poemas distintos, estilos, etc.: diamantes formales, fárrago, ritos, llanto, guiños a la tradición, poemas que aparentemente parecen comentarios banales, notas, retórica profunda, amor y muerte; álbumes de toda especie de poemas, unidos por los distintos registros de una voz” (Montecinos 20). También de este modo se configura la política en *La insidia del sol sobre las cosas*, pues si bien la pluralidad de registros dialoga con la celebración de lo diverso y la hibridez de las estéticas posmodernas, se enfrenta a la vez, al ocurrir esto en un sólo libro e incluso en un mismo poema, a las lógicas de consumo literario que buscan organizar y clasificar, construyendo casilleros que puedan convertirse fácilmente en mercancías.

---

título es ya un anuncio de la multiplicidad del texto, que no se limita a la alternancia señalada.

40 Al inicio de “La separación de los siameses”: “Esta es tu mirada y tu sonrisa/ *piscina plena virtutis, divinum vinum Francisca*/ (y demás diminutivos y carantoñas: claro signo de decadencia/ con sabor a que-darse en cama juntos sorbiendo cerveza,/ tirando todo el santo día)” (58).

41 Todo el poema “Héctor Figueroa mirando las estrellas” es un monólogo en que el personaje mencionado se va configurando a sí mismo como sujeto a través de una serie de apuntes diversos sobre su vida, sus deseos, su escritura, etc., que no siguen una línea definida.

42 Entre muchos ejemplos posibles, en “(2) Blocks” se lee: “En estos habitáculos de ladrillo princesa tipo República Socialista, en donde fue filmado El Proceso de Kafka –Wells–, Caluga o Menta de Justiniano, The Rear” y más adelante “Las calles se llaman: El esfuerzo, El empeño, La Perseverancia, La Constancia, etc., exceptuando la avenida principal: **Patria Nueva**. Villas. El sol recalienta los taxis Lada estacionados y seca rápidamente sábanas, camisas, calzones y demás banderas de rendición que estilan sudor, manchas y agua bendita que le cae a uno al pasar” (19). Es interesante observar el efecto rítmico de las enumeraciones al interrumpir el flujo narrativo del poema.

43 Como en el caso de “Bop & Free Jazz” (33-34). El procedimiento de base para casos como este es el montaje, constante en todo el poemario.

44 En “El mercado” (59-60), como vimos, se entrelazan la configuración del espacio urbano aludido y la reflexión metapoética a partir de los mismos elementos y los modos de relación del hablante con ellos.

45 Como ocurre, por ejemplo, en distintos poemas con los tres (o alguno de los tres) espacios emblemáticos del Santiago representado (fachadas continuas, block y parques ingleses) o con el lema “la praxis lisa”, en los poemas “Amague” (43-44), “Diosa de la nieve” (65), “Julián en la mesa” (82) o “Sello” (90).

## Apuntes finales

No es posible proyectar lo analizado en las páginas anteriores a todos los poetas chilenos y peruanos de la promoción de los noventa, ni todo lo que podría comentarse respecto de estos se puede identificar en *Pista de baile* y *La insidia del sol sobre las cosas*. No obstante, lo hallado respecto de estos dos poemarios es un ejemplo de algunos de los modos en los que los poetas que comenzaron a publicar en ambos países en dicha década procesaron, a través de sus respectivas escrituras, los cambios sociohistóricos, ideológicos y culturales que se vivían. Es decir, de cómo sus estrategias de composición, lenguajes, ritmos e imágenes, así como los temas que abordaron y las perspectivas desde las que lo hicieron, evidenciaban que sus modos de existencia estuvieron entrelazados inevitablemente con las circunstancias de su tiempo y de su sociedad (Said 54). Para cerrar esta revisión con unos apuntes conjuntos sobre *Pista de baile* y *La insidia del sol sobre las cosas* en el marco de las características comunes en las poéticas de la década de los noventa, será útil retomar las mencionadas en el primer acápite de este trabajo.

Dejando de lado la diversidad, posiblemente el rasgo que más acerca a ambas escenas poéticas, pero que es difícilmente comprobable en un cotejo de sólo dos autores,<sup>46</sup> puede mencionarse, en primer lugar, la ausencia de un horizonte utópico en los dos poemarios, en donde no aparece ni siquiera como referencia histórica. Para la promoción anterior, el ideograma de la revolución (o al menos cierta expectativa de redención colectiva) todavía era frecuente, aunque fuera —más claramente desde fines de los años ochenta— para reconocer su crisis o su imposibilidad. Para los poetas de los noventa, esta figura desaparece casi totalmente de sus textos de esta década<sup>47</sup> en consonancia con la aparente despolitización y el alejamiento de los poemas de las preocupaciones o de las imágenes totalizantes. Se configuran, en cambio, múltiples heterotopías (Bello, parte IV, párr. 4-6): espacios

---

46 Aunque, como se ha visto, se puede identificar un interés por lo diverso en la multiplicidad de registros y lenguajes en *La insidia...* y en la variedad de perspectivas en juego en *Pista de baile* (la eufórica diversión, el ámbito privado de la pareja y el amor y la postura sutilmente historizadora).

47 A partir del año 2000, reaparece en varios de ellos. Por ejemplo, en el Perú, en *Ya nadie incendia el mundo* (2005) y *Berlín* (2011) de Victoria Guerrero, *Lady D* (2006) de Roxana Crisólogo; y en Chile, en *La noche del zelota* (2013) de Camilo Brodsky o *La casa de Trotsky* (2011) de Cristián Gómez Olivares. También es aludida en *Multicancha* (2006) de Carrasco, poemario de mayores resonancias políticas expresas. Algo semejante ocurre con los libros posteriores a *Pista de baile* de Rodríguez-Gaona: *Parque infantil* (2005) y sobre todo *Codex de los poderes y los encantos* (2011). Desde estas constataciones se abre una sugerente línea de indagación: ¿qué sucede con la aparente despolitización de los poetas de los noventa pasada esta década? Respecto de la poesía peruana de esta promoción y la violencia política se puede revisar Chueca, “Poesía y violencia política...”

diversos, polivalentes y compensatorios frente a la derrota de la utopía. En *Pista de baile* estos se pueden asociar tanto a los lugares de diversión como a los recintos privados del amor. En *La insidia...*, por su parte, se identifican en los diversos espacios recorridos, pequeños recintos en los que es posible descubrir, al menos fugazmente, mundos-en-común.

Frente a lo colectivo, otro nudo de modificaciones en los años noventa, los poemarios permiten identificar cierto *nosotros* ajeno a cualquier programa definido. En *Pista de baile* puede vincularse, por un lado, con la pretensión del hablante de impactar o incomodar a los lectores con la expectativa de que forjen sus propias respuestas y, por otro, con la pulsión hacia la mínima comunidad en la pareja. Esto se contrapone a lo que ocurre con los sujetos disgregados y anómicos que, si bien comparten espacios de diversión ritual, no constituyen una instancia colectiva por sus casi nulas posibilidades de mutuo reconocimiento. En *La insidia...*, en que uno de los ejes es la posibilidad de imaginar mundos-en-común, estos tensionan la idea de lo colectivo por la fugacidad de los reconocimientos: la comunidad posible aparentemente es ajena a cualquier decisión de acción colectiva.

Tensiones semejantes también se observan respecto de la participación de los poetas en el campo literario, pues los grupos surgidos en la década de los noventa, que contribuyeron a activar la escena, funcionaron más como plataformas de intercambio, acompañamiento e incorporación al campo que como colectivos que compartieran algún programa estético-ideológico. Esto involucra a poetas como Rodríguez-Gaona y Carrasco, quienes participaron de talleres, de la Universidad de Lima y de la Fundación Neruda, respectivamente, pero los percibieron, como comenta Carrasco, “básicamente [como] instancias de amistad, reuniones de camaradería” (García 27) en donde se compartían lecturas y se comentaban textos, propios o ajenos, sin pretender articular proyectos de acción conjunta o poéticas comunes.

En concordancia con lo anterior, se abandonan también las convicciones sobre incidencia efectiva de la poesía en los destinos de la sociedad. Aunque ya desde los años ochenta esta posibilidad estaba en discusión, la década de los noventa selló el escepticismo. Pero como se comprueba con los poemarios revisados, al menos algunos poetas de esta promoción persistieron en el ejercicio crítico respecto de la realidad. Las expectativas parecen limitarse, sin embargo, a la visibilización de ciertas zonas de la realidad (sujetos, espacios, situaciones), a la formulación de tácticas distancias respecto del neoliberalismo imperante y a la sugerencia de ciertas



modalidades de comunidad ajenas a las propuestas colectivas totalizantes, pero también a las propiciadas por las lógicas del consumo.

Es interesante reconocer, en relación con esto, que si bien ambos poemarios se inscriben en los marcos de las estéticas posmodernas vinculados con “la lógica cultural del capitalismo avanzado” según Jameson, no renuncian a ser productos hasta cierto punto incómodos, y en esta medida generadores de miradas críticas, también desde sus aspectos formales y su materialidad significativa. Carrasco, por ejemplo, por la diversidad de registros, tonos y lengaujes que utiliza, que impide una fácil clasificación en algún *casillero* del canon poético, y Rodríguez-Gaona por su hipercoloquialidad, que acerca a los poemas a la experiencia de lo cotidiano y pone en cuestión los paradigmas habituales de lo poético.

La tentación de lo privado es otro rasgo importante en la poesía joven peruana y chilena en la década de los noventa. Representa un refugio, habitualmente, pero también resistencia, como ocurre en *Pista de baile*, en donde los espacios de la intimidad cotidiana están en constante contrapunto con lo público y con la voluntad historizadora. En *La insidia...*, por su parte, los espacios privados a los que atienden los poemas (contrapuestos a la idea de lo privatizado) son necesarios soportes para la configuración de los mundos-en-común. En esta aventura resultan indispensables el figoneo y otras posibilidades de la mirada, que nos llevan al terreno de las estrategias de composición del poema.

Finalmente, entre otros procedimientos utilizados que aprovechan intensamente, como en buena parte de la poesía de la década de los noventa, tanto el repertorio de las estéticas modernas como de las posmodernas, conviene mencionar una de las privilegiadas a partir de la condición de *flâneur* de los hablantes-poetas que transitan las calles en busca de los fragmentos y materiales disímiles (imágenes, sujetos, tonos, temporalidades, objetos, etc.) para sus poemas: el montaje, dispositivo que supone la conciencia crítica del que lo organiza y requiere de la participación activa del lector. Para ambos es claro, como señala el filósofo del arte Georges Didi-Huberman, que “[e]l montaje sólo es válido cuando no se apresura demasiado en concluir o en clausurar de nuevo, es decir cuando inicia y vuelve compleja nuestra aprehensión de la historia, no cuando la esquematiza abusivamente. Cuando nos permite acceder a las singularidades del tiempo, luego a su esencial multiplicidad” (180).

Aunque mucho más podría decirse, valga apuntar, para cerrar estas páginas, que una tradición poética se teje, más que de cortes abruptos, a partir de continua-

des. Entre ellas, sin embargo, ciertos momentos representan más vívidamente la confluencia de procesos sociohistóricos y culturales con cambios en los rasgos de escritura y en las concepciones respecto del trabajo poético. Esto ocurrió, como se desprende de lo visto, en los años noventa con la poesía joven en Chile y Perú, dos escenas poéticas con muchos aspectos en común.

## Obras citadas

- Álvarez, Montserrat. *Zona dark*. Lima: (edición de la autora), 1991.
- Bauman, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Trad. Pablo Hermida Lazcano. Barcelona: Paidós, 2005.
- Bello, Javier. “Los naufragos”. *Poetas chilenos de los noventa: Estudio y antología*. Tesis. Universidad de Chile, 1998. Web. 15 Ago. 2018. <<http://www.uchile.cl/cultura/poetasjovenes/framenaufragos.htm>>
- Bernales, Enrique y Carlos Villacorta, eds. *Los relojes se han roto. Antología de poesía peruana de los noventa*. Guadalajara: Arlequín, 2005.
- Bolle, Willi. *Fisiognomía da metrópole moderna: Representação da história em Walter Benjamin*. Sao Paulo: Editora da Universidade de Sao Paulo, 2000.
- Bortignon, Martina. *Margen, espejo. Poesía chilena y marginalidad social (1983-2009)*. Pittsburgh: IILI, 2016.
- Brito, Eugenia. *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994.
- Cárcamo-Huechante, Luis. *Tramas del Mercado. Imaginación económica, cultura pública y literatura en Chile de fines del siglo veinte*. Santiago: Cuarto Propio, 2007.
- Cárcamo-Huechante, Luis y José Antonio Mazzotti. “Dislocamientos de la poesía latinoamericana en la escena global”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 58 (2003): 9-21.
- Carrasco, Germán. *La insidia del sol sobre las cosas*. Santiago: J.C. Sáez, 2003 [1998].
- Carrasco, Germán. *A mano alzada*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.
- Cerón, Rocío, Julián Herbert y León Plascencia Ñol, eds. *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana (1965-1979)*. México D.F. Filodocaballos & Conaculta, 2005.
- Chueca, Luis Fernando. “Consagración de lo diverso. Una lectura de la poesía peruana de los noventa”. *Lienzo* 22 (2001): 61-132.
- Chueca, Luis Fernando. “¿La hegemonía de lo conversacional? Notas para continuar una discusión”. *Intermezzo Tropical* 6-7 (2009): 134-140.

- Chueca, Luis Fernando. “Martín Rodríguez-Gaona: He amado esta ciudad en todas sus formas”. *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000*. Luis F. Chueca, Carlos López Degregori y José Güich. Lima: Universidad de Lima, 2006. 231-249.
- Chueca, Luis Fernando. “Poesía y violencia política en los poetas de los años noventa en el Perú (revisión panorámica y estudio del caso de *Ya nadie incendia el mundo*, de Victoria Guerrero)”. *En líneas generales* 1 (2018). 71-83. Web. 23 dic. 2019. <<https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/enlineasgenerales/article/view/1832>>
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). *Informe Final*. 2003. <<https://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>> [12 mar 2012].
- Degregori, Carlos Iván. *La década de la antipolítica. Auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos*. Lima, IEP, 2000.
- De Lima, Paolo. “Vivo en un lugar memorable. Entrevista con Martín Rodríguez-Gaona”. *El Sol*. 7 abr. 1997. 7B.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Trad. Inés Bértolo. Madrid: Paidós, 2011.
- Dobry, Edgardo. “Zeigeist zurdo”. *Zur Dos. Última poesía latinoamericana. Antología*. Eds. Yanko González y Pedro Araya. Bs. As.: Paradiso, 2004. 247-254.
- Eguiluz, Luisa. *Santiago: fragmentos y naufragios. Poesía chilena del desarraigo (1973-2010)*. Santiago: Catalonia, 2013.
- Fukuyama, Francis. *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta, 1992.
- García, Javier. “La mirada de un francotirador” (entrevista a Germán Carrasco). *La Nación*. 6 oct. 2005. 27.
- Grüner, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Bs. As.: Paidós, 2002.
- Guerrero, Gustavo, ed. *Cuerpo plural. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*. Valencia: PreTextos, 2010.
- Guerrero, Victoria. “Entre el desencanto y la violencia —a manera de testimonio—”. *Revista virtual Ómnibus* 13 (2006). Web. 22 sept. 2018 <<http://www.omni-bus.com/n13/guerrero.html>>
- Guillén, Paul. *Agua móviles. Antología de poesía peruana 1978-2006*. Lima: Perro de ambiente, 2016.

- Gutiérrez, Julián, ed. *Fin de siglo. Nueva poesía de los 80*. Santiago: Ventana Abierta, 2009.
- Hernández Montecinos, Héctor. *Buenas noches luciérnagas*. Santiago: RIL, 2017.
- Hopenhayn, Martín. “Tribu y metrópoli en la postmodernidad latinoamericana”. *Enfoques sobre posmodernidad en América Latina*. Eds. Roberto Follari y Rigoberto Lanza. Caracas: Fondo Editorial Sentido, 1998. 19-35.
- Ildefonso, Miguel. “Algunos apuntes sobre poesía actual”. *Blog MDIH*. 2004. Web. 22 sept. 2018. <<http://metapapeles.blogspot.com/2005/10/algunos-apuntes-sobre-poesia-actual.html>>
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trad. José Luis Pardo. Barcelona: Paidós, 1995.
- Karmelic, Roberto. “Las letras de algunas bandas son tremendos poemas” (entrevista a Germán Carrasco). *El Mercurio* (suplemento) 11 sept. 1998.
- Lange, Francisca, ed. *Diecinueve (Poetas chilenos de los noventa)*. Santiago: J.C. Sáez Editor, 2006.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. de Joan Vinyoli y Michèle Pendanx. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Liotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. Trad. Mariano Antolín Rato. México: REI, 1990.
- Mansilla, Sergio. “¿Para qué poesía en tiempos de desigualdad? Imaginación, memoria y política de la escritura en el contexto de la “cultura de mercado” en el Chile del Bicentenario”. *Chile mira a sus poetas*. Eds. Paula Miranda y C.L. Fuentes-Vásquez. Santiago: PUC y Pfeiffer, 2011. 86-96.
- Milán, Eduardo. “En torno a una posible situación de la penúltima poesía latinoamericana”. *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana (1965-1979)*. Eds. Cerón, Rocío, J. Herbert y L. Plascencia Ñol. México D.F. Filodecaballos & Conaculta, 2005. 390-395.
- Montecino, Marcelo. “Germán Carrasco. Vértigo de la escritura” (Entrevista). *La Calabaza del Diablo* 18 (2002): 20-22.
- Morales, Andrés. “La poesía de los noventa”. *Seminario Nueva Poesía Chilena*. Web 15 ago. 2018 <<http://seminarionuevapoesiachilena2014.blogspot.com/2014/02/la-poesia-de-los-noventa-1997.html>>
- Moulian, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: Lom, 2002. Impreso.

- Ortega, Julio, ed. *Antología de la poesía latinoamericana: el turno y la transición*. México D.F.: Siglo XXI, 2005.
- Rancière, Jacques. *Política, policía, democracia*. Trad. María E. Tijoux. Santiago: Lom, 2006.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Trad. C. Durán, H. Peralta, C. Rossell, I. Trujillo y F. de Undurraga. Santiago: Lom, 2009.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial, 2011.
- Rioseco, Marcelo. *Maquinarias deconstructivas. Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira*. Santiago. Cuarto Propio 2014.
- Rodríguez-Gaona, Martín. *Pista de baile*. Lima: Santo Oficio, 1997.
- Rojo, Grínor. “La poesía inteligente de Germán Carrasco”. *Mapocho* 50 (2001): 75-83.
- Rosman, Silvia N. “La comunidad por-venir”. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades* 13 (2005): 107-123.
- Rowe, William. *Hacia una poética radical: Ensayos de hermenéutica cultural*. México D.F.: FCE, 2014.
- Ruiz, Carlos. “Democracia, consenso y memoria: una reflexión sobre la experiencia chilena”. Ed. Nelly Richard. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Said, Edward W. *El mundo, el texto, el crítico*. Trad. de R. García. Bs. As.: Debate, 2004.
- Salazar, Ina. “Últimas exploraciones en Lima la horrible en la nueva poesía peruana”. Ed. Teresa Orecchia-Havas. *Les villes et la fin de XXe. siècle en Amérique latine: Littératures, cultures, représentations / Las ciudades y el fin del siglo XX en A. L.: literaturas, culturas, representaciones*. Bern: Peter Lang, 2007. 117-140.
- Santiváñez, Roger. “Una generación atropellada”. *El Sol*. 27 abr. s/p. 1996.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y violencia en la Argentina*. Bs As.: Ariel, 1994.
- Sarlo, Beatriz. *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Bs. As.: Siglo XXI, 2010.
- Sepúlveda, Magda. *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.

Ubilluz, Juan Carlos. *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Lima: IEP, 2006.

Véjar, Francisco, ed. *Antología de la poesía joven chilena*. Santiago: Universitaria, 2012.

Yrigoyen, José Carlos. *La hegemonía de lo conversacional. Algunos apuntes sobre poesía peruana última (1998-2008)*. Lima: Lustra – Centro Cultural de España, 2008.

Žižek, Slavoj. *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Trad. de Jorge Piatigorsky. Bs. As.: Paidós, 2001.



## Sesgos de las historias de la literatura: tres géneros narrativos populares en español y sus fuentes

Bias in Literary History: Three Popular Narrative Genres in Spanish and their Sources

Daniel Gutiérrez Trápaga  
Universidad Nacional Autónoma de México  
[danielgutierrez@filos.unam.mx](mailto:danielgutierrez@filos.unam.mx)

### Resumen

Este trabajo trata sobre la presencia y presentación de tres géneros populares en las historias de la literatura latinoamericana y española que se remontan, por lo menos, al siglo XIX y continúan en la actualidad: el gótico, la fantasía y la ciencia ficción. En particular, se revisa la tendencia a omitir o minimizar dichos géneros; en contraste con la información obtenida de las fuentes primarias, la cual demuestra una importante presencia de estos tres géneros en la literatura escrita en español.

**Palabras clave:** historia de la literatura, metodología, gótico, fantasía, ciencia ficción.

### Abstract

This work examines the presence and presentation of gothic, fantasy and science fiction in several histories of Spanish and Latin-American literature. These three genres date back to at least the nineteenth century and they remain ever so popular. In particular, this work focuses on a trend that systematically either omits or minimizes these genres. This trend is in sharp contrast with the picture obtained from primary sources and it allows to demonstrate a strong presence of the aforementioned genres in in Spanish.

**Keywords:** history of literature, methodology, gothic, fantasy, science fiction.

**Recibido:** 15/04/2020

**Aceptado:** 02/03/2021

### ***Distant Reading* (lectura distante) y sesgos autorales: la metodología de la historia de la literatura**

Uno de los problemas fundamentales de la investigación literaria surge de la finitud de la vida humana, lo que imposibilita que una sola persona sea capaz de leer la enorme producción literaria, no sólo a nivel mundial, sino lingüístico, nacional o en un período dado. Dicha condición de índole cuantitativa llevó a Franco Moretti a proponer una nueva técnica de lectura e investigación literaria: *distant reading* o lectura distante. Tal propuesta se encuentra en el extremo opuesto de la técnica de lectura que sirve de punto partida a buena parte de la investigación y la docencia literaria: *close reading* o lectura atenta. Luego, el empleo del *distant reading* implica un manejo de las fuentes literarias que privilegia lo cuantitativo, desplazando la individual del texto que prima con el *close reading*:

But the trouble with close reading . . . is that it necessarily depends on an extremely small canon. This may have become an unconscious and invisible premise by now, but it is an iron one nonetheless: you invest so much in individual texts *only* if you think that very few of them really matter. Otherwise, it doesn't make sense. And if you want to look beyond the canon. . . , close reading will not do it. It's not designed to do it, it's designed to do the opposite. At bottom, it's a theological exercise very solemn treatment of very few texts taken very seriously whereas what we really need is a little pact with the devil: we know how to read texts, now let's learn how *not* to read them. Distant reading: where distance, let me repeat it, *is a condition of knowledge*: it allows you to focus on units that are much smaller or much larger than the text: devices, themes, tropes-or genres and systems. And if, between the very small and the very large, the text itself disappears, well, it is one of those cases when one can justifiably say, less is more. If we want to understand the system in its entirety, we must accept losing something (Moretti, "Conjectures on World Literature" 48-49).

El trabajo de Moretti se enfoca primordialmente en el estudio de la literatura universal, donde la magnitud del problema del manejo de fuentes es central y obvia; sin embargo, las dificultades de esta índole no son ajenas a la investigación de las literaturas nacionales. Por ejemplo, el propio Moretti ha reflexionado sobre los problemas cuantitativos en los estudios sobre la novela inglesa decimonónica:

The majority of books disappear forever -and ‘majority’ actually misses the point: if we set today’s canon of nineteenth-century British novels at two hundred titles (which is a very high figure), they would still be only about *0.5 per cent* of all published novels. And the other 99.5 per cent? This is the question behind this article, and behind the larger idea of literary history that is now taking shape in the work of several critics (“The Slaughterhouse of Literature” 66).

Esta última perspectiva, la de la revisión amplia de fuentes, sus problemas y técnicas de investigación, en contraste con los sesgos de la perspectiva puramente textual, es la que interesa a este artículo, pero enfocada en el caso particular de la narrativa en español.

Este trabajo examina la información panorámica en diversas historias de la literatura reciente de algunos géneros populares en español para contrastarla con la información cuantitativa de fuentes primarias. Las historias de la literatura resultan idóneas para examinarlas a partir del *distant reading* por su naturaleza amplia y el afán de abarcar un corpus vastísimo, el de una literatura nacional o regional y, en el caso de este trabajo, lingüística y transnacional. Los trabajos de historia de la literatura inevitablemente responden a una serie de decisiones y factores de diversa índole: ideológicos, lingüísticos, nacionales, raciales, estéticos, políticos, pragmáticos, materiales, etc. A partir de estos dispares factores, muchas veces implícitos, se conforman los criterios de evaluación y selección de las fuentes literarias dentro de la inmensidad de la producción literaria de una nación, región o lengua para conformar las historias de la literatura (Perkins, Sumillera). Sin importar su amplitud, estos trabajos están imposibilitados para abarcar por completo su objeto de estudio y tienen a la síntesis de las fuentes como un principio estructural. Luego, interesa particularmente los factores metodológicos y los sesgos que estos conllevan en las tareas titánicas que conllevan este tipo de estudios.

A pesar de la inmensidad de su tarea, las historias de la literatura se han construido, paradójicamente, a partir de técnicas de investigación basadas en el *close reading*. Prueba de esto es que domina la perspectiva del autor sobre la de los géneros en las historias de la literatura, como señaló Roland Barthes:

Je dis seulement que le temps de la synthèse est venu, mais que cette synthèse ne pourra jamais s’accomplir dans les cadres actuels de l’histoire littéraire. Derrière ces lacunes, en effet, il y a un vice qui, pour n’être que de point de vue, et non d’information, n’en est pas moins fondamental: le privilège “centralisateur” accordé à l’auteur (528).

Es decir, existe un sesgo metodológico al aplicar una técnica para abarcar un corpus breve, cuando las historias de la literatura tienen que abarcar corpus gigantes, que sobrepasan la capacidad lectora de una vida humana. Luego, la revisión de este género académico desde el *distant reading* permite trascender el límite de la figura autoral y observar con mayor amplitud el objeto de estudio, incluyendo los asuntos cuantitativos en los que se enmarca la configuración de los géneros literarios. Luego, existe la posibilidad de replantear los criterios de selección de fuentes. Con esta propuesta, se busca mostrar importantes sesgos y puntos ciegos, derivados de técnicas y perspectivas puramente cualitativas y subjetivas, en los estudios panorámicos actuales de la novela y el cuento, tanto latinoamericano como español, y en la configuración de su canon.

Para realizar dicho estudio se seleccionó una muestra representativa de las historias de la literatura reciente, publicadas del año 2000 en adelante. El criterio cronológico busca mostrar las tendencias más recientes en las que los estudios panorámicos y diacrónicos describen los géneros, modos y el campo de la literatura escrita en español. En particular, este trabajo se enfoca en tres géneros narrativos populares, de gran presencia en la cultura contemporánea: el gótico (o el horror para apelar a una definición amplia), la ciencia ficción y la fantasía. Es precisamente en las últimas décadas que han surgido importantes trabajos especializados en torno a dichos géneros y, sin embargo, las aportaciones de tales estudios permanecen, en su mayoría, ignorados en las obras de carácter general.

Los géneros populares en la literatura occidental surgidos desde finales del siglo XVIII, el gótico,<sup>1</sup> la fantasía<sup>2</sup> y la ciencia ficción,<sup>3</sup> entendidos de manera amplia, comparten un rasgo poético central en su configuración: no pertenecen al paradigma mimético o realista de la ficción. Por ello, son géneros afines cuya poética e historia está profundamente interrelacionada (Roberts 33–34). Además, son géneros con un alto potencial híbrido por lo que no es extraño encontrar textos que conjuntan elementos (temas, tópicos y motivos) de dos o tres de estos géneros, en la medida en que los tres se alejan del paradigma de realidad del lector y suelen contener elementos sobrenaturales. En ese sentido, el presente artículo defiende que la omisión del gótico, la ciencia ficción y la fantasía en los trabajos panorámicos depende más de su poética que de sus fuentes primarias y presencia real en la historia de la ficción en español. Luego, la información panorámica y cuantitativa sobre la existencia continua de fuentes de estos géneros, obtenida a partir de una

---

1 “... a Gothic tale usually takes place . . . in an antiquated or seemingly antiquated space . . . Within this space, . . . are hidden some secrets from the past (sometimes the recent past) that haunt the characters . . . These hauntings can take many forms, but they frequently assume the features of ghosts, specters, or monsters (mixing features from different realms of being, often life and death) that rise from within the antiquated space . . . Gothic fictions generally play with and oscillate between the earthly laws of conventional reality and the possibilities of the supernatural . . . often siding with one of these over the other in the end, but usually raising the possibility that the boundaries between these may have been crossed” (Hogle 2–3).

2 No me refiero a lo fantástico como Kafka y Borges, sino a la fantasía como las novelas de Tolkien, de quien tomo la definición: “I am thus not only aware but glad of the etymological and semantic connections of fantasy with fantastic: with images of things that are not only ‘not actually present’, but which are indeed not to be found in our primary world at all, or are generally believed not to be found there. But while admitting that, I do not assent to the depreciative tone. That the images are of things not in the primary world (if that is indeed possible) is a virtue not a vice. Fantasy (in this sense) is, I think, not a lower but a higher form of Art, indeed the most nearly pure form, and so (when achieved) the most potent. Fantasy, of course, starts out with the advantage: arresting strangeness” (60). Para una aproximación teórica véase (Mendlesohn).

3 “Science fiction has proved notoriously difficult to define. It has variously been explained as a combination of romance, science, and prophecy (Hugo Gernsback), ‘realistic speculation about future events’ (Robert Heinlein), and a genre based on an imagined alternative to the reader’s environment (Darko Suvin). Firstly, to call science fiction (SF) a genre causes problems because it does not recognize the hybrid nature of many SF works. It is more helpful to think of it as a mode or field where different genres and subgenres intersect. And then there is the issue of science . . . Technology has repeatedly been associated with the future by SF, but it does not follow that the fiction is therefore about the future . . . it is a ‘What If Literature’ . . . It is helpful to think of an SF narrative as an embodied thought experiment whereby aspects of our familiar reality are transformed or suspended” (Seed 1–2). Para los propósitos de este trabajo la distinción teórica entre género y modo es poco relevante, pues lo que interesa destacar es la existencia de una enorme y longeva tradición de textos en español de la ciencia ficción, el gótico y la fantasía. Véase, para la ciencia ficción, también el planteamiento de Moreno desde el género literario.

lectura distante, servirá como argumento para señalar la necesidad de su inclusión, mostrando las tendencias y sesgos de las metodologías y técnicas de investigación empleadas para construir la mayor parte de las historias de las literaturas. A partir de esto, se evidenciarán problemas en torno al manejo y descripción de fuentes primarias que deben ser zanjados para poder ampliar los estudios desde la perspectiva del *distant reading* y los géneros literarios y no puramente desde el canon y lo autoral.

### El gótico, la fantasía y la ciencia ficción en la historia de la literatura

Un rasgo común de casi todas las obras y manuales dedicados a la ficción en español es el no reconocer la existencia de tres de los principales géneros no miméticos y realistas surgidos a partir del siglo XVIII, el gótico, la ciencia ficción y la fantasía.<sup>4</sup> Al no identificar los géneros en cuestión, la mayor parte de las obras que los conforman son sistemáticamente omitidas, lo que se refleja en primera instancia en el aspecto léxico. Comienzo con el caso de la literatura gótica para analizar la situación de estos tres géneros. Hace ya varias décadas, Julio Cortázar identificó la existencia de una clara tradición gótica en la literatura argentina y uruguaya:

Para desconcierto de la crítica, que no encuentra una explicación satisfactoria, la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente “gótico” es con frecuencia perceptible. Algunos célebres relatos de Leopoldo Lugones, las atroces pesadillas de Horacio Quiroga, lo fantástico mental de Jorge Luis Borges, los artificios a veces irónicos de Adolfo Bioy Casares, la extrañeza en lo cotidiano de Silvina Ocampo y del que esto escribe, y, *last but not least*, el universo surreal de Felisberto Hernández, son algunos ejemplos suficientemente conocidos por los amantes de esta literatura, quizá la única, dicho sea de paso, que admite ser calificada de escapista *stricto sensu* y sin intención peyorativa (Cortázar 145).

---

4 Una gran excepción es el trabajo de Oviedo, que reconoce la existencia de una tradición literaria distinta a la del realismo y los géneros no mimético; aunque los presente a todos como géneros subordinados a la literatura fantástica: “La literatura fantástica ocupa un espectro bastante amplio de formas cuyos límites extremos serían, por un lado, los relatos de horror y, por otro, la llamada “ciencia ficción”; es decir, las figuraciones aterradoras de lo ancestral o primario, y la anticipación de un futuro tecnológico amenazante o deshumanizador. En el área del Río de la Plata el cultivo de esta tendencia fue más abundante que en ninguna otra parte, aunque haya importantes expresiones en áreas distintas, como México y otros países” (*Historia de la literatura hispanoamericana* 4 39).

Como se aprecia en la cita, la lista de autores elaborada por Cortázar no es desconocida, al contrario, es canónica. El empleo del término gótico aparece claramente entendido como una literatura distinta al realismo (“escapismo”), aunque con la enfática y reveladora aclaración de que esto no debe interpretarse de manera peyorativa. Además, el fragmento muestra el desconcierto crítico para tratar con dicha tradición.

A pesar de que el célebre autor argentino mostró una clara tradición literaria de corte gótico hace varias décadas, múltiples historias de la literatura recientes aún no lo hacen, si bien muchas reconocen y dedican secciones a los autores mencionados por Cortázar. Varias obras recientes e influyentes, publicadas en el ámbito angloparlante, como el *A Companion to Latin American Literature* de Stephen M. Hart, *A Companion to Latin American Literature and Culture* editado por Sara Castro-Klaren, la *Modern Latin American Literature. A Very Short Introduction* de González Echevarría dedican espacio a discutir varios o todos los autores mencionados por el argentino, pero sin describirlos como “góticos”. De hecho, estos trabajos ni siquiera emplean esta palabra o términos cercanos como “horror” o “terror”.

El caso de Horacio Quiroga resulta paradigmático para ilustrar la manera en que se evita utilizar las etiquetas genéricas precisas, aunque las descripciones sean claras. Por ejemplo, González Echevarría presenta así los cuentos de Quiroga: “The ambience of perversion, the ghouliness, the presence of disease of both mind and body permeate Quiroga’s fiction and reveal the pervasive influence of Edgar Allan Poe” (84). Las descripciones de los cuentos del uruguayo remiten a elementos constitutivos del gótico, pero la filiación genérica no es explícita. Además, y al igual que Cortázar, se reconoce la deuda con Poe, uno de los autores más paradigmáticos de dicho género, igual que lo hace Hart:

What is perhaps most interesting about Quiroga’s short stories is their combination of the close attention to the here and now, described often with a scientific objectivity, with a hint of the supernatural, a device which Quiroga may well have learned from his master, Edgar Allan Poe, but which he transforms to produce a narrative unmatched in its use of suspense (175).

Nuevamente, se reconoce el vínculo con uno de los grandes maestros del género, pero sin asociarlo directamente con el gótico, al evitar el término. La gran excepción es la Historia de Oviedo, quien reconoce la deuda con Poe, pero no duda en asociar abiertamente la obra de Quiroga con el género del horror:



... el dominante influjo que Poe ejerció sobre él desde sus inicios ... Ambos [‘El almohadón de plumas’ y ‘La gallina degollada’] son ‘cuentos de horror’, elaborados con un solo efecto —o efectismo— en mente: sorprender al lector estremeciéndolo con un final chirriante. . . (*Historia de la literatura hispano-americana* 3 21).

La tendencia dominante a evitar las etiquetas genéricas, “gótico” u “horror”, no es privativa de los estudios de la literatura rioplatense o de la investigación en inglés, pues el género también tuvo desarrollo en otras geografías. Dicho sesgo aparece igualmente en los estudios panorámicos dedicados a la literatura española, ignorando el conocimiento aportado por los estudios especializados los cuales han demostrado una gran presencia del gótico en España. Trabajos de la última década como los de Miriam López Santos y los de Xavier Aldana Reyes muestran la llegada de decenas de relatos góticos a España, casi todos traducidos y adaptados del francés, desde las últimas décadas del siglo XVIII y durante el XIX. Además, desde inicios del XIX y hasta la fecha, se han escrito numerosas novelas y cuentos originales, en cuya lista de autores se encuentran figuras centrales como Cadalso, Espronceda, Bécquer, Alarcón, Clarín Pardo Bazán o grandes *best-sellers* del presente siglo, como las novelas de Ruiz Zafón y su tetralogía *El cementerio de los libros olvidados* (2001-2016). Si bien este recuento no es exhaustivo, estamos ante centenas de fuentes y más de dos siglos de existencia, tan sólo en el siglo XIX contamos con 54 novelas góticas que circularon en España y decenas de cuentos (López Santos).<sup>5</sup> A pesar de esto, la existencia del género en español no aparece consignada en las historias de la literatura recientes, como las de Turner y López de Martínez; Alonso; Gracia y Ródenas; González Echevarría o Mainer.<sup>6</sup>

Para describir obras individuales, las menciones al gótico son muy escasas. En ese sentido, Labanyi utiliza el término “Gothic” para describir el desenlace de *El estudiante de Salamanca* de Espronceda y las *Noche lúgubres* de Cadalso (Labanyi 4 y 58). Por su parte, la introducción al *A Companion to the Twentieth-century Spanish Novel* reconoce la influencia del género en su introducción, aunque en el resto del texto no se vuelva a mencionar: “Spanish fiction has breathed new life into some

5 Para una revisión detallada de las fuentes primarias del gótico en España, véase (Gutiérrez Trápaga, “La narrativa gótica en la historia de la literatura española...”).

6 Dos notables excepciones son los capítulos sobre la prosa del XVIII de Álvarez Barrientos en la *Cambridge History of Spanish Literature y la History of the Spanish Novel*, donde identifica los orígenes y la importancia del gótico en la época. Desafortunadamente, los estudios de los períodos subsecuentes en dichas obras no dan continuidad a la presencia del gótico en la literatura española, al omitir por completo su existencia más allá del siglo XVIII.

less frequented and non-native traditions: science fiction, the Byzantine novel, the Gothic novel, and magical realism” (Altisent, “Introduction” 13). De igual manera, Hart emplea el adjetivo “gótico” para describir “La muñeca menor” de Rosario Ferré y para describir una de las tres tradiciones narrativas presentes en *Luna caliente* de Mempo Giardinelli (235 y 254). El vocablo “gótico” apenas se emplea en el capítulo dedicado a las insurrecciones femeninas del siglo XX para señalar uno de los múltiples elementos que confluyen en *Cartucho* (1931) de Nelli Campobello en el *Companion to Latin American Literature and Culture* (Bergero y Marchant 522). Por su parte, Espinasa emplea el término para adjetivar algunos relatos de Francisco Tairo, Carlos Fuentes, Guadalupe Dueñas y la novela *Karpus Minthej* de Jordi García Bergua (219, 224, 315 y 351). Finalmente, hay que destacar los recientes volúmenes colectivo editados por Justin D. Edwards y Sandra Guardini Vasconcelos, y por Sandra Casanova-Vizcaíno e Inés Ordiz, que, si bien no se tratan de historias de la literatura, ni pretenden serlo, abren nuevas líneas de estudios y establecen firmemente la existencia del género en diversos países y autores.

Salvo las excepciones ya señaladas, hay una negación de la existencia del género y sus rasgos en la ficción en español, a pesar de que una revisión de fuentes apunta en la dirección opuesta. Esta característica resulta en que las pocas menciones al gótico parezcan una anomalía en la historia de la ficción en español, con el siguiente problema metodológico descrito por Aldana Reyes:

One of the main difficulties attending anyone aiming to explore the history of the Spanish Gothic is the country’s reluctance to use this word to describe national outputs that would, if considered under the parameters by which the Gothic is measured in Anglophone countries, be found to be part of the canon in either content or intent (9).

Esto afecta tanto a literatura española como a la latinoamericana, si bien en el caso de la primera hay más información sobre el corpus, pues el término gótico ya es más empleado por la crítica; mientras que en el caso de la segunda se carece aún de una sistematización. De cualquier manera, el sesgo es sistemático, si bien los nuevos estudios hacen pensar en la posibilidad de su reconocimiento en las historias de la literatura.

La omisión del término “gótico”, tanto como género como categoría descriptiva, es muy similar a lo que sucede con la fantasía y la ciencia ficción. Ambos géneros y términos se encuentran excluidos casi de manera total de la historia de la literatura. En el caso de la fantasía, existen textos diversos, algunos de autores canónicos, obras premiadas y éxitos de venta como *La última fada* (1916) de Emilia

Pardo Bazán; *Merlín y Viviana* (1930) de Benjamín Jarnés; *Merlín y Familia* (1955) de Álvaro Cunqueiro; *Libro de caballerías* (1957) de Joan Perucho; *El unicornio* (1965) de Manuel Mujica Láinez; *La torre vigía* (1971), *Olvidado rey Gudú* (1996) y *Aranmanoth* (2000) de Ana María Matute; *Galaor* (1972) de Hugo Hiriart; *El rapto del Santo Grial* (1993) de Paloma Díaz-Mas; *La rosa de plata* (1999) de Soledad Puertolas; buena parte de las obras de Laura Gallego escritas desde el año 2000, incluyendo los ciclos de las *Crónicas de la torre* y *Memorias de Idhún*; las obras de Rafael Ábalos desde el 2000; *Historia del rey transparente* (2005) de Rosa Montero; la *Saga de Tramórea* (2005-2011) de Javier Negrete; *¡Por san Jorge!* (2011) de Miguel Ángel Moleón Viana; *Loba* (2013) de Verónica Murguía; *Los reinos de Grubmion* (2015) de Soraya del Ángel Moreno, entre otros. Este recuento, aunque no es exhaustivo, basta para mostrar la gran presencia del género en español y representa la variedad y diversidad de la producción de fantasía en español.

De los listados en el párrafo anterior, el caso de Ana María Matute ilustra de manera paradigmática los problemas de las historias de la literatura con la omisión del término para designar el género. La autora es casi una figura omnipresente en los panoramas e historias de la literatura española del siglo XX. Además, en vida contó con múltiples reconocimientos importantes, por ejemplo, fue académica de número de la RAE y galardonada con el premio Cervantes en el año 2010. Con la excepción del estudio de Labanyi, su presencia es unánime en las secciones dedicadas a la novela de la posguerra española; sin embargo, no sucede lo mismo con sus obras de fantasía, donde destaca el caso de *Olvidado rey Gudú*. Esta novela fue la más exitosa de las obras de Matute, la más querida por la propia autora y la depositada en la Caja de las Letras del Instituto Cervantes, con motivo del premio homónimo (Gracia y Ródenas 675).

En general, la inclusión de la obra de Matute en las historias de la literatura se limita a las novelas de la posguerra, como en los trabajos José Carlos Mainer, o se centran en dicho período (Pérez; Molinaro), relegando las obras posteriores, las de fantasía, a simples menciones, que no siempre incluyen a *Olvidado rey Gudú* (Pérez 72). Otros estudios directamente minimizan las novelas de fantasía de la autora, sin aportar argumentos, más allá de valoraciones subjetivas, que podrían estar vinculadas al cambio de estética de sus novelas: “Ana María Matute’s (1925) early work was trully excellent . . . Her novels became over time more and more conventional, e.g. *Olvidado rey Gudú*” (Gullón 386).<sup>7</sup> Las historias de la literatura que valora positivamente la novela tampoco identifican el género literario al que

7 Para una perspectiva detallada sobre el caso de Ana María Matute, véase (Gutiérrez Trápaga, “*Olvidado rey Gudú* y los olvidos metodológicos...”).

pertenece de *Gudú*, como en el caso de Zahareas y Moix (1999 473). En una historia de 2011, se enuncia claramente la filiación de *Gudú* con la fantasía, pero con extraños matices:

Esta fantasía medievalizante tiene su origen un cuarto de siglo atrás, hacia 1970, cuando la escritora trasvasó sus temas de siempre a un entorno mítico medieval . . . No obedece, pues, en modo alguno, a la moda de ficción de espada y brujería auspiciada por la tardía difusión de *El señor de los anillos* de Tolkien o la vulgarización de la materia de Bretaña ofrecida por una película como *Excalibur* de John Boorman . . . Estamos, en fin, en el terreno mixto del *fairy tale* y la ficción caballerescas y sentimental (Gracia y Ródenas 674–75).

Además de ser una de las pocas citas en una historia de la literatura que reconoce el género de la obra, llama también la atención que se niegue el vínculo literario de *Gudú* con Tolkien o con la ficción artúrica. Así, el caso de la novela más famosa y trascendente de Matute representa claramente la tendencia a ignorar y evitar el término fantasía, privilegiando otro tipo de obras, a pesar del éxito y la influencia en la narrativa en español. Por tanto, como sucede con el gótico, el no emplear la categoría de “fantasía” para describir una serie de obras dificulta su estudio individual, negando la existencia del género en español y la posibilidad de investigarlo y enmarcar sus obras de manera adecuada.

Si existen problemas para incluir o describir una de las novelas más exitosas de la fantasía en español como *Gudú*, no resulta extraño que el término “fantasía” esté casi ausente de las historias de la literatura. Cuando aparece, rara vez es para designar el género popular y por lo general se emplea como sinónimo de imaginación o como concepto psicológico y no literario. La *Historia* de Oviedo identifica a un grupo de autores como de fantasía: “Elizondo, Melo, Britto y otros” (*Historia de la literatura hispanoamericana* 4 418–420). En realidad, la definición seguida por Oviedo abarca tanto la fantasía como la literatura experimental:

Ciertos autores de nuestra época reaccionan ante ella concibiendo mundos del todo imaginarios, que les brindan la libertad estética para jugar con fantasmagorías e imágenes oníricas, explorar las puras posibilidades del lenguaje y producir obras que quieren ser, eminentemente, *textos*, invenciones verbales concebidas como alternativas al mundo real. El esfuerzo de algunos de estos autores supone un reflujo del espíritu vanguardista por su carácter experimental, en el que se entremezclan otras fórmulas (metaficción, postestructuralismo, etc.) más recientes (*Historia de la literatura hispanoamericana* 4 419).

A pesar de este reconocimiento confuso, no se identifican más autores y obras pertenecientes a este género, como en el caso de Mujica Láinez, quien está incluido, pero no su novela *El unicornio*. La descripción de dicha obra apunta hacia la fantasía, pero no se enuncia explícitamente: “Mujica quiso ignorar por completo el prosaico presente y las formas literarias que reflejaban la realidad social . . . con una fuerte tendencia arcaizante: sus ideales estaban en la España medieval y auri-secular” (*Historia de la literatura hispanoamericana* 4 102). Así, aún en los poquísimos casos donde se llega a nombrar y reconocer obras del género, éstas aparecen como una minucia y mal identificadas, mostrando el sesgo crítico y metodológico. Luego, el primer paso para poder conocer el género, consistiría en nombrarlo, para poder identificar, clasificar y estudiar sus fuentes; así como tener una idea cuantitativa clara de su presencia real en la literatura en lengua española.

Nuevamente, sucede lo mismo con el caso de la ciencia ficción en español que con los otros dos géneros ya explorados: existen fuentes primarias y estudios especializados, pero las historias de la literatura no reconocen su existencia, ni emplean el término para describir obras individuales. En este caso, existen estudios panorámicos, números monográficos y diversas antologías que demuestran la existencia del género de manera abundante en español desde hace más de un siglo (Castro; Lockhart; Molina-Gavilán et al.; Haywood Ferreira; Kurlat Ares; Díez y Moreno). La lista de autores que han cultivado la ciencia ficción es enorme, por lo que únicamente enumero algunas de las plumas más famosas que han escrito páginas de ciencia ficción: Domingo Sarmiento, Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Emilia Pardo Bazán, Azorín, Ramón Gómez de la Serna, Leopoldo Lugones, Amado Nervo, Julio Torri, Horacio Quiroga, Vicente Huidobro, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Hugo Correa, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Isabel Allende, Mario Levrero, Eduardo Mendoza, Elena Aldunate, Ana María Shua, Elía Barceló, César Aira, Carmen Boullosa, Rosa Montero, Alberto Chimal, Bernardo Fernández, entre otros. Entonces, es un género que se ha cultivado desde el siglo XIX y que se sigue desarrollando.

A pesar de la riqueza y vastedad del panorama de la ciencia ficción escrita en español, como se puede apreciar en la lista anterior e, inclusive, la existencia de numerosos estudios especializados, predomina la negación de la existencia o el desprecio del género en manuales e historia de la literatura:

In Latin America, perhaps more so than elsewhere, science fiction has long been considered to be a lesser form of literature. This, in spite of the fact that Latin American writers have long been practicing (since at least the eighteenth century) the genre as a means of cultural expression (Lockhart 8).

Este comentario se puede hacer extensivo a la literatura española y, sin duda, representa en un alto porcentaje lo que sucede con la presentación del género en gran parte de las historias de la literatura. Tanto en el caso español como en latinoamericano, en buena parte de los trabajos revisados en esta investigación se repite la tendencia ya señalada para el gótico y la fantasía: no dedicar apartados a ese género y emplear parcamente la etiqueta genérica para describir obras individuales o rasgos autorales.

Varias historias simplemente no utilizan el término “ciencia ficción”, como si el género no existiera en español; así sucede en los casos de los trabajos de Gies (2004), Hart (2007), Labanyi (2010), Alonso (2010), Mainer (2010), González Echevarría (2012),<sup>8</sup> por nombrar algunos casos. En otras instancias, el género sí que se reconoce para adjetivar obras o autores individuales. Por ejemplo, la Oxford *History of the Spanish Novel* reconoce la existencia de una obra, *El Anacronópete* (1887) de Enrique Gaspar y Rimbau (Álvarez-Castro 252). Por su parte, Espinasa en su trabajo sobre literatura mexicana reconoce a Rafael Bernal y a Hugo Hiriart como autores de este género (2015).

Dos obras, como ya se ha señalado, identifican claramente la existencia de géneros no realistas, incluyendo la ciencia ficción, las de Altisent y Oviedo. En el caso de la primera, la ciencia ficción no sólo es identificada por la editora del volumen, sino por varios de los autores de que participan en la publicación:

In response to the surge in market capitalism and consumer culture, and the rise in the disposable income of the average Spaniard, the 1980s saw a publishing boom, most notably in the so-called popular genres of science fiction, children's literature, detective fiction, and erotica (Molinero 169).

De igual manera, en otros capítulos se identifican varias obras y autores, como la novela en catalán *Mon mascle* (1971) de Terenci Moix, *Sin noticias de Gurb* (1991) de Eduardo Mendoza o el género en gallego (Altisent, *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel* 155, 180, 244). En el caso de Oviedo, además de señalar el vínculo de la ciencia ficción con lo fantástico, identifica obras y rasgos en tres autores

---

8 Esto coincide con lo expresado en la monumental y voluminosa *The Cambridge History of Latin American Literature* editada por el mismo autor y Enrique Pupo-Walker publicada en, fecha por la que no se incluyó esta historia en este trabajo. En los dos volúmenes dedicados a la literatura en español de esta obra apenas hay dos brevísimas menciones a la ciencia ficción: la primera para señalar la aparición de novelas del género a finales del XIX y la segunda para referirse a Las fuerzas extrañas de Leopoldo Lugones (Benítez-Rojo 468; González Echevarría y Pupo-Walker, *The Cambridge History of Latin American Literature. 1. Discovery to Modernism* 530).

Adolfo Bioy Casares, Angélica Gorodischer y Manuel Puig (*Historia de la literatura hispanoamericana* 4 40, 269, 354). De cualquier forma, son pocas las menciones para una obra tan voluminosa y que reconoce la existencia del género desde el inicio.

El género de la ciencia ficción tiene un reconocimiento un poco mayor que el gótico o la fantasía, pero su presencia e identificación resulta aún muy deficiente. Como en los otros dos géneros aquí estudiados, la referencia a la ciencia ficción casi siempre se limita a breves descripciones en el plano individual, ya sea de algunos autores, ya sea de algunas obras. A diferencia de los que señalan los estudios especializados, la realidad es que en su mayoría la ciencia ficción no se considera como un género relevante por los manuales, historias y otros estudios de índole panorámico. Dos obras colectivas de reciente publicación sobre la historia del género en España y Latinoamérica (López-Pellisa; López-Pellisa y Kurlat Ares) demuestran la presencia y la abundancia del género, en espera de que los futuros estudios panorámicos y de la historia de la literatura incluyan la ciencia ficción. Tan sólo estas dos obras, que no pretenden ser catálogos exhaustivos de fuentes, mencionan un corpus amplísimo de fuentes primarias que abarca la novela, el cuento, la poesía, el teatro, la narrativa gráfica, el cine y la televisión. Para Latinoamérica se cuenta por lo menos con 1250 fuentes (Molina-Gavilán et al.; López-Pellisa y Kurlat Ares).<sup>9</sup> Para el caso español, si nos limitamos a la narrativa, como la forma dominante, el volumen editado por López-Pellisa y Kurlat Ares mencionan más de 150 obras, con varias acotaciones que sugieren que este número es tan sólo una fracción.<sup>10</sup> Estos estudios enfatizan la importancia diacrónica del género durante más de dos siglos y zanján cualquier posible duda sobre la existencia y la importancia de la ciencia ficción en español, sin bien aún falta por hacer un catálogo detallado de fuentes primarias para pensar en una aproximación profunda de *distant reading* sobre estas y no sobre su articulación en la historia de las literaturas hispánicas.

---

9 Considérese que el estudio de Molina Gavilán et al. no abarca los últimos quince años y que el de López-Pellisa y Kurlat Ares es el volumen uno, en el cual no se abarca el último medio siglo.

10 Por ejemplo: “. . . la revista más longeva de ciencia ficción aparecida en España, *Nueva Dimensión*, la cual se especializó en la difusión de relatos. Publicada entre 1968 y 1983, alcanzó un total de 148 números y 12 ejemplares extra . . .” y “. . . la obra cuentística de estos autores es enorme en su conjunto, dando lugar a una larga lista de escritores de calidad muy heterogénea y en general de reducida obra particular. Son demasiados los nombres a citar” (Peregrina Castaños 137 y 140).



## Conclusiones

Existe un enorme contraste entre la presentación de los tres géneros populares estudiados en las historias de la literatura y la información sobre el corpus que conforma estos géneros obtenida a partir de una revisión de las fuentes primarias. Al examinar múltiples historias de la literatura, el panorama legado sobre estos tres géneros en la literatura hispánica es que su existencia es nula o marginal, en el mejor de los casos. Así, de manera implícita, la tendencia en estos trabajos es negar la existencia de estos géneros y, en otros casos cuando se llega a reconocer la poética de estos géneros en algunos autores, se suele evitar el empleo de los términos “gótico”, “fantasía” o “ciencia ficción”, como en el caso de Quiroga con el gótico o Matute y la fantasía. Las pocas veces que sí se identifica y se reconoce a los tres géneros no suele haber una sección dedicada a éstos, ni un seguimiento detallado de las fuentes existentes. Así, en este trabajo se ha encontrado una muestra clara del proceso de génesis de las historias de la literatura, que pasa más por la intertextualidad al interior de propio género académico que por la revisión de fuentes del objeto de estudio:

. . . literary histories are made out of literary histories. Not only their classifications but also their plots are derived from previous histories of the same field . . . The authorities of a literary historian rests on other authorities, which are in fact, no more authoritative than the present one (Perkins 73).

Es decir, las historias de la literatura han repetido y heredado los sesgos de las historias previas más que partir de un trabajo de revisión e identificación de fuentes primarias, en lo que respecta a los tres géneros aquí estudiados.

Una aproximación a los mismos géneros en las historias de la literatura partiendo de una metodología de lectura distante o *distant reading* permite observar la omisión en dichos estudios y enfatiza la necesidad de volver a las fuentes y abarcar un corpus más amplio, empezando por reconocer la clasificación genérica de las obras, sin depender de los sesgos del relato preestablecido. En primer lugar, la revisión del corpus, aún sin ser exhaustiva, muestra que existe una enorme abundancia y variedad de obras, elaborada en distintas geografías y momentos, lo que prueba no sólo la existencia de dichos géneros, sino la presencia una tradición de más de dos siglos. Además, destaca que en la nómina de autores que han dedicado páginas a los tres géneros hay autores y obras famosas, canónicas y premiadas, por lo que dicha situación no se puede atribuir por completo a un problema de acceso o desconocimiento de fuentes. También existen importantes estudios especializados

sobre estos textos; sin embargo, todo lo anterior no se refleja en las historias de la literatura y en la visión general que éstas dan sobre la literatura escrita en español.

A partir de este caso de estudio, se aprecia la necesidad de revisar la metodología de la historia de la literatura como manera de replantear la existencia, lugar y relevancia de las fuentes y los géneros literarios estudiados. La aproximación con *distant reading* permite detectar una serie de sesgos y distorsiones metodológicas de distinta índole, ya sean de metodología, de preferencia estética o ideológica, en los estudios literarios. En este caso, la distorsión no sólo se manifiesta en ignorar o excluir fuentes y géneros, sino en el nivel léxico, eliminando la posibilidad de la descripción e identificación más elemental. Con esto quedan borrados de manera sistemática los géneros referidos y también la posibilidad de estudiar muchas de sus obras individuales, al no poderlas definir como objeto de estudio válidos de la disciplina o presentarlas con una etiqueta ajena que distorsiona su filiación genérica. En ese sentido, examinar la información literaria a partir de una perspectiva amplia e incluyendo evidencia cuantitativa muestra una serie de factores, que pueden ser dominantes en un sistema literario, pero que han recibido poca atención crítica. De cualquier forma, para realmente poder realizar un estudio completo de lectura distante con las fuentes y no con la historia de la crítica es fundamental poder dar el primer paso: reconocer la existencia de dichas fuentes y su filiación genérica. Sólo entonces, será posible pensar en estudios más ambiciosos y precisos para considerar la presencia y la transformación de estos géneros en español. Dado el sinnúmero de obras que componen estos tres géneros, una aproximación por medio de *distant reading* sería necesaria para poder manejar dicho volumen textual.

Los tres géneros considerados comparten, además de su popularidad e influencia cultural, rasgos de poética que los acercan, como la presencia de elementos extraordinarios o sobrenaturales y una distancia importante con los postulados realistas o miméticos. Estos rasgos parecen centrales para ser la base del sesgo que explica, pero no justificar, su exclusión, pues, a partir del *close reading*, las historias de la literatura han dado preferencia casi absoluta a las obras de corte mimético o realista. El resto queda desechado o se muestra como una rareza o un asunto marginal, sin importar que la cantidad de fuentes apunte en dirección opuesta. En cambio, otras metodologías, como el *distant reading*, reforzarían la necesidad de incorporar y estudiar el gótico, la fantasía y la ciencia ficción a la historia de la literatura para dar cuenta de la existencia de otras tradiciones literarias más allá del realismo, lo verosímil o lo mimético. Luego, sería necesario revisar la presencia o ausencia otros géneros, más allá de los vistos en este artículo, así como repensar la metodología y el manejo de fuentes de las historias de la literatura. Con ello se

plantea la posibilidad de trascender los sesgos de visiones limitadas a unas pocas obras y unos pocos autores, al incluir una perspectiva sin estos sesgos. Entonces, se podrá tener una representación más amplia y compleja de la diversidad literaria en español, más allá de las preferencias estéticas personales de los críticos, y completar o confrontar los resultados de otras metodologías.

Según lo señalado por Barthes al inicio de este trabajo, seguir la propuesta de Moretti implica modificar la metodología y los procesos de síntesis con los cuales se ha construido la historia de la literatura y el canon. Con esto se puede tener una visión más amplia del sistema y campo literario, dando cuenta también de las preferencias editoriales y lectoras y no sólo las autorales. Si bien Moretti señala que este cambio metodológico conlleva la pérdida del enfoque textual. En realidad, se puede plantear como una perspectiva que puede complementar o replantear toda la información y conocimiento derivado del enfoque textual ya existente. Es decir, la adopción del *distant reading* o de información cuantitativa no tiene implica el olvido forzoso del *close reading*. Por ejemplo, en el caso de los tres géneros revisados es claro el sesgo y la omisión de las historias de la literatura. Más allá de argumentar la necesidad de incorporar dichos géneros a la historia de la literatura, el *distant reading* permitiría ampliar su estudio, pero, dado que las fuentes de estos tres géneros han sido ignoradas o mal clasificadas, también es necesario construir los estudios faltantes por medio del *close reading*. Entonces, falta replantear la manera en que se elaboran las historias de la literatura y se descartan u omiten fuentes primarias y géneros completos, abundantes en obras y con siglos de existencia, que nos llevan a visiones muy parciales y sesgadas desde un inicio.

## Obras citadas

- Aldana Reyes, Xavier. *Spanish Gothic. National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*. Londres: Palgrave Macmillan, 2017.
- Alonso, Cecilio. *Historia de la literatura española. 5. Hacia una literatura nacional 1800-1900*. Editado por José Carlos Mainer, Barcelona: Crítica, 2010.
- Altisent, Martha Eulalia, editor. *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*. Woodbridge: Tamesis, 2008.
- \_\_\_\_\_. "Introduction". *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*. Woodbridge: Tamesis, 2008. 1-14.
- Álvarez Barrientos, Joaquín. "Eighteenth-century prose writing". *The Cambridge History of Spanish Literature*, editado por David T. Gies. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 314–22.
- \_\_\_\_\_. "The Spanish novel in the Eighteenth Century". *A History of the Spanish Novel*, editado por J. A. Garrido Ardila. Oxford University Press, 2015. 195-215.
- Álvarez-Castro, Luis. "The Naturalist Novel in Spain. Nationalism Morality, and Aesthetics". *A History of the Spanish Novel*, editado por J. A. Garrido Ardila. Oxford: Oxford University Press, 2015. 234-254.
- Barthes, Roland. "Histoire et littérature: à propos de Racine". *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 15, núm. 3 (1960): 524-37.
- Benitez-Rojo, Antonio. "The Nineteenth-Century Spanish American Novel". *The Cambridge History of Latin American Literature 1. Discovery to Modernism*, editado por Roberto Gonzalez Echevarría y Enrique Pupo-Walker, vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 401-89.
- Bergero, Adriana J., y Elizabeth A. Marchant. "Feminist Insurrections: From Queiroz and Castellanos to Morejón, Poniatowska, Valenzuela, and Eltit". *A Companion to Latin American Literature and Culture*, editado por Sara Castro-Klaren. Oxford y Malden, MA: Blackwell, 2008. 509-30.
- Casanova-Vizcaíno, Sandra, e Inés Ordiz. *Latin American Gothic in Literature and Culture*. Nueva York: Routledge, 2018.
- Castro-Klaren, Sara, editor. *A Companion to Latin American Literature and Culture*. Oxford y Malden, MA: Blackwell, 2008.

- Cortázar, Julio. “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, vol. 25, núm. 1 (1975): 145–51.
- Díez, Julián y Fernando Ángel Moreno. *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra, 2014.
- Edwards, Justin D. y Sandra Guardini Vasconcelos. *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas*. Nueva York: Routledge, 2016.
- Espinasa, José María. *Historia mínima de la literatura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México, 2015.
- Gies, David T. *The Cambridge History of Spanish Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- González Echevarría, Roberto. *Modern Latin American Literature. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- González Echevarría, Roberto y Enrique Pupo-Walker, editores. *The Cambridge History of Latin American Literature 1. Discovery to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- \_\_\_\_\_, editores. *The Cambridge History of Latin American Literature 2: The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Gracia, Jordi, y Domingo Ródenas. *Historia de la literatura española 7. Derrota y restitución de la modernidad 1929-2010*, editado por José Carlos Maine. Madrid: Crítica, 2011.
- Gullón, Germán. “The Banquet Years of the Spanish Novel. By Invitation Only”. *A History of the Spanish Novel*, editado por J. A. Garrido Ardila, Oxford: Oxford University Press, 2015. 376-90.
- Gutiérrez Trápaga, Daniel. “La narrativa gótica en la historia de la literatura española: un problema de valoración de fuentes y metodología de la investigación”. *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 96, num. 9 (2019): 1413-1432.
- \_\_\_\_\_. “Olvidado rey Gudú y los olvidos metodológicos de las fuentes de la novela de fantasía y la magia en la historia de la literatura española”, *Storyca: Magia, brujería, Inquisición* (dir. Antonio Huertas Morales), vol. 10 (2019): 33-46.
- Hart, Stephen M. *A Companion to Latin American Literature*. Woodbribe: Tamesis, 2007.

- Haywood Ferreira, Rachel. *The Emergence of Latin American Science Fiction*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2011.
- Hogle, Jerrold E. "Introduction: The Gothic in Western Culture". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, editado por Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 1-20.
- Kurlat Ares, Silvia. "La ciencia ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá". *Revista Iberoamericana (Pittsburgh)*. *Special Issue*, vol. LXXVIII, núm. 238-239, junio (2012): 15-22.
- Labanyi, Jo. *Spanish Literature: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Lockhart, Darrell B., editor. *Latin American Science Fiction Writers: An A-to-Z Guide*. Westport: Greenwood Press, 2004.
- López Castro, Ramón. *Expedición a la ciencia ficción mexicana*. México: Lectorum, 2001.
- López-Pellisa, Teresa, editora. *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid y Frankfurt am Main: Vervuert-Iberoamericana, 2018.
- López-Pellisa, Teresa y Silvia G. Kurlat Ares, editoras y directoras. *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad*. Madrid y Frankfurt am Main: Vervuert-Iberoamericana, 2020.
- López Santos, Miriam. *La novela gótica en España (1788-1833)*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010.
- Mainer, José Carlos. *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo: 1900-1939*. Madrid: Crítica, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Historia mínima de la literatura española*. México: El Colegio de México y Turner, 2014.
- Mendlesohn, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2013.
- Molina-Gavilán, Yolanda, et al. "Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005". *Science Fiction Studies*, vol. 34, núm. 3 (2007): 369-431.
- Molinero, Nina L., editor. "Narrating Women in the Post-War Spanish Novel". *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*, Woodbridge: Tamesis, 2008. 161-73.

- Moreno, Fernando Ángel. *Teoría de la literatura de ciencia ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*. Vigo: Portal, 2010.
- Moretti, Franco. “Conjectures on World Literature”. *Distant Reading*. Londres y Nueva York: Verso Books, 2013. 43-62.
- \_\_\_\_\_. “The Slaughterhouse of Literature”. *Distant Reading*. Londres y Nueva York: Verso Books, 2013. 63-89.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Posmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Peregrina Castaños, Mikel. “Narrativa 1953-1980”. *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, editado por Teresa López-Pellisa. Madrid y Frankfurt am Main: Vervuert-Iberoamericana, 2018. 123-150.
- Pérez, Janet, editor. “The Social Realist Novel”. *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*. Woodbridge: Tamesis, 2008. 60-74.
- Perkins, David. “Literary Classifications: How Have They Been Made?”. *Is Literary History Possible?* Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press, 1993. 61-84.
- Pupo-Walker, Enrique. “The Brief Narrative in Spanish America: 1835-1915.” *The Cambridge History of Latin American Literature 1. Discovery to Modernism*, editado por Roberto Gonzalez Echevarría y Enrique Pupo-Walker, vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 490-535.
- Roberts, Adam. “Gothic and Horror Fiction”. *Cambridge Companion to Fantasy Literature*, editado por Farah Mendlesohn y Edward James. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 21-35.
- Seed, David. *Science Fiction: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Sumillera, Rocío G. “A vueltas con la periodización literaria”. *Lingüística y Literatura*, vol. 74 (2018): 91-109.
- Tolkien, J. R. R. *On Fairy-Stories. Expanded Edition, with Commentary and Notes*. Editado por Verlyn Flieger y Douglas A. Anderson, Londres: Harper Collins, 2014.



Turner, Harriet, y Adelaida López de Martínez, editores. *The Cambridge Companion to the Spanish Novel: From 1600 to the Present*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Zahareas, Anthony N., y Ana María Moix. “Ana María Matute”. *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1939-1975. Primer suplemento*, editado por Santos Sanz Villanueva, vol. 8/1. Barcelona: Crítica, 1999. 469-74.

**Teoría del *intermezzo*: formas intersticiales de leer *Material rodante*, de Gonzalo Maier**

Theory of *intermezzo*: In-between approaches for reading *Material rodante* by Gonzalo Maier

Felipe Adrián Ríos Baeza  
Universidad Anáhuac Querétaro, México  
[feliperios.ffyl@gmail.com](mailto:feliperios.ffyl@gmail.com)

**Resumen**

Empleando nociones del enfoque poscolonial y posmoderno, este trabajo propone realizar una lectura más atenta de la novela *Material rodante* (Minúsula, 2015), del escritor chileno Gonzalo Maier (Talcahuano, 1981), construyendo una particular conceptualización para ello: la teoría del *intermezzo* (o *intermedio*, *intersticio*), al presentarse en este libro cierta analogía con la estructura del drama. En *Material rodante* esa intermedialidad cruza también la pregunta por la identidad (aunque paródica y finalmente desestimada), la espacialidad (un tren que va de Bélgica a Holanda y viceversa) y el argumento mismo. Aunque parece que se realiza un viaje reiterado, insustancial, que emerge como bucle poco significativo entre las ciudades de Lovaina y Nijmegen, Maier no solamente consigue, como ha comentado la crítica anterior, una novela digresiva, sino una esquematización de sus propias formas narrativas, asunto que ya venía articulándose en algunas zonas de *Leyendo a Vila-Matas* (2011), y que permeará, también, su obra posterior. Es por ello que, en un momento del ensayo, resulta importante el análisis comparatista que establecemos entre *Material rodante* y ciertas zonas de la obra del mencionado Enrique Vila-Matas, pues permitirá comprender mejor de dónde germinan y hacia dónde avanzan las búsquedas formales del propio Maier.

**Palabras clave:** Gonzalo Maier, narrativa posmoderna, *intersticio*.

**Abstract**

Using the notions from the postcolonial and postmodern approaches, this work tries to perform a more precise reading of the novel *Material rodante* (Minúsula, 2015) by the Chilean writer Gonzalo Maier (Talcahuano, 1981), building a particular conceptualization for this: the theory of *intermezzo* (or *in-between*, or *interstice*) when this book presents some analogy with the dramatic structure. In *Material rodante*,

this *intermezality* crosses through the interrogative of identity (although paradoxically and finally discarded) the concept of space (traveling from Belgium to the Netherlands and back), and the argument itself. Even when it seems that it is a repetitive and insubstantial trip, that emerges as an insignificant loop between the cities of Lovaina and Nijmegen, Maier does not only achieve a disgressive novel, as previous critics have pointed out, but a schematization of his own narrative forms, which had been articulating in some parts of *Leyendo a Vila-Matas* (2011) and will permeate, also, into his later work. That is why, at one point in the essay, the comparative analysis that we establish between *Material rodante* and certain areas of the work of the aforementioned Enrique Vila-Matas is important, since it will allow a better understanding of where the formal searches of Maier are germinating from and moving towards.

**Keywords:** Gonzalo Maier, postmodern narrative, *in-between*.

**Recibido:** 28/05/2020

**Aceptado:** 12/10/2020

En su conocido libro *The Location of Culture* (*El lugar de la cultura*, 1994), Homi Bhabha se apropiaba de la obra plástica y performática de artistas, como la afroamericana Renée Green o el puertorriqueño Pepón Osorio, para afirmar que la estética contemporánea pone un especial acento en aquellas zonas *liminales*, transitables de manera ambivalente, y donde se establecerían los entrecruzamientos propios de la cultura por venir. Así, espacios como escaleras y puentes, por ejemplo, permitirían atender no tanto a los lugares estables y reconocidos (lo que está arriba y lo que está abajo; lo que está a la izquierda y lo que está a la derecha) sino a la interacción dinámica y compleja que se da en lo que él llama *intersticio* (*in-between*):

La escalera como espacio liminal, entre-medio de las designaciones de identidad, se torna el proceso de la interacción simbólica, el tejido conectivo que construye la diferencia entre lo alto y lo bajo, entre negro y blanco. El movimiento de la escalera, el movimiento temporal y el desplazamiento que permite, impide que las identidades en los extremos se fijen en polaridades primordiales. Este pasaje intersticial entre identificaciones fijas abre la posibilidad de una hibridez cultural que mantiene la diferencia sin una jerarquía supuesta o impuesta . . . Es en este sentido que el límite se vuelve el sitio desde el cual *algo comienza su presentarse* en un movimiento no distinto a la articulación ambulante y ambivalente del más allá que he trazado. . . Siempre, y siempre de modo diferente, el puente acompaña la marcha más rápida o más lenta de los hombres en una dirección o en otra, de modo que puedan llegar a las otras orillas . . . El puente reúne como un paso que cruza (20-21).

Trasladando esta idea al campo de la literatura, en la teoría de Bhabha los puentes y escaleras abandonan su dimensión fenoménica y se vuelven conceptos mediante los cuales entender que la identidad, más que una institución monolítica, se trata de un perpetuo forzamiento de los límites epistemológicos para comprender pensamientos y conductas de distintos escritores y sus personajes. Analizando la obra de Toni Morrison, John M. Coetzee, Salman Rushdie y Nadine Gordimer, entre otros, Bhabha comprende que ese *in-between*, o *intersticio*, representa, por su carga vívida y su potencial de transformación, el único lugar donde volver a hacerse la pregunta por la identidad. El *in-between* es punto de llegada de todas las confluencias culturales, étnicas, políticas y estéticas, y a la vez un punto de partida desde donde erigir un sujeto más complejo, que rompe, sobre todo en términos sociales, el principio de no contradicción europeo: “[D]ebemos recordar que es el “inter” (el borde cortante de la traducción y negociación, el espacio *inter-medio* (*in-between*)) el que lleva la carga del sentido de la cultura” (59). Y más adelante, afirma: “[L]a cuestión misma de la identificación sólo emerge *entre-medio* [*in-between*] de la renegación y la designación. Es realizada en el combate agonístico entre la demanda visual, epistemológica de un conocimiento del Otro y su representación en el acto de la articulación y la enunciación” (72).

Estos planteamientos de Homi Bhabha, más otras nociones auxiliares de Lucien Dällenbach, Jean Cohen y de la física cuántica, ayudarán a realizar una lectura más precisa de la novela *Material rodante* (Minúscula, 2015), del chileno Gonzalo Maier (Talcahuano, 1981). Aquí la pregunta por la identidad (aunque paródica y, como se verá, finalmente desestimada) se lleva a cabo en otro espacio *intersticial*, un tren que va de Bélgica a Holanda y viceversa. Pero, aunque parece que se realiza un viaje reiterado, insustancial, que emerge como bucle poco significativo entre las ciudades de Lovaina y Nijmegen, Maier consigue no solamente, como ha comentado la crítica, una novela digresiva, sino una conceptualización de sus propias formas narrativas, asunto que ya venía articulándose en algunas zonas de *Leyendo a Vila-Matas* (2011) y que permeará, también, *El libro de los bolsillos* (2016), *Hay un mundo en otra parte* (2018) y *Otra novelita rusa* (2019). Esa conceptualización tomará el nombre, para este estudio, de “teoría del intermezzo”, al tratarse en algunos episodios de una división que remite a la estructura del drama teatral (únicamente alusiva a los *actos* e *intermezzos*), y permitirá darle una interpretación más ajustada a la novela, asumida con cierta liviandad por un sector de la crítica literaria.

Patricia Espinosa, por ejemplo, señala que Maier, en *Material rodante*, “propone un juego donde el concepto de inutilidad es tematizado y a partir del cual tanto el acto de narrar como lo narrado podrían ser parte del universo de lo prescindible” (92), mientras que Francisco Solano afirma que: “Maier habla mucho de su condi-

ción de viajero, pero poco de sí mismo (y si lo hace tiende a lo burlesco); además, no sólo acredita una sosegada inclinación al asombro eludiendo la repetición, sino que invita al lector a ver la fertilidad de las horas muertas” (párr. 1). Con cierto alcance mayor, Pablo Sebastián dice que en la novela de Maier prima el “detenerse en detalles sin buscar una causa, sino sólo acumular más minutos de observación y reflexión, de no dejar de aprender a mirar con curiosidad” (párr. 3).

En contraposición, creemos que el trayecto que va de Lovaina a Nijmegen es de lo único que Maier no puede prescindir, porque dicho trayecto articulará una estructura narrativa que tanto narrador como historia necesitan para poder funcionar; y tanto la “elusión a la repetición” como la invitación a ver la “fertilidad de las horas muertas” —es decir, los *intersticios*— representan afirmaciones hechas tras una lectura muy apresurada del libro. Maier repite, y repite mucho, con plena conciencia, que sólo en la *infertilidad* de las horas muertas es posible hallar, si acaso, un lugar de enunciación y una identidad que rocen la perfección. “La espera es un deporte psicológico y de largo aliento” (33), comenta en un punto, lo que permite entender, también, una de las partes más chuscas, pero no menos imprescindibles de la novela: la defensa que hace el narrador de los pijamas: “[L]a verdadera utilidad del pijama está en ayudarnos a alcanzar la perfección, es decir, a no hacer nada . . . Por eso, en nombre del ocio, pónganse lo que les quede más cómodo, estiren las extremidades y vean como la vida pasa por delante de sus ojos” (82-83).

### La mirada del lenguado: hipotextos germinativos vilamatasianos

Como se señalaba, ya en *Leyendo a Vila-Matas*, novela de 2011, publicada por la editorial LOM, se encuentra en estado germinativo la “teoría del *intermezzo*” que aquí se propone. Dicha teoría vertebrará todo *Material rodante* y encuentra corrientes ni siquiera secretas, sino muy explícitas, con al menos tres libros del mencionado autor barcelonés que operarán como “hipotextos”, según la conocida teoría de Gérard Genette: *Bartleby y compañía*, *Doctor Pasavento* y *Dublíneca*. Ese Maier viajero llega a Barcelona buscando a uno de sus referentes más directos, Enrique Vila-Matas; pero en su intento da con el mar Mediterráneo (es decir, se encuentra como un espacio limítrofe, un cambio de elemento vital que permite, en una estrategia narrativa muy posmoderna, que el objetivo inicial del viaje se diluya al no alcanzar clímax alguno). Al final, hace dos afirmaciones: primero, sobre su condición de *pasajero de tren*, que no *viajero* (asunto que también en *Material rodante* aparecerá con insistencia): “Viajando los días se vuelven más largos, más detallados” (Pos 394); y segundo, sobre su condición de *excritor*, en el abandono total de sus pretensiones apremiantes por ser un autor al uso:

Después de diez años leyéndolo me dije que el mejor funeral que le podía dar a mi carrera de novelista era escribir sobre Vila-Matas . . . Lo hago porque precisamente no soporto el miedo al fracaso, a que ni mi libro sobre Vila-Matas resulte. En otras palabras: que todo esto no es más que la encarnación del miedo a no poder ser siquiera un escritor renunciado. Un *excritor* (Pos 636 - Pos 652).

La corriente secreta, por supuesto, de *Leyendo a Vila-Matas* es la novela-ensayo *Bartleby y compañía* (1997), aquel libro de Vila-Matas donde un burócrata jorobado pide unos días de baja en el trabajo para escribir un “diario que va a ser al mismo tiempo un cuaderno de notas a pie de página que comentarán un texto invisible y que espero que demuestren mi solvencia como rastreador de bartlebys” (11). Los *bartlebys* son aquellos *excritores*, como Rimbaud, Juan Rulfo o J. D. Salinger, quienes precisamente, en algún momento de sus carreras, vieron que por miedo, desidia o imposición externa, la vocación literaria los abandonaba. La cita final de Maier no hace más que confirmar que la novela completa se ha elaborado para entrar en el canon de esos *bartlebys*, teniendo como proyectos fracasados el conocer a Vila-Matas, por un lado, y escribir un libro sobre él, por otro. Al no concretarse ninguno de los dos objetivos, *Leyendo a Vila-Matas* es la alineación de Gonzalo Maier con Vila-Matas en el intento de este por abandonar la pretensión de hacer literatura mimética y abocarse a la escritura de textos que parezcan diarios, apuntes personales y ensayos de opinión trufados de conexiones arbitrarias con diversos focos de la cultura; textos donde quepa todo un anecdotario personal, real o inventado, con referencias que sólo se confirman en las páginas de otros libros. Es decir, el ingreso a un tipo de creación que abandona los espacios estáticos (actos) para ingresar en aquellos *intersticios* liminales donde, paradójicamente, aunque la acción dé paso a la reflexión, hay una carga cultural muchísimo más dinámica (*intermezillo*).

Si *Leyendo a Vila-Matas* surgía de *Bartleby y compañía*, el hipotexto de *Material rodante* es doble: *Doctor Pasavento*, mayormente, y *Dublínesea*, en menor medida. Creemos que la premisa del breve libro de Gonzalo Maier se desprende, de hecho, de un solo párrafo del *Doctor Pasavento*; uno solo que el narrador de *Material rodante* espejea y resignifica:

Pensé en la tan socorrida figura literaria de la fugacidad de los paisajes de ventanilla de tren. Y también en la literatura misma y en que precisamente la característica más notable de ésta consistía en escapar a toda determinación esencial, a toda afirmación que la estabilizara, pues uno nunca podía fijarla en un punto cierto, siempre había que encontrarla o inventarla de nuevo. Pensé

en esto mientras el tren avanzaba con velocidad de ave rápida dejando atrás estaciones con nombres de pueblos imposibles (20-21).

También en la novela de Maier vemos a un personaje —un burócrata que ha abandonado sus intenciones literarias y académicas; un chileno desarraigado que viaja, lee y anota impresiones en un computador portátil— y que constantemente, en el viaje repetitivo entre Bélgica a Holanda, intenta ajustar la visión frontal que tiene de lo que sucede dentro del vagón con la visión periférica del paisaje, visión que de manera acertada y sarcástica es descrita como una “vista lateral y pasiva, que es un premio de consuelo extraño en el que se mira como los lenguados, así, de lado, como si el viaje en tren fuera una foto en dos dimensiones” (85). El tema de la visión lateral, o la “mirada del lenguado”, para usar su propia imagen, es fundamental para entender la estructura narrativa de *Material rodante*. La intención inicial es describir no los momentos muertos de los viajes, como lo ha marcado la crítica anterior, sino un descubrimiento pasmoso: la inactividad es una de las caras más acertadas de la perfección. Al parecer, de eso debía tratar *Material rodante*, en un inicio, y así lo marca el epígrafe de Roald Amundsen, “la aventura es señal de incompetencia” (7). No obstante, este narrador saboteará la posibilidad de erigir un tratado al respecto, así como el de *Leyendo a Vila-Matas* sabotea la posibilidad de escribir un estudio sobre el autor catalán, volviéndose de este modo un *bartleby* más.

Cuando se encuentren todas las condiciones dadas para conjeturar y argumentar que la quietud es sinónimo de excelencia, el narrador mirará por la ventanilla y el relato, en términos de velocidad y planteamiento, se dislocará, trayendo a la narración asuntos que son parte de su visión periférica del mundo físico (una araucaria en Etten-Leur, letreros de neón, unas huertas comunitarias llamadas *volkstuinten*) y luego periférica del mundo metafísico (los recuerdos de viajes con amigos, una máquina de golosinas que se traga monedas en la estación de Roosendaal o sus lecturas de autores que también están en el canon vilamatasiano, como Cees Nooteboom, Walter Benjamin, Samuel Beckett o Georges Perec). Lo que ve el narrador por la ventana le permitirá la asociación libre con determinados referentes cultos con el fin de que, a falta de una historia progresiva, el relato pueda proseguir (la mención, por ejemplo, a los *volkstuinten* provoca un comentario a Henry David Thoreau, y este comentario conectará con el lado más naíf del romanticismo alemán, con videojuegos como Minecraft y, finalmente, con una confirmación de que no hay novela fuera del tren, lo que equivale a decir que no existiría una narración fuera del universo de estos *intermezzos* teatrales: “Tal vez la internet de alta velocidad, la pasiflora en gotas y el acceso democrático al whisky irlandés sea un precio



justo por vivir en un edificio mal tenido, con una aislación pobre y *sin poder escapar de este tren que va de un lado a otro*” (25. La cursiva es nuestra).

Los detalles, entonces, como adelantaba Pablo Sebastián, no solidifican el supuesto tema principal (la quietud como expresión de la perfección), sino que brotan para desordenar cualquier estructuración tradicional en el relato. Es por eso que muy al principio del libro, cuando el narrador que mira como lenguado repara en una araucaria en medio de una ciudad holandesa llamada Etten-Leur, dicha referencia no sólo actuará como una anomalía en el paisaje, sino como metatexto singular de la propia literatura de Maier: “Tenía las ramas como paraguas invertidos, apuntando hacia el cielo, pero el único detalle fuera de lugar —y en los detalles vive el diablo— es que el árbol no estaba en medio de un bosque en Coñaripe” (Maier 18). Una araucaria fuera de lugar representa, pues, la exacta condición de identidad para un chileno que hace un recorrido intersticial entre dos países europeos.<sup>1</sup> Adicionalmente, el modo en que se narrará la llegada de dicha araucaria al territorio holandés será el mismo modo en que Maier hará germinar *Material rodante*: un pequeño piñón plantado de manera extravagante en un territorio que no es el suyo. Justo en los detalles, vistos como de paso, está la singularidad y esencialidad literaria de este libro.

Un momento, de hecho, que confirma la focalización en los *intersticios*, y en el modo adecuado de narrarlos según esta teoría que hemos erigido, es cuando en Lovaina, antes de tomar el tren, el narrador avanza en bicicleta muy temprano y se topa con personas que apenas están despegándose la noche del cuerpo:

A veces una pareja está en la esquina, abrazándose medio borracha, y ella le agarra el potito y le da un beso y se quedan mirando con los ojos tan abiertos, tan jóvenes, mientras uno avanza en bici sin poder detenerse a adivinar cómo terminará la escena, aunque el final de una noche de amor, ciertamente, nunca esconde tantos misterios como el comienzo (52).

Lo que supondría otra forma de decir que planteamientos, nudos y desenlaces ya importan poco en la obra de Maier, uno de los lectores más dotados de Vila-Matas,

---

1 La misma impresión tiene el crítico Roberto Careaga, quien señala: “Podría decirse que Maier se va por las ramas, pues literalmente hay un tronco en este libro: el de una araucaria del sur de Chile creciendo sin pausa en una ciudad perdida de Holanda . . . En esa declaración yo leo dos cosas: al verdadero Maier escribiendo, lo que por supuesto da lo mismo, y —esto importa más— una refutación de la novela tradicional. Contar una historia, llevarla adelante durante cientos de páginas, más aún si está basado en hechos reales, sería un despropósito en la estética de Maier” (párr. 17-18).

y que, en términos de la teoría narrativa de Barthes,<sup>2</sup> será en las funciones *catálisis* y no en las *cardinales* donde emergerá lo esencial. En dichas funciones es donde se extraerá, metaliterariamente, el modo en que se construye esta novela: “Mi consuelo”, dice en un momento el narrador, “es que estas digresiones realmente no son sobre trenes sino sobre viajes. Y mejor: sobre viajes repetidos” (90).

Aquí, al parecer, la novela de Vila-Matas que Maier lee con fruición es *Dublínescas* (2010). Recordemos que Samuel Riba, el protagonista de dicho libro, se autodesigna como el último editor culto y literario, que “[t]iene una notable tendencia a leer su vida como un texto literario, a interpretarla con las deformaciones propias del lector empedernido que ha sido durante tantos años” (12). Eso hará, precisamente, el pasajero/lector *lenguado* de Maier, aunque no sólo asociando al paisaje y a sus pensamientos aquello que ha leído en otros textos (debido a que también padece el “mal de Montano”), sino las particularidades de los diversos *spleen* que le provoca mirar dentro y fuera del vagón.

En *Dublínescas*, Riba se marcha a Lyon para intentar escribir una teoría de la “novela por venir”, que se basa en los puntos esenciales de lo que Julien Gracq pensaba que debía ser dicha novela: “intertextualidad; conexiones con la alta poesía; conciencia de un paisaje moral en ruinas; ligera superioridad del estilo sobre la trama; la escritura vista como un reloj que avanza” (15).

No será otro el programa que Maier echa a rodar en *Material rodante*.

### **Momentos patéticos y disfóricos: el *intermezzo* como fundamento**

Además de su sabido trabajo literario, la labor crítica de Gonzalo Maier lo confirma como un lector atento y, sobre todo, expectante de la literatura chilena contemporánea.<sup>3</sup> De esta manera, advierte como imprescindible el abrir una varilla del

---

2 Se recordará que Roland Barthes tipifica, en “Introducción al análisis estructural de los relatos”, que todo lo anotado en un relato puede ser “funcional”, aunque no en el mismo grado. Hay funciones llamadas *cardinales* que constituyen nudos de la historia (articulan su armazón y su posibilidad de progresión); mientras que otras funciones, llamadas *catálisis*, sólo complementan a las primeras: “Para retomar la clase de las Funciones, digamos que sus unidades no tienen todas la misma ‘importancia’; algunas constituyen verdaderos ‘nudos’ del relato (o de un fragmento del relato); otras no hacen más que ‘llenar’ el espacio narrativo que separa las funciones ‘nudo’” (Barthes 20). Diríamos que en *Material rodante* las acciones cardinales (*actos*) quedan deliberadamente afuera, mientras las *catálisis* (*intermezzos*) son aquellas que le dan sustancia e identidad al relato; sustancia siempre mestiza, es decir, no sólo narrativa, sino historiográfica, ensayística, diarística, etc.

3 Cf. “Mientras tanto en la tierra: ironía y simulacro en *¡Arre! Halley ¡arre!*, de Elvira Hernández” (*Revista Alpha* 71, 2015), “Fuera de foco: ironía y fotografía en *Estrella distante*, de Roberto Bolaño” (*Re-*

abanico que, si bien es posible evidenciarla en ciertas zonas de la obra de Alejandro Zambra o Álvaro Bisama (los comentarios a la manufactura misma del libro que el lector tiene entre las manos), el intento es aún tímido o no del todo funcional en las letras chilenas. No se trata de erigir una enorme catedral metaficcional al modo de Vila-Matas, pero sí una casa bien cimentada que se enriquezca con cada entrega y que presente en muchos sentidos contrapuntos con las tendencias dominantes en Chile (entre otras, la mentada “literatura de los hijos”).

En *Material rodante* hay una clara conciencia metaliteraria y, por lo tanto, rigurosamente reflexiva con todo el material usado para erigir la historia: “Hasta el momento estos apuntes intermitentes han sido un ejercicio privado más o menos extranjero. . .” (56). Como en los libros de Vila-Matas, se trabaja con varios recursos posmodernos<sup>4</sup> siendo uno de los principales la exhibición del proceso creativo. Es decir, se trata de una novela que *se está haciendo* a medida que se lee, que va avanzando y deteniéndose, como un tren de trayectos a ratos firmes, a ratos giróvagos. Así, volviendo a la analogía de la estructura del montaje dramático, en este trayecto —el del viaje entre las dos ciudades y también en el de la escritura— las *escenas*, como tal, importan poco (la vida cotidiana del narrador en Lovaina; su trabajo en Nijmegen; las particularidades de su matrimonio; su pasado en Chile, etc.), teniendo primer orden de importancia los intervalos. El narrador de Maier parece afirmar que todos esos momentos donde la acción queda suspendida (momentos *patéticos* o *disfóricos*,<sup>5</sup> para nombrarlo en términos poéticos y establecer, así, correspondencia

---

*nista Neophilologus* 100, 2016); “Bruce Lee en Chile: ironía y parodia en *Fuenzalida* de Nona Fernández” (*Quarterly Journal in Modern Literatures* 71, 2017); “‘Ni ahora ni nunca’: diatriba y pensamiento positivo en *Contra los hijos*, de Lina Meruane” (*Revista Neophilologus* 104, 2019), entre otros.

4 Véase Javier Aparicio Maydeu, *Lecturas de ficción contemporáneas*: “Escritura libérrima sin *cabier de notes*. Saltos, elipsis, incoherencias internas, reiteraciones, alteraciones del *work in progress* en función de las circunstancias externas a la propia obra” (32). Asimismo, puede verse: María del Pilar Lozano Mijares, “Cap. II. Posmodernidad y novela”, en *La novela española posmoderna* (2007): “En cuanto al autor posmoderno, ya no es un creador omnipotente. capaz de hacer surgir un microcosmos *ex nihilo*, sino . . . alguien que se identifica, en su proceso de conocimiento, con lo errante, la incertidumbre de la exploración y del descubrimiento; una conciencia que se pregunta acerca del ser de las cosas y del mundo que le rodea, un ser abocado a la búsqueda ontológica” (168). Para una clasificación aún más rigurosa de los recursos narrativos posmodernos, es posible consultar: Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire* (1977) y Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* (1988).

5 Jean Cohen llama *noéticos* a los momentos de gran intensidad semántica en la enunciación poética; mientras que a aquellas instancias de descomprensión les denomina *patéticas*: “A partir de una oposición fenomenológica de los dos lenguajes como “intensidad” vs “neutralidad”, se distinguirán dos tipos de sentido llamados “noético” y “patético”, ambos presentes, de manera virtual, en las expresiones de la lengua, a partir de los dos componentes de la experiencia en que se origina el sentido” (33). Como señala

con el punto 2 de la “teoría de la novela” por venir de Samuel Riba, en *Dublínesea*) son los momentos en los que se encuentra, en realidad, lo imprescindible: “[L]a clave de la perfección estaba en la ausencia de movimiento. . . Todo lo que requiere moverse es imperfecto porque, claro, necesita algo” (77). Y esta es la paradoja: los actos, aunque parecen estar plenos de acción y dinamismo, permanecen igual, sin casi variación; mientras que los *intersticios* o *intermezzos* están sometidos a un intenso principio de incertidumbre donde la existencia se vuelve más interesante:

[L]o curioso de este recorrido, su principal gracia, es que no hay novedad. Es siempre igual. Calcado. Pasan los años, presidentes, guerras y cortes de pelo, pero este viaje que repito todas las semanas, desde hace ya un par de años, es siempre el mismo. No hay paisajes ni países nuevos, pero en cualquier detalle, por mínimo que sea, incluso en la sonrisa falsa de la revisora de boletos, sigue intacta la posibilidad de romper la costumbre, lo normal. En otras palabras, de salir realmente de viaje (12).

En esa *posibilidad* (y sólo *posibilidad*, sin *concreción*) de romper la costumbre se fundamentará la novela. El narrador comprende pronto que si bien para la obra de la vida cotidiana (la de los actos) ya se tienen aprendidos los parlamentos, se debe buscar y ensayar otro papel protagónico, el que se interpretará en la obra de los intermedios. Tiene tal intensidad este reconocimiento que luego de citar a Joseph Brodsky, “el mimetismo es la moneda más preciada de todo viajero” (13), Maier emplea otro recurso literario, el de desdoblarse como actor para poder enunciar todo lo que vendrá posteriormente: “Durante su primera estancia en Venecia, [Brodsky] iba vestido como él creía que se vestían los italianos. Es decir, en blanco y negro, como en las películas de Antonioni . . . Mientras afuera el campo se acostumbra a la primavera, me autoevalúo a ver cuánto me mimetizo y qué película trato de representar” (13).

En esto también se alude intertextualmente al *Doctor Pasavento*, de Vila-Matas, quien irá mimetizándose como actor en diversos intermedios de la novela hasta llegar a una zona disfórica o patética por excelencia: la desaparición. No obstante, aunque en *Material rodante* también está en estado latente la pulsión de desaparecer, el narrador de Maier no acabará encarnando a Robert Walser, como sí Pasavento,

---

también Juventino Caminero, reforzando el punto: “Los grandes poetas obedecen en su práctica como creadores de realidades subjetivas al control objetivo de los universales del sentimiento, de acuerdo con un movimiento pendular, que se materializa en dos direcciones contrapuestas, las cuales pueden ser denominadas euforia y disforia. Dentro de estos extremos se aloja una serie indeterminada de tonalidades” (275).

hundido en la nieve, sino aceptando que el único modo de existencia es repetir el bucle del viaje (en un recurso narrativo que la teoría posmoderna ha dado a llamar *heterarchy*<sup>6</sup>) y esperar a que las cosas, en los intersticios, puedan darse de modo distinto si se vuelve a tomar el tren en la estación de Lovaina (es decir, volviendo al punto de partida).

Aquí hay otro recurso de la narrativa posmoderna, comentado por Lucien Dällenbach como “bucle programático”, donde la historia se riza, “no dejándole más porvenir que lo ya sucedido. Todo el margen de maniobra que se consiente ahora al relato estriba en volver sobre el reflejo anterior y someterlo a catálisis, respetando el programa que anuncia y entrando en el detalle de su contenido” (75). De este modo, el texto “reúne episodios y rasgos dispersos cuya percepción casi simultánea, en el umbral del libro, no deja de influir en su modo de desciframiento: advertido de un recorrido que conoce sintéticamente, el lector sabe hacia dónde se dirige y puede, sin titubeos, imponer escansiones en su itinerario, identificar los tiempos fuertes en su marcha, controlar su avance” (75). Añadiríamos una variación a esta teoría de la ficción posmoderna de Dällenbach: no sólo el lector, sino también el autor sabe hacia dónde se dirige y, por ello, impone dichas escansiones: “A fin de cuentas”, señala en narrador de Maier, “este no es un viaje hacia un destino desconocido, sino la repetición de uno” (14). Y luego lo confirma, más adelante:

A los niños, me contaba una vez un amigo, les gusta escuchar siempre la misma canción, o ver siempre la misma película, porque a diferencia de los lectores de novelas policíacas prefieren la seguridad, el terreno plano y conocido. Nada que tenga sorpresas ni sobresaltos. Ignoro si sea cierto, pero esa misma quietud, por ejemplo, permite ficciones como la que sucede cuando el revisor pide los boletos o pregunta si uno sabe en qué andén hay que cambiar (60).

Por lo tanto, el papel que toca interpretar es el de un actor que no se mueve, pero escudriña; un actor *al que mueve* el tren, pero que intentará realizar la mínima oscilación con el fin de poder enunciar con más exactitud los fragmentos de esta novela rizada. Concentrado en interpretar su rol activamente, el actor de los *actos* del drama está demasiado concentrado en hacer avanzar el argumento hacia la escena siguiente. En cambio, el actor de los *intermedios* tendrá, como decía Riba que decía Gracq, la responsabilidad de testificar un “paisaje moral en ruinas” desde la ventanilla de un vagón.

---

6 “Una estructura recursiva llevada al límite nos conduce a una *heterarchy* o “heterarquía”, una estructura de múltiples niveles en la que no existe una diegesis principal, puesto que no se puede discernir qué nivel es jerárquicamente superior, cuál es secundario” (Lozano Mijares, 176).

## El observador cuántico

No es casualidad, pues, que la novela de Maier tenga a un *observador dentro de un tren* (uno de los tópicos de la física cuántica), mismo que contrasta un espacio que hay allí afuera con otro que se percibe dentro del transporte, y un tiempo que es el del presente, pero que no parece consecuencia directa de un pasado ni menos un antecedente de lo que vendrá.<sup>7</sup> Sólo de este modo es posible entender que el narrador de Gonzalo Maier encarne (con cierto distanciamiento, con cierta ironía) a aquel observador de la experimentación cuántica: “Antes de la teoría de la relatividad, todo mundo suponía que tanto el pasajero que va en un ferrocarril como el espectador que está a un lado de la vía y un hombre que se encuentre en Marte, utilizaban un mismo tiempo”, explica el físico británico Paul Davies.

El tiempo newtoniano es absoluto y universal; no es modificado por el estado de movimiento del observador y es fijo en todo el universo. Ahora se sabe que es errónea esta concepción del tiempo como telón de fondo o marco de referencia fijo con respecto al cual se pueden medir los acontecimientos. No existe un ‘mismo’ momento universal (71).

De esta manera, entramos en la comprensión de *Material rodante* como una novela donde cada *fractalidad*, cada espacio *intersticial*, no solamente opera como escena o anécdota fija, sino como condición de posibilidad para la estructuración de cualquier otra historia posible en caso de que el narrador desee desarrollarla. Sólo gracias a este viaje elíptico en tren es posible que, potencialmente, en otros textos se amplíen o contraigan las historias de un trío amoroso con Tony, un amigo italiano, y Aila, una amiga turca; la del pasajero que lee mamotretos en la vida dinámica del tren y que luego es entrevistado bajando una escalera, en la vida estática de la ciudad; la de los ciclistas que se entrenan en las montañas holandesas con energía insensata; o la más elaborada y comentada historia de la araucaria chilena, traída de modo clandestino a Europa. El asunto es, como se ha analizado, que el narrador *no va a querer* darle planteamiento y desenlace a estos núcleos argumentales. Cuando el narrador señala que “los viajes efectivamente ofrecen vidas paralelas, oportunidades únicas que no se darán en otras partes” (11), lo que está marcando es que la percepción del espacio y del tiempo, tanto en el tren como en el acto de escribir, es fractal, irregular, y corre siempre el riesgo de descentrarse de la premisa principal.

---

7 “En cuanto al tiempo, ya he ido adelantando la confusión de pasado y futuro, fundidos en un presente totalizador, en el estudio de la novela historiográfica. El eclecticismo al que tantas veces me he referido como rasgo dominante del posmodernismo implica un cambio en la conciencia del tiempo, que parece ser absorbido por el espacio” (Lozano Mijares 173).

Resultará entendible, entonces, con un narrador así, que el relato abandone la pretensión de una novela al uso (de estructura progresiva), y también el de un diario de viajes (impresiones de lo visto), y tenga una naturaleza ecléctica e inestable porque no hay acción, sólo reacción contemplativa.<sup>8</sup> Esto resulta patente cuando se habla, en *Material rodante*, de los procesos de automatización de la vida cotidiana. En caso de querer usarla (*acción*), la máquina de dulces en la estación de Roosendaal se traga las monedas, pero ofrece un espectáculo singular, mucho más interesante que haber conseguido alguna golosina, cuando se le mira (*contemplación*) desde la ventanilla del tren: “[V]eo a mujeres y hombres zamarrear la máquina con la esperanza de que caiga cualquier cosa que recompense las monedas perdidas. Hay tardes en que mirar puntualmente ese espectáculo, desde un asiento metálico y frío, no es un mal modo de recuperar hasta el último céntimo” (26). “El telón de fondo de este recorrido —y, en particular, de las estaciones de paso de un tren a otro— es una suma de letreros plásticos y nombres de fantasía que terminan siendo familiares” (20), señala en otro momento, marcando la focalización en las estaciones más que en las ciudades, en los intermedios más que en los actos.

Con la infalibilidad y circunspección de las líneas ferroviarias europeas como telón de fondo, el tren en el que viaja este narrador autodiegético daría cuenta, entonces, de un sistema estable pero que pronto va desorganizándose entrópicamente:

El punto de partida es Lovaina (Leuven en holandés y Louvain en francés), una vieja ciudad universitaria de monjas y curas que está casi en el centro de Bélgica, y el punto de llegada es Nimega (Nijmegen), la capital jipi de Holanda. Son 180 kilómetros que he recorrido más o menos trescientas setenta y seis veces, en un sentido y en otro . . . (14).

En caso de que fuera un viaje lineal, este trayecto, y por ende esta novela, representaría una suerte de *bildusroman* donde el personaje va de un conservadurismo

---

8 Lo dice Lozano Mijares, también, como recurso prototípico de la novela posmoderna: “¿Qué ocurre cuando el concepto de realidad comienza a ser percibido de forma caótica? Entramos en el paradigma estético de la modernidad: lo real contingente es fragmentación, es caos, pero la subjetividad del creador, su conciencia, podrá reorganizarlo y trascenderlo —o, al menos, ese será su objetivo. La estructura de la novela, para guardar coherencia con este cambio, se romperá, pero la conciencia narradora flotará sobre los pedazos. Demos un paso más: ¿qué ocurre cuando el sujeto que narra percibe no sólo la realidad como fragmentación, sino también su propia subjetividad como caos? Aparece la novela posmoderna, la ironía cínica, la ontología problemática: ya no se trata sólo de cómo puedo yo conocer el mundo, penetrarlo, reorganizado, sino de cómo, una vez asumida la imposibilidad de cualquier explicación, me enfrento a él, vivo en él” (155).



evidente (situación brindada por la imagen del clero belga) al encuentro con la liberación sexual y vital (dada por la mención al hipismo holandés) y con un entorno más sofisticado (los negocios van adquiriendo mayor refinamiento, pasando de fotomatonés y cafeterías con “medialunas mediocres” (21) a Starbucks, florerías y tiendas de discos). Podría interpretarse, también, como la transformación de un chileno (en términos de idiosincrasia, un sujeto carca, anodino, con cierta mentalidad insular debido a la distancia de Chile con el resto del mundo) a un “ciudadano universal”, para usar un eufemismo, que quiere, justo, mimetizarse con los usos y costumbres europeos. Pero pronto esta posibilidad se abandona y hay un interés no por lo que ocurre fenoménicamente en este viaje (que, por circular, cancela la posibilidad de una transformación más dramática del personaje), sino por el modo en que este observador cuántico superpone su percepción al paisaje real, asunto claro en la afirmación:

Mi Holanda no es una Holanda que haya descubierto leyendo novelas ni echado sobre las butacas de un cine . . . , sino una Holanda estrictamente personal y privada. Una que me dedico a inventar arriba de un tren, aprendiendo a comer con queso gouda y a usar impermeables. Tal y como si este viaje fuera una novela. Una novela que no parece novela, tal como mi Holanda no se parece ni siquiera un poco a Holanda. (15)

Toda posibilidad, entonces, de cuaderno de viajes y de novela tradicional queda desestimada. Hay, y para abonar más a la teoría posmoderna (Baudrillard median- te), una yuxtaposición de planos, donde la Holanda y la Bélgica de los “territorios” dan paso a la de los “mapas” particulares de un observador que se siente siempre desajustado, extranjero, poco chileno.

### **Historia de un piñón: una chilenidad precaria**

Ahora bien: Linda Hutcheon señalaba, a finales de los años 80, que una de las características más marcadas de la narrativa posmoderna era la “metaficción historiográfica”, “those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages” (5). El cruce entre un discurso histórico, en términos de hechos comprobados, con la constatación de que en el mismo texto salen a flote los pormenores técnicos de la ficción, ha permitido que varios novelistas critiquen una macroestructura como la Historia, con mayúsculas, al ser narrada por quienes se apropiaron de un lugar de enunciación a conveniencia, y, por lo tanto, discriminaron testimonios, documentos y sujetos que no estaban en consonancia con lo narrado. La ficción posmoder-



na, pues, rescata hechos históricos marginales, aparentemente baladíes, y lo hace con una fuerte carga documental, por un lado, y reflexiva, por otro.

En el caso de *Material rodante*, la metaficción historiográfica se trabaja en términos de parodia y constituye una de las líneas que se sostienen con mayor ahínco en el libro, primero por razones anecdóticas y después, como se verá, para reforzar una precaria identidad.

La historia ya ha sido comentada: por la ventanilla del tren que va de Lovaina a Nijmegen, la visión periférica del lenguado repara de súbito en una araucaria, el árbol sagrado de los indígenas mapuches y pehuenches: “Nos separaban solo quince metros y una ventana. Como no era gran cosa, aproveché de mirarla sin pudor ni vergüenza, de arriba abajo y sin creérmelo mucho: era una araucaria calcada a las que vi mil veces en los bosques del sur de Chile” (18). La anomalía provocada por un objeto del propio terruño desordena la cuadrícula impecable de la cotidianidad europea. El narrador, primero, desea seguir manteniendo a distancia el asunto del arraigo —“nunca he tenido mayor interés en los mapuches y, en general, las culturas (aborígenes o no) y los discursos nacionalistas me aburren tanto que corro el peligro de morir atorado a bostezos” (19)—, pero luego descubre que “una obsesión un poco ridícula” (19) se apodera de él. Para responderse qué hace una araucaria ahí, en Holanda, encarga libros por The Book Depository. Da con la historia de Archibald Menzies, botánico escocés que, a bordo del *Prince of Wales*, en el siglo XIX llega de excepción a Valparaíso, Chile. Se entera, luego, de que este Menzies tiene, en Santiago, una recepción con Ambrosio O’ Higgins, capitán general, en cuyo banquete se incluyen piñones, el tanpreciado fruto de la araucaria. Y, finalmente, averigua que los bolsillos del botánico van repletos de piñones, más otras ciento treinta y siete especies exóticas, en su regreso a Europa.

Hay, entonces, en el episodio de la araucaria un acto. O, mejor dicho, la posibilidad de reconstruir ese *acto*: el presente, la araucaria de Etten-Leur, Holanda, es consecuencia de un evento del pasado que, probablemente, sólo este personaje de *Material rodante* se esfuerza por saber y atesorar. Esto no sólo provoca en él una satisfacción personal —algo patética, que pronto decaerá—, sino que lo insufla de ánimos para, incluso, escribir la historia de la araucaria de Menzies, un borrón de pintura chilena en el enorme cuadro de la campaña europea: “Durante un tiempo intenté escribir esta historia como una novela de época y no como estos apuntes inútiles y dispersos” (110). Sin embargo, en Kew Gardens, Londres, (donde se encuentran otros ejemplares de araucarias y que el narrador, obsesionado con la historia de su botánico, piensa también de su procedencia) se entera por Mary, una

guía de los jardines, que en realidad todo su trabajo historiográfico, y sus intenciones como novelista serio, no serán más que mitología:

Yo, que creía haberlo leído todo sobre el árbol, le conté el cuento de Menzies y de dónde venía el ejemplar que teníamos frente a nuestras narices. Pero apenas di por terminada mi cátedra, Mary me miró con cara de *qué hombre tan pedante* y me dijo que la historia de la araucaria no era ni tan naturalista ni tan ilustrada como yo la contaba, sino que parecía también una novela policial de esas con un final inesperado.

Las semanas siguientes por supuesto, las gasté buscando libros viejos y confirmando que lo que ella decía era cierto.

Porque lo era (108).

Las araucarias de Menzies llegaron, efectivamente, a los Kew Gardens, pero al poco tiempo murieron. Las que están exhibidas en Londres se le deben a dos cazadores pendencieros, los hermanos William y Thomas Lobb, historia que sólo confirma una arista más del saqueo europeo en América y no una aventura épica de cazadores de fauna exótica. Con cierta ironía, el narrador quiere reivindicarse: “A las dos horas me cansé de jugar al hipócrita porque nada me aburre más que las novelas históricas” (110), y vuelve a hundirse en su condición de *excritor*. Coincidimos, entonces, con Roberto Careaga, cuando interpreta esta actitud más como reflexiva que desidiosa: “Él dice que es aburrimiento, pero creo que la razón porque la Maier no escribe la historia de los hermanos Lobb y sí *Material Rodante* es por una manera de entenderse con la literatura y, quién sabe, acaso también con el mundo: dejándose llevar” (párr. 18).

¿Qué quedará, entonces, como propiamente identitario, como propiamente chileno cuando todo el paisaje, incluso lingüístico —“me he pillado hojeando diarios y revistas en holandés e incluso en frisón. . . , me concentro en algo que creo reconocer, en algún sintagma ligeramente familiar, y en un momento, como si me tiraran agua fría, caigo en la cuenta de que no estoy entendiendo nada” (27)— se desestabiliza? Al parecer, los únicos piñones que permanecen auténticamente plantados en Europa serán los del lenguaje. Es allí, en los matices que el habla le hace a la lengua, donde pueden notarse realmente los rasgos identitarios, alguna idiosincrasia, cierto orgullo nacionalista. Es por esto que Maier puebla *Material rodante* de expresiones muy chilenas, muchas de ellas provenientes etimológicamente del mapudungún, casi como un modo de insembrar de piñones unos surcos tan belga-holandeses. Aquí, todas las cursivas son nuestras: “Llevan el pelo corto y

una pistola piñufla colgando del cinturón” (20); “se necesita un pichintún de vuelo para alcanzar kilómetros y kilómetros” (49); “le agarra el potó y le da un beso” (52); “cerrar los ojos con un libro sobre la guata” (75); “[a]penas *me cayó la teja* corrí patéticamente por el andén” (76); “otros se quitan el impermeable y algunos derechamente la *polera* e incluso los zapatos” (103), etcétera. La *chilenidad*, por ende, no parece habitar en otro sitio que en los giros lingüísticos recursivos, iterativos, así como esta narración no se comprende fuera del bucle programático, centrado en los *intermezcos* de un viaje en tren.

Antes de finalizar, es prioritario señalar un par de cosas. Dice el narrador: “uno aprende a leer ya no instrucciones prácticas ni libros llenos de jirafas y leones sonrientes, sino cosas inútiles como cuentos y novelas de aventuras. Cuando llega ese punto, creo, es cuando uno en realidad aprende a leer” (2015: 28). Gracias a las reflexiones literarias y metaliterarias que se abren entre los fragmentos de *Material rodante*, habría que incorporar un eslabón adicional, un escalafón más alto, que es la lectura de aquellos cuentos y novelas que expulsan de sus páginas la aventura para centrarse con plenitud en la contemplación: “[E]l problema del mundo moderno . . . no es más que el exceso de movimiento” (79). Se piensa inmediatamente en Enrique Vila-Matas, el referente más directo de Maier. Pero en la página 88 hay un intento por establecer un “canon del deseo”, al decir de Borges; es decir, un sistema literario con otros escritores reflexivos, y por ende más perfectos, con los que el autor quiere ser asociado. Y aquí campean desde Fabián Casas, Claudio Bertoni, Vivian Abenshushan y Luigi Amara hasta Coetzee, Houellebecq, Chesterton y Charles Lamb.<sup>9</sup> Vila-Matas mismo decía que un escritor puede tener muchos mentores, pero un solo maestro, y que en su caso era Sergio Pitol.<sup>10</sup> Lo mismo puede aplicarse a Gonzalo Maier, en este reconocimiento de eslabones de la larga cadena de escritores posmodernos y metaliterarios del siglo XXI, por lo que la academia chilena tiene todavía una asignatura pendiente: realizar un análisis intertextual profundísimo entre los libros de Gonzalo Maier (al menos, los

---

9 “Sobre los rieles que van de Lovaina a Nimega, se puede leer: El secreto de Joe Gould, Entrerrianos, El portero y el otro, Una habitación en Holanda, Breves apuntes de autoayuda, Elizabeth Costello, La tierra prometida, Un trago antes de la guerra, Calle de las tiendas oscuras, Bouvard y Pécuchet, El verano sin hombres, El frente ruso, Libertad, Al pie de la escalera, The Collected Writings of Joe Brainard, En la belleza ajena, El mapa y el territorio, Se acabó el pastel, Celos, 222 patitos, Lennox, Extra lives, Mi perra Tulip, Rápido, antes de llorar, The Portable Charles Lamb, Horla City y otros, Las cascadas, Correr tras el propio sombrero, Desubicados, El ladrón de orquídeas, Monkey Puzzle Man, La escuela del aburrimiento, Una habitación desordenada, Las encías de la azafata, Ensayos de Elia” (88-89).

10 Cf. Enrique Vila-Matas, “Plan para el más allá”: “[M]e convertí en escritor gracias a Pitol y mi afición definitiva por la cultura la produjo el propio Sergio” (36).

que van desde El destello hasta *El libro de los bolsillos*) y los de Vila-Matas que se encuentran entre *Bartleby y compañía* (1997) y *Dublíneca* (2010).

Y, en segundo lugar, derivado de lo anterior y de todo este estudio: la obra portátil de Gonzalo Maier es una buena noticia porque permite encontrar, en medio de la bruma de la “literatura de los hijos” (degastada, repetitiva, de alcances poco claros), una alternativa, una posibilidad de buscar el arraigo en territorios extranjeros que no son los mitificados por la novela del exilio (París, Estocolmo, Londres), pero donde también es posible hallar ciertos ramalazos de chilenidad. Como “la memoria de los niños al final es una memoria heredada, de juguete” (91) (y con esta frase parece darse carpetazo a todos esos libros de corte narcisista que, según, tenían una historia que contar, alternativa a la de sus padres), la literatura Maier es una invitación a entrar de forma más madura en la novela breve intersticial, extravagante y perfecta; como esa araucaria que corta el muy poco sorprendente paisaje europeo.

## Obras citadas

- Aparicio Maydeu, Javier. *Lecturas de ficción contemporánea. De Kafka a Ishiguro*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Barthes, Roland. «Introducción al estudio estructural del relato» en Roland Barthes, et al., *Análisis estructural del relato*. Trad. Beatriz Dorriots. México: Coyoacán, 2006: 9-44.
- Bhabha, Homi K. *El lugar en la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Caminero, Juventino. *Poesía española. Siglo XX. Capítulos esenciales*. Kassel: Reichenberg, 1998.
- Careaga, Roberto. «El oleaje autobiográfico». *Revista digital Paniko*, abril 2016. Disponible en: <<https://paniko.cl/el-oleaje-autobiografico/>>
- Cohen, Jean. *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeiticidad*. Trad. Soledad García Moutón. Madrid: Gredos, 1982.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.
- Davies, Paul Chambers W. *El espacio y el tiempo en el universo contemporáneo*. Trad. Roberto Heller. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Espinosa, Patricia. «Material rodante, de Gonzalo Maier». *Las Últimas Noticias*, 18 de diciembre de 2015: 92.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto, Madrid: Gredos, 1989.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Nueva York-Londres: Routledge, 1988.
- Lozano Mijares, María del Pilar. *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco Libros, 2007.
- Maier, Gonzalo. *Leyendo a Vila-Matas*. Barcelona: Minúscula, 2011. Libro electrónico.
- \_\_\_\_\_. *Material rodante*. Barcelona: Minúscula, 2015.

Sebastián, Pablo. «*Material rodante*, de Gonzalo Maier». La República (Perú), 6 de abril de 2016. Disponible en: <<https://www.republica.com/libroficcion/2016/04/06/material-rodante-de-gonzalo-maier/>>

Solano, Francisco. «Gonzalo Maier en movimiento». «Babelia», *El País*, 17 de julio de 2015. Disponible en: <[https://elpais.com/cultura/2015/07/16/babelia/1437055054\\_214467.html](https://elpais.com/cultura/2015/07/16/babelia/1437055054_214467.html)>

Vila-Matas, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2001.

\_\_\_\_\_. *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama, 2005.

\_\_\_\_\_. «Plan para el más allá», *El País*, 17 de enero de 2006: 36.

\_\_\_\_\_. *Dublíneca*. Barcelona: Seix-Barral, 2010.

## Una mala palabra. Sobre una polémica desconocida en torno a la *Historia de la literatura argentina de Ricardo Rojas*<sup>1</sup>

A bad word. On an unknown controversy around *Ricardo Rojas's*  
*History of Argentine Literature*

Silvia Tieffemberg  
Universidad de Buenos Aires  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
[silvia.tieffemberg@gmail.com](mailto:silvia.tieffemberg@gmail.com)

### Resumen

El presente trabajo propone el análisis de la primera polémica en torno a la *Historia de la literatura argentina* (1917-1922) de Ricardo Rojas. Esta polémica, desconocida hasta el momento, se desarrolla entre Juan de la Cruz Puig y el propio Rojas a través de los artículos “Una afrenta y una falsedad” y “Una mala palabra”, publicados en la revista *Estudios* en abril y mayo de 1918 respectivamente. El análisis contempla a sus protagonistas y el marco contextual que los albergó, en la perspectiva de lo que el crítico Jorge Panesi denomina “polémicas ocultas”.

**Palabras clave:** Ricardo Rojas, Juan de la Cruz Puig, polémicas.

### Abstract

This paper proposes the analysis of the first controversy over the *History of the Argentine literature* (1917-1922) of Ricardo Rojas. This controversy, unknown so far, develops between Rojas and Juan de la Cruz Puig through articles “An affront and a falsehood” and “A bad word”, published in the journal *Estudios* in April and May 1918 respectively. Analysis includes its protagonists and the contextual framework that it housed them in the perspective of what the critic Jorge Panesi called “hidden controversy”.

**Keywords:** Ricardo Rojas, Juan de la Cruz Puig, controversy

**Recibido:** 30/01/2019  
**Aceptado:** 15/01/2021

---

1 20020150100117 Ubacyt Mod. I. “Textos fundacionales, narrativas funcionales: Chile y Río de la Plata”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2016-2020.

En 1917 Ricardo Rojas (1882-1957) publicaba el primero de los cuatro tomos que constituirían su *Historia de la Literatura Argentina*. Rojas fue creador y primer docente de la cátedra de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, fundador y director del Instituto de Literatura Argentina, decano de la misma Facultad y rector de la Universidad de Buenos Aires. Docente, historiador, editor, crítico, folclorista, dramaturgo, autor prolífico de ensayos, narrativa y poemas, Rojas —ejemplo acabado del homo *academicus* bourdieusiano—, desde la escritura y la gestión educativa, se propuso moldear el relato de la memoria nacional y estimular el nacimiento de una generación de intelectuales capaces de compartir y reproducir ese relato y el ideario que lo sustentaba. Indudablemente, la *Historia de la literatura argentina*, cuyo título completo es *Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, fue pieza fundamental de ese proyecto. El contexto socio-cultural que dio cabida a esta, una de las primeras historias de la literatura en América Latina, ha sido sobradamente estudiado por la crítica, de manera que sintetizaré diciendo que a fines del siglo XIX tuvo comienzo el período en el cual la literatura de la región, más allá de la función estética, fue constituyéndose como un discurso performativo de la nación,<sup>2</sup> discurso que se consolidó a comienzos del siglo siguiente con “[l]as conmemoraciones de los Centenarios de las revoluciones de independencia, que adquirieron una dimensión simbólica especial pues se convirtieron en un hito fundamental del largo y complejo proceso de ‘invención de las naciones’” (Suriano 19).

En ese sentido, ya en 1908 Rojas postulaba —desde el prólogo de un conjunto de ensayos publicados en París con el título de *Cosmópolis*— que el acceso al pasado nacional era posible únicamente a partir de una visión conjunta política y estética, al aseverar que “el pasado de una nación” no debía buscarse solamente en “la gesta heroica de sus orígenes,” sino en “la remota leyenda donde se renueva el arte” (1908: VIII). Mientras que, en el prólogo de su *Historia*, unos años después, subsumía en un mismo gesto la historización de la literatura del país y la definición del “ser nacional” (34), creando un canon que, en la sistematización del archivo, desbrozaba la masa de textos para que en ella pudiera leerse —inequívocamente— el relato de la nación. De esta manera, explica Laura Estrin, Rojas “ordenó la literatura argentina como materia nacional en un sistema estético de ciclos”, fundiendo lo filológico, lo didáctico y lo político en un plan que prescribía qué enseñar, cómo

---

2 Ya en 1844, por ejemplo, José Manuel Valdez y Palacios publicaba un *Bosquejo sobre el estado político, moral y literario del Perú en sus tres grandes épocas* y en 1883, Pedro Pablo Figueroa, convocado por Francisco Lagomaggiore a realizar un “bosquejo histórico” de la literatura nacional de Chile, refería que el heroico pueblo mapuche, tras el bautismo de la civilización, se tornó dócil y “efusivo en la unidad nacional” (1891: 12).



enseñar, dónde y con qué fines “mostrar la literatura” (222). Así, Rojas inscribe su *Historia* en un sistema crítico de cuño propio que le permitirá entender la literatura, más allá de la coyuntura de sus elementos específicos, como manifestación estético-social “fundada en la evolución” de la “vida espiritual” del país (VI).

Excepto algunas voces disonantes como la del crítico Paul Groussac,<sup>3</sup> la obra fue recibida con el beneplácito esperable para un autor que, pocos años más tarde, sería galardonado con el premio Nacional de Literatura y reconocido como figura de referencia por los jóvenes encuestados en la revista *Nosotros*,<sup>4</sup> “órgano de consagración y difusión cultural” del momento (Sarlo 215). Además, en 1928, Rojas fue reconocido como magnífico “poeta”, “prosador” y “maestro” por una Comisión de Homenaje que editó un volumen en el que se reseñaban sus veinticinco años de labor literaria (Chiáppori 8).<sup>5</sup> Uno de los apartados de ese volumen refería los juicios laudatorios que había concitado la *Historia de la literatura* en boca de figuras de consolidada reputación en la época, entre las que se contaban Leopoldo Lugones y Alfonsina Storni.<sup>6</sup>

Existe, sin embargo, un extenso artículo publicado en abril de 1918 en la revista *Estudios* donde la *Historia de la literatura argentina* es considerada un sinsentido que debe ser denunciado, una ofensa que pone en riesgo la integridad de la literatura castellana, e incluso de la nación. Su autor es Juan de la Cruz Puig y el artículo lleva el título de “Una afrenta y una falsedad”. Al mes siguiente, Ricardo Rojas ejerció su derecho a réplica a través de otro artículo en la misma revista: “Una mala palabra”.<sup>7</sup> Este trabajo propone el análisis de ese debate, breve y desconocido por la

---

3 El escritor y erudito Paul Groussac (1848-1929) nació en Francia pero vivió en Argentina desde los dieciocho años de edad. En 1885 se convirtió en director de la Biblioteca Nacional y en ese cargo permaneció hasta el año de su muerte.

4 La revista *Nosotros*, fundada en Buenos Aires por Alfredo Bianchi y Roberto Giusti, desarrolló sus actividades entre 1907 y 1920, y ocupó un lugar especialmente destacado en el ámbito cultural argentino de la primera mitad del siglo XX.

5 “Más allá de gustos o disgustos”, dice Patricio Fontana, “más allá de coincidencias o disidencias, nadie podría negar —nadie debería negar— la importancia y, sobre todo, la ambición del trabajo de Ricardo Rojas al encarar, y llevar a buen término, su *Historia de la literatura argentina*” (2). Diana Sorensen, incluso, considera que Rojas es el creador de la literatura argentina como disciplina dado que, a través de su obra, generó el paradigma de la historia literaria del país (203).

6 La publicación de la *Historia* es evidentemente, como señala Altamirano (201), un gesto político fundacional de la literatura argentina en el circuito académico, y así lo ha perpetuado la crítica. Sin embargo, Gustavo Bombini demuestra que, en el ámbito de la educación media, desde fines del siglo XIX existieron intentos embrionarios en textos de preceptiva literaria como el de García Velloso en 1896, aunque no tuvieron el alcance del de Rojas (91-97).

7 Agradezco muy especialmente la valiosa colaboración, para acceder a materiales inéditos, de la pro-

crítica especializada, deteniéndose, en primer lugar, en sus protagonistas y el marco contextual que los albergó, para luego considerar a ambos en la perspectiva de lo que el estudioso Jorge Panesi denomina “polémicas ocultas”, entendiendo que existen polémicas constitutivas de una cultura o parte de ella, que perduran a través del tiempo, y si bien parecen superadas, esta superación es sólo aparente porque vuelven, revitalizando “nuevas formas de discusión, cancelando otras y reabriendo viejas discusiones” (Panesi 1).

## I.

“A lo largo la primera década del siglo XX, camino al Centenario” dice Carola Hermida, “se publica [en Argentina] una importante serie de antologías, consideradas como dispositivos particularmente valiosos en el marco de las operaciones montadas para este aniversario. . .”. Así, aparecen por ejemplo, los “parnasos”, en los que se alojan precisamente “los mejores escritores argentinos” que demuestran la existencia de una literatura y una lengua nacionales: “el *Parnaso argentino* de Guillén de Cardona (1903), *El Parnaso argentino* de José León Pagano (1904) y los diez volúmenes de la Antología de poetas argentinos compilada por Juan de la Cruz Puig (1910)” (2). La compilación de Puig estaba formada por copiosos volúmenes,<sup>8</sup> a lo largo de los cuales, explica Aníbal Salazar, “se levanta un esbozo arquitectónico de la historia poética argentina desde los tiempos de la Colonia hasta principios del siglo XX” (177). Si bien la región rioplatense presenta, continúa Salazar, “uno de los panoramas de mayor fecundidad en lo que a la tradición antológica se refiere (sólo son comparables en el ámbito hispánico los casos de España, México y Cuba)”, recién en 1926, la publicación de *La Antología de la poesía argentina moderna* de Julio Noé aporta una mirada crítica sobre la génesis y evolución de la creación poética del país”. Sin embargo, “la *Antología de poetas argentinos* de Juan de la Cruz Puig es un precedente no desdeñable al respecto”, dado que su primer paso consistió “en la reunión de todo el material existente que posteriormente habría de ser organiza-

---

fesora Soledad Zapiola, integrante del Área Archivo Documental e Investigaciones del Museo Casa de Ricardo Rojas.

8 Los tomos que componen la Antología se titulan: 1. La colonia, 2. La Revolución, 3. Paz y libertad, 4. Patria y honor, 5. La sociedad de mayo, 6. El clamor de los bardos, 7. Nueva alborada, 8. Laudes y guitarras, 9. Lira argentina, y 10. Auroras y ocasos. La obra fue dedicada a su esposa, Rosa Lejarza: consigno este dato, en apariencia irrelevante, pues, nos permite ponderar una faceta adicional de este texto de Puig ligada a lo doméstico, en tanto, como indica Florencia Calvo citando a Derrida, la dedicatoria es un elemento paratextual mediante el cual el autor busca inscribir su texto dentro de una dimensión autobiográfica (48). Respalda esta idea el hecho de que, en el “Proemio” del primer tomo, Puig indica que este “[n]o es trabajo profesional de gabinete, sino eutrapelia (‘broma amable’) del hogar” (*Antología* V).

do e interpretado por críticos y especialistas” (178). “El vasto proyecto de Puig”, concluye Salazar, “está cargado de buenas intenciones, aunque no logra madurar el proceso vivo de la poesía nacional; más bien habría que considerar dicha obra como una protohistoria, los cimientos primitivos para un futuro ensayo” (180). Ahora bien, si como dice Carlos Battilana, “las antologías son mapas literarios que no dejan de incluir un canon” (1), un análisis somero de *La colonia*, primer tomo de la *Antología* editada por Puig, nos permitirá indagar cuál es el mapa literario que traza y de qué manera constituye ese canon.

La colonia lleva dos epígrafes significativos: “La Patria es una nueva musa que influye divinamente” de fray Cayetano Rodríguez<sup>9</sup> y “Nuestros poetas han sido los sacerdotes de la creencia de mayo” de Juan María Gutiérrez. Se hace evidente que Puig liga el nacimiento de la literatura nacional al momento de la independencia y que, en ese marco que conjuga sin fisuras perceptibles lo político y lo estético, sacraliza la voz del poeta como numen privilegiado de un momento fundacional. Si, además, echamos un vistazo sobre la actuación político-cultural de los autores elegidos para los epígrafes, veremos que esta anticipa, sin dudas, la perspectiva urbana y letrada que guiará la composición de la *Antología* en su conjunto. El franciscano Cayetano Rodríguez, congresista en Tucumán durante la declaración de la Independencia, fue convocado, además, por su condición de poeta, a escribir el texto del futuro Himno Nacional Argentino. Rodríguez cumple el encargo en 1812 pero el texto no despierta en el auditorio la emoción esperada y un nuevo encargo de la Asamblea General Constituyente convierte a Vicente López y Planes, un año después, en el creador de la canción patria. Sin embargo, en 1824 Ramón Díaz incluyó a Rodríguez en *La Lira Argentina*, donde se recopilaban todas las piezas poéticas o de simple versificación que habían salido en Buenos Aires durante la guerra de independencia (Casiva 325). Por otra parte, Juan María Gutiérrez, autor del segundo epígrafe citado por Puig, es quien publica, en 1860, una biografía de Cayetano Rodríguez, al que reserva un lugar destacado dentro de escritores, oradores y hombres de estado del país. Gutiérrez, por cierto, fue amigo personal de Esteban Echeverría —figura fundante de la literatura rioplatense— y participó en el Salón Literario y la Asociación de Mayo, cuyos integrantes, nucleados en un

---

9 “La literatura de la independencia”, dice Pedro Luis Barcia, “es unánime en las motivaciones de sus cantos y uniforme en la encarnación verbal de aquellas. Toda esta poesía arranca, básicamente, de una misma actitud de entonada celebración del ‘Mes de la Patria’ o ‘Mes de América’ . . . Este motivo se mantendrá con vigor suscitador de poesía a lo largo de los años. El sol de Mayo y la aurora precursora de su surgimiento serán elementos reiterados en cada reverdecimiento poético anual. ‘La Patria es una nueva musa que influye divinamente’, decía fray Cayetano Rodríguez . . . A partir de este motivo, cuanto hecho militar o civil reafirme el camino de la independencia iniciado en Mayo, encontrará su celebración poética” (LXVI).

primer momento en torno a las ideas que el movimiento romántico propagaba desde Europa, pronto sucumbieron a las presiones del entorno y asumieron una postura netamente política frente al gobierno de Juan Manuel de Rosas:<sup>10</sup> “[d]el salón, como propuesta de lugar de pertenencia intelectual, al partido como lugar de pertenencia política” (Iglesia 359).

Así, las poesías que se recogen en esta obra, como explica el mismo Puig en el “Proemio” de este primer volumen de su *Antología*, son hojas al viento que se han dejado perder en el camino “a través de la epopeya de la emancipación, la tragedia de la anarquía y la lírica de nuestro federalismo constitucional” (V). En este prólogo, además, considera que la mejor introducción para su obra sería el decreto de 1822 con que Bernardino Rivadavia —primer presidente de las Provincias Unidas del Río de la Plata— ordenó editar todas las poesías que se habían escrito desde 1819 hasta ese momento y solventar la publicación con el saldo del fondo de guerra de la independencia (VII). Más aún, Puig establece una genealogía de obras antológicas de la que se considera partícipe, en tanto depositario de una tradición que comienza con *La lira argentina* y la *Colección de poesías patrióticas* en 1824 y 1827, respectivamente, y finaliza en 1895 con la *Antología de poetas hispano-americanos* de Marcelino Menéndez y Pelayo. El “Proemio” concluye citando nuevamente el epígrafe de Rodríguez, al que se vincula expresamente con “el objeto” de la compilación, mientras justifica la ordenación cronológica elegida como condición necesaria para deleitarse con “el dulce son de las vihuelas coloniales, el fragor de los combates de la revolución de mayo, las dianas de las victorias de los ejércitos patriotas, el himno de la libertad, el canto de la paz, el estrépito del progreso y el rumor de las crecientes multitudes de sus ciudades (XV)”. Acorde con esto, las poesías compiladas en el volumen finalizan con la transcripción de un extenso poema en octavas reales: “La reconquista de Buenos Aires por las armas de S.M. Católica el 12 de agosto de 1806”, en el cual Manuel Pardo de Andrade canta a la ciudad recuperada y a aquellos que entregaron su sangre para que esto fuera posible (307-308).

El mapa que traza Puig desde el tomo inaugural de su *Antología* es inequívoco: centrado en el núcleo urbano más importante del país, privilegia un relato épico de la reconquista de la ciudad de Buenos Aires tras las invasiones inglesas ocurridas en 1806 y 1807, años previos a la independencia de la que fueron antecedente inmediato. De la misma manera, el canon que se establece a partir de este mapa da cabida únicamente a nueve letrados, criollos o españoles, cuya labor de militares,

---

10 Para algunas de las múltiples implicancias del enfrentamiento entre unitarios y federales, cristalizado en las figuras de Esteban Echeverría y Juan Manuel de Rosas en torno a un texto fundacional de la literatura rioplatense como *El Matadero*, véase el lúcido trabajo de Jitrik (1971).

canónicos o jurisperitos alternaron con su dedicación a las letras, mientras que, pese a que el volumen se titula *La colonia*, no existe ni una mínima referencia, ya no a las culturas que precedieron a la llegada de los españoles, sino a poemas escritos en los siglos XVI y XVII, como el *Romance* (ca. 1540) de Luis de Miranda o el *Libro de varios tratados* (ca. 1660) de Luis de Tejada.

## II.

En 1924, Paul Groussac recopila una serie de conferencias y artículos de años anteriores y los publica con el título de *Crítica Literaria*. En el “Prefacio” a esta edición, Groussac anuncia un segundo tomo en el que se ocupará “de personas y cosas del país” y, a continuación, emite, sin nombrarla, un juicio lapidario sobre la *Historia* de Rojas:

Por cierto que usaré allí del primer derecho de la crítica, que consiste en hacer caso omiso de las obras inferiores al mediano nivel . . . Es así como, verbigracia, después de oídos con resignación, dos o tres fragmentos en prosa gerundiana de cierto mamotreto públicamente aplaudido por los que apenas lo han abierto, me considero autorizado para no seguir adelante, atendiéndome, por ahora a los sumarios o índices de aquella copiosa historia de lo que, orgánicamente nunca existió. Me refiero especialmente a la primera y más indigesta parte de la mole . . . balbuceos de indígenas o mestizos, remedos deformes de crónicas o poemas peninsulares, nociones bobas de etnografía y folk-lore, etc., que tanto tienen que ver con la obra literaria como nuestro “rancho” pajizo con la arquitectónica (VIII).

Las objeciones de Groussac, así como su carencia argumentativa, fueron advertidas por Borges, quien las incluyó en el ensayo “El arte de injuriar”<sup>11</sup> como ejemplo poco ilustre del género:<sup>12</sup> sin embargo, esta inclusión parece haberle dado una trascendencia inmerecida a aquello que fue poco más que un exabrupto. Pese a esto y aunque no desarrolla ni sostiene con argumentos su crítica a la obra de Rojas, Groussac esboza tres objeciones constitutivas de aquello a lo ya aludí como “polémicas ocultas” y que serán, por lo tanto, materia de debate en los años poste-

---

11 “El arte de injuriar” fue escrito en Adrogué en 1933, tal como se indica al final del ensayo, pero se publicó en 1936 integrando la compilación *Historia de la Eternidad*.

12 “No comete pecados en la sintaxis, que es eficaz, pero sí en el argumento que indica. Reprobar un libro por el tamaño, insinuar que quién va a animársele a ese ladrillo y acabar profesando indiferencia por las zoncercas de unos chinos y unos mulatos, parece una respuesta de compadrito, no de Groussac” (Borges 53).

riores: la existencia orgánica de un todo al que pueda reconocerse como “literatura (nacional) argentina”, la pertenencia “legítima” a ese todo de algunos integrantes como indios y mestizos, y la dependencia de la literatura argentina con respecto a los modelos centrales. De alguna manera, Juan de la Cruz Puig anticipa estos mismos argumentos en “Una afrenta y una falsedad”, sin duda la crítica más extensa y pormenorizada que se haya publicado en época contemporánea a la aparición de la *Historia de la literatura argentina*.

### III.

Puig da comienzo a su artículo indicando que:

Los estudios literarios son ahora una de las cosas más caprichosas que existan porque bajo esa etiqueta se puede ya hablar de todo lo que se quiera, y escribir sobre todo y sobre nada. Las desinteligencias comienzan ahora desde el concepto de lo que es Literatura<sup>13</sup> (*Estudios* 262).

Y unas pocas líneas más abajo, después de esta introducción general, expresa sintética y claramente el motivo puntual de su artículo:

El disparate que denuncio y el hecho que considero afrentoso para nuestra literatura castellana es el que se traigan *las lenguas aborígenes* a formar parte integrante de ella, el de que se junten bajo el alero plebeyo . . . a la barbarie que no sabe ni lo que son *letras*, con la civilización que ha hecho de ellas un culto, y estima como al mejor exponente de sus virtudes . . . Esto es una afrenta que se hace a nuestra cultura (*Estudios* 262).

Desde el inicio, entonces, Puig se lanza al ruedo a disputarle a Rojas la paternidad de la literatura nacional, —que se perfilaba como objeto impreciso aún pero no por ello menos codiciado—, y por ende, el derecho de decidir quiénes podían ser legítimamente incluidos en dicho corpus.<sup>14</sup> Por cierto, desde el inicio también,

---

13 “Pudo variar el criterio con que se entendiese lo que era Literatura”, dice Puig más adelante, “hasta el extremo de que el general Mitre sostuviera públicamente, cuando se trató de establecer esa enseñanza de la literatura nacional en los colegios nacionales, que todavía no teníamos material suficiente como para justificar el hecho” (*Estudios* 263).

14 Para Patricia Funes: “las fundamentaciones sobre la existencia o la voluntaria construcción de una “historia de la literatura nacional” descubre en sus mecanismos de selección, hermenéutica y fundamentación el conflicto por definir los significados de la identidad nacional. Constructivistas o identitarias,

los lineamientos de la argumentación, desarrollada a lo largo de todo el artículo, muestran la presencia de la antinomia de neta raigambre colonial, “civilización y barbarie”, que Puig se afana por resaltar a través de las cursivas que destacan *lenguas aborígenes* frente a *letras*, en la cita anterior. Así, la polémica entablada visibiliza una fractura “más oculta y más vasta”: civilización y barbarie, dice Jorge Panesi, “es a la vez un principio dicotómico de esclarecimiento histórico, sociológico y cultural, una intervención polémica en el plano de las ideas que abre . . . una brecha de largo alcance reinterpretada y vuelta a interpretar en los contextos de crisis política” (1-2). Denominación cristalizada de un colectivo heterogéneo y dinámico, civilización y barbarie remite también a “la cuestión del europeísmo y el localismo, la vindicación de las raíces hispánicas, la pureza del idioma nacional . . . del casticismo jerárquico y esencial”, que se tradujo en “lingüístico afán defensivo y belicoso” (2). No es casual, entonces, que en este marco, la polémica en torno al texto de Rojas esté focalizada en “la cuestión del verbo”.

Puig hace consistir la “afrenta” infringida por la *Historia de la literatura argentina* en la síntesis —a su juicio— imposible que equipara dentro de los cánones de la literatura nacional, “el verbo de Cervantes con el verbo de Calfucurá”, transmutada, además, en indecible “vergüenza” al provenir de un profesor cuya cátedra pertenece a la universidad nacional. Y “para que la afrenta sea más completa y duradera”, concluye, “nos brinda este presente con todos los honores de un volumen de más de quinientas páginas” (Puig 263), inaugurando el tópico deprecativo sobre la extensión de la obra de Rojas del cual, pese a sus ironías sobre Groussac, también —entre otros— participó Borges, tal como reseña Mesa Gancedo en “Ricardo Rojas y la desproporcionada *Historia* de una literatura nacional” (304).

Puig acusa recibo del peligro de la falta de límites que entraña la concepción de literatura propuesta por Rojas, “que puede considerar como literario a todo el LOGOS ABORIGEN, y presentar las jergas guaicurúes, quichuas, tobas, guaraníes . . . al lado de todos los escritos castellanos” (264), pues esto lleva a la disolución de la diferencia entre el mundo letrado y el mundo salvaje: “¡Los conceptos de civilización y barbarie no son allí antitéticos. . . !” (264). “Atonía ética”, para Puig, que simplemente encubre la acción redentora de una cultura superior que incorpora a su idioma algunas voces de “los salvajes redimidos” (265), y puede condensarse en la frase palmaria de “[l]a República Argentina no incorporó el desierto a la civilización con la coyunda del matrimonio. . . sino con la tercerola y el remington” (266).

---

particularistas o universalistas, tradicionalistas o vanguardistas, la cuestión excede el campo literario y es bien demostrativa de vocaciones más pretensiosas” (100).



Ahora bien, la argumentación con la que Puig intentará socavar la estructura que sustenta el primer tomo de la *Historia* de Rojas consiste en demostrar que la poesía gauchesca no reviste carácter popular, habida cuenta de que se parte del error de considerar que “el logos indígena” puede formar parte de la literatura argentina (267). Así, “Una afrenta y una falsedad” acumula ejemplos que muestran que el vocablo “gaucho” remite en su origen a un referente culto, y estos ejemplos están dirigidos a demostrar que su “cuna no fue el galpón, ni el rancho, ni la pulpería, mucho menos la toltería, sino, las salas de redacción de los periódicos . . . de las imprentas de los expatriados en Montevideo” (378). De esta manera, nunca podría pensarse que el género gauchesco fue el resultado de “la evolución de un estilo inferior” (280). El corolario de Puig consiste en ironizar sobre la “horrorosa ingenuidad” de Rojas respecto de una expresión del emblemático poema de Juan Baltazar Maciel, “Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excelentísimo Señor don Pedro de Cevallos”, considerado el primer antecedente del género gauchesco. El interés especial de Puig en relación con esta composición se justifica en tanto, como explica Schwartzman, el poema de Maciel, escrito en 1777, permaneció inédito durante más de 130 años, hasta que el mismo Puig lo descubrió entre los documentos de la colección Seguro y lo publicó en el primer tomo de su *Antología* (61-2). Rojas, dice Puig, lee en la expresión “he de puja, el caballero” del texto de Maciel —“He de puja, el caballero/y bien vaya toda su alma/que a los Portugueses jaques<sup>15</sup>/ha zurrado la badana”—,<sup>16</sup> el “hideputa cervantesco” y el “hijuepucha” de los payadores posteriores (281), verdadera abyección que borra el sentido encomiástico que el poema conlleva. Por el contrario, Puig asevera que la expresión remite a “y es de puja, el caballero”, considerando que el vocablo “puja” significa “exceso o ventaja” (281). Además, Rojas pasa por alto, dice Puig, que el enunciador del poema no es un “guaso criollo” sino un “guaso portugués” (282) y cita como prueba la presencia en el poema del vocablo “germana”, supuestamente de origen lusitano. Vinculado con lo anterior, el artículo finaliza con la ironía de una pregunta retórica dirigida ahora, no al autor del artículo agravante, sino a la institución pública que lo alberga: “¿Qué dirá la Facultad de Letras de Buenos Aires de esta estupenda interpretación cervantesca del profesor de Historia de la Literatura Argentina?” (281).

---

15 Jaque: “Valentón, perdonavidas” (*Diccionario de la Real Academia*).

16 Zurrar la badana (a alguien): “Maltratarlo físicamente o de palabra” (*Diccionario de la Real Academia*).



Más allá de la pertinencia de los reparos esbozados por Puig,<sup>17</sup> lo que me interesa poner de manifiesto es que este último reclamo específico —otra arista de las “polémicas ocultas”— va mucho más allá del género gauchesco, y se inscribe, fundamentalmente, en la coyuntura crítica que se produce a fines del siglo XIX con la llegada al país de la primera ola inmigratoria, cuyo mayor auge tiene lugar en la década del 20, y con las disputas en torno al idioma y a la lengua literaria, tal como explica Mariano Olivetto (1). Frente a estas, el sistema escolar en Argentina “procuró construir una norma estético-lingüística escolar que cumpliera una función modeladora frente a las prácticas lingüísticas foráneas, mientras que el Estado, en tanto ente educador, “reconocía a los intelectuales como portadores de una verdad cultural de la nación” (2-3).

#### IV.

“Una mala palabra”, el artículo donde Rojas responde los cuestionamientos esgrimidos por Puig, es breve y contundente. En menos de la mitad de las páginas utilizadas por este, Rojas delimita el que va constituirse como objeto de su argumentación y a él se dirige:

Todo se reduce a afirmar: 1° Que yo proclamo un retorno a la barbarie indígena, al estudiar el folklore americano; 2° Que considero al gaucho como una raza, cuando fue solamente un tipo social; 3° que he interpretado equivocadamente una palabra de cierto romance gauchesco (*Estudios* 329).

Con respecto a la primera afirmación, Rojas contesta que, por el contrario, él aboga por la cultura universal y remite a las conclusiones de *Los gauchescos* que lo corroboran, y a los artículos laudatorios aparecidos en publicaciones académicas de la época como el *Boletín* de la Federación Universitaria y la revista *Ideas*, del Ateneo de Estudiantes Universitarios (330). Así, además, insinúa lo que más adelante va a afirmar: Puig no forma parte del público especializado que ha leído su obra. Con respecto al segundo cuestionamiento, Rojas remite a una página de su libro, donde indica que “el gaucho no es el tipo específico de una raza aborígen”, sin dejar de sugerir que Puig no ha leído *Los gauchescos*, al menos de manera completa (330). La tercera cuestión, que involucra la interpretación de un vocablo, —la “mala palabra” del título—, “no puede ser más insignificante en la totalidad de la obra”, dice Rojas, “pero mi desesperado fiscal hace de ello el argumento Aquiles de su pro-

---

17 De hecho, estudios posteriores demostraron que Puig estaba en lo cierto con respecto al origen culto del género. Véase, al respecto, el interesante trabajo de Moure (2010) donde afirma que “[l]a “lengua gauchesca” nació escrita” (44).

ceso. Entonces, clavémosle el último dardo en ese talón” (331). Rojas refuta este argumento tanto desde el punto de vista lógico como desde el filológico: no puede pensarse que el autor del romance sea portugués, como propone Puig, puesto que celebraría en su poema el vencimiento de sus propios compatriotas, mientras que el vocablo *germana*, que Puig aduce de origen lusitano, dice Rojas, es en realidad la forma arcaica del castizo *hermana* (332). Pero, además, Rojas cita una serie de especialistas en filología de la época que explican que la voz *hideputa* es una expresión elogiosa, y así se registra en Cervantes: “[e]sta exclamación”, dice Rodríguez Marín en una edición anotada de Cervantes, “muy mal sonante hoy, se prodigaba mucho antaño, y a menudo, como en el caso presente, . . . en señal de admiración y como el más acabado elogio” (333). “Para cosa tan nimia y victoria tan fácil”, concluye Rojas, “podría, ciertamente, haberme evitado el trabajo de escribir estas líneas” (334), sin embargo, tan ímproba tarea se justifica —más allá del adversario, que no pertenece al círculo de la “crítica ilustrada” (334)— porque la revista estaba destinada a los estudiantes de los colegios católicos del país. Y es allí hacia donde conduce el debate que le interesa sostener.

Rojas elige interlocutores que considera de su talla: “los padres ilustrados del Salvador” y la “Academia Literaria del Plata”<sup>18</sup> (334), editores de la revista. A ellos manifiesta su asombro porque un artículo aparecido en una publicación vinculada a la Orden de los jesuitas, como *Estudios*, cuestiona la presencia de las razas indígenas en la cultura de la región. Quienes iniciaron el estudio de los pueblos originarios, recuerda Rojas, fueron los primeros evangelizadores ignacianos, de manera que él está continuando aquello “que los padres de la Compañía en otro tiempo” comenzaron (335). Efectivamente, en 1585 se trasladaron los primeros jesuitas al Río de la Plata por orden del obispo del Tucumán, Francisco de Vitoria, y con ellos comenzó la implementación de los instrumentos destinados a la evangelización que la orden privilegiaba, uno de estos fue el estudio de las lenguas indígenas, que dio como resultado los primeros vocabularios y gramáticas sobre las lenguas originarias de la región. Rojas, para quien la historia de la lengua era inseparable de la historia de la literatura y la historia cultural (Estrin 225), fue el primero en incluir dentro de la historia literaria del país el accionar de los misioneros de la Orden, a los que denominó “evangelizadores filólogos” (1917: 80) y “filólogos coloniales”

---

18 En la página oficial de la *Academia* puede leerse: “[l]a Academia del Plata fue fundada el 20 de abril de 1879 a iniciativa de alumnos del Colegio del Salvador que poco antes de egresar propusieron al Rector la fundación de un centro literario, a fin de ‘fomentar su amor a la filosofía católica y a la literatura, y conservar el espíritu cristiano recibido en esa institución’. En el Estatuto de la asociación se establece que su objetivo es ‘promover todas las manifestaciones de las ciencias, las letras y las artes que den testimonio del pensamiento católico de la vida cultural argentina’”.

(109).<sup>19</sup> Significativamente, unos años después el jesuita Guillermo Furlong Cardiff, integrante de la Academia Literaria del Plata y asiduo colaborador de la revista *Estudios*, retoma esta idea en el capítulo “Lingüistas y filólogos” de su muy conocido *Los jesuitas y la cultura rioplatense* (35).<sup>20</sup> Por otra parte, en 1937 el mismo padre Furlong cita expresamente a Rojas como referente en su discurso de ingreso a la Academia Nacional de la Historia (Imolesi 17).

Rojas no solamente se refiere a la actividad de los jesuitas en los capítulos “La raza nativa”, “La lengua nativa” y “La tradición de los indios” del primer tomo de su *Historia*, también dedica exclusivamente a ellos los capítulos “La escuela teocrática de Córdoba” y “La expulsión de la Compañía de Jesús” del segundo tomo de su obra, inédito en ese momento, y así lo anuncia en “Una mala palabra”:

En el segundo tomo de mi *Historia*, que se titula *Los coloniales*, estudio las crónicas de la conquista y la obra intelectual de las órdenes religiosas, como podrá verlo el señor director por el *Índice* que le envío (*Estudios* 335).

Estos capítulos constituyen el estudio más extenso y pormenorizado de principios del siglo XX, inserto en una historia de la literatura,<sup>21</sup> sobre la instalación y desarrollo de la Orden en el Río de la Plata, pero además, son un reconocimiento elogioso de la labor de los jesuitas a largo de toda la historia del país. “[L]a Compañía de Jesús destaca,” dice Rojas, “por la complejidad y trascendencia de su obra, durante los dos siglos en que afrontó la educación moral e intelectual de la sociedad argentina” y porque —posteriormente—, “[a] través de sus historiadores . . . continuó influyendo . . . después de su expulsión (1767) y después de nuestra emancipación (1810)” (*Los coloniales* 334-336).

Desplazado el objeto de la controversia del enunciado al enunciador, las objeciones de Puig se invalidan no por su contenido sino porque quien enuncia no pertenece al círculo de interlocutores calificados reconocido por Rojas, y así parece quedar resuelta la cuestión. Sin embargo, en los últimos tramos de su artículo Rojas

---

19 Recordemos que, en 1922 junto al Instituto de Literatura Argentina, Rojas creó el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

20 Más aún, Guillermo Furlong concluye este capítulo de su libro haciendo alusión al padre Lorenzo Hervás, quien realizó por primera vez una clasificación de las lenguas americanas, gracias a lo cual “surgió a fines del siglo XVIII la ciencia filológica” (42).

21 Incluso, Rojas compite con la historiografía de la época, así lo indica Rómulo Carbia en su *Historia de la historiografía argentina* (XX-XXI), obra en la que menciona reiteradamente la *Historia* de Rojas. Por otro lado, Carbia pertenecía a la Academia Literaria del Plata desde 1906.

va a confrontar a Puig en el único terreno que justifica la contienda a nivel individual, el de la ética pública:

El personaje de quien tratamos, que es ingeniero de profesión, “fabricó” hace tiempo una *Antología* en diez tomos, donde publicó por suyo casi todo el material de la Colección Gutiérrez, que se guarda en la Biblioteca del Congreso, y el de la Colección Seguro, que se guarda en la Biblioteca Nacional. El “antologista” era subsecretario del Ministerio de Hacienda —función ajena a las letras—, cuando obtuvo para su edición varios miles de pesos en los pingües días del Centenario (*Estudios* 335-336).

Es bien conocida la importancia que Rojas atribuía, dentro de su proyecto académico-institucional, a la recopilación y organización de materiales en archivos documentales, no para uso personal sino como fuente y sustento del relato nacional. Así, después de convertirse en 1913 en el primer docente de la cátedra de Literatura Argentina, fundó el Instituto correspondiente cuyo fondo inicial consistió en dos donaciones documentales:<sup>22</sup> una de las cuales fueron los documentos pertenecientes a Juan María Gutiérrez, justamente aquellos de los que Puig se habría servido como propios. Es bien sabido también, el cuidado que tenía Rojas en el manejo de los fondos públicos, él mismo aseguraba orgulosamente que los ejemplares que conformaron la biblioteca de dicho Instituto se consiguieron mediante donaciones o adquisiciones, obtenidas a precio ínfimo. Además, en esta misma época, editó la *Biblioteca Argentina*, cuyos volúmenes, dirigidos a obreros y estudiantes, indicaban en la contratapa que dicha publicación salía “a la luz sin subvención del Estado, librado su éxito al apoyo del pueblo” (“Apéndice” 650).

Los párrafos finales del artículo dan cuenta nuevamente de una notable habilidad discursiva que le permite a Rojas un último desplazamiento del foco de discusión, que se centra, ahora, en la *Antología poética* de Puig. Dado que la argumentación ha evidenciado que Puig no tiene ni la erudición ni la altura ética necesaria para emitir un juicio sobre producción académica alguna, Rojas concluye, anudando en una frase ambas cuestiones: “Si alguna vez aludí a esa *Antología*, es porque se trataba de una mala edición a expensas del erario público” (*Estudios* 337).

---

22 En el artículo 1° de la *Ordenanza de Creación del Instituto de Literatura Argentina* se especificaba que este estaba destinado “a la conservación de los documentos bibliográficos, iconográficos y manuscritos que puedan interesar a la historia de nuestra literatura nacional” (4).

## V. Casi una conclusión

Al inicio de este trabajo propuse leer “Una afrenta y una falsedad” y “Una mala palabra”, publicados en la revista *Estudios* en abril y mayo de 1918 respectivamente, en la perspectiva crítica de lo que Jorge Panesi denomina “polémicas ocultas”. Y en ese sentido, creo haber podido evidenciar que los artículos de Juan de la Cruz Puig y Ricardo Rojas constituyen la primera polémica en torno a la *Historia de la literatura argentina* que, aunque breve y desconocida hasta el momento, no es menos significativa como punta visible de vastas “fracturas culturales constitutivas” que no se perciben en la superficie, “pero que estarían como un telón de fondo siempre renovado de las discusiones” a través del tiempo (Panesi 1-4). De la misma manera, la dicotomía sintetizada como *civilización y barbarie*, puede ser entendida en tanto punta de iceberg de una profunda fractura cultural constitutiva no sólo de Argentina, sino de toda América Latina, que —innegablemente— apunta también a la cuestión de definir los límites y significados de la identidad nacional (Funes 100).

Para finalizar, casi diez años antes de la aparición del primer tomo de la *Historia de la literatura argentina*, Rojas había actualizado en *Blasón de Plata* la pregunta acuciante formulada por Sarmiento en 1883 sobre la condición de la “americanidad”: “—¿Somos europeos? —¡Tantas caras cobrizas nos desmienten! ¿Somos indígenas?—”, y le había dado respuesta al incluir como destinatarios específicos del texto a “nuestros hermanos americanos” (Schiffino 4). “[F]uerte gesto simbólico”, dice Carola Hermida, “que rompe con cierta tradición selectiva que busca cortar raíces con los pueblos originarios americanos para enlazar nuestro pasado con el europeo”, así como lo hace Lugones posteriormente en *El payador* (2013: 224). Rojas va más allá, sin embargo. En *Los gauchescos* el gesto se vuelve materia y argamasa de la nación: la sangre indígena, sumergida e invisible, se concibe ahora como el río subterráneo que impregna las venas de lo genuinamente nacional (70), mientras que el relato de los orígenes se retrotrae —necesariamente— a un pasado que excluye lo europeo. “Datar nuestra génesis literaria en 1810”, va a decir poco después en el segundo tomo de la *Historia, Los coloniales*, “fuera enfrentarnos con un fenómeno ya realizado, sin conocer los antecedentes que lo explican” (87). Ese relato —verdadero eje del debate— es el que Puig se siente en la necesidad de denunciar, por los riesgos que implica, como falso y afrentoso. Riesgos que se acrecientan para Puig, además, al ser enunciado desde una universidad pública en un momento en que las historias de la literatura —como dice Patricia Funes siguiendo a Hobsbawm (100)— adquirirían verdadero protagonismo en el proceso de consolidación de los estados nacionales a través de una compleja ingeniería social que trabajaba, fundamentalmente, en el plano de las subjetividades y los materiales simbólicos.

## Obras citadas

- Altamirano, Carlos. “La fundación de la literatura argentina”. Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, [1983] 1997: 201-209.
- Barcia, Pedro Luis. *La Lira Argentina o Colección de las piezas poéticas, dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su Independencia*. Edición crítica, estudios y notas. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1982.
- Battilana, Carlos. (2010) “Un mapa de la poesía argentina. Reseña 200 años de poesía argentina”. Bazar Americano. Web 03 Dic. 2018. <<http://www.bazaramericano.com/pdf.php?cod=105...resenas...resena>>
- Bombini, Gustavo. *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960)*. Buenos Aires: Miño y Dávila. 2004.
- Borges, Jorge Luis. “El arte de injuriar”. *Historia de la Eternidad*. Buenos Aires: Vial y Zona, 1936.
- Calvo, Florencia. “La oreja y la pluma. La dedicatoria como huella de la autobiografía”. *Olivar* 2001 2. 2 (2001): 41-63. Web 18 Nov. 2018. <<http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar>>
- Carbia, Rómulo. *Historia de la historiografía argentina (desde sus orígenes en el siglo XVI)*. Edición definitiva. Buenos Aires: Coni, 1940.
- Casiva, Fernando Matías. “Poéticas de fundación en *La Lira Argentina*”. *Revista Escuela de Historia* 5.1. 5 (2006): 323-337.
- Chiáppori, Atilio. *La obra de Rojas. XXV años de labor literaria. 1903-1928*. Buenos Aires: La Facultad, 1928.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario. Actualización 2017*. Web. 11 Nov. 2018 <http://dle.rae.es>.
- Estrin, Laura. “La Historia de la literatura argentina”. *Actas de las I Jornadas de Historia de la Crítica en la Argentina*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, (2009): 223-227.

- Figuerola, Pedro Pablo. *Crónicas patrias. La Literatura Chilena, bosquejo histórico, desde la colonia hasta nuestros días*, escrito para la *América Literaria* como introducción de la sección chilena, obra que publica en Buenos Aires don Francisco Lagomaggiore. Santiago de Chile: El Correo, 1891.
- Fontana, Patricio. “El crítico contra los “falsos discípulos”: Ricardo Rojas lee a Sarmiento en la *Historia de la literatura argentina*”. *Orbis Tertius* XXI (2016): 1-13.
- Funes, Patricia. “Leer versos con los ojos de la historia. Literatura y Nación en Ricardo Rojas y Jorge Luis Borges”. *Historia* 22. 2, (2003): 99-120.
- Furlong, Guillermo. *Los jesuitas y la cultura rioplatense*. Montevideo: Urta y Curbelo, 1933.
- Groussac, Paul. *Crítica literaria*. Buenos Aires: Jesús Méndez e hijo, 1924.
- Gutiérrez, Juan María. “Fray Cayetano José Rodríguez”. *Apuntes Biográficos de Escritores, Oradores y hombres de Estado de la República Argentina*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo, 1860. VII.
- Hermida, Carola. “Antologías literarias del Primer Centenario: laureles y trozos selectos”. *Actas del Cuarto Congreso Internacional CELEHIS de Literatura española, latinoamericana y argentina*. Mar del Plata. 2011. Web. 4 Dic. 2018. <<http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/indtitulo.htm>>
- \_\_\_\_\_. “Tres introducciones”. *Estudios de Teoría Literaria* 2. 4 (2013): 223-234.
- Iglesia, Cristina. “Echeverría: la patria literaria”. Cristina Iglesia y Loreley El Jaber (dir.). *Una patria literaria*. Buenos Aires: EMECÉ, 2014, t. XII *Historia Crítica de la Literatura Argentina*.
- Imolesi, María Elena. “De la utopía a la historia. La reinención del pasado en los textos de Guillermo Furlong”. *Mélanges de l'École française de Rome-Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*. 2014: 1-37. Web. 16 Ag. 2018.<<http://journals.openedition.org/mefrim/1713>>
- Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas. *Antecedentes y actividades*”. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1979.
- Jitrik, Noé. “Forma y significación en *El Matadero*, de Esteban Echeverría”, *El fuego de la especie: ensayos sobre seis escritores argentinos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971: 63-98.

- Mesa Gancedo, Daniel. “Ricardo Rojas y la desproporcionada *Historia* de una literatura nacional”, Romero Tobar, Luis. *Literatura y nación: la emergencia de las literaturas nacionales*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008: 303-326.
- Moure, José Luis “La lengua gauchesca en sus orígenes”. *Olivar* 11. 14 (2010): 33-47.
- Olivetto, Mariano Javier, *El problema de la lengua literaria: disputas y condiciones de transformación en la Argentina de 1920*. Tesis de doctorado en Letras. Universidad Nacional de la Plata, 2014 Web. 6 Dic. 2018. <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1078/te.1078.pdf>>
- Puig, Juan de la Cruz *Antología de poetas argentinos*. Buenos Aires: Martín Biedma, 1910.
- \_\_\_\_\_. “Una afrenta y una falsedad”. *Estudios. Academia Literaria del Plata* ([1917] 1918): 262-282.
- Panesi, Jorge. “Polémicas ocultas”. *Boletín 11 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (2003): 1-11. Web. 10 Dic. 2018. <[http://www.celarg.org/int/arch-publi/panesi\\_polemicas\\_ocultas.pdf](http://www.celarg.org/int/arch-publi/panesi_polemicas_ocultas.pdf)>
- Rojas, Ricardo. *Cosmópolis*. París: Garnier, 1908.
- \_\_\_\_\_. *Los gauchescos. Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: Coni, 1917. I.
- \_\_\_\_\_. “Una mala palabra”. *Estudios. Academia Literaria del Plata* (1918): 329-337.
- \_\_\_\_\_. *Los coloniales. Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: Losada, 1948. I.
- \_\_\_\_\_. “Apéndice”, *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata. Los modernos*. Buenos Aires: Kraft. 1957. II.
- Salazar Anglada, Aníbal. “Julio Noé y *La Antología de la poesía argentina moderna* (1926): un punto de inflexión en la práctica antológica en Argentina”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 36 (2007):171-197.
- Sarlo, Beatriz “Vanguardia y criollismo: la aventura del *Martín Fierro*”. Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, [1983] 1997: 211-260.



Schiffino, María Beatriz. “Ricardo Rojas y la invención de la literatura mestiza”.  
*Revista Pilquén* 13. 14 (2011): 1-14.

Schvartzman, Julio. “Plumas gauchas”. *Cuadernos líricos* 1 (2006): 61-75. Web. 01  
Nov. 2018. <<https://journals.openedition.org/lirico/798>>

Sorensen, Diana. *El Facundo y la construcción de la cultura argentina*. César Aira (trad.).  
Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.

Suriano, Juan. “Los festejos del primer Centenario de la Revolución de Mayo y  
la exclusión del movimiento obrero”. *Revista de Trabajo* 6. 8 (2010): 19-28.

## Voces peregrinas poliédricas: Góngora y el gongorismo en América<sup>1</sup>

Polyhedral pilgrim voices: Góngora and gongorism in the Americas

Samuel Anderson de Oliveira Lima  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
[sanderlima25@yahoo.com.br](mailto:sanderlima25@yahoo.com.br)

### Resumen

La obra poética de Góngora trasciende tiempos y lugares desde sus primeros versos, aún el siglo XVI. Su fama cruza el océano cargando todos los espíritus de la empresa poética, llegando a América para quedarse. Este trabajo plantea una revisión del concepto “gongorismo”, con especial énfasis a su desarrollo entre los críticos hispanoamericanos y brasileños buscando identificar qué aspectos contribuyen en la construcción del gongorismo en la literatura del Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII.

**Palabras clave:** gongorismo, poesía, América.

### Abstract

The poetic work of Góngora transcends time and place, since his first verses in the sixteenth century. His fame crosses the ocean and, loaded with all the spirits of Poetics, arrives in the Americas to stay. This work proposes a revision of the concept of the term “gongorism”, by giving special attention to its development among the critics from the Spanish America and Brazil, in order to identify which aspects were deliberated for the construction of what is gongorism in the literature of the New World in the sixteenth and seventeenth centuries.

**Keywords:** Gongorism, poetry, America.

**Recibido:** 27/05/2020

**Aceptado:** 19/10/2020

---

1 Este trabajo es resultado de una investigación de postdoctorado realizada en 2019, con estancia de investigación en la Universidad de Buenos Aires, ligada a la Universidad Federal de Ceará, dentro del Programa de Posgrado en Letras.

## Primeras consideraciones

A lo largo de estas líneas se pretende discutir qué conceptos críticos sobre el término “gongorismo” fueron creados en España y cómo se desarrollaron en Hispanoamérica y en Brasil, teniendo como objetivo procurar contestarnos qué es el gongorismo y cómo este concepto se aplica a la literatura producida en el siglo XVII en las Américas española y portuguesa.

En primer lugar, debemos comprender cómo se dio el traslado del gongorismo, cómo fue su paso por los países hispanoamericanos, así como por Brasil. Tras leer textos que discuten el gongorismo, llegamos a la conclusión de que a Hispanoamérica, el traslado se dio bajo un aspecto más imperial<sup>2</sup>—los libros/manuscritos con poemas gongorinos llegaron a esos países en los mismos navíos en los cuales estaban las armas para la guerra—, mientras que a Brasil, el traslado tuvo un carácter más académico —los poetas brasileños tuvieron contacto con la poesía de Góngora a través del estudio universitario—, la mayoría de ellos estudió en Coímbra, donde conocieron la fama del poeta andaluz.<sup>3</sup> Por consiguiente, esa diferencia también puede llevarnos a comprender formas diferentes del gongorismo entre el caso brasileño y el hispanoamericano, pero hay que hacer hincapié en que estas formas de pensar la venida de Góngora (sus poemas) para el Nuevo Mundo no fueron excluyentes, pues en Hispanoamérica, sus ideas también fueron aportadas por la vía universitaria, docentes y alumnos lo estudiaban. En el caso de Brasil, vino por vía marítima cuando los poetas volvían a su tierra trayendo en su equipaje la poética gongorina.

La mayoría de los estudios sobre este tema registra que es en el siglo XVIII cuando se da una circulación más significativa de libros en Brasil, en la época colonial. Uno de esos registros está en la institución de la Real *Mesa Censória*, creada por el Marqués de Pombal<sup>4</sup>—órgano administrativo que decidía qué libros que podrían

---

2 Góngora quería llevar la lengua española a todo el mundo que era conocido en aquella época, y como Hispanoamérica tenía la mirada hacia los modelos peninsulares, la fama gongorina será el mote de influencia para la producción poética colonial.

3 Es importante resaltar y reflexionar sobre el hecho de que no hay registro de envío de libros para Brasil como hubo para la América española. Los únicos registros que tenemos son de bibliotecas de los jesuitas, todavía muy reducidas en números de volúmenes y con concentración de material de aporte religioso-pedagógico, a servicio de la catequización. No hallamos datos sobre la presencia física de la obra gongorina en tierras brasileñas en los siglos XVI y XVII; incluso, curiosamente, Góngora no formaba parte de la biblioteca de Vieira (Araújo). Según Moraes, hay registro de que, en el siglo XVI, 13 brasileños fueron a estudiar en Coímbra y, en el XVII, este número llega a 353 estudiantes.

4 En el siglo XVIII, en la época de Pombal, estaban prohibidas la imprenta y las universidades. Además, desafortunadamente, también fue extinguido el bilingüismo en Brasil (Wehling).

venir a Brasil (Verri). Cuando los libros empezaron a cruzar el Atlántico para la colonia portuguesa, venían en navíos llenos de provisiones, distinto de cómo venían los de España (llenos de armas) para sus colonias en el XVII.

Además, Moraes (1979) señala que en el siglo XVI los libros llegaban a Brasil por medio de los jesuitas, responsables por la instrucción de los colonos, y que algunas personas tenían sus propias bibliotecas de uso particular. En su estudio, Moraes no menciona libros de Góngora entre los que venían a Brasil, ni tampoco de otros europeos,<sup>5</sup> razón por la que se supone que la mayoría de ellos eran de contenido y valor teológico.

A los días de hoy, se nota que el estudio sobre el gongorismo hispanoamericano ya está bastante consolidado, pero se siente falta de algo más concreto con relación al gongorismo en Brasil, es decir, hace falta precisamente un estudio más profundizado. No obstante, se constata la existencia de algunos trabajos de poetas brasileños (textos más dispersos) en los que comentan su acercamiento al gongorismo, como por ejemplo los poetas Gregório de Matos, Manuel Botelho de Oliveira e Bernardo Vieira Ravasco,<sup>6</sup> pero no hay ningún estudio que discuta de forma más amplia el aspecto del gongorismo en la literatura brasileña, ya sea presentando o analizando a todos los poetas que en sus obras lo evidencien.

### Del Betis a las Américas, discutiendo el concepto

El primer estudioso de la influencia de Góngora en los poetas latinoamericanos es Carilla. Su libro *El gongorismo en América* (1946) objetiva rastrear el gongorismo en los poetas de países hispanohablantes, quedando Brasil excluido de su escrutinio. Según Carilla, gongorismo es lo mismo que cultismo,<sup>7</sup> quizá como

---

5 Araújo (1999: 17) lo confirma: “O século XVII brasileiro não nos antecipa, do ponto de vista da Literatura, autores como Lope de Vega, Gracián, Quevedo ou Góngora. Nem Molière, Racine ou Pascal. Nem Dante ou Petrarca. Registra, contudo, Cervantes e um tímido Calderón. Dos portugueses, Camões, Sá de Miranda e Rodrigues Lobo já serão populares no século XVIII. Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, os dramaturgos e poetas satíricos da tradição peninsular, ou os patéticos e místicos do mundo ibérico não aparecem nunca. Lope de Vega tem presença também no século XVIII”.

6 Sobre esos estudios, véase: Faustino, *Evolução da poesia brasileira*; Teixeira, “O engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira”; Muhana, “A ‘maravilha’ na poesia de Manuel Botelho de Oliveira”; Ribeiro, “O gongorismo na poesia latina de Manuel Botelho de Oliveira”.

7 Sin embargo, ese cultismo no empieza con Góngora, sino con Juan de Mena y sigue para Garcilaso y Herrera conforme lo menciona Carilla: “Resumiendo: el cultismo aparece con anterioridad a Góngora, pero el mejor cultismo es gongorino, de tal modo que constituye en sí una forma cualitativamente diferenciada, y, para los numerosos cultistas que vienen después del poeta de las *Soledades*, punto obligado de partida (19)”. Tenorio, por su parte, no está de acuerdo con Carilla, puesto que, para ella, el gongorismo

oposición al conceptismo, es decir, el autor lo relaciona a los aspectos estilísticos, así que en el desarrollo de su texto va buscando en cada poeta las huellas del cultismo de Góngora: hipérbatos, elipsis, metáforas, rasgos mitológicos, sintaxis latinizante,<sup>8</sup> etc. En una parte u otra, puede que hable sobre temas o imágenes que los caracteriza como gongoristas, pero la mayor parte del análisis se relaciona a las cuestiones más técnicas. Esa será la matriz discursiva de la mayoría de los autores que escriben sobre el gongorismo en la Península o en sus colonias. También será la matriz seguida por los gongoristas. Todos siguen un mismo camino: acercarse al estilo gongorino.

Sin embargo, hay diferencias entre el gongorismo practicado en la Península y en América. Góngora quería transformar el español en una lengua imperial con la recuperación del latín (Iriarte). Era una motivación política, porque él seguía la moda vigente, quería asegurar el pan. Por supuesto, Góngora tenía los pies clavados en la institución retórica del siglo XVII. O sea, su matriz discursiva llevaba su estilo y su idea.

De acuerdo con Cisneros (“La polémica” 29), Góngora consigue saturar la norma letrada cuando dice que el poeta “era consciente de que alteraba el orden, y manejaba para ello razones de orden estético”; es decir, el poeta cordobés tenía consciencia de la *nueva* poesía que estaba produciendo en la Península y era consciente del impacto que causaría a su alrededor. Además, por una cuestión personal, quizás buscaba lograr prestigio en la corte y ganar la competencia con otros literatos, Góngora quería ser el mejor, el más famoso, deseaba que su texto causara *asombro* y fuera inolvidable para sus lectores; buscaba, naturalmente, ser excelente. Y lo logró: “Góngora quiso ser, ante todo, excelente y original; hoy no puede cabernos duda de que lo fue” (Carreter 168). Con un firme tejido de ideas, Aurora Egido (98) comenta algo interesante sobre ese aspecto: “el gusto por el cambio, por la sorpresa y el suspense favoreció la fusión compositiva por el uso de la paradoja y el oxímoron o por la técnica retardataria, ejercitada en tantos sonetos y poemas que frenan su comprensión hasta el último verso”.

Al parecer, el gongorismo en América fue diferente por su característica colonial, puesto que los poetas no tenían la necesidad de transformar la lengua en algo aristocrático, por lo menos en estos primeros siglos de colonización; la norma era diferente de la establecida en España. Pero, sin lugar a dudas, el gongorismo ameri-

---

empezó y terminó con Góngora: “En realidad, el gongorismo empezó y terminó con Góngora; sin embargo, marcó el rumbo de toda la poesía hispánica posterior (25)”.

8 Dámaso Alonso (1976) aclara que la sintaxis gongorina es difícil, pero en eso no hay oscuridad, sino una “claridad radiante”.

cano fue un fuerte proyecto de lengua en su aspecto político-ético, aunque distinto de aquel pensado por Góngora. Por otra parte, Tenorio, citando Teodosio, afirma que no hubo trabajo hecho por imposición imperial, pues los poetas estaban inmersos en una tradición hispánica.

Algunas décadas después de la publicación del libro de Carilla, la investigadora mexicana Martha Lilia Tenorio publica *El gongorismo en Nueva España*, trayendo nuevamente una discusión sobre la presencia del gongorismo en América al crítico escenario, ahora en Nueva España. Según la investigadora, en 1617 surgen en México las primeras muestras del gongorismo, y su concepto va teniendo diversas acepciones de acuerdo con el autor que lo estudiara. La investigadora está consciente de lo difícil que es construir la definición del término “gongorismo” debido a que muchos historiadores de la literatura siguen el camino de la distinción entre culterano y conceptismo, fruto de la disputa crítica que hicieron los contemporáneos de Góngora en España a causa de su obra. Para ella, definirlo así es una reducción, ya que en general lo asocian a retorcimientos, extravagancias formales y/o a mal gusto.

En 1939, antes de la publicación de Carilla, en un texto de Dorothy Schons sobre “The influence of Góngora on Mexican literature during the Seventeenth Century”, hay una definición del gongorismo que en palabras de Tenorio, sería “un conjunto de giros, recursos, imágenes que, si Góngora no fue el primero en emplear, sí fue quien los proveyó de la fuerza expresiva que sus seguidores buscaron, en su mayor parte, en vano (18)”. Concluye Tenorio, por lo tanto, que la autora tampoco hace una definición explícita del término, como es común a casi todos los otros leídos, pero asegura que los procedimientos estilísticos forman parte de la poética gongorina.

En su estudio, Tenorio sigue en búsqueda de la mejor definición para el término y la busca en autores más modernos. Por ejemplo, cita a Antonio Carreira que “sintetiza los rasgos que conforman la expresión gongorina” (21), como cultismos, cultismos semánticos, acusativo griego, ablativo absoluto, entre otros. A la investigadora Tenorio tampoco le interesa caracterizar definitivamente el gongorismo, pero desea aclarar que no se trata de cualquier retorcimiento, que hay rasgos distintivos de ese fenómeno en Nueva España. Cita como ejemplo la manifestación de la influencia gongorina en los poetas a través de la imitación, la cual se manifiesta por medio de las evocaciones, recreaciones, reelaboraciones, adaptaciones, parodia, paráfrasis. A fin de cuentas, imitar era una práctica común que seguía un orden retórico vigente en la época. Según Egido, la imitación forma la base de la literatura barroca; por ese motivo, Góngora es puesto como la matriz del Barroco.

Aunque no sea su intención definir el gongorismo, Tenorio usa la expresión “auténtico gongorismo” para las siguientes características:

absoluta libertad y flexibilidad en el empleo de recursos (ya usados) como el hipérbaton, los neologismos, y otros algo menos comunes como el acusativo griego o el ablativo absoluto, con el propósito de otorgar a la lengua la máxima capacidad expresiva, al mismo tiempo que dotarla de máxima musicalidad y economía (24).

A todo esto, sigue definiendo a Góngora bajo la consigna de los recursos estilísticos. Para la autora, el siglo XVII está marcado por la imitación de Góngora en lo que respecta a las cuestiones estilísticas y a la técnica gongorina. Como ya ha sido comentado, la mayoría de los escritores, quizá todos, definen el gongorismo asociándolo a la técnica y a los recursos lingüísticos empleados por la poética gongorina.

El poeta y crítico literario Andrés Sánchez Robayna, con mirada sensible para ese *estilo* en América, nos da definiciones acertadas sobre el gongorismo. El autor afirma que la poética de Góngora tuvo eco en otras lenguas, en otras geografías, y confirma lo que otros ya habían dicho sobre el hecho de que Góngora era imitado aún en el siglo XVI. La empresa poética gongorina fue referencia para el mundo de aquel entonces, con imitaciones en Inglaterra, en Francia y en Portugal, donde el poeta cordobés ejerció mucha influencia.<sup>9</sup> Sobre el gongorismo, Robayna afirma que ese fenómeno no es idéntico para todos los autores, que no se manifiesta de la misma forma: “En rigor, tendríamos que hablar de modulaciones y registros muy diversos, que van desde la traducción hasta la parodia, pasando por la reelaboración, la adaptación, la imitación y la paráfrasis” (“La recepción” 175), es decir, corrobora con lo leído en Tenorio, o sea, que hay distintas formas de manifestación del gongorismo, al parecer, hay diferentes gongorismos.

Lo interesante en su disertación sobre el tema es que añade rasgos que no habían sido considerados antes por los escritores. Veamos: “Por supuesto, el gongorismo no se vierte únicamente en las bimetraciones o en los característicos cultismos; es también un sistema de imágenes o, mejor dicho, un modo de tratar la imagen, de establecer su valor y su función en el poema” (“La recepción” 176). En esta cita, el crítico habla sobre un “sistema de imágenes” que deben tenerse en cuenta a la hora de identificar los rasgos del gongorismo en los poetas estudiados;

---

9 Hay que llevar en cuenta la cuestión del bilingüismo de los poetas peninsulares y el hecho de que Portugal formaba parte de España en los 60 años de la Unión Ibérica (1580-1640).

la mirada analítica no debe estar direccionada sólo hacia los rasgos técnicos del poema gongorino, sino también hacia las imágenes que conforman el poema, que lo valoran.

A diferencia de cómo los otros críticos abordan el tema, Robayna trae la literatura brasileña para ese rol de la estela gongorina. Afirma que el gongorismo tuvo resonancias en Brasil a través de los poetas Bernardo Vieira Ravasco, Gregório de Matos e Manuel Botelho de Oliveira, siendo los dos últimos los más conocidos por la crítica literaria. A su vez, Mário Faustino (1993), un importante crítico brasileño, lo ve en otros poetas, incluso del siglo XVIII, como Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Basílio da Gama, entre otros.

En otro artículo suyo, destinado a discutir específicamente el concepto, Robayna aclara que bajo el nombre *gongorismo* “se designa también un conjunto de valores literarios y una actitud ante el lenguaje que han desbordado el marco del siglo XVII para aludir a un fenómeno preciso en la dialéctica de la tradición literaria” (2018: 122-23). De esa manera, el autor amplía el concepto, agregando nuevos rasgos que no sólo los estrictamente estilísticos. Al referirse a América, Robayna dice que por aquí el gongorismo alcanza nuevos valores, con frutos buenos y malos<sup>10</sup> —Gregório de Matos<sup>11</sup> sería un fruto bueno, que “da buena prueba de la vitalidad del gongorismo americano” (“Notas” 126). Además, el crítico afirma que el gongorismo también es la influencia que Góngora ejerce sobre otros poetas, desde su fase juvenil de poeta hasta la actualidad; influencia que sobrepasa el ámbito de la lengua española.

Para concluir el paseo por su definición del término “gongorismo”, Robayna explica que antes de la rehabilitación gongorina, a principios del siglo XX, el gongorismo era sinónimo de decadencia, de mal gusto, y después pasa a ser valorado como manifestación del cultismo, porque la Generación del 27 empieza a cuestionar esos estereotipos; incluso el autor piensa que la mejor definición de ese término la da Dámaso Alonso y lo cita: “El gongorismo es . . . una manifestación particular del cultismo literario prevalente y creciente en España (y en Italia y gran parte de Europa) en el siglo XVI y XVII” (*Góngora* 1974: 81).

En esa línea de pensamiento, Robayna habla de un ‘neogongorismo’, que estaría relacionado con la producción poética de los jóvenes de la *Generación del 27*. Para él,

---

10 Mário Faustino (1993) los nombra como “subgóngoras” o góngoras menores.

11 Argumenta Robayna: “Por otra parte, y según había ocurrido asimismo en la península con los poetas de lengua portuguesa, ese legado llegó igualmente a Brasil, y un autor como Gregório de Matos (1636-1695), con su ‘barroco tropical’, su amplitud de registros y, más aún, sus refinadas formas de traducción paródica del poeta cordobés, da buena prueba de la vitalidad del gongorismo americano (“Notas” 126)”.



son tres los poetas neogongoristas que demuestran haber sido influenciados verdaderamente por el poeta cordobés: Jorge Guillén, Gerardo Diego y Juan Larrea y argumenta:

En ellos, y no en otros autores de ramos ejercicios de imitación que, como mucho, revelaban únicamente una tosca voluntad mimética y cierta obstinación versificadora, donde cabe encontrar las mejores muestras de un gongorismo entendido y practicado como “lectura sincrónica” de un poeta del pasado (“Notas” 133-34).

Sobre ese nuevo gongorismo, Robayna no es el único con esa visión. Otto Maria Carpeaux afirma que los gongorismos y los barrocos se repiten siempre en la historia, por eso, hay neogongoristas y neobarrocos y “que não é um fenômeno limitado ao século XVII, é um fenômeno que sempre volta na história da poesia” (309).

Del mismo modo, para seguir en esa discusión, Víctor Pueyo Zoco cita autores importantes que estudiaron el gongorismo en América: Carilla, Dámaso Alonso, John Beverley, Roberto González Echevarría, Raquel Chang-Rodríguez, Jaime Concha y Mabel Moraña, cada uno con una interpretación distinta del término. En tierras americanas, el gongorismo, según él, ejerce dominio hasta los idos del siglo XVIII y su influencia no se reduce a la producción poética: “contribuyó, por el contrario, a producir una norma pública de ‘gustos’; se extendió a la oratoria, a la poesía religiosa, al sermón y a la organización de certámenes y justas literarias que, en América, tendrán un carácter excepcional” (Zoco 94). Góngora era leído bajo leyes diferentes en las tierras separadas por el Atlántico, en España era visto como cadáver petrarquista y en América era un poeta normal. Su *corpus* era la matriz discursiva. Sobre esa diferencia informa:

Me parece más razonable pensar que Góngora y el gongorismo habían nacido en España sujetos a y en conflicto con una norma literaria institucional cuyas formas había asumido desde el principio (el soneto, el endecasílabo, etc.), mientras que la relativa autonomía de las instituciones y de los circuitos simbólicos virreinales había producido otra norma, con respecto a la cual el Lunarejo percibía la interioridad de Góngora y la exterioridad de otros letrados peninsulares y a partir de la cual adoptaba, finalmente, una posición (Zoco 106).

Esta cita ratifica lo que hemos comentado anteriormente respecto al hecho de que el gongorismo no se dio de la misma manera en España y en América.

Y quizás en Brasil su manifestación siga un camino diferente del de los países fronterizos. Era el mismo Góngora con aportaciones distintas en los dos lados del Atlántico.

En 2016, la *Revista de crítica literaria latinoamericana* publicó un dossier sobre el gongorismo a cargo de Julia Sabena y Tadeo Stein. En la presentación firmada por ellos, se dice que es difícil precisar el concepto de gongorismo, pero lo hacen así: “. . . el gongorismo es el resultado lineal de la perversión que Góngora había introducido en la poesía española, perversión que no es ajena a las formas de dominación impuestas por la corona portuguesa” (10). Además, ellos afirman que Góngora es un gran poeta, mientras que sus imitadores son pésimos.<sup>12</sup> En realidad, no aportan una definición nueva para el término “gongorismo” ni tampoco añaden rasgos diferentes de los que ya habían aportado otros autores.

En un texto firmado sólo por Julia Sabena (61-62), en una nota de pie de página, ella afirma que el gongorismo “se trataría de la apropiación consciente del modo que tiene el poeta cordobés de concebir la lengua poética (no sólo en relación con los recursos formales, sino también con el género, el decoro y otros aspectos compositivos y expresivos)”. En esta cita, por supuesto, podemos identificar alguna novedad respecto a los caracteres que definen el gongorismo. Para la autora, además de las claras características estilísticas irrefutables de la poética gongorina, añade otros aspectos pertenecientes a la producción poética de Góngora como motivo para la creación del gongorismo. En cierta medida, debemos tener en cuenta no sólo la forma, sino también el contenido de su producción. Incluso, para la crítica literaria, Góngora no es un modelo para los gongoristas, si lo fuera, habría que mirar sólo la forma, la técnica; Góngora es el motivo por el cual todos ellos escriben.

### **El gongorismo en la América portuguesa**

Nos gustaría hacer hincapié sobre la presencia del gongorismo en Brasil, decir que no se manifiesta en la época de la producción de Góngora, a diferencia de lo que pasó en Nueva España, por ejemplo. De ahí, estamos corroborando con Tenorio (2013) en el sentido de que el gongorismo surge en el territorio de la América española a causa de la circulación de los poemas de Góngora, pero en Brasil eso fue diferente. Con la circulación de los poemas gongorinos, fue más fácil su difusión y consiguiente imitación por los poetas locales. Sin embargo, Carilla llega a

---

12 Creo muy generalista esa afirmación, pues hay imitadores gongorinos de buena calidad en Brasil y en Hispanoamérica, basta con estudiar la poesía de Gregório de Matos, Manuel Botelho de Oliveira, Sor Juana Inés de la Cruz, entre otros.

afirmar que el poeta Balbuena podría ser la pista para pensar un gongorismo “sin Góngora”. Es lo que también afirma Facundo Ruiz, “ni todos los gongorismos conducen a Góngora” (27).

En cambio, como expusimos antes, el contacto de los artistas brasileños con Góngora ocurre sólo en la Península, precisamente en el ambiente universitario. Entonces, ¿por qué no llegaban los libros al territorio brasileño? Jorge Araújo (1999) afirma que Brasil sólo importaba a Portugal como una colonia de ritos expansionistas para donde enviarían a los degradados portugueses. Curiosamente, la mirada para las otras colonias portuguesas era diferente: “a negligencia portuguesa pelo Brasil revela-se, no entanto, discriminatória e diferenciada da atitude colonizadora na África e na Ásia” (29).

A todo esto, podríamos pensar que, con la Unión Ibérica, el sector cultural brasileño cambiaría, pero no fue así. Fijémonos en lo que nos comenta Araújo:

Porém, no espaço de 60 anos, de 1580 a 1640, em que se exercita a dominação espanhola, extensiva ao Brasil, não muda o panorama cultural da Colônia. Talvez pela esquiva disposição do poder hispânico, talvez pelos interesses de Castela, orientados de forma diversa da que se deu no resto da América, de sua direta iniciativa colonizadora (30).

En los primordios de la colonización portuguesa en Brasil había muy pocos libros, resultado de esa inapetencia cultural, a excepción de las órdenes religiosas que habitaban ese país que, indudablemente, portaban libros de contenido más teológico que artístico:

De qualquer maneira, excetuando-se as circunstâncias de um meio cultural introvertido e envergonhado, espaçadamente no século XVI e um tanto mais massivo no século XVIII, os livros que circularam no Brasil vieram trazidos pelos jesuítas e é com eles, superlativamente, que se dá um fenômeno de transferência de bases culturais europeias, por força, claro, das expectativas do colonizador (Araújo 34-5).

Desafortunadamente, Brasil colonia era inculto y eso se dio por voluntad de Portugal (Araújo). Según Boris Fausto: “A coroa portuguesa, ao contrário da espanhola, temia a formação na própria Colônia de uma elite letrada” (111), razón que causó un retraso significativo en el área cultural en ese país.

Respecto al uso del término “gongorismo”, queremos comentar algunos aportes de críticos brasileños. En el artículo “O gongorismo na poesia latina de Manuel

Botelho de Oliveira” de João Roberto Inácio Ribeiro (1992) no se hace referencia explícita a ningún concepto para el término; en general, analiza el aspecto gongorino del poeta Botelho de Oliveira bajo las características formales de la poética gongorina. El crítico entiende que “agudeza” es lo mismo que “gongorismo”, igual a lo que hemos visto en el estudio de Tenorio, cuando se asocia “gongorismo” a cultismo. Ese tipo de relación se produce porque todos los poetas brasileños que se dicen gongoristas, lo son, porque trabajan bajo la ciencia de la imitación; el buen poeta era el que mejor imitaba: “em sua época, entendia-se por bom poeta aquele que fosse capaz de dar vida à imitação da obra tomada como modelo, observando tanto a generalidade quanto a particularidade dela” (Teixeira 139). Es decir, el gongorismo se daba, en efecto, cuando el poeta sabía imitar muy bien la manera de Góngora.

A su manera, Mário Faustino, en su *Evolução da poesia brasileira* (1993), hace un análisis de varios poetas brasileños bajo la égida del aspecto cronológico de la historiografía literaria. En ese análisis, cuando cita los poetas de los siglos XVI y XVII, Faustino presenta las características gongorinas que él logra observar en cada uno de ellos, teniendo como el aspecto más importante el de la imitación. Dichos poetas llevan la figura de Góngora para dentro de sus poemas porque están practicando la *imitatio* barroca.

La mayoría de los críticos que escriben sobre la literatura barroca siguen la misma línea de pensamiento, la de que el gongorismo en la literatura brasileña se presenta a través de los aspectos formales practicados por Góngora, como empleo de neologismos latinos, uso reiterado del hipérbaton, creación de metáforas complejas, acumulación de palabras, quiasmos, perífrasis, etc. Significa decir que tales críticos no avanzan en lo que respeta a otros autores que estudian el gongorismo; hace falta dar evidencia a aspectos de matiz cualitativo, como ha destacado Robayna (2018).

El libro de Ares Montes, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, publicado en 1956, tiene un recorrido semejante al de Carilla y de Tenorio, pues presenta a los autores que considera gongoristas, analizando sus poesías, identificando los rasgos concernientes al gongorismo. En buena medida, lo importante para nuestro estudio es la presencia de algunos poetas brasileños, en los cuales se identifica la presencia del gongorismo. Del rol de poetas brasileños, Ares Montes cita Bernardo Vieira Ravasco, Manuel Botelho de Oliveira e Gregório de Matos. A este último le dedica una pequeña nota de pie de página, diferente de lo que ocurre con los otros para quien otorga un apartado específico. Montes no lo explica, pero creemos que la ausencia de un apartado para Gregório de Matos haya sido por el hecho de que él

no figuraba en ninguna de las dos antologías portuguesas, la “Fênix Renascida”<sup>13</sup> publicada en 1728<sup>14</sup> e “Postilhão de Apolo” del año 1762.<sup>15</sup> A todo esto, hay una información que debe ser destacada: Montes argumenta que Gregório de Matos es un traductor de Góngora y Quevedo, lo que puede deshacer la argumentación sobre el plagio gregoriano. Hoy por hoy eso ya no está en discusión, pero en la época de la publicación del libro de Ares Montes todavía se discutía ese tipo de información sobre la poética de Gregório de Matos.

Igualmente, Rogério Budasz (2004) comenta que Gregório de Matos hace préstamos de Góngora, Quevedo y Lope de Vega. Adma Muhana (2011), a su manera, dice que Manuel Botelho de Oliveira es un imitador declarado de poetas cultos, es decir, imitador de Góngora. Del mismo modo, Ribeiro (1992) informa que hay una tendencia cultista en la obra de Botelho. Hablando sobre ese mismo poeta, Ivan Teixeira (2001) dice que él “partilhava de um código formado por procedimentos consagrados na tradição dos grandes poetas, de Homero a Virgílio até Marino, Gôngora e Camões”. Ramos, por consiguiente, confirma que la poesía brasileña nace bajo el sol del Barroco y “Gôngora reinou despoticamente em nossa poesia colonial e anterior ao arcadismo (1)”. Por lo tanto, percibimos que todos esos críticos tienen una visión común sobre la presencia del gongorismo en la literatura brasileña. Para ellos, desde luego, los poetas brasileños fueron influenciados por Góngora en lo que se refiere a sus aspectos estilísticos, por vía de la imitación.

En cuanto al lenguaje gongorino que está presente tanto en los poetas brasileños como portugueses, João Adolfo Hansen, nos dice lo siguiente:

Ela é fundamentalmente uma linguagem de signos indiretos, substituindo pela formulação metafórica, perífrases e antíteses herméticas, sublimes ou tendencialmente sublimes, as formas diretas e claras do estilo humilde. As imagens tendem para a síntese do epigrama, pois são simultaneamente sensoriais, com efeitos visualizantes e sentenciosos, com o sentido equivocado em significações opostas (ctd. en Pécora, 2002: 40).

En cierta medida, este tema de la imitación/influencia de Góngora en la poesía latinoamericana puede identificarse también en el propio quehacer poético del poeta andaluz, sobre todo es su escuela de poesía, es decir, Góngora también

---

13 Mário Faustino (1993) afirma que esa es la gran antología de la poesía portuguesa gongorina.

14 Fue editada entre 1716 y 1728, en cinco volúmenes; en 1746 sale una segunda edición.

15 Editada en dos tomos, uno en 1761 y otro en 1762.

imitaba los grandes poetas anteriores a él, confirmando el *contínuum* círculo de la *imitatio barroca*. Su lenguaje identifica, por lo tanto, esa afirmación.

### Querella Medrano-Faria

En este campo de estudio, hace falta comentar sobre la querella Espinosa Medrano-Faria e Sousa como representantes del grupo de gongoristas y antigongoristas, respectivamente, ya que esa querella representa un punto de enlace entre los dos continentes, unidos por la poética gongorina. Es importante dar destaque a ese aspecto porque contribuirá para formar un concepto más amplio del gongorismo en América, sea de lengua española o portuguesa. Primero, debemos hacer el recorrido del gongorismo de España para Portugal y de ahí para sus colonias. Se sabe que Góngora ejerce tal influencia en los poetas portugueses, al punto de resultar en la *Fênix Renascida* y *Postilhão de Apolo*. Dos grandes antologías<sup>16</sup> que reúnen un centenar de poemas reproducidos a la luz gongorina,<sup>17</sup> en las que predomina el modelo gongorino de producción (Pécora 2002).

España ha dejado huellas importantes en la vida intelectual portuguesa desde el siglo XV, con mayor alcance en el XVI. Y esa influencia sigue aún después de la Restauración en 1640. La efusión de la poética gongorina ocurre en la época de dominación española, lo que puede llevar a concluir que eso causó que la crítica literaria portuguesa fuera cruel con Góngora nombrándolo “aberración del espíritu”. Sin embargo, eso no impidió que influenciara a muchos poetas portugueses. Entre estos críticos, el más conocido fue Faria e Sousa que en 1613 lo criticó en una edición de *Os Lusíadas*, cuando todavía Góngora estaba vivo y en plena producción; era la época de más fama debido a la circulación de los grandes poemas gongorinos, *Polifemo* y *Soledades*.

El poeta Faria e Sousa publica la edición comentada de *Os Lusíadas* en 1639,<sup>18</sup> en la que critica la fama del Homero español en detrimento de Camoens. Ya sabemos que años antes, en 1627, tras la muerte de Góngora, López de Vicuña publica la *Obra en verso del Homero español*, lo que seguramente causó alboroto en aquellos países, sobre todo entre los literatos. La respuesta a Faria e Sousa no

---

16 Alcír Pécora comenta que en esas antologías está la “melhor poesia seiscentista de modelo gongórico feita em Portugal” (2002: 13).

17 “Góngora es un faro cuya luz siguen deslumbrados, sin poder distinguir los límites de la belleza y de lo exorbitante, los de la originalidad y la copia” (Montes, 1956: 82).

18 Según Cisneros (1987), Faria empieza la escritura del comentario de *Os Lusíadas* 25 años antes de su publicación, en 1639; significa decir que la empieza en 1613, cuando Góngora todavía estaba vivo y en el auge de su producción y fama poéticas.

llega pronto. Cisneros (1992) comenta que Martín de Angulo y Pulgar la había escrito dos años después de la publicación de la crítica, pero no la había publicado. Sólo 23 años después es que llega dicha respuesta venida del otro lado del Atlántico por manos de Espinosa Medrano. Llega en un momento en que la polémica sobre la obra gongorina ya se había enfriado en España, la lucha por valorar el gongorismo ya no existía, quizás pasaba lo mismo en América y además, ni Góngora ni Faria estaban más vivos. Pero para Garrido (2010), Espinosa Medrano perfecciona la defensa de Góngora que ya había sido hecha en la segunda mitad del siglo XVII.

El *Apologético a favor de don Luis de Góngora* (1982),<sup>19</sup> según los críticos, revela un grado de madurez literario-lingüístico-cultural en las colonias. Su autor, como clérigo<sup>20</sup> y catedrático en Cuzco, escribe un texto de actividad universitaria con valor académico, en forma de sermón católico y, por lo tanto, de tono persuasivo, un texto de naturaleza retórica.<sup>21</sup> En la secuencia discursiva del texto, naturalmente, el Lunarejo va descentrando la argumentación de Faria e Sousa, con un lenguaje humorístico, polémico, jurídico y con léxico apropiado (Cisneros, 1992). Lo que resalta de la contraargumentación es que para Medrano, Faria no conoce bien la obra de Góngora,<sup>22</sup> es un envidioso porque Góngora tiene más fama que Camoens,<sup>23</sup> no sabe latín, desconoce la prosodia; sin embargo, el Lunarejo sabe mucho sobre retórica, y forma su argumentación alrededor de la figura del hipérbaton, que será el eje de la crítica del poeta portugués. A partir de eso, Medrano afirma

---

19 Compuesto por doce partes, de las cuales diez son dedicadas exclusivamente a contestar a las acusaciones de Faria e Sousa. Su primera edición es de 1662, pero fue reeditada en Europa en 1694. Según José Garrido (2010), el *Apologético* es visto como el texto fundador de la crítica literaria en Hispanoamérica.

20 Según Pérez, el Lunarejo, como era llamado Medrano, era “párroco de indios, catedrático, predicador sagrado y miembro del cabildo de la catedral de Cuzco, Espinosa Medrano dejó una variada e importante producción literaria que, como suele suceder con la de los siglos coloniales, es más citada que leída, más ensalzada que estudiada (2005: 97)”.

21 Se cree que, como el ejercicio de disputa académica (actos literarios) formaba parte de la educación en los Seminarios coloniales, el *Apologético* puede ser que tenga esa función, enseñar a los alumnos el arte de persuadir (Pérez, 2005). Otra información importante es que, en el año de publicación del *Apologético*, Medrano ya era doctor en Teología por la Universidad de San Ignacio y un predicador famoso. Era también catedrático de artes y teología en el Seminario de San Antonio Abad, lo que nos hace darle mucha importancia.

22 “Faria es incapaz de entender y penetrar la poesía de Góngora” (Cisneros, 1992: 130).

23 “Sólo un trasnochado crítico puede pensar que para comentar a Camoens se debe vituperar a Góngora” (Cisneros, 1992: 127). Y había que ver que ambos autores, grandes hombres en su obra, no necesitaban ser comparados a modo de crítica. “Góngora, el genial artista de la lírica, Camoens, la más alta figura de la épica ibérica” (Montes, 1956: 35).

que quizás no exista esa figura en la obra gongorina, pero la mayoría de las críticas, principalmente la de Dámaso Alonso, va a dar destaque al hipérbaton en Góngora. Es importante resaltar el hecho de que Góngora no crea nada, tampoco inventa esas figuras, sino que les da valor, las lleva a la cumbre, como si las (re)crease, si (re)dimensionase su sentido, las (re)enciendese.<sup>24</sup> Según Cisneros, Góngora *inventa* la manera de usar esa figura retórica:

Claramente queda confirmado que Góngora fue efectivamente el inventor de esta manera y que, antes de él, el hipérbaton era solamente una “figura”, por lo que puede admitirse, puesto que con él alcanza la cumbre, que Góngora fue precisamente el inventor de esa manera en la lengua literaria española (1992: 160).

Góngora tenía el reto de exaltar su lengua, su literatura, su cultura, y lo hace de forma “impositiva”, pues a través de la (re)creación de una nueva sintaxis, de un nuevo léxico,<sup>25</sup> quería superar modelos a través de la tradición; en sus textos vemos figuradas tradición y originalidad.<sup>26</sup> Cisneros concluye, sobre ese aspecto, que “Góngora consiguió apropiarse del galardón latino precisamente para engalanar el español. . . y si el poeta andaluz ha alcanzado la cima es porque la lengua ofrecía esta capacidad de amalgamamiento (1987: 17-8)”. Por esa razón, hablamos de un recorrido imperial con relación al gongorismo hispánico. Góngora escribía para el palacio,<sup>27</sup> aunque haya mucho de popular<sup>28</sup> en su obra, esta alcanzó todos los rincones de la geografía española (Garrido “La estela”). Por ser popular no deja

---

24 “Góngora es mucho más que un simple cultista porque su poesía no consiste sólo en usar o abusar de hipérbaton, elipsis, nombres mitológicos y metáforas atrevidas. Góngora personalizó un estilo poético utilizando esos mismos materiales cultistas, pero encendiéndolos de creaciones poéticas. Merece, entonces, señalarse, junto al cultismo y sobre él, un ‘cultismo gongorino’, perfección y culminación” (Carilla, 1946: 19).

25 Gerardo Diego (1979) afirma que uno de los mayores aciertos de Góngora es la creación de un nuevo léxico para la lengua española.

26 “Se puede decir que Góngora había llevado a sus últimas posibilidades la tradición que en España se arraigó con Garcilaso” (Rivers, 2016: 20).

27 “En líneas generales, puede afirmarse que la poesía seiscentista portuguesa o española, por limitarnos sólo a la península, no era popular, sino de salón, de academia, de grupos reducidos que la saboreaban y discutían en un pelepeo de manuscritos desvelados” (Montes, 1956: 131).

28 “El que en su obra se encontrasen estas dos direcciones (culto y lo popular) llevó a la crítica a hablar de dos estilos diferentes en el autor, pero la realidad demuestra que ambos conviven en toda su producción, aunque la utilización de un metro breve facilite la comprensión de las composiciones populares sobre las cultas” (Miramón ctd. en Góngora, 2016: 31).



de ser culta, así lo piensa Oreste Frattoni: “Góngora elige temas populares y los transforma según su gusto, culto o no” (31). No sólo existe el Góngora culto. Por ello, nos gustaría también mencionar que Góngora fue heterogéneo por su ingenio, haciendo que el hombre barroco conviviera con varios géneros literarios:

su barroca heterogeneidad propicia desde principios del XVII la convivencia en un mismo espacio impreso de todos estos modelos: el del soneto petrarquista, el de la fábula o la silva descriptiva y el de los romances y letrillas populares, en la misma variedad que se daba en la representación del corral y el incipiente espacio de la novela (Pérez, *Manual* 453).

En sentido lato, con esa (re)creación, Góngora será machacado, visto como hermético, oscuro, pero la oscuridad sólo para los que no logran descifrar sus metáforas, leer sus temas mitológicos,<sup>29</sup> (re)hacer el camino del hipérbaton, saber penetrar las imágenes, “la poesía de Góngora exige la labor de los hombres doctos, de la misma manera que los textos sagrados deben reservarse para los teólogos y escrituristas [sic] formados en la ortodoxia de la doctrina” (Garrido “La estela”). En aquella época, había una concepción divina de poesía, era algo que sólo estaba al alcance de los doctos, lo que puede explicar lo difícil en Góngora. La agudeza es el arma más importante, en sus textos son amalgamados elementos dispares, distantes, diferentes, ambiguo... barrocos. Lo hace como acto de poder. El ingenio es un acto de poder y la llegada de Góngora a América es comparada a la llegada de Colón, porque quiere la pose y la transformación del Nuevo Mundo (Garrido “Poesía y ortodoxia”).

### Últimos apuntes

En este recorrido crítico, pudimos reconstruir la trayectoria del gongorismo por América en lo que respeta a la visión de los críticos más importantes del campo de investigación gongorina. Percibimos, a fin de cuentas, que ese tema está bastante discutido en los países hispanoamericanos y en España, pero en el ámbito brasileño los análisis todavía están más dispersos, con trabajos aislados, haciendo falta un estudio que conjugue todos los resultados analíticos sobre la presencia del gongorismo en Brasil.

En este firme tendido de ideas y a costa de mucha investigación, ha sido posible precisar las varias críticas del gongorismo construidas a lo largo de los años: primero, como influencia en poetas, a través de la imitación o lectura; segundo, como

---

29 Para Lorca (1932), lo difícil en Góngora es la mitología.

un concepto crítico a cargo de los críticos del siglo XVII que, aparentemente, va a cambiar su sentido con los del XX. Se hace hincapié sobre los aportes al término “gongorismo”, estos siguieron caminos distintos ya sea en España, cuando empezaron las críticas al texto de Góngora, como en Latinoamérica, cuyos poetas y críticos manifestaban aprecio por Góngora.

A todo esto, durante nuestra exposición hemos dado albergue a tres ejes principales: el concepto en Hispanoamérica, el concepto en Brasil y la querrela Medrano-Faria, por los que es posible percibir, naturalmente, el proceso de evolución de los sentidos posibles para reflexionar sobre la definición de “gongorismo”. En otros términos, hemos visto que hay muchos críticos que abren paso para la comprensión del uso del gongorismo en Hispanoamérica en el XVII y otros que siguen investigando formas distintas de analizar los poetas bajo la acepción de ese término. En el caso brasileño, nuestro estudio conlleva los resultados que están relacionados, en sumo grado, a que el gongorismo resulta ser dirigido a los aspectos formales.

Nos complace decir que a la postre, sea cual sea, la poética gongorina es el inicio del gongorismo, pues a través de su producción, Góngora enmarca su estilo en tierras españolas que rompe las fronteras de su país para cruzar el océano, entrando por el puerto en América y por manos universitarias en Brasil. El gongorismo en América es, en definitiva, una gestión de voces que peregrinan en todos esos ambientes, voces poliédricas.

## Obras citadas

- Alonso, Dámaso. *Cuatro poetas españoles*. Madrid: Editorial Gredos, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Góngora y el Polifemo*. Madrid: Editorial Gredos, 1974.
- Araújo, Jorge de Souza. *Perfil do leitor colonial*. Salvador: UFBA; Ilhéus: UESC, 1999.
- Budasz, Rogério. *A música no tempo de Gregório de Matos*. Curitiba: De Artes/UFPR, 2004.
- Carilla, Emilio. *El gongorismo en América*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires – Instituto de Cultura Latino-americano, 1946.
- Carpeaux, Otto Maria. *Origens e fins – ensaios*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943.
- Carreter, Fernando Lázaro. *Estilo barroco y personalidad creadora: Góngora, Quevedo, Lope de Vega*. Salamanca: Anaya, 1966.
- Cisneros, Luis Jaime. “Itinerario y estructura del Apologético de Espinosa Medrano (primera parte)”. *Lexis* V, XVI, n. 2, 1992, pp. 123-188.
- \_\_\_\_\_. “La polémica Faria-Espinosa Medrano: planteamiento crítico”. *Lexis*, v. XI, n. 1, 1987, pp. 1-62.
- Diego, Gerardo. *Antología poética en honor de Góngora*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- Egido, Aurora. “La ‘hidra local’. Sobre la palabra poética en el barroco”. *Revista Edad de Oro*, v. II, 1987, pp. 79-113.
- Faustino, Mário. *Evolução da poesia brasileira*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.
- Fausto, Boris. *História do Brasil*. 12 ed. São Paulo: EDUSP, 2007.
- Frattoni, Oreste. *Góngora*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Garrido, José A. Rodríguez. “Poesía y ortodoxia en el *Apologético* de Espinosa Medrano”. *Calíope*, v. 16, n. 1, 2010, pp. 9-25.
- Garrido, José Lara. “La estela de la revolución gongorina. Relieves para una cartografía incompleta del gongorismo”. *Una densa polimorfía de beleza. Góngora y el Grupo del 27*. Editor Andrés Soria Olmedo. Sevilla: Junta de Andalucía, 2007.

- Góngora, Luis de. *Poesía*. Edición de Ana Suárez Miramón. Barcelona: Peguin Clásicos, 2016.
- Iriarte, Ignacio. “El barroco anacrónico de Severo Sarduy”. *Recial*, v. IX, n. 14, 2018, pp. 1-15.
- Lorca, Federico García. “La imagen poética de don Luis de Góngora”. *Revista Residencia*, n. 4, 1932, pp. 94-103.
- Medrano, Juan de Espinosa. *Apologético*. Trad. del latín por Rafael Blanco Varela. Selección, prólogo y cronología de Augusto Tamayo Vargas. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1982.
- Montes, José Ares. *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*. Madrid: Editorial Gredos, 1956.
- Moraes, Rubens Borba de. *Livros e bibliotecas no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Secretaria da cultura, ciência e tecnologia do Estado de São Paulo, 1979.
- Muhana, Adma. “A ‘maravilha’ na poesia de Manuel Botelho de Oliveira”. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 24, 2011, pp. 35-42.
- Pécora, Alcir. *Poesia seiscentista – Fênix Renascida & Postilhão de Apolo*. Introdução de João Adolfo Hansen. São Paulo: Hedra, 2002.
- Pérez, Pedro Guibovich. “El Apologético de Espinosa Medrano y su contexto histórico”. *Lexis* XXIX, 1, 2005, pp. 97-109.
- Pérez, Pedro Ruiz. *Manual de estudios literarios de los siglos de oro*. Madrid: Editorial Castalia, 2003.
- Ramos, Péricles Eugênio da Silva. *Do Barroco ao Modernismo: estudos de poesia brasileira*. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.
- Ribeiro, João Roberto Inácio. “O gongorismo na poesia latina de Manuel Botelho de Oliveira”. *Revista de Letras*, v. 32, 1992, pp. 199-206.
- Rivers, Elías L. *Poesía lírica del Siglo de Oro*. 26. ed. Madrid: Cátedra, 2016.
- Robayna, Andrés Sánchez. “La recepción de Góngora en Europa y su estela en América”. *Góngora, la estrella inextinguible*. Magnitud estética y universo contemporáneo. Madrid: Biblioteca Nacional de España; Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 2012.
- \_\_\_\_\_. “Notas sobre el concepto de gongorismo”. En *Nuevas cuestiones gongorinas (Góngora y el gongorismo)*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2018, pp. 119-141.

- Ruiz, Facundo. “La tela y el traje: el gongorismo y crítica latinoamericana”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XLII, n. 83, Lima-Boston, 2016, pp. 17-36.
- Sabena, Julia. “Algunas observaciones en torno al gongorismo peruano: el ‘Santuario’ de Fernando de Valverde”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XLII, n. 83, 2016, pp. 61-79.
- Sabena, Julia y Stein, Tadeo P. “Gongorismo americano”. Presentación. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XLII, n. 83, Lima-Boston, 2016, pp. 9-16.
- Teixeira, Ivan. “O engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira”. *Revista USP*, São Paulo, n.50, 2001, pp. 178-209.
- Tenorio, Martha Lilia. *El gongorismo en Nueva España: ensayo de restitución*. México, D.F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2013.
- Verri, Gilda Maria Whitalker. “Leituras e sociabilidades em Pernambuco no século XVIII”. *Eutomia*, ano 1, n. 2, 2008, pp. 222-232.
- Wehling, Arno y Wehling, Maria José CM. *Formação do Brasil colonial*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- Zoco, Víctor Pueyo. “Gongorismo y criptogongorismo en América: la norma virreinal del siglo XVII”. *Calíope*, 2013, v. 18, n. 2, 2013, pp. 92-115.



# DOSSIER

teatro reciente en chile y argentina:  
documento, violencia y política

*11*



Nota introductoria

## **Teatro reciente en Chile y Argentina: documento, violencia y política**

Pía Gutiérrez  
Facultad de Letras/Escuela de Teatro  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
[plgutier@uc.cl](mailto:plgutier@uc.cl)

Los textos acá reunidos son el registro de escrituras espaciadas en el tiempo, que reflexionan sobre el devenir de las prácticas teatrales durante los últimos cinco años. Estos trabajos representan una mirada crítica a la producción reciente del teatro y las manifestaciones de las artes vivas tanto en Chile como Argentina, más específicamente sobre producciones culturales acontecidas en las ciudades de Santiago y Buenos Aires, teniendo como eje el cruce entre documento, violencia y política.

La compilación de estos artículos nace de los vínculos que el trabajo entre archivos y teatro fue construyendo en el contexto de mi investigación postdoctoral<sup>1</sup> que, aunque enfocada en las huellas del pasado, trajo consigo las reflexiones sobre el estatuto del archivo y el documento en la escena contemporánea tanto de Chile como de Argentina. Cada una de las investigadoras e investigadores acá compilados fueron parte de los diálogos sobre el estatuto de lo documental en el teatro, las problemáticas de archivo en tanto sistema de representación en que se disputa lo común y, por consiguiente, el lugar del cuerpo y de la memoria en relación a las disposiciones estéticas y políticas de lo archivable. En todos estos trabajos, las marcas de la violencia tanto sistémica como cultural o simbólica, en términos de Žižek, se visualizan en los dispositivos de representación y, por lo tanto, en las estrategias para la aparición de cuerpos e identidades por medio del arte o el activismo. Así, el teatro se teje como un campo que disputa el aparecer de los cuerpos y su condición de vidas válidas. Asuntos como la guerra, la violación a los derechos humanos, el feminismo, la lucha indígena, las personas en zonas de sacrificio y los oficios no

---

1 Fondecyt Postdoctorado 3160555 “Burocracia, archivos y dramaturgia: Lecturas del sistema teatral y su producción estética en Chile y Argentina”.

visibilizados en el arte son entonces temáticas que los trabajos acá convocados exploran.

Así, Cristián Opazo escribe sobre la construcción de un discurso políticamente correcto de parte de la voz institucional en *Tú Amarás* (2018) del dramaturgo chileno Pablo Manzi, a propósito de las llamadas zonas de sacrificio; Gail Bulman propone una lectura sobre la exposición *Doble de riesgo* (2016) de la directora argentina Lola Arias bajo las lógicas de lo que ella denomina “sensichivos”, un dispositivo/obra que registra el reparto de lo sensible en el límite entre los diferentes formatos del arte; Javiera Larraín recompone en su artículo la tensión entre el trabajo visible e invisible en el propio teatro y su documentación por medio de las obras *Esto (no) es un testamento* (2017) y *Animales invisibles* (2019) de la compañía chilena La Laura Palmer; Catalina Donoso reflexiona sobre el lugar de lo documental en dos obras del 2017, el trabajo *Ñuke* de Paula González y *Mateluna* de Guillermo Calderón, analizando el cruce del género documental desde el cine a las artes escénicas y enfatizando el carácter político del uso de dispositivos documentales; María José Contreras sale del teatro tradicional para poner el foco en las manifestaciones del llamado *tsunami feminista* que durante el 2018 inundó las calles de Santiago reclamando gestos, uso de espacios y derechos civiles, en ese sentido, su trabajo es una forma de documentar la violencia ejercida sobre estos cuerpos y la potencia de emancipación que de estas manifestaciones emerge; finalmente, el trabajo de Lorena Verzero actualiza desde el presente pandémico una lectura de las acciones de memoria de las prácticas de activismo artístico en Buenos Aires, con énfasis en la desestabilización del *statu quo* por medio de estas presencias, esto último volcando las visiones del archivo ya no solo hacia el pasado sino hacia un futuro que se articula en la disputa de lo documentable.

El conjunto de este dossier es a su vez un ejercicio de documentación pues rescata por medio del trabajo crítico la escena contemporánea, ofrece cruces y actualizaciones bibliográficas que nos ponen en un diálogo situado en el continente, recomponiendo vínculos que han sido fluidos entre Santiago y Buenos Aires tanto en lo artístico, en lo intelectual y en lo político.

Agradezco especialmente a Javiera Brignardello su apoyo en la edición de este dossier.

Pía Gutiérrez  
Santiago, julio 2021  
Editora



## Poniendo los cuerpos en la lucha contra la violencia basada en el género: el Tsunami Feminista en Chile el 2018

Putting bodies on the line in the fight against gender-based violence: the feminist tsunami in Chile in 2018

María José Contreras  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
Escuela de Teatro  
[mcontrol@uc.cl](mailto:mcontrol@uc.cl)

### Resumen

Chile. Mayo 2018. Miles de mujeres salen a las calles para reclamar sus derechos, instalando en la agenda pública la crítica a la educación sexista, a la naturalización del abuso y el acoso sexual, y a la heteronormatividad. Las protagonistas de este movimiento social lo llaman un *tsunami feminista*. En este artículo me ocuparé del mayo feminista chileno desde la perspectiva de sus prácticas, puestas en cuerpo y performances. Me interesa pensar los palimpsestos que se configuran en los cuerpos de las protagonistas que reciclan y reversionan gestos, prácticas y acciones de las feministas chilenas que las precedieron.

**Palabras clave:** feminismos, activismos, performance, Chile.

### Abstract

Chile. May 2018. Thousands of women occupy the streets to reclaim their rights, placing the criticism of sexist education, the naturalization of sexual abuse and harassment, and heteronormativity on the public agenda. The protagonists of this social movement call it a *feminist tsunami*. In this paper, I will discuss Chile's feminist May from the perspective of practices, embodiments, and performances. I am interested in the palimpsests configured in the protagonists' bodies while they recycle and re-perform gestures, practices, and actions used by the feminists who preceded them.

**Keywords:** feminism, activism, performance, Chile

## **De la violencia a la performance**

El movimiento feminista en Chile durante el 2018 surgió, en un primer momento, como crítica a la violencia sexual en los contextos universitarios. Los numerosos casos de acoso y abuso sexual sumados a la escasa reacción de las autoridades universitarias dejaron en evidencia la falta de una cultura institucional respecto a la violencia sexual, que se traducía en la invisibilización de los casos y el consiguiente abandono de las víctimas. Pero el movimiento feminista no se detuvo en denunciar la violencia sexual, avanzó hacia una crítica a la violencia estructural fundada en la heteronormatividad, es decir, en el régimen social, político y económico que define la heterosexualidad como la única forma “normal” de expresión de los afectos y deseos sexuales. El patriarcado establece una estructura jerárquica de género que ordena el mundo a partir de una distribución desigual de privilegios y oportunidades. La normatividad sexo-género y su rampante inequidad opera biopolíticamente disciplinando los cuerpos, normalizando la violencia y construyendo un imaginario fijo y restrictivo sobre lo que significa ser y lo que pueden hacer los “hombres” y las “mujeres”.

El movimiento feminista que despertó en mayo del 2018 supo comprender que el patriarcado heteronormativo se basa en el control de los cuerpos. Es por esto que las tácticas feministas puestas en acción apelaron principalmente a la dimensión performativa de las corporalidades. La trinchera de lucha y resistencia no fueron los discursos grandilocuentes, sino que fueron los cuerpos, las cuerpos como dirían algunas feministas, que, desplegadas en las facultades y las calles, desafiaron el ordenamiento simbólico patriarcal. El auto denominado tsunami feminista corporalizó su crítica, encarnó sus principios y “performeó” su poderío.

En este artículo me ocuparé del mayo feminista chileno desde la perspectiva de sus prácticas, puestas en cuerpo y escenificaciones. Estoy segura que es en esta dimensión corporal y performativa, que yace gran parte de la eficacia política del movimiento. Me interesa pensar los palimpsestos que se configuran en los cuerpos de las actuales protagonistas que reciclan y reversionan gestos, prácticas y acciones de las feministas chilenas que las precedieron. Espero que este ejercicio me permita imaginar también, cómo estas tácticas corporales se proyectan hacia un futuro esplendor.

## **Fuimos ola y nos convertimos en tsunami**

El 17 de abril de 2018 estudiantes de la Universidad Austral deciden tomarse el campus de la Facultad de Humanidades como protesta ante el letargo institucional para dar respuesta y seguridad a las víctimas de acoso y abuso sexual. Las

estudiantes de la Universidad Austral se movilizan para denunciar la insuficiencia de los protocolos y la falta de reactividad de las autoridades ante los casos, siempre más frecuentes, de vulneración de las estudiantes y funcionarias. Esta movilización feminista encontró un sentido eco en otros establecimientos educacionales del país.

Diez días después del inicio de la toma en la Universidad Austral, se inicia la toma de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile como reacción ante el fallo del sumario al profesor Carlos Carmona, ex presidente del Tribunal Constitucional, quien fuera denunciado por acoso sexual por su entonces ayudante Sofía Brito. Después de ocho meses de proceso, y un sumario de más de cuatrocientas páginas, el 27 de abril Carmona es sancionado con tres meses de suspensión por “vulneración a la probidad administrativa”. El fallo desató la furia de las estudiantes que convocaron una asamblea de emergencia a la que acudieron más de 600 personas. Reunidas en el patio de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile las estudiantes deciden tomarse el campus como señal de protesta. Como es consuetudinario en nuestro país en las tomas de establecimientos educacionales, las estudiantes dispusieron sillas en la reja, apuntando sus patas como púas de puercoespín hacia la calle. Colgaron además una guirnalda de sostenes y pusieron un gran lienzo que consignaba: Toma Feminista. Otro cartel se apropiaba de la consigna de las protestas acaecidas en España ante el escandaloso caso de La Manada y declaraba: #HermanaYoTeCreo.

Las movilizaciones se propagaron con velocidad, en pocos días, los paros y las tomas alcanzaron diversas facultades, universidades y escuelas a lo largo de Chile. El 29 de mayo la Confech cuenta 32 facultades y 8 liceos movilizados. Cada facultad definió sus propias prioridades, las que fueron articulando en petitorios. Algunas reivindicaban la urgente necesidad de crear unidades de género en las universidades donde las estudiantes pudieran buscar asistencia legal y apoyo psicológico. Otras, exigían la expulsión de depredadores sexuales y la creación o corrección de los protocolos sobre violencia sexual. En algunos, se incluían demandas de carácter local como la instalación de mudadores en los baños de hombres y mujeres de los planteles.

El reconocimiento mutuo y la rabia sirvieron para sostener un movimiento que poco a poco fue adscribiendo a un deseo más ambicioso de cambiar el sistema heteropatriarcal para dar cabida a la diversidad, para minar los privilegios de género, raza y clase, para poco a poco avanzar hacia una sociedad más justa. Es así como a medida que el movimiento crece, el foco inicial se expande y surge la demanda por una educación no sexista. Las estudiantes exigen el uso de lenguaje

inclusivo, la incorporación de autoras mujeres en las bibliografías de los programas de curso y paridad en el número de mujeres en puestos de autoridad en las casas de estudio. Los petitorios mutan y se convierten en verdaderos manifiestos que describen la educación como una herramienta que reproduce sistemas sociales, culturales, e ideológicos que perpetúan el patriarcado y el colonialismo. En muchas universidades, profesoras y administrativas se pliegan al movimiento, participando de asambleas y mesas de trabajo.

A mediados de mayo, la palabra feminismo no sólo resonaba en las escuelas y universidades, se podía escuchar en cada conversación. Los susurros de los pasillos y aulas universitarias se convirtieron en gritos desaforados en el espacio público. Como estableció el Observatorio de Política y Redes Sociales de la Universidad Central, durante mayo 2018 la búsqueda de Google más frecuente fue: “feminismo”, con un *peak* en los días 15 al 17 de mayo previo a la marcha del 16 de mayo. El movimiento fue ganando una fuerte adhesión en la sociedad chilena. El 23 de mayo, según la encuesta CADEM, 71% de los chilenos apoya las demandas del movimiento y 65% apoya las protestas y marchas feministas. Las consignas feministas empiezan también a resonar en los medios. Los titulares ya no sólo se concentran en los casos de abuso o acoso sexual para comenzar a describir un movimiento transversal que criticaba el patriarcado estructural, la violencia sexual y las abismantes diferencias de privilegios entre hombres y mujeres. Uno de los logros más importantes del movimiento fue justamente haber logrado tomarse la agenda, con críticas profundas y estructurales a la cultura heteronormativa y patriarcal en general.

El 23 de mayo el presidente Sebastián Piñera, ambicionando una pequeña dosis de la creciente popularidad del movimiento, da a conocer la agenda de género del gobierno. La propuesta evade con poca elegancia las demandas fundamentales del movimiento, proponiendo pequeñas reformas de corte más bien populista, como por ejemplo: “terminar con la discriminación que significa el impedimento a la mujer de contraer nupcias, antes de los 270 días desde la disolución del vínculo matrimonial, por divorcio, nulidad o muerte.” Esta propuesta es un botón de muestra de la interpretación del movimiento por parte del gobierno del Presidente Piñera. Según ellos, una de las 12 preocupaciones más importantes de las mujeres en Chile es poder casarse lo antes posible después de un divorcio. La denominada agenda mujer del gobierno denota una clamorosa incomprensión de las reivindicaciones feministas, y a una férrea concepción heteronormativa y conservadora de la mujer que aparece vinculada al rol de madre o esposa.

En las calles, las convocatorias a marchas reúnen a miles de personas que juntas exigen un cambio estructural de la cultura patriarcal en la que el país está sumido. Los medios hablan de la “ola feminista” retomando una de las metáforas predilectas con la que se describe los avatares de los feminismos. Según Rory Dicker la metáfora de la ola fue usada por primera vez en marzo de 1968 en un artículo del *New York Times Magazine*, firmado por Martha Lear, quien describió el surgimiento de una “segunda ola de feminismo” (5). La metáfora ha sido utilizada consistentemente para hablar de los feminismos ya que ha demostrado ser eficaz para capturar tanto las sucesivas avanzadas y resacas, así como las diversas corrientes y tendencias que se autoidentifican como feministas. La metáfora de las olas ha sido luego aplicada a contextos locales, como por ejemplo la revisión de la historia de los feminismos en Chile que propone Julieta Kirkwood (2010).

Me parece interesante constatar que el movimiento de mayo del 2018 en Chile refleja también las heterogeneidades de los feminismos. La primera marcha, por ejemplo, fue organizada por “Ni Una Menos Chile” en contra de la “cultura de la violación” y fue directamente motivada por dos casos que tuvieron amplia cobertura mediática: la violación de una mujer por cinco presuntos barristas de un equipo de fútbol y el caso de Ámbar, una niña de un año y siete meses que falleció a causa de la violencia sexual de la que fue víctima por parte de su tío político. No hay en estas consignas una pregunta sobre el género, el foco es la resistencia a la violencia contra la “mujer” concebida como una categoría autoevidente y biológicamente determinada. Esta concepción se acerca a los feminismos de la primera ola en el sentido que busca la reivindicación de los derechos de la mujer, entendida como una entidad identificable a partir del sexo biológico. El discurso de esta tendencia del movimiento feminista en Chile establece que la lucha se da entre mujeres y hombres. Muchas de las tomas adscriben a esta forma de feminismo y se constituyen como tomas separatistas, admitiendo el ingreso sólo a cismujeres.

A medida que pasan los días, van apareciendo otros matices, se van sumando, por ejemplo, las disidencias sexuales, las asociaciones de migrantes, incluso los sindicatos. Esto no es sólo un crecimiento cuantitativo del movimiento, se trata de otra forma de pensar y poner en acción el feminismo. Esta tendencia es más interseccional, en el sentido de denunciar simultáneamente distintos tipos de abuso, lo que permite apuntar los dardos contra la violencia y desigualdad estructural.<sup>1</sup> El tsunami feminista pone en operación lo que Judith Butler define en *Cuerpos aliados*

---

1 La principal exponente del feminismo interseccional es Crenshaw, Kimberle quien en 1989 publica el canónico artículo “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics,” donde desarrolla una crítica feminista que considera la intersección de las identidades marginalizadas, tomando en cuenta, por ejemplo,

y *lucha política* (2017), como una alianza y una ética de la cohabitación que reconoce que los derechos hay que disputarlos en el horizonte de la justicia social, es decir que no se pueden obtener derechos en desmedro de los derechos de otros individuos, grupos o comunidades en situación de vulnerabilidad (72). Esta corriente dentro del movimiento entiende que las mujeres no son las únicas precarizadas, de hecho, el 6 junio más de 100.000 en Santiago se congregan bajo el lema de carácter interseccional: “Precarización vivimos todas: a la calle estudiantes, migrantes, madres y trabajadoras”.

Otro ejemplo de interseccionalidad y de ética de la cohabitación se da en el contexto de la toma de la Casa Central de la Universidad Católica (UC), donde uno de los puntos del petitorio titulado “Subcontrato” exigía la contratación de los y las trabajadoras subcontratadas en la UC. El petitorio se concentraba en la situación de trabajadorxs extranjeroxs subcontratadxs, demandando el pago de las horas extras acumuladas que no habían sido remuneradas, la desvinculación de la empresa que externalizaba los servicios y sanciones para quienes estuvieran en conocimiento de la vulneración de derechos de lxs trabajadorxs subcontratadxs. Este punto fue una de las peticiones en las que se logró acuerdo con las autoridades universitarias, lo que se tradujo en mejoras concretas en las condiciones laborales de las personas afectadas.

Otro ejemplo de la ética de la cohabitación es la ocupación del Instituto Nacional por parte de las estudiantes secundarias del Liceo Carmela Carvajal, uno de los liceos exclusivos para varones más emblemáticos del país. La acción se realiza, según explican las mismas estudiantes, en solidaridad con una mujer migrante trabajadora del Instituto que denunció a un estudiante por acoso sexual. La ética de la cohabitación surge con fuerza en forma transversal en el movimiento que aprendió a generar alianzas desde el reconocimiento de la precariedad propia y ajena.

En paralelo, aparece una tendencia que podríamos vincular más con el feminismo *queer*<sup>2</sup> que rechaza concepciones biologicistas y ontológicas de los géneros y que abogan por el derecho a la performatividad del género. Algunos petitorios incluyen, por ejemplo, el reconocimiento institucional del nombre social.

---

la diferencia en términos de privilegios de las mujeres blancas heterosexuales respecto a mujeres negras o de disidencias sexuales.

2 Se considera como una de las precursoras del feminismo *queer* a Teresa de Lauretis, quien, en su publicación “Tecnologías de Género”, explica que el sexo es una interpretación arbitraria de los marcadores biológicos. Más tarde, el feminismo *queer* se consolida a partir de la teoría de la performatividad de género expuesta en “Gender Trouble” (1990) donde Judith Butler argumenta que el género es socialmente construido y está siempre performado y socialmente construido.

Más allá de las heterogeneidades, las feministas de la rebelión de mayo 2018, no se contentan con identificarse con la metáfora de la ola. En la marcha del 6 de junio, una de las voceras declara: “Fuimos ola y nos convertimos en tsunami”. La metáfora nunca había sido tan afortunada. Era difícil concebir la gran cantidad de movilizaciones como una ola singular, parecía mucho más adecuado pensar el movimiento en términos de un tsunami. Mayo del 2018 quedará en la memoria colectiva del país como el mayo feminista, donde se alzaron las voces y los cuerpos de personas y comunidades en resistencia al sistema heteropatriarcal.

### **Feminismos en Chile: avanzadas y resacas**

Los movimientos sociales nunca tienen un inicio certero, se van gestando de a poco, confluyen en estas motivaciones históricas y coyunturales que colaboran en formas complejas para producir los estallidos de movilizaciones. El caso del movimiento feminista en Chile no es la excepción. Podemos pesquisar antecedentes de larga y corta data, identificar factores contextuales e intentar comprender por qué mayo del 2018 fue el momento en el que miles de personas en Chile se congregaron bajo la bandera del feminismo. Sin pretensión alguna de exhaustividad, en lo que sigue reviso algunos hitos y procesos que, me parece, catalizaron el tsunami feminista de 2018 en Chile.

Desde el punto de vista histórico, el mayo feminista en Chile surge desde una serie de gestos, acciones y movimientos anteriores. Tal como plantea Faride Zerán:

... si leemos la epidermis de este movimiento podemos ver que más allá de su heterogeneidad existe un continuo mediante el cual las históricas reivindicaciones de mayor democracia, libertad e igualdad, dialogan no sólo con parte de los feminismos actuales sino con una tradición de lucha de las precursoras feministas de siglos anteriores (10).

El activismo de mujeres en Chile tiene una historia que, por cuanto heterogénea y variable, es contundente y poderosa. Las primeras movilizaciones en 1913 se concentran en la lucha por la obtención de derechos civiles y políticos para las mujeres. Este movimiento, coincide con el movimiento internacional sufragista que se manifestó en varios países para la obtención del derecho a voto. A principios del siglo XX se conforman los Centros Femeninos Belén de Zárrega (vinculado a la clase obrera), el Club Social de Señoras (cuyos miembros eran mujeres de la aristocracia) y los Círculos de Lectura donde participaban mayoritariamente mujeres laicas de clase media. En 1922 se crea el Partido Cívico Femenino y en 1935 el Movimiento Pro Emancipación de la Mujer Chilena (MEMCH), emblemática



organización liderada por Elena Caffarena que luchó por la igualdad política y jurídica de la mujer. En 1949, durante el gobierno de Gabriel González Videla, se logra el derecho a voto para las mujeres. En la década del cincuenta se produce lo que Julieta Kirkwood denomina “mutismo feminista”, un repliegue del feminismo que se explica por la integración de las mujeres en los partidos políticos y la pérdida de protagonismo de las cuestiones de género. El silenciamiento dura hasta los setenta.

En el contexto de la dictadura, las asociaciones feministas y de mujeres trabajan desde la clandestinidad para sumar sus fuerzas a otras organizaciones que luchaban por la recuperación de la democracia. El activismo feminista se articula con otras organizaciones para resistir ante el autoritarismo y el patriarcado. Entre 1977 y 1981 funciona el Círculo de Estudios de la Mujer y las agrupaciones de mujeres empiezan a vincularse en forma más decidida con el feminismo latinoamericano, asistiendo, por ejemplo, al Encuentro Nacional de las Mujeres, y al Primer Encuentro Feminista de Latinoamérica y el Caribe. Los últimos años de la dictadura, proliferan las coordinadoras de grupos de mujeres y se empiezan a plantear objetivos políticos para la vuelta a la democracia.

La posdictadura lejos de consolidar la rebelión feminista, genera una serie de quiebres y rupturas. La creación en 1991 del Servicio Nacional de la Mujer produce la consabida rencilla entre las feministas autonomistas (que rechazan la integración a la oficialidad) y las institucionalizadas (que deciden trabajar desde las nuevas estructuras democráticas). Según Schild, en los 90 se produce un ulterior debilitamiento del feminismo, lo que podría explicarse por el embate del neoliberalismo que construye una estructura de financiamiento y apoyo al que sólo pueden acceder las feministas letradas capaces de redactar proyectos y medir sus impactos de acuerdo a lógicas imperantes (45).

El espesor del actual movimiento feminista se va construyendo también en los bordes del movimiento estudiantil que, desde el 2006, configura una crítica a la mercantilización de la educación. Luna Follegati delinea el trayecto de articulación del feminismo en el contexto de las demandas del movimiento estudiantil. Según la autora, hasta el 2011 el movimiento estudiantil posee “rasgos característicos de una política masculinizante” (278), pero en este período inicia un cuestionamiento más sistemático de la inclusión y diversidad en los espacios universitarios. Como un hito relevante, en estos años se crean las Secretarías de Sexualidades y Género, orgánicas cruciales para la articulación de una política feminista al interior de las universidades:

Colectivos y organizaciones comienzan a reaccionar, a despertar frente a un quietismo que había omitido sistemáticamente el trato despectivo, la estigmatización y vulneración derivadas de la diferencia genérica y sexual. Para el año 2012, las Secretarías de Sexualidades y Géneros comienzan a existir en las distintas universidades, buscando de manera intuitiva información, protocolos y acciones que pudiesen guiar su accionar (Follegati 279).

Con el objetivo transversal de revertir las prácticas machistas y patriarcales tan arraigadas en la universidad, las Secretarías de Sexualidades y Género organizan diversas actividades como foros, seminarios y conversatorios. Resulta paradójico que mientras se producía esta progresiva politización feminista, la clase política se encuentra completamente desfasada. Un ejemplo radical es la penosa recriminación que justo por esos años, el año 2012, hace el entonces alcalde de Ñuñoa Pedro Sabat a las estudiantes secundarias movilizadas tildándolas de “putas”.

El 2014 se organiza el “Primer Congreso Nacional por una Educación no Sexista”, encuentro que tal como describe Follegati, congregó la participación de diversas Secretarías y Vocalías de Sexualidades y Géneros erigiéndose como un hito programático del movimiento (281). El movimiento feminista crea sus propios espacios y se autonomiza del organigrama político de las federaciones de estudiantes, alegando la poca importancia que se le otorgan a sus demandas en las federaciones centrales. Así es como el 2016 La Coordinadora Feminista Universitaria (COFEU), que luego tendrá un rol crucial en el tsunami feminista, se independiza respecto a la Confech.

Ese mismo año, Nabila Riffo sufre una terrible agresión por parte de su expareja, quien fuera hallado culpable de homicidio frustrado. En octubre de 2016 las organizaciones de mujeres y feministas convocan a una marcha masiva bajo el lema #Niunamenos como apoyo a Nabila y a las decenas de otras víctimas de femicidios. Algunos meses después, el 8 de marzo de 2017, se realiza una marcha por el Día de la Mujer en la que se denuncia los femicidios que, sólo en los primeros dos meses del año en curso, habían cobrado la vida a once mujeres.

En el paisaje internacional, el 2018 los movimientos #MeToo y #NiUnaMenos instalan el problema del abuso y acoso sexual en la agenda mundial. En Chile, se produce una versión criolla del #MeToo a raíz de reportajes que publican denuncias de abuso sexual contra el director de televisión Herbal Abreu, generando gran revuelo en la prensa. A este primer caso seguirán una seguidilla de denuncias contra hombres del mundo del cine, la televisión y la cultura.

Pero el caldo de cultivo del movimiento feminista excede estos (lamentablemente múltiples) casos de violencia sexual. Como plantea Diamela Eltit:

Pienso que una forma de cataclismo institucional detonó una “tormenta perfecta”: los Carabineros y el Ejército con sus saqueos a los fondos públicos, los partidos y las crisis de los políticos de Soquimich, la derecha Penta, el cohecho de las pesqueras. Y, de manera estruendosa, la Iglesia chilena. Todos colapsaron en tiempos si no sincrónicos, al menos similares, ocasionando un nítido malestar en parte de la ciudadanía que confiaba, se comprometía y hasta admiraba algunos de estos frentes (59).

Me parece imprescindible considerar todos estos antecedentes temporales, algunos más lejanos y otros más coyunturales, para comprender de mejor forma los mecanismos y tácticas que puso en funcionamiento el movimiento feminista del 2018. Como mencioné en la introducción, me ocuparé en este escrito principalmente de las prácticas del movimiento feminista, de las formas cómo los feminismos se escenificaron en el espacio público y cómo organizaron sus prácticas. Los antecedentes al movimiento no son sólo antecedentes históricos, forman también sedimentos discursivos y corporizados que se expresan en el movimiento actual. Los gestos, las prácticas, las acciones de las feministas chilenas que precedieron forman palimpsestos que los cuerpos de las actuales protagonistas replican, reproducen y reproponen.

### **La toma como performativo político**

En este apartado quisiera pensar el rol de las tomas en el movimiento feminista, en particular, quiero reflexionar sobre las prácticas de organización de las tomas y su eficacia para la articulación del movimiento. Una toma es, por definición, la ocupación ilegal de un espacio como protesta política: implica instalarse en un lugar, habitarlo, secuestrarlo, en pocas palabras, dejar de moverse para quedarse. Quedarse para evitar que otros entren. La forma de operatividad de la toma es, en ese sentido, opuesta al significado semántico de una “movilización”, que expresa, en cambio, que algo se mueve. En la toma no hay tránsitos o desplazamientos. La toma es quieta. Pero la toma es acción que tiene un objetivo y genera una transformación. La toma nunca es inocua, la toma es insurrecta, rebelde, insumisa.

La eficacia política del gesto refractario de las estudiantes del mayo feminista en Chile tiene múltiples niveles de eficacia política. Por un lado, el gesto insurrecto rompe el *status quo*, fracturando la institucionalidad y quebrando las formas de diálogo y negociación. Es, en ese sentido, un rechazo a las formas políticas de

comunicación y la propuesta de un nuevo orden. Sin querer justificar las tomas, que tienen también una valencia violenta, es interesante pensar la toma en términos performativos. A pesar de tener un carácter reactivo que busca la transformación de algo que pre-existe, la toma es también un atisbo de un mundo posible que se actúa y se comprende mientras ocurre la ocupación. Tal y como propone Nelly Richard, las insurgencias feministas pueden entenderse como un performativo político (119). En este punto, me gustaría profundizar la tesis de Richard para explicar el carácter de performativo político de la toma. Según Benjamín Ardití, los performativos políticos son “acciones y declaraciones que anticipan algo por venir a medida en que los participantes empiezan a experimentar –conforme comienzan a vivir– aquello por lo que luchan mientras luchan por ello.” (5-6). Las tomas generan las condiciones de posibilidad para una comunidad, en la toma se vive de otra forma, y a la vez se prueba performáticamente que otra forma de vivir es posible.

Desde este punto de vista, las tomas feministas reivindican los principios del movimiento mientras ponen a prueba la factibilidad de una comunidad feminista. Algunos de los principios del mundo posible feminista experimentados fueron la democracia directa y la justa distribución de los derechos y deberes comunitarios. En las tomas, esto se traducía en que su inicio y término eran determinados en asambleas con voto directo. A diferencia de lo que sucedía en el contexto del movimiento estudiantil, en el movimiento feminista las negociaciones con las autoridades para deponer las tomas volvían irremediablemente para ser sancionadas por la asamblea. Los trabajos en las tomas se organizaban en forma distribuida y rotativa –guardías, voceras, responsables de intercambio de alimentos con el exterior– se iban turnando e intercambiando. Esto evitaría, según las participantes, una verticalización del movimiento. Una diferencia notable con el movimiento estudiantil, que se desprende de estas formas de organización, es la falta de “rostros” de liderazgo del movimiento.

El mundo posible feminista de la toma pone también en acción procedimientos de solidaridad y mecanismos de autocuidado. Distintas versiones del feminismo comprenden la solidaridad de diferentes maneras, pero podría decir que en todos hay una búsqueda de la comprensión y empatía de la vulnerabilidad ajena. La solidaridad feminista requiere una política de los afectos que abrace sensorialidades, corporalidades y afectos como parte integrante del ser feminista. Siguiendo estos principios es que muchas tomas establecieron horarios de actividades colaborativas como talleres de autodefensa, bordado de resistencia, *stand-up* feminista o lecciones ginecológicas. Asimismo, programaban actividades de autocuidado como escuchas mutuas. La atención al cuidado mutuo responde a los principios de sororidad y solidaridad que los feminismos promueven.

Otro aspecto de la performatividad de la toma es que, como explica Judith Butler, las tomas aseguran las condiciones materiales para poder aparecer en público. Según la autora, si el espacio para aparecer políticamente estuviera garantizado, probablemente las tomas no ocurrirían: “Esta clase de acciones no suelen llevarse a cabo cuando se dispone de plataformas efectivas” (98). Atrincherarse en un espacio es disputar la posibilidad de adueñarse o de recuperar un espacio que se siente ajeno, pero que se piensa debería ser propio: “de este espacio hemos sido excluidas y ahora lo estamos reclamando”. Como bien escribe Alejandra Castillo: “Esta revuelta no sólo ha tomado lugar, sino que se ha tomado el lugar” (35). Las estudiantes feministas querían tomarse la palabra, pero para hablar era necesario tener un espacio desde donde proferir sus voces. Asimismo, querían aparecer políticamente, no determinadas por la mirada de los otros, sino que autodeterminadas por sus propios principios y deseos. Ante décadas, sino siglos, de patriarcado, para aparecer políticamente no bastaba “salir a la calle”, era imprescindible construir un lugar simbólico del habla y de la enunciación encarnada de los cuerpos.

La toma, en este contexto, es aquello que permite catalizar la comunidad y propulsar la acción política. La toma se configura como un espacio liminoide, que según Victor Turner es una protoestructura que se sitúa al margen de la estructura desde la que emergen nuevas formas sociales (169). Lo liminoide se construye como un horizonte donde opera la transición de un estado a otro (173), donde se rechaza y trasciende la fijación y las reglas de la estructura. Tal como el rito de pasaje de las sociedades simples, en las sociedades contemporáneas aquello que se pone a prueba en los sistemas liminoides se recrea en la reinserción en lo social. Las tomas funcionan justamente como este espacio protoestructural que avizora una nueva estructura, la pone en acción para luego recrearla.

La toma se emparenta así con el ritual, donde las reglas sociales se suspenden para probar un nuevo orden. La toma como ritual, tiene una gran eficacia simbólica: genera comunidad, sincroniza afectos, organiza corporalidades. La infraestructura, como ambiente material de este ritual, no “contiene” la acción, sino que se refuncionaliza en la acción. Como una nueva capa de significado incrustado en las materialidades, las facultades y campus tomados guardan una nueva pátina que reconfigura su significado. Desde este punto de vista, el acto de tomarse un espacio es en el fondo refundar el significado que dicho espacio detenta.

Siguiendo las hipótesis de Butler, que insiste en la factibilidad material de resistencia política (76), cabe preguntarse cómo la falta de este espacio reconfigurado por la toma afecta el debilitamiento del movimiento e incluso el riesgo de su extinción. Aún con los triunfos políticos obtenidos, la deposición de la toma

dejó en sus precursoras un amargo sabor a utopía perdida. El rito ha terminado. El movimiento tiene el desafío de poder sostener una comunidad que no dependa de la intensidad de los afectos que se ponen en circulación en el momento pivotal de la toma. En la misma línea, resta el desafío de construir una comunidad que no sea reaccionaria y que pueda, de una forma u otra, perseverar en un proyecto de construcción del anhelado modo de vida feminista. Resta, en definitiva, el desafío de mutar la resistencia a otras formas más sostenidas de acción colectiva.

### **La puesta en cuerpo como reversa de la vulnerabilidad**

Si los procedimientos feministas de las tomas lograron generar una comunidad e instalar un lugar de legitimidad para hablar, las marchas y manifestaciones fueron los contextos donde estas colectividades pudieron desplegarse expresivamente. Los dispositivos puestos en cuerpo en las marchas y manifestaciones no pueden entenderse sin la experiencia de comunidad construida en las tomas y los paros; al mismo tiempo, las marchas sirven para generar una cadencia que da ritmo a la toma que, de lo contrario, quedaría sumida en un espacio liminoide indefinido.

Las manifestaciones colectivas muchas veces se definen como formas de ocupar un espacio público. La teoría de la asamblea de Butler, sin embargo, llama la atención sobre la falacia de pensar las movilizaciones en estos términos. “Ocupar” el espacio público, sería dar por sentado que el espacio público pre-existe la movilización, cuando como bien hace ver Butler, la multitud de cuerpos, al salir a la calle, disputa lo público al mismo tiempo que lo produce:

Los cuerpos en su pluralidad reclaman lo público, encuentran y producen lo que es público a través del apropiamiento y la reconfiguración de los entornos materiales; y estos, a su vez, son parte de la acción, pero al mismo tiempo actúan cuando se convierten en el soporte de la acción (76).

Un interesante ejemplo de la disputa de lo público se produjo en la marcha del 16 de mayo cuando un ejército de mujeres encapuchadas y con el torso desnudo marcharon vigorosas por las calles de la ciudad. El contingente de encapuchadas, casi todas estudiantes de la Pontificia Universidad Católica, ostentó sus pechos mientras ocultaban sus rostros. Con una vibrante fuerza colectiva se encumbraron en las vallas papales dispuestas frente al Palacio de La Moneda, desplegaron vigorosas coreografías en su trayecto mientras vociferaban “Y cómo, y cómo, y cómo es la hueá, nos matan y nos violan y nadie hace na”.

Uno de los gestos que generó más polémica, fue cuando varias estudiantes treparon las estatuas que representan autoridades eclesiásticas y de la misma universidad.

El gesto produjo una de las imágenes más emblemáticas del movimiento: encapuchadas con sus pechos descubiertos sobre los símbolos de la autoridad patriarcal. El gesto insurreccional fue percibido como una insolencia y profanación de los emblemas universitarios y eclesiásticos. Sin justificar el hecho, que fue percibido como violento y ofensivo, desde el punto de vista del análisis de la performance política es interesante pensar cómo el gesto reconfigura la materialidad de ese espacio. Estas estatuas nunca más serán “las mismas”, la memoria colectiva de la universidad e incluso del país, no podrá sino recordar la imagen, casi épica, de jóvenes mujeres encapuchadas sobre estas, manifestando su furia contra lo que las estatuas representan. En el gesto no hay discurso, no hay palabra más que aquella escrita en unos panfletos fotocopiados pegados precariamente en la figura que denuncian: “La UC encubre el abuso”, “Aquí se titulan violadores”. La dinámica refleja las formas de comunicación política de estos tiempos, que se basan, sobre todo en la población más joven, en la puesta en circulación de imágenes más que de discursos. Esto es algo que la performance entendió muy bien: la escenificación, la esteticidad, la protesta y la política funcionan sinérgicamente y son más elocuentes cuando se construyen amalgamadas.

En esta acción colectiva, los cuerpos femeninos disputan el espacio público y se rebelan ante las condiciones de existencia que el patriarcado produce y perpetúa. Como rezaban memes que circulaban por las redes sociales, las calles son espacios que detentan peligro para las mujeres y las disidencias sexuales. Las tradicionales recomendaciones de “no andar solas” tienen su justificación en la altísima tasa de agresiones a mujeres y minorías en el espacio público. Pues bien, este contingente de encapuchadas ejecuta un reverso performativo como si estuvieran declarando “vamos a ir juntas pero a protestar, a disputar nuestro espacio y a tomarnos nuestro derecho a aparecer como queremos”. La acción es a la vez física –salen a las calles y hacen uso de estas de la forma como ellas disponen–, y representacional en el sentido de poner en escena la revancha ante el mandato patriarcal que determina qué comportamientos y vestimentas les están “permitidas”. Para estas jóvenes los cuerpos devienen el sustrato y objeto de la insurrección y rebelión política.

Es justamente el uso del cuerpo como sustento y declaración política que produce la reversa de la posición de vulnerabilidad a la que están sometidas las vidas precarizadas (como las llama Butler). Las encapuchadas a torso desnudo muestran en un complejo clivaje la precariedad y su derecho a existir. El escuadrón ostenta una vigorosidad corporal y política en sus coreografías, cantos y acciones. Lo que ocurre en esa colectividad de cuerpos femeninos es una puesta en circulación de afectos de alta intensidad, que, podemos suponer, mezclan la rabia, la excitación, la esperanza. Los cuerpos sintonizan en la alta frecuencia de agitación, se



empoderan y potencian mutuamente. Lo que acontece allí no es una suma de cuerpos, es un sistema intercorporal que encuentra su fuerza y vigorosidad en la acción que ejecuta. Y este sistema colectivo intercorporal se convierte, en sí mismo, en una potente declaración política.

Me parece interesante pensar esta performance como la revisitación de repertorios de protesta. Para Diana Taylor, el repertorio es la memoria encarnada: las performances, las prácticas, las acciones efímeras realizadas en co-presencia que conservan y transforman las coreografías colectivas de sentido. Más allá de las demandas específicas y locales de los movimientos sociales, es innegable que hay prácticas y acciones que se repiten, se citan, se reciclan. Diana Taylor los describe como memes, gestos y acciones que se replican y cuya fuerza política radica en su capacidad de repetición, contagio y su habilidad para “pegar” en contextos disímiles (115). Los zapatos para significar la ausencia de las víctimas, los *sit-in* o *die-in*'s que han sido ocupados para los más diversos fines políticos, las huelgas de hambre, entre muchos otros. Si para dispositivos textuales se habla de intertextualidad, propongo que en ámbito del activismo pensemos en términos de una *interrepertoriedad*, es decir, en los procedimientos mediante los cuales las prácticas y acciones se replican y reciclan, citándose mutuamente. La puesta en circulación de los repertorios de protesta es independiente a la conciencia o el conocimiento explícito de sus participantes respecto a las interacciones anteriores, es más bien un fenómeno de contagio cultural diacrónico que no necesariamente pasa por las voluntades.

La acción de las encapuchadas del mayo feminista en Chile puede entenderse justamente como una *interrepertoriedad* de otros comportamientos y otras acciones de protesta. El gesto se inscribe en la genealogía del uso de la desnudez como protesta que ha sido utilizado por muchas artistas y activistas del feminismo. Los torsos desnudos, signos de rebeldía y resistencia, desplazan las connotaciones sexualizadas y maternales que se asocian persistentemente al cuerpo femenino. La desnudez corporaliza la fisura entre lo que la heteronorma patriarcal permite y prohíbe a los cuerpos. La acción colectiva reconquista así la propiedad sobre el propio cuerpo y el derecho a decidir cómo portarlo y vivirlo. El batallón de encapuchadas acciona desde otro lugar de subjetividad, un lugar corporal donde la carne no debe ni esconderse ni disponerse ante la mirada patriarcal, sino que puede desplegarse desde la propia libertad. La ostentación del propio cuerpo subvierte la frontera entre lo privado y lo público. Actúa, en versión recargada, el lema “lo personal es político”.

Otro fenómeno de *interrepertoriedad* es el uso de los pasamontañas, que también se inscribe en un linaje de acciones de protesta, desde el colectivo feminista

ruso Pussy Riot, pasando por la película V de Vendetta, o los zapatistas; muchas organizaciones subversivas y artísticas han utilizado este recurso. Las máscaras se usan por razones prácticas, para ocultar la identidad evitando las consecuencias de la propia acción, pero tiene también toda la densidad simbólica de sus usos anteriores. En el caso de las estudiantes de la Universidad Católica, el gesto sirve por un lado para evitar su identificación y las posibles represalias por parte de las autoridades y a la vez sirve como cita corporizada a otros movimientos sociales en el mundo y la historia.

La *interrepertoriad* no es sólo repetición, también propone nuevos usos de las prácticas corporales que replica. En este caso, resulta clave el hecho de que los pasamontañas de las manifestantes feministas estaban cuidadosamente personalizados con aplicaciones y bordados. En este caso, el pasamontaña no borra la individualidad, no hay aquí uniformes, muy por el contrario, la individualidad se ostenta sobre la capucha. La individualidad aparece cifrada ante la mirada pública, pero se dice y se manifiesta en esos zurcidos y bordados. El gesto es bello porque además se vincula, como *interrepertorio*, con las labores de cosido y bordado típicamente realizadas por las mujeres en la privacidad de lo doméstico. La acción de coser adquiere otro valor, ya no es la acción sumisa que se realiza en el propio hogar, deviene una acción que se proyecta a la calle, a la protesta, a la marcha. Las subjetividades restan ahí en las piedrecillas bordadas que conservan las huellas de la gestualidad que las produjo, evidenciando una temporalidad otra respecto a la temporalidad de la marcha. El tiempo de la protesta es rápido, veloz, contingente. Pero los pasamontañas bordados indican el tiempo lento y pausado de la preparación de la acción colectiva. El bordado requiere un tiempo de calma, el tiempo de los oficios manuales, el tiempo de la solidaridad y la resistencia. El pasamontaña bordado concentra así un rizoma de connotaciones: lo subversivo y lo tradicional, el anonimato y la individualidad, el tiempo de la lucha y el tiempo doméstico de los oficios. El gesto deviene feminista en toda su expresión, colapsando binarismos para proponer nuevas formas de pensar y de hacer lo femenino.

### **El futuro esplendor**

El tsunami feminista sin duda logró desplazar los límites de lo concebible al tiempo que modificó las narrativas a través de las cuales entendemos el mundo en el que vivimos. El movimiento instaló una discusión sobre la violencia sexual, el rol de la mujer y las disidencias sexuales, la educación sexista y también sobre la distribución de los privilegios en nuestra sociedad. Como nunca antes se desmanteló la naturalización de la violencia de género, entendida no sólo desde el acoso y el abuso sexual, sino también desde la norma de género que exige adscribir a una

identidad heterosexual que distribuye en forma injusta el poder, generando efectos de exclusión de quienes escapan de esta lógica binaria. Provocó, además, un efecto doble y transversal que permitió identificaciones tanto con el lugar de la vulnerabilidad de las personas precarizadas, como con la fuerza y poderío que ostentaba el movimiento.

El tsunami feminista ocupó tácticas corporales que lograron una eficacia transformadora, obteniendo triunfos no despreciables en la arena política universitaria e incluso nacional como, por ejemplo, la aprobación de la ley de identidad de género algunas semanas después del despertar feminista. Resta el futuro, como siempre abierto e indeterminado, para descubrir las nuevas formas de puesta en cuerpo y en acción que el activismo feminista pondrá en marcha en los próximos tiempos.

## Obras citadas

- “Más de 30 universidades ya están movilizadas por demandas feministas”. Cooperativa.cl. 29 de mayo 2018. Visitada 30 septiembre 2018. <https://www.cooperativa.cl/noticias/pais/educacion/movimiento-estudiantil/mas-de-30-universidades-ya-estan-movilizadas-por-demandas-feministas/2018-05-29/123325.html>
- Araditi, Benjamín. “Las Insurgencias No Tienen un Plan – Ellas Son el Plan: Performativos Políticos y Mediadores Evanescentes”. *Revista Sul-Americana de Ciência Política* 2, 8 (2013): 1-18.
- Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política*. Buenos Aires: Paidós, 2017.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity*. Londres: Routledge, 1990.
- CADEM. “ENCUESTA N°227 – 22 DE MAYO”. 22 de mayo 2018. Web. Visitada el 1 de junio 2018. <https://www.cadem.cl/encuestas/encuesta-n227-22-de-mayo/>
- Castillo, Alejandra. “De la revuelta feminista, la historia y Julieta Kirkwood”. *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado*. Ed. Faride Zerán. Santiago: LOM. 2018: 35-48.
- Crenshaw, Kimberle. “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”. *University of Chicago Legal Forum*. Vol. 1989 (1998). Visitado 30 diciembre 2018. <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>
- De Laurentis, Teresa. “La tecnología del género”. *Mora, Revista del Área Interdisciplinar de Estudios de la Mujer* 2 (1996): 8.
- Dicker, Rory. *A history of U.S. feminisms*. Berkley: Seal Press. 2016.
- Eltit, Diamela. “No hay plazo que no se cumpla”. *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado*. Ed. Faride Zerán. Santiago: LOM. 2018: 59-65.
- Follegati, Luna. “El feminismo se ha vuelto una necesidad: movimiento estudiantil y organización feminista (2000-2017)”. *Revista Anales*. Séptima Serie 14. (2018): 261-291.
- Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*, LOM Ediciones y Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, 2010.

- Molina, Tomás y Ferrer, Consuelo. “Fuimos ola y nos convertimos en tsunami”: Multitudinaria marcha feminista recorrió la Alameda de manera pacífica”. Emol. Enero 6 junio 2018. Web. Visitada 3 enero 2018. <https://www.emol.com/noticias/Nacional/2018/06/06/908894/Fuimos-ola-y-nos-convertimos-en-tsunami-Multitudinaria-marcha-feminista-recorrio-la-Alameda-de-manera-pacifica.html>
- Observatorio políticas y redes sociales. “Ola feminista se toma las redes sociales”. Observatorio política y redes sociales. 23 de mayo 2018. Web. Visitada el 1 de octubre 2018. <https://www.politicayredessociales.cl/single-post/2018/05/23/Nuevo-estudio-Ola-Feminista-se-toma-las-Redes-Sociales>
- Richard, Nelly. “La insurgencia feminista del mayo 2018”. *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado*. Ed. Faride Zerán. Santiago: LOM, 2018: 115-125.
- Taylor, Diana. “Traumatic memes”. *Women Mobilizing Memory*. Ed. Ayse Altýnay, María José Contreras, Marianne Hirsch, Jean Howard, Banu Karaca and Alisa Solomon. Nueva York: Columbia University Press, 2019.
- “Toma feminista en el Instituto Nacional: alumnas del liceo Carmela Carvajal protestan contra el establecimiento”. CNN Chile. 15 mayo 2018. Web. 16 mayo 2018. [https://www.cnnchile.com/pais/toma-feminista-en-el-instituto-nacional-alumnas-del-liceo-carmela-carvajal\\_20180515/](https://www.cnnchile.com/pais/toma-feminista-en-el-instituto-nacional-alumnas-del-liceo-carmela-carvajal_20180515/)
- Turner, Victor. *Antropología del ritual*. México: Edit. Romero Hernández. 2002.
- Schild, Verónica. “Feminismo y neoliberalismo en América Latina”. *Nueva Sociedad* 265. (2016): 32-49.
- Zerán, Faride. “Prólogo. Escrituras rebeldes para tiempos de cambios”. *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado*. Ed. Faride Zerán. Santiago: LOM, 2018. 9-20.

## El presente como archivo: inscripciones del futuro en el activismo prepandémico

The present as an archive: future inscriptions in pre-pandemic  
activism

Lorena Verzero  
CONICET-UBA  
[lorenaverzero@gmail.com](mailto:lorenaverzero@gmail.com)

### Resumen

El artículo parte de la pregunta sobre los futuros que nos es posible imaginar y, para tantear alternativas, se centra en prácticas de activismo artístico desarrolladas hasta el inicio de la pandemia por Covid-19. La indagación sobre experiencias *artistas* se funda en la hipótesis de que se trata de prácticas que encarnan en sí mismas elementos particularmente especiales para imaginar y construir futuros alternativos a los que nos ofrece el *status quo*. Se profundiza en el análisis de algunos casos en los que la autora misma ha intervenido, como modo de exponer la potencia transformadora de la conjunción entre cuerpo y palabra, experiencia y reflexión crítica.

**Palabras clave:** *activismo*, memoria, futuros

### Abstract

This article stems from the question around the possible futures we can imagine. In exploring alternatives, it focuses on artistic activism practices developed up to the beginning of the COVID-19 pandemic. It investigates *artistic* experiences based on the hypothesis that these practices embody particularly special elements to imagine and build alternative futures to those offered by the *status quo*. The analysis will study in more depth some cases where the present author has intervened, as a way of showing the transformative potential of bringing together body and words, experience and critical reflection.

**Keywords:** *activism*, memory, futures

La pregunta por cómo imaginamos los futuros posibles resulta sumamente estimulante, puesto que son muchas y múltiples las variables de nuestra coyuntura histórica que nos harían desembocar en pensamientos pesimistas y hasta nihilistas sobre hacia dónde están yendo nuestras sociedades guiadas por poderes sin escrúpulos. Encuentro un desafío, no obstante, en que la pregunta aislada parece *a priori* arrastrar consigo el mandato de imaginar futuros mejores. ¿Cómo nosotros, intelectuales, artistas, gente de la cultura, no vamos a imaginar estrategias para construir futuros mejores?

La pregunta por los futuros posibles me lleva otra vez a Benjamin (2005), en particular a la reiteración de la idea que toma de Jules Michelet de que “cada época sueña a la siguiente” (35). De acuerdo con esa idea, el presente como tiempo histórico es la construcción que el pasado ha hecho de él. En mis trabajos sobre teatro militante (*Verzero Teatro militante*), avancé en esta línea respecto de las relaciones del presente con el pasado reciente. Mi intención ahora es pensar en el presente como pasado de los futuros que imaginamos.

Si bien, entonces, el presente es resultado del pasado, la historia ha preparado el presente como su futuro *posible*. En este sentido, y dado que el futuro encierra la imposibilidad de existir, el presente —además de ser factualidad— aparece como posibilidad. En su Tesis II, Benjamin postula dos definiciones para la idea de presente: el presente como el aquí y ahora, lo que ha llegado a ser, la consecuencia del pasado; y el presente como posibilidad, forjado en el pasado fracasado, en los pasados que no han llegado a ser. Así, si el presente real es *acto*, el presente posible es *potencia*. El presente como posibilidad se cimienta en el pasado que no ha podido coagular. En este sentido, cada presente ya no es sólo continuidad o consecuencia del pasado. Para trabajar con el pasado reciente, considero fundamental retomar la referencia a esta cuestión que formula Reyes Mate en el marco de un sesudo análisis de las Tesis de Benjamin. Si llamamos a la posibilidad *presente* —dirá Mate (72)— es porque reconocemos a esa historia frustrada un derecho a ser, a lograrse, a la felicidad, es decir, a ser redimida. Esta idea nos permite tomar distancia del presente como acto, como factualidad, y pensarlo en todas sus dimensiones de posibilidades; y por ende, imaginar no sólo futuros posibles, sino también, futuros imposibles; planear desanclajes, desvíos, interrupciones y disrupciones.

Por otra parte, los debates sobre las ventajas y las limitaciones de historizar el presente, que provienen ya de los años 70, resultan iluminadoras para situar las reflexiones sobre la contemporaneidad en un marco teórico y material (Díaz Munitzaga). El Instituto de Historia del Tiempo Presente de París constituyó un espacio intelectual clave de esta línea de pensamiento. Francois Bédarida, fundador



y primer director del Instituto (1978-1990), definía el presente como “el tiempo de la experiencia vivida” (22). “Se trata —continúa Bédarida—, verdaderamente, de un terreno movedizo, con periodizaciones más o menos elásticas, con aproximaciones variables, con adquisiciones sucesivas. Un tiempo caracterizado por el hecho de que existen testigos y una memoria viva de donde se desprende el papel específico de la historia oral” (22). La Historia del Tiempo Presente opera, entonces, como marco teórico que al mismo tiempo brinda herramientas analíticas para pensar la contemporaneidad.

Comencé a pensar este artículo de cara a una presentación en el Foro de las Artes que organizan la Dirección de Creación Artística, Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, y la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Chile, y que tuvo lugar en la ciudad de Santiago entre el 8 y el 10 de octubre de 2019, pocos días antes del estallido. Como anticipando no sólo la revuelta, sino también la pandemia que prosiguió, el seminario se tituló “Los futuros imaginados”.<sup>1</sup> Algunas de las preguntas formuladas como disparadores de este encuentro me resonaban muy especialmente en relación con mi campo de estudios y, tras los episodios del “despertar” chileno sumados a la experiencia de pandemia por Covid-19, los interrogantes sobre la construcción de futuros resultan insoslayables. Entre las preguntas formuladas en el texto de presentación del Foro de las Artes, me interesa retomar las siguientes:

¿Cuáles son las expresiones artísticas actuales (llámese “contemporáneo” o no) que impactan en el campo social y cuáles son los efectos de su quehacer?  
¿Qué convierte a una expresión artística en algo necesario desde el punto de vista social? ¿Cómo el arte del presente lidia con esa demanda? . . . ¿Cuáles son los futuros que el arte está imaginando actualmente? ¿Cómo el estatuto del artista ha cambiado, y seguirá cambiando, en relación con el modo en que las tecnologías de producción y difusión del arte han modificado la relación entre artista, materia y forma? (s/n).<sup>2</sup>

Una de las figuras destacadas en la actualidad en el campo de la historiografía del presente, que integra y ha dirigido el mencionado Instituto del Tiempo Presente, es Henry Roussó (2012). En 2017 Roussó visitó la Argentina y observó la dimensión que la historia toma en nuestros países y, muy particularmente, la

---

1 [Video de difusión del Foro de las Artes 2019](#)

2 [Conferencias del Seminario Internacional](#) “Los futuros imaginados: Memorias, feminismos y representaciones críticas en el arte”

dimensión que en nuestras sociedades cobra en relación con la memoria. Según el historiador francés:

Esta resonancia se debe a que la epistemología particular de la historia reciente tal como emergió en los años setenta, paralelamente a una nueva historia de la memoria, dos fenómenos que fueron concomitantes, se inscribe en una época general, en un régimen de historicidad en el que la memoria se ha convertido en un valor fundamental —que no está exento en algunos casos de un cierto fetichismo (2).

En esa conferencia, Russó se va a centrar en una historiografía de la memoria con la intención de corroborar la hipótesis de que “este modo de escribir la historia, esta sensibilidad en torno a la memoria y al modo de investigar la historia contemporánea, se ha vuelto un fenómeno mundial” (2). Contrariamente a su voluntad de establecimiento de una teoría global, es mi intención hoy tomar alguna de sus argumentaciones para pensar los modos en que la memoria (y más específicamente, la memoria en el campo artístico) tiene lugar en nuestro presente como modo de imaginar futuros y que, de algún modo, funciona como respuesta a las preguntas anteriores.

### **Artivismo: elementos para imaginación del futuro**

Me he dedicado largamente a la investigación sobre la construcción de memorias en el teatro argentino, haciendo algunas aproximaciones a estas problemáticas en los demás países del Cono Sur.<sup>3</sup> En dicho trayecto, he constatado la emergencia de nuevos modos de incidencia desde las prácticas artísticas en las construcciones de la historia y, por ende, en sus relaciones con la memoria.

Estas nuevas prácticas se originan en el marco de la restauración neoliberal que se dio en los últimos años en Argentina en consonancia con el desplazamiento político propiciado en gran parte de los países de la región y del mundo occidental. Ya a partir de los últimos años del segundo gobierno progresista de Cristina Fernández (2011-2015) comenzaron a organizarse colectivos artísticos que desarrollaban distinto tipo de tácticas de intervención en el espacio público. Con la asunción de Mauricio Macri como presidente (2011-2015) y la instauración del neoliberalismo feroz, las prácticas de resistencia y los intentos de construcción de micropolíticas alternativas que tímidamente iban surgiendo, se fortalecieron, se multiplicaron y potenciaron. Entre ellas, las experiencias artísticas han ocupado un lugar preponderante.

---

3 Algunas de mis publicaciones se encuentran en: [conicet.academia.edu](http://conicet.academia.edu)

Se trata de experiencias siempre desarrolladas por colectivos. Estos se reúnen a partir de diferentes tipos de convocatoria y con diversas modalidades de gestión, pero con finalidades de asociación en nuevos tipos de grupalidad, de entretejido de nuevos lazos sociales, de configuración de nuevos modos de incidencia en lo social-político y de desarrollo de operaciones estéticas innovadoras. Estas prácticas se enmarcan en la historia del activismo artístico en el siglo XX y conectan con experiencias de la historia reciente latinoamericana. En términos generales, combinan un interés estético con una intencionalidad (micro)política directa, y se desarrollan de manera colectiva en el interregno entre el arte, la política, la comunicación y la performance.

Los colectivos contemporáneos se caracterizan por configurar un tipo de activismo que desafía no sólo definiciones de ciudad(anía), de corporalidad y de virtualidad, sino también la noción del arte y la experiencia estética como actividad relativamente autónoma de las lógicas dominantes. Además de su presencia física, los grupos usan Internet y redes sociales con diversas funcionalidades, desde generar visibilidad y tener acceso a un público más amplio, hasta construir las performances en un entorno con presencialidades diversas. Con estas acciones se interpela a un nuevo tipo de subjetividad, que se configura no sólo en el espacio físico, sino virtualmente a través de las redes sociales, posibilitando una participación diferida en el espacio y en el tiempo. Los medios son implementados como recursos para crear acciones y escenas híbridas y autoreflexivas que exponen críticamente a los espectadores las fuerzas sociales que contribuyen a su construcción y a la construcción de las subjetividades presentes en ellas. Con todo esto, no sólo se redefine el lugar de espectación, sino también los de producción artística, intervención política y espacio público.

El activismo artístico contemporáneo intenta despertar a la sociedad de las ilusiones del neoliberalismo, señalando la violencia física y simbólica, subvirtiendo los usos del espacio público, subrayando el carácter antidemocrático de la hegemonía patriarcal y de los modos de organización social, política y económica que de él se desprenden y están naturalizados por el sentido común. Algunos de los colectivos se vinculan a corrientes del feminismo o a movimientos sociales, como “Barrios x la Memoria” o “Ni una menos”.

Podría decirse que estas características generales definen ampliamente el fenómeno, pero sin embargo, se trata de un tipo de práctica que constantemente se escurre de una definición cerrada. Por ejemplo, si bien una de sus características centrales es la intervención en el espacio público de la ciudad, el activismo también ocurre en otro tipo de espacios, como centros culturales, universidades y sitios de

memoria. En el mismo sentido, subrayamos su carácter anti-institucional, sus tensiones y sus disputas con la institución (desde instituciones estatales o culturales, hasta la institución arte) pero, por ejemplo, los museos incluyen intervenciones de este tipo, incluso privilegiándolas en las curadurías o promocionando convocatorias específicas de intervención artístico-política. Además, algunas de las acciones se enmarcan en la lógica del campo cultural (se dan en sala, con una periodicidad de funciones y cobrando entrada) sin dejar de activar política y estéticamente, y de contener una cantidad de criterios a partir de los cuales podemos seguir considerándolas artivistas.



*La memoria en el Centro*  
Compañía de Funciones Patrióticas  
Centro Cultural Recoleta, 2018

Es así como, a mi juicio, el artivismo aparece como un tipo de experiencia artística, social y política que contiene algunas de las características del futuro que me gusta imaginar: híbrido, fluido, colectivo, crítico.



*Encuentro Arte urgente*  
Ex-ESMA  
30 de septiembre de 2017

## Artivismo y memoria

En lo que respecta a la construcción de memorias, si durante las primeras décadas del siglo el teatro argentino se había caracterizado por la centralidad de una mirada sobre la historia reciente (Verzero 2019), los colectivos artivistas contemporáneos aparentemente amplían esa temporalidad, poniendo en escena acciones que reconstruyen no sólo los años de la última dictadura (por ejemplo, las acciones centrales del proyecto *Relato situado* de la Compañía de Funciones Patrióticas, *Una topografía de la memoria* (2016-2017); *Almagro Tiene Memoria* (2017) y las obras de recorrido que las continuaron, *El sentido de la memoria* (2018), *Los barrios tienen memoria* (2018), *Memoria de Campo de Mayo* (2018)); sino también, la historia nacional y las relaciones con el peronismo (*Relato situado*, *Acción de memoria urbana*, 2015); la conquista de América (como *Proyecto 52/10* de FUNO, Colectivo Fin de UN Mundo, 2012); la historia de corporaciones y explotación de los últimos siglos (*#¿Quién elige?*, FACC, Fuerza Artística de Choque Comunicativo, 2017), la historia de Internet, del hacktivismo y de las lógicas tecnocráticas de los años '80 y '90 (*Ciberpunks* del Colectivo Dominio Público, 2016).

Las acciones son en todos los casos intertextuales y colaborativas. Todas implican al público de distinta manera (como participante, como en los *Relatos situados* o el final de *Proyecto 52/10*; o como espectador, como en *#¿Quién elige?*), interrumpiendo en su cotidianeidad o convocándolo en un día y hora determinados para encontrarse en un espacio). Estas acciones se desarrollan en distinto tipo de espacios (la mayoría de ellas en la calle en la ciudad de Buenos Aires, pero algunas se dan en otras ciudades del país (las acciones 1, 2 y 3 de *#¿Quién elige?*, y algunas, en espacios cerrados ligados a la institución arte (tal es el caso de *Ciberpunks*, que se dio en la sala Hasta Trilce, un espacio cultural independiente de la ciudad de Buenos Aires).

La apertura a la participación constituye una de las características centrales de estos colectivos. Esta apertura puede tener que ver con la participación del público durante la experiencia o con la conformación del grupo. Ambos tipos de relaciones se dan de múltiples maneras: el público puede ser invitado a participar si lo desea, su participación puede ser indispensable para que la acción se desarrolle o puede simplemente participar como observador a la manera de un espectador de teatro tradicional, y estos modos de participación se generan y se gestionan de las maneras más diversas. En lo que respecta a la inclusión de integrantes en los colectivos, algunos de ellos son abiertos con ciertas reglas (FUNO, Arda), y otros convocan a artistas, artistas no profesionales u otro tipo de invitados para la



#¿Quién elige? Acción 3 de 4. Escuadrón 36, Esquel  
Fuerza Artística de Choque Comunicativo  
17 de octubre de 2017

realización de alguna acción en particular (Compañía de Funciones Patrióticas, FACC). Todo esto potencia el trabajo creativo en un espacio híbrido entre la investigación y la práctica artística. Este rasgo constituye una de las problemáticas centrales del arte actual y el artivismo, por su propia configuración, resulta particularmente permeable a esos intercambios.

En el mismo sentido, los colectivos o sus integrantes suelen desplegar reflexiones sobre su propio trabajo. El proceso creativo está fuertemente marcado por debates y dilemas que demandan reflexiones y, en algunos casos, estas se vuelcan en resultados que acompañan las acciones como paratextos o, incluso, como publicaciones de los mismos artistas.

El artivismo constituye, así, una actividad en la que creación e investigación aparecen particularmente imbricadas. El carácter crítico del activismo, la reflexión que motoriza toda acción y la creatividad puesta en juego en las intervenciones, hace que el artivismo resulte particularmente propicio para romper con las fronteras dis-



Proyecto 52/10  
Fin de UN Mundo  
12 de octubre de 2012



Centro Cultural San Martín  
Noviembre, 2015

Manifiesto Cyberpunk  
Colectivo Dominio Público

ciplinarias. Es así como yo misma he intervenido en algunas acciones.

Entre ellas, participé como performer del *Relato situado Almagro tiene memoria*, el 24 de marzo de 2017; y de *El esquinazo*, el 30 de abril de 2017. Me referiré en lo sucesivo a problemáticas que emergen de esas experiencias.



## Artivismo: entre la memoria colectiva y la memoria individual

*Almagro tiene memoria*<sup>4</sup> es una obra de recorrido de Compañía de Funciones Patrióticas, que aumenta la propuesta realizada anteriormente *Una topografía de la memoria* (2016). Esta última se constituirá en el sello del grupo, y consistió en una deriva, es decir, en un recorrido a pie, por una zona del barrio de Almagro, con la realización de acciones en algunas “baldosas por la memoria”.<sup>5</sup>



Afiches de difusión  
*Relato situado. Almagro tiene memoria*, 2017  
Compañía de Funciones Patrióticas



Realizada en la noche del 24 de marzo de 2017, fecha en que se conmemoraban los 41 años del golpe de estado de 1976, la propuesta consistió en una deriva por todas las baldosas por la memoria del barrio de Almagro (que, estadísticamente, es el barrio con mayor cantidad de detenidos-desaparecidos de la ciudad de Buenos Aires). Para ello, se convocó a actores, músicos, artistas visuales e investigadores. A cada uno se le asignó una baldosa para que realizara una acción en torno a ella. Fueron más de 40 acciones desarrollándose en simultáneo. Y se estima que asistieron más de 300 espectadores/participantes. El grupo de investigación que coordinó (el Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en

4 Ficha técnica de *Almagro tiene memoria* disponible [en línea](#).

5 En Verzero (2019) describo los *Relatos situados* realizados entre 2015 y 2018, desde una perspectiva enmarcada en la noción de “capitalismo emocional” de Eva Illouz. En ese artículo se reconstruyen las acciones pormenorizadamente.



América Latina, IIGG-UBA) fue invitado a participar y algunos de los integrantes realizamos intervenciones en algunas baldosas.

Había cinco puntos de encuentro desde donde se partía: Casona Cultural Humahuaca (Humahuaca 3508), Elefante Club Teatro (Guardia Vieja 4259), Avalon Casa Cultural (Pringles 511), Umbral. Espacio de Arte (Av. Díaz Vélez 3980) y Comunarte (Av. Castro Barros 236). Cada participante llegaba a uno de los puntos de encuentro donde recibía una lista de detenidos-desaparecidos con la dirección de cada una de sus baldosas y un plano de la zona, y con ese material, realizaba su propia deriva. Esto constituye una diferencia sustancial respecto de *Acción de memoria urbana* (2015) y *Una topografía de la memoria* (2016), las dos obras de recorrido que el colectivo había realizado anteriormente, en las que todos los participantes salían en un solo grupo. Aquí cada uno realizaba su propio recorrido. Junto con el mapa y la lista de baldosas, se les indicaba que la experiencia duraba una hora y media, y que al final debían acercarse a la Plaza Almagro. Con esta información, cada participante, solo o con quien hubiera ido a participar de la obra, emprendía su viaje. Y cada performer tenía la indicación de que debía realizar su acción cada vez que se acercara algún participante. En la Plaza Almagro se realizó un encuentro musical de cierre.

No se cobró entrada -como en las acciones anteriores-, sino un bono contribución con el que se colaboró con “Barrios x Memoria y Justicia”. Este evento, además, fue declarado de Interés para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos por la Legislatura porteña.

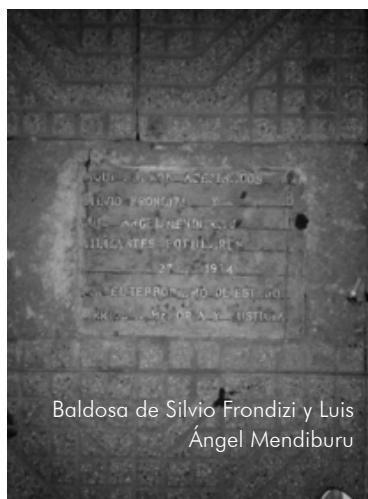


Relato situado. Almagro tiene memoria  
Compañía de Funciones Patrióticas  
2017



*Almagro tiene memoria* resultó un verdadero encuentro entre los cuerpos, masivo e íntimo al mismo tiempo. La mayoría de los *performers* (entre 40 y 50) y público (alrededor de 300 personas) asistió a esta deriva urbana al volver de la habitual marcha del 24 de marzo. La marcha de ese año, 2017, fue masiva, conmovedora y se definió por los lazos de unión de un sector social movilizadísimo emocionalmente a un año de iniciado el gobierno por el que la coalición de derecha Cambiemos llegó al poder con Mauricio Macri como presidente de la nación.

Tuve la oportunidad de realizar una acción esa noche. Me tocó trabajar sobre la baldosa de Silvio Frondizi y su yerno, Luis Ángel Mendiburu. Un documento con pautas y criterios generales circuló entre los *performers* invitados, pero no tuvimos ningún condicionamiento ni limitación a la hora de construir la acción. Como mencioné, la consigna que nos dieron era que cada vez que llegara un espectador debíamos realizar la acción. El público hacía el recorrido individualmente, en parejas o en grupo, como quisieran, y se unían a otros o tomaban una deriva hacia otra baldosa. Así, hicimos cada acción durante una hora y media para una, dos, tres o veinte personas.



Baldosa de Silvio Frondizi y Luis Ángel Mendiburu

En esa acción reflexiono en torno a la identidad y a los pequeños impulsos que lanzan destinos diversos, a partir de la vestimenta como hilo conductor que surgió durante la investigación de un relato Laura Lina, compañera integrante de la Compañía de Funciones Patrióticas. En la acción relataba un sencillo hecho que me contó Laura de la siguiente manera:

Resulta que la abuela de Laura vendía sweaters. Y su abuelo, Isidoro, era muy amigo de Silvio. Una semana antes de que lo mataran, Isidoro le había regalado uno de esos sweaters que vendía su mujer. Era un sweater de los de rombos, clásico. Cuando se encontró el cadáver, Silvio llevaba puesto ese sweater.

Pensamos que podía ser bordeaux. O azul. Pero no encontramos ninguna foto. La única [saca una foto del bolsillo y la muestra] es esta. Es una foto de Silvio muerto. Pero no se reconoce el sweater. Tampoco se lo reconoce a Silvio en esta foto (s/n).

Mientras lo decía, me cambiaba la ropa que llevaba puesta por otra. La acción finalizaba con el siguiente texto:

[Poniéndose un abrigo, mientras señala el vestido que lleva puesto:] Este vestido me lo regaló una amiga para mi último cumpleaños.

[Guardando todo en una mochila:] En realidad, me había regalado una blusa, pero me iba grande y la fui a cambiar. Era blanca, como con un entramado en la espalda. Mientras me estaba probando el vestido, vi que otra chica se llevaba la blusa. Y pensé: “Acabo de torcerle el destino a la blusa. Y al vestido también.” [Sale].

La acción es muy simple e intenta generar una trama de memorias individuales con una memoria colectiva, acortando las temporalidades, detectando los usos que nos unen.



*El esquinazo, en Sobre Falcón*  
Compañía de Funciones Patrióticas  
30 de abril de 2017



*El esquinazo, en Sobre Falcón*  
Compañía de Funciones Patrióticas  
30 de abril de 2017

*El Esquinazo*<sup>6</sup> formó parte de *Sobre Falcón*,<sup>7</sup> un evento artístico multidisciplinario que involucró a artistas y a activistas en la realización de intervenciones, performances, pegatinas y diverso tipo de acciones a lo largo de la calle Falcón, que recorrer los barrios de Vélez Sarsfield, Liniers, Villa Luro, Floresta, Flores y Caballito. La acción se hizo el domingo 30 de abril de 2017, día previo a la conmemoración del día del trabajador. La difusión se hizo de manera cerrada, a través de mails y por *inbox* de las redes, sólo a conocidos por cuestiones de seguridad, para evitar la presencia policial. El evento culminó con un picnic en la plaza Falcón, ubicada en la esquina de las calles Falcón y Benedetti, en el barrio de Floresta, más o menos en un punto medio del recorrido de la calle.

Falcón fue el primer cadete recibido del Colegio Militar y participó de la Conquista del Desierto. Se lo conoce por haber sido el Jefe de Policía que el 1º de mayo de 1909 estuvo al frente del operativo policial que reprimió una movilización de la FORA (Federación Obrera Regional Argentina), matando e hiriendo a trabajadores. Meses después, el militante anarquista inmigrante ruso-ucraniano Simón Radowitzki vengó el hecho con una bomba que mató al policía represor. El gobierno de aquella época homenajeó al represor con una de las calles más extensas de la ciudad de Buenos Aires. Durante la última dictadura, una plaza del barrio de Floresta recibió también su nombre.

Distintos colectivos se encargaron de intervenir alguna zona de la calle. *El esquinazo* se ocupó de un sector del barrio de Villa Luro, un barrio de clase media, de casas bajas, alejado del centro. En esa zona, varias de las calles que cruzan Falcón llevan el nombre de poetas y músicos clásicos: Byron, Dante, Manzoni, Leopardi, Homero y Donizetti.

La propuesta de la Compañía de Funciones Patrióticas consistió en intervenir las esquinas, de manera que cada performer tuvo a su cargo una intersección en la que se gerena un cruce entre Falcón y un representante de la alta cultura occidental.

En mi caso, me encargué del cruce de Falcón y Manzoni. De las cuatro esquinas disponibles, elegí una en la que se encontraba una florería y a la hora en la que se darían las funciones (15 y 16 hs.) el sol la ilumina de frente. El día de la acción yo me encontraría de viaje, por lo que fue la performance filmada con anticipación.

---

6 [Registro audiovisual](#)

7 [Material de archivo](#)

La acción consistió, entonces, en la proyección de una acción realizada en otro momento pero en el mismo lugar y a la misma hora. La zona es casualmente muy familiar para mí, viví cerca en mi infancia e incluso en ese momento vivía cerca también. A partir del conocimiento en el cuerpo de la zona, me propuse reflexionar sobre las fronteras, sobre las temporalidades, sobre el migrar y el emigrar, la materialidad de la presencia. Sentados en el umbral de la florería con mi hijo, que entonces tenía cinco años, yo decía el texto mientras ambos armábamos avioncitos de papel y los tirábamos (una destreza que aprendió para la ocasión). Fue, en definitiva, un trabajo sobre las memorias, sobre los recuerdos en el cuerpo de la zona, sobre la infancia, la experiencia de ser migrante, de cruzar las fronteras y de proyectar esos pasados en los futuros posibles.

Dado que la propuesta consistió en la reproducción de una acción que ocurrió en un tiempo anterior, en el preciso momento de la intervención la proyección implicó un desdoblamiento y duplicación del presente: esto que está aquí ocurriendo ahora en realidad ocurrió en otro tiempo. Lo que vemos no es lo que está presente, sino que vemos lo sido, lo que alguna vez fue. Al mismo tiempo, la acción proyecta a través de algunos elementos (como el niño y los aviones lanzados al espacio infinito) lo que puede ser en un futuro incierto: si lo sido está siendo ahora, puede volver a ser.



*UNQ tiene memoria*  
Compañía de Funciones Patrióticas  
Universidad Nacional de Quilmes  
26 de marzo de 2018



*El esquinazo, en Sobre Falcon*  
Compañía de Funciones Patrióticas  
30 de abril de 2017

Me interesa reflexionar en torno a los futuros posibles que guardan experiencias de este tipo, tanto desde sus posibilidades, como desde los problemas que encarnan.

La experiencia como parte de las acciones y mi trabajo investigativo me permiten confirmar algunos planteos formulados por diversos colectivos a la hora de ser entrevistados. En primer lugar, es indudable el carácter colectivo y colaborador a partir del cual estas acciones construyen

formas de asociación enriquecedoras. Estas experiencias poseen una capacidad de transformación micropolítica, que comienza con la posibilidad de modificar al menos mínimamente a los sujetos que participan de ellas (tanto a quienes las realizan como al público). Del mismo modo, su accionar en el “entre” lo individual y lo colectivo pone en juego una trama de sentidos que nos implica en diferentes dimensiones, poniendo en valor lo que ocurre en ese espacio “*in-between-ness*”.

Asimismo, y de cara a aquellos futuros que podamos imaginar, resulta central observar algunos problemas que subyacen a la intervención artístico-política contemporánea, evitando el encantamiento que se produce por algunos componentes sustanciales del activismo, como el carácter en ocasiones festivo del encuentro. Manuel Delgado enuncia tal vez de manera algo irónica pero muy ilustrativa el riesgo que encarna esta cuestión: “[el nuevo estilo de arte político tiene la] pretensión de rasgar la realidad cotidiana, cuando lo que hace es quizás sólo elevar la fiesta sorpresa a la altura al mismo tiempo de forma de lucha y de género artístico” (78).

Otro riesgo consiste en terminar siendo funcionales al mismo sistema que el activismo cuestiona, y esto puede darse a través de la transformación de la acción activista en parte de la oferta cultural de la ciudad. El límite difuso entre visibilización y espectacularización hace a la complejidad de esta problemática. La espectacularización —que Delgado define gráficamente como “convertir a las ciudades en parques temáticos” (73)— constituye una forma de esa acción devenida en objeto de consumo cultural.

En definitiva, el tipo de intervenciones artístico-políticas que tuvieron lugar en las ciudades latinoamericanas hasta el inicio de la pandemia por Covid-19 tienden lazos hacia futuros no exentos de riesgos, pero repletos de potenciales capacidades de transformación. A fines de mayo de 2020, cuando ya llevábamos unos meses de experiencia de confinamiento, Nelly Richard<sup>8</sup> hacía referencia a la revuelta chilena de octubre de 2019 como un “tiempo que quedó congelado” y proponía pensar esas experiencias como archivo. Partiendo de sus reflexiones, considero que podemos concebir las acciones llevadas a cabo en el marco de la revuelta chilena como parte del repertorio que se ha forjado en América Latina y que —como dice Richard— es preciso mantener a disposición, como parte de las memorias disponibles que puedan ser retomadas críticamente a la hora de inventar futuros alternativos a los que nos ofrece el *status quo*, es decir, a cada hora en la que nos propongamos incidir sobre nuestro presente.

---

8 En conversación con Marcelo Expósito. La conversación originalmente apareció en: Marcelo Expósito, “Conversaciones para pensar un mundo en cuarentena”: [culturaunam.mx](http://culturaunam.mx), 28 de mayo de 2020.



## Obras citadas

- Bédarida, Francois. “Definición, método y práctica de la Historia del Tiempo Presente”. *Cuadernos de historia contemporánea* 20 (1998): 19-27.
- Benjamin, Walter. “Tesis de filosofía de la historia”. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973 [1940]: 175-191.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005 [1927, 1940, 1982].
- Delgado, Manuel. “Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos”. *QuAderns-e. Institut Català d'Antropologia*, Núm. 18 (2), 2013: 68-80.
- Díaz Munizaga, Diego Miguel. “La historia del tiempo presente. Breve revisión a la disciplina del estudio histórico de las dinámicas de la sociedad actual”, *Abordajes UNLaR*. Volumen 1, Número 2, Segundo Semestre, 2013: 1-25. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/abordajes/article/view/4439/4121>
- Mate, Reyes. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*. Madrid: Trotta, 2006.
- Roussó, Henry. “Desarrollos de la historiografía de la memoria”, Conferencia pronunciada en la Universidad Nacional de La Plata, 15 de noviembre de 2017, *Aletheia*, volumen 8, número 16, junio 2018. [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/68329/Documento\\_completo.doc.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/68329/Documento_completo.doc.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Roussó, Henry. *La dernier catastrophe. L`histoire, le present, le contemporain*. Gallimard: París, 2012.
- Verzera, Lorena. *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años '70*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- Verzera, Lorena. “Cuerpos sobre cuerpos: políticas de construcción de la historia reciente en el teatro argentino.” *Democracias incompletas. Debates críticos en el Cono Sur*. Eds. Fernando Blanco y Cristián Opazo. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2019: 195-220.
- Verzera, Lorena. “Cartografía afectiva de la patria: *Relatos situados*, la ciudad palimpsesto”. *Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea*. Coords. Cecilia Sosa, Jordana Blejmar y Philippa Page. Buenos Aires: Librería, 2020: 150-171.



## Espacio, violencia y archivos en transformación: Los *sensichivos* en *Doble de riesgo* de Lola Arias

Space, Violence and the Archive Transformed: *Sensichivos* in Lola Arias's *Doble de riesgo* [Stunt Double]

Gail A. Bulman  
Syracuse University  
[gabulman@syr.edu](mailto:gabulman@syr.edu)

### Resumen

En los espacios interactivos de *Doble de riesgo* se manipula lo tangible y lo no-tangible para transformar la noción de archivo y construir récords innovadores y perdurables en los intersticios del afecto y la tecnología. Este artículo examina los registros presentados y postula que, con ellos, Arias inventa un nuevo tipo de documentación que incrusta las emociones en los eventos que las habían producido. Co-construidos por los actores y los espectadores, los *sensichivos* de la instalación son fluidos y transferibles. Son capaces de modificar las definiciones de comunidad y ofrecen a los espectadores herramientas para enfrentar y dismantelar la violencia.

**Palabras clave:** el archivo, el afecto, la comunidad, Lola Arias.

### Abstract

In Argentine Lola Arias's *Doble de riesgo* [Stunt Double]; (2016), tangible and intangible objects are manipulated within interactive spaces to change the notion of archives and to create innovative, lasting records in the interstices between affect and technology. This article examines these new ways to document and proposes that, through them, Arias invents *sensichivos*: archives that embed emotions into the history that produced them. Co-constructed by the artist, actors, historians, and spectators, *sensichivos* are fluid and transferable within and among communities. In this way, *sensichivos* have the power to transform communities and offer them unique tools to confront and dismantle violence.

**Key words:** archive, affect, community, Lola Arias.

## Introducción

La producción artística de la argentina Lola Arias<sup>1</sup> se caracteriza por su interrogación de las violencias políticas y por su innovadora inclusión de voces y perspectivas afectadas por esas violencias. En sus obras tempranas la dramaturga retrata la profundidad de la violencia incrustada en nuestros sistemas sociales más básicos. Por ejemplo, en *La escuálida familia* (2001) se traza en forma poética el afán de abusar entre sí —física, psicológica y sexualmente—, los miembros de una familia aislada. A través de las metáforas e imágenes que se crean en la pieza, se sugiere que esta lujuria por la violencia es un rasgo fundamental del ser humano. Asimismo, en su trilogía —*Striptease*, *Sueño con revólver* y *El amor es un francotirador*— Arias explora las raíces de la intimidad, el amor, el poder y el miedo. Por su parte, en su producción más reciente —*Mi vida después* (2009) y *El año en que nací* (2012)—, los actores son personas que nacieron en los años del inicio de las Guerras Sucias en Argentina y Chile, respectivamente. Esas obras muestran el impacto de la violencia causada por los militares no solamente sobre las personas desaparecidas y asesinadas durante las dictaduras, sino también sobre la vida de los que apenas habían nacido.

Desafortunadamente, no hay escasez de violencia en el mundo ni de personas afectadas por ella. Por eso Arias siempre tendrá materia prima para trabajar. Sus obras, más allá de inspirar catarsis en sus participantes, destacan por la innovación estética que la artista emplea para narrar la violencia tanto global, nacional, local y personal. Distinta en cada obra, la estética de Arias es totalizante: agarra tanto a los actores como a los espectadores y muchas veces produce confusión entre los papeles de cada uno. Con su arte no sólo logra concebir obras de gran impacto artístico, sino que también logra crear nuevos tipos de archivos que graban de forma única y perdurable las violencias, a la vez que comparten sus huellas afectivas.

Entre las obras más recientes de esta artista, *Doble de riesgo* (2016) se aprovecha del formato de la instalación —espacio relacional e interhumano en su esencia— para transformar, entre otros, los archivos oficiales del Parque de la Memoria en Buenos Aires, así como cuestionar el concepto del archivo en general y crear nuevos archivos, innovadores y perdurables, en los intersticios entre el afecto y la tecnología. Al examinar la focalización en la obra —es decir la relación entre la posición física, psicológica y sociopolítica del espectador, con el uso y la ubicación de los objetos vistos, y el espacio de la representación— este ensayo indagará en las nuevas formas del archivo presentadas y postulará que, con *Doble de riesgo*, Arias crea un nuevo tipo de documentación, lo que yo denomino los *sensichivos*; que incorporan rasgos del

---

1 Fundadora del grupo teatral Compañía Postnuclear, Lola Arias es directora, dramaturga, actriz, cantante y artista visual. Para más información sobre su producción artística, ver [lolaarias.com](http://lolaarias.com)

*archivo* y el *repertorio*, definidos por Diana Taylor; pero que también complementan y expanden estas nociones. Los *sensichivos* son erigidos a través de una colaboración creativa entre la artista, los actores, los espectadores y los historiadores, y se articulan como entidades vivas y fluidas, configuradas en proceso perpetuo y con la ayuda de la memoria, la historia oficial, las historias personales y el afecto. Se delimitan a través de una fusión de medios –videos, fotografías, objetos tangibles, documentos, sonidos y cuerpos– y son conservados y guardados no sólo digitalmente, sino también de maneras menos tangibles e igualmente válidas y reales: en la mente de los actores, en la corporalidad de los espectadores y en el espacio compartido de la comunidad. A causa de su estructura colaborativa y su impacto abarcador, los *sensichivos* son capaces de transformar las definiciones de comunidad y así ayudar a renovar su acercamiento a la violencia. Grabados y guardados no solamente en las pantallas y los escenarios de la representación sino también en las plataformas electrónicas durante y después de la presencia del montaje, los *sensichivos* abren espacios de interacción entre la historia y la memoria, el ser y su comunidad, el artista y su público, e invitan posibilidades para empezar a dismantelar la violencia y su impacto en la humanidad. Como lo expresa Taylor “al considerar seriamente a la performance como un sistema de aprendizaje, almacenamiento y transmisor del saber, el estudio de la performance nos permite expandir lo que entendemos por el saber” (16, traducción mía). Así, los *sensichivos* abren camino para extender y cuestionar lo que se entiende por la violencia, la política, la historia y la noción de comunidad.

### **La Instalación *Doble de riesgo***

Los documentos son la raíz de muchas obras de Arias. Irónicamente, una de sus obras más recientes lleva este mismo título (*Los documentos*, 2012). Los documentos también son relevantes para *Doble de riesgo*, obra que resulta desafiante describir por varias razones:

1. La instalación está incrustada dentro de y al lado de los archivos oficiales –El Centro de documentación y archivo digital del Parque de la Memoria: Base de datos del Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado– almacenados dentro de la Sala PaYs del Parque en Buenos Aires.<sup>2</sup> Desde la llegada del espectador al Parque hasta su entrada en la Sala PaYs, los archivos oficiales le rodean. Por eso,

---

2 El Centro de Documentación y Archivo Digital consiste en una lista en orden alfabético de 8805 nombres de personas que fueron desaparecidas o asesinadas entre 1969 y 1983 y cuyos nombres se incluyen en El Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado que se encuentra en El Parque de la Memoria. “La base de datos contiene información relativa a la vida y a las circunstancias de desaparición y/o asesinato de cada una de las personas inscriptas en el Monumento” ([parquedelamemoria.org.ar](http://parquedelamemoria.org.ar)).

el espectador se podría “confundir” y pensar que estos archivos oficiales son parte de la obra;

2. La obra se compone de cuatro instalaciones y cada una podría ser una obra aparte, independiente; de hecho, una de ellas, “Veteranos”, se estrenó como video-instalación en la exhibición “After the War” en Londres en el 2014. Por eso, lleva subtítulos en inglés (Blejmar 105).

3. Las instalaciones entremezclan medios: fotos, videos y objetos tangibles;

4. El espectador, lo quiera o no, se ve obligado a participar, aún cuando se decida no hacerlo, con el hecho de escoger cómo moverse por la instalación, cómo *visitarla*, qué ver o tocar. El espectador tiene toda la libertad de seleccionar el orden de su visita: Se puede empezar y terminar donde quiera, tiene la opción de no escuchar o no decir nada o de oírlo todo. Se puede saltar por encima de algunos de los videos y/o fotos o se puede tratar de ver todos.

5. Las simulaciones en cada parte juegan con el concepto del doble. Esto provoca un cuestionamiento sobre quién actúa y qué significado tiene, lo cual requiere la participación activa de los espectadores para seguir la “fábula” de la obra, aún cuando no quieran actuar.<sup>3</sup>

Al ubicar su instalación dentro del Parque de la Memoria, Arias la impregna de la historia y política de la Argentina de los últimos cuarenta años y la inscribe con el mismo marco conmemorativo y controversial del Parque, dependiendo de la perspectiva del espectador sobre el tema. Maaïke Bleeker teoriza una distinción entre la perspectiva y la focalización e insiste en la capacidad de la performance de posicionar a sus espectadores y manipular lo que ven. Para Bleeker, la perspectiva finge una mirada objetiva, pura y natural. Con la perspectiva se presenta una lectura específica de lo que existe para ser mirada y se promete una imagen objetiva, fidedigna e independiente de la posición del espectador. Por otra parte, la focalización ofrece puntos de vista variables porque depende de la relación triangular entre el objeto mirado, quien lo mira y la posición o relación entre estos. La focalización depende de la relación y la posición (física, cultural y personal) del espectador con respecto al objeto visto. No obstante, aunque la perspectiva pretenda ser la manera natural y objetiva para ver e interpretar, siempre hay una jerarquización inherente a la perspectiva y esta conecta la perspectiva con las estructuras del poder. Según Bleeker, la focalización trata de romper esta jerarquización al reconocer la importancia de la posición física, política y/o cultural del espectador en la interpretación

---

3 Para indagar en cómo se funcionan los dobles en la obra, ver Bulman en *LATR*, otoño 2017, 5-26.

del objeto visto. Es decir que la focalización crea un marco, pero el marco se transforma dependiendo de la posición del espectador.

En *Doble de riesgo*, hay múltiples marcos y, a pesar de la perspectiva del espectador al entrar en el Parque, estos inician el proceso de la focalización. El marco externo más obvio es el del museo del Parque de la Memoria. Al entrar en el Parque y enfrentarse con la magnitud y la solemnidad de El Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, los espectadores dejan su rutina diaria para visitar la violencia de los años 1969-83.<sup>4</sup> No obstante, aunque sirva inicialmente como punto de focalización externa para *Doble de riesgo*—dándole al espectador trasfondo y contexto para la obra de Arias—rápidamente el Parque llega a ser parte de la obra y, así, se convierte en un punto de focalización interna, difícil de separar de la obra que contiene. Como toda instalación, *Doble de riesgo* se fusiona y comparte rasgos de su espacio. Así, el Parque de la Memoria tiene una función dramática-estética: introduce al espectador a los temas de la obra y, simultáneamente, al convertirse en parte de esta, ayuda a cuestionar y dismantelar perspectivas preconcebidas dirigiendo la mirada a los espectadores. La inserción de la instalación dentro de este marco, sirve para reorientar las ideologías y fomentar conexiones entre los espectadores y el espacio, los actores, las historias que estos narran y los otros espectadores. Así, a través de su formato de instalación dentro de este lugar conmemorativo, se vislumbran y se priorizan las relaciones humanas y los diálogos que se tejen a causa de los fantasmas que habitan este espacio y esta obra. Nicolás Bourriaud señala que, al ser arte relacional por excelencia, el papel más importante de las instalaciones es el de fortificar y manejar los lazos interhumanos.<sup>5</sup>

Las cuatro partes de *Doble de riesgo*—“Veteranos”, “Cadena nacional”, “Ejércitos paralelos” y “El sonido de la multitud”—tienen su enfoque particular y su formato único, pero se vinculan por su temática (el impacto emocional de la historia violenta de los últimos 40 años en Argentina), por su formato (mezcla de objetos tangibles con imágenes multimedia) y por su llamada al espectador a participar. Cada una presenta los eventos políticos a través de un desahogo psicológico-afectivo por parte de un individuo.

---

4 La primera muralla de El Monumento lleva esta inscripción: “La nómina de este monumento comprende a las víctimas del terrorismo de estado, detenidos-desaparecidos y asesinados y a los que murieron combatiendo por los mismos ideales de justicia y equidad.” Las cuatro estelas contienen los nombres y las edades de los desaparecidos desde 1969 hasta 1976.

5 Bourriaud enfatiza la “esfera interhumana” creada a través de una instalación y postula que esta aprieta, renueva, fortifica y reformula los lazos entre el artista, los objetos, el espacio, el espectador, el individuo, la comunidad, las sociedades y el mundo (1).

Así, para entrar en más detalle sobre cada parte, la instalación “Veteranos” consiste en cinco pantallas enormes dentro de una sala oscura y se centra en el impacto emotivo de cinco ex soldados de La Guerra de las Malvinas (entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982). Cada pantalla se enfoca en el cuerpo de un veterano, vestido en su ropa de civil y ubicado en su lugar de trabajo actual. La sala es ruidosa y dinámica: mientras uno de los veteranos habla a todo volumen, los demás ex soldados mueven la boca, ya que tienen mucho que decir y también quieren contar su historia; por lo que es imposible entender claramente lo que dicen. El espectador puede tratar de enfocarse en una historia si decide colocarse los audífonos, pero esta acción ofuscaría las otras historias. Cada veterano se convierte en actor haciendo el papel de sí mismo, sin embargo, la obra juega con el concepto del doble, en la medida que cada actor hace varios papeles simultáneamente: actor, soldado joven reviviendo la guerra, verdadero veterano en el momento actual recordando la historia oficial y su historia personal, ciudadano argentino que vivía durante la guerra y que trata de interpretarla ahora y terapeuta que se auto-examina con respecto a sus acciones en la guerra y el sentido nacional de la misma.

Yuxtapuesto a la sala de los “Veteranos” se encuentra el salón largo y estrecho que alberga la “Cadena nacional”. Esta instalación contiene una muestra de los eventos más traumáticos de la historia argentina de los últimos 40 años. El espacio es diseñado para imitar la oficina del presidente de la República: iluminados al final del salón hay un escritorio grande con una silla delante de unas cortinas beige. A su lado la bandera nacional. Frente al escritorio, una cámara y un teleprompter invitan al espectador a sentarse para repetir un discurso presidencial familiar o expresar sus propias ideas en su propia voz. A pesar de su subtexto violento, el salón conserva un aire sofisticado, tranquilo y elegante. Los únicos otros objetos en el espacio son nueve pantallas, cuatro en una pared, cinco en la otra. Cada pantalla revela una cara distinta y solitaria. La cara está vista de cerca y es casi inmóvil, sin expresión en sus gestos: los únicos movimientos son los de la boca que habla, pronunciando un discurso de un presidente argentino distinto en cada instancia. No obstante, la tensión entre la frialdad del pronunciamiento oral y las palabras escritas en los subtítulos que se encuentran en la parte inferior de la pantalla –palabras que revelan el impacto de ese mismo evento histórico sobre el actor-persona real que hace el papel del presidente en la pantalla– crea una ruptura entre lo que se escucha y lo que se ve y, de esta forma, abre un espacio de reflexión, interpretación y/o acción para el espectador.

Al lado del salón de la “Cadena nacional” se encuentra la instalación “Ejércitos paralelos”. En el centro del cuarto hay una garita, semejante a las que se servían para proteger los vecindarios lujosos. Las garitas servían como un tipo de

domicilio para los guardias que trabajaban o para el Estado o para compañías privadas y cuyo oficio era el de proteger a sus comunidades. Esta, lejos de estar vacía, tiene características de habitabilidad, rasgos de quienes la ocupaban, de quienes hubieran podido trabajar dentro de ellas, vigilando, llenándola de intimidad. Se puede experimentar la garita desde el exterior o desde su interior, pues se le invita al espectador a entrar en esta. En las paredes de la sala que rodean la garita, hay varias fotos. Las fotos revelan varias ópticas sobre las garitas: Una foto muestra una garita sucia con la palabra “puto” escrita en el polvo que cubre la vitrina. Otras fotos destacan otras perspectivas sobre el interior de las garitas. Se ven rollos del papel de baño, restos de comida y otras muestras de la suciedad de algunos de los lugares. Los espectadores, si deciden entrar en la garita, pueden experimentar la realidad desde ese estrecho cubículo donde trabajan los vigilantes. A través de los objetos auténticos que contiene, se captan las rutinas e intereses de los guardias que pudieran habitarla. Se huele el olor rancio a cigarrillos y se ven las sobras endurecidas de comida. También se experimenta la claustrofobia que surge como resultado del tamaño y la fragilidad del lugar.

La última parte de la exhibición, o la primera dependiendo del orden de la visita, se titula “El sonido de la multitud” y consiste en un micrófono con un equipo karaoke. Con esta escenografía sencilla pero llamativa, la artista invita a los espectadores a repetir algunos de los cantos creados por los activistas en los últimos cuarenta años o a crear uno nuevo. Se invita al espectador a cantar, gritar, proclamar declaraciones o contar historias inventadas o conocidas. La descripción de Graciela Speranza<sup>6</sup> nos informa:

El sonido de la multitud amplifica las respuestas populares a las voces del poder en el escenario privilegiado de la participación política de las masas, en el que la memoria histórica se active por defecto. La línea de tiempo de la historia argentina moderna podría reconstruirse por entero con el inventario de consignas y cánticos que quedaron grabados en los registros sonoros de la Plaza de Mayo, ahora entreverados para que el espectador corée en un karaoke y los recomponga con su propia línea de tiempo. (en línea)

A través de sus combinaciones innovadoras de caras reales y simuladas, emociones diversas, objetos auténticos, tecnología y los cuerpos vivos de los espectadores, cada parte de *Doble de riesgo* crea y narra múltiples historias y nuevas miradas

---

6 Graciela Speranza es traductora, crítica de cine y literatura e investigadora que enseña en la Universidad Torcuato Di Tella y la Universidad de Buenos Aires. Ganó un Premio Guggenheim en el 2002. Colaboró en crear los textos para el catálogo de la exhibición.



sobre la historia. Así, Arias manipula posibles perspectivas cerradas o circunscritas para abrirlas a otras focalizaciones. Ella amplía y maneja las perspectivas sobre estos elementos, dependiendo de qué pantalla u objeto se mira y los impulsos afectivos de cada mirada, cada momento y cada visitante. Esos impulsos afectivos, esas emociones que brotan en los intersticios entre el espacio de las instalaciones y su interacción con los humanos que se encuentran allí crean un nuevo tipo de archivo —un *sensichivo*— que dialoga y agrega nueva información al archivo y al repertorio.

### Archivo, repertorio y *sensichivo*

Al ubicar *Doble de riesgo* dentro de los archivos oficiales, Arias manipula el enfoque del espectador para que éste se fije en los archivos, su contenido y su relación con la historia y la política de Argentina de a finales del siglo veinte y principios del veintiuno. Además de enfatizar la importancia de los archivos, la ubicación de la instalación dialoga y cuestiona el contenido y el rol de estos documentos específicos, interrogando el concepto de archivo al llamar la atención sobre las nociones de la perspectiva y la focalización, que son también fundamentales al concepto del archivo. El archivo, cuya etimología nos llega de los griegos, significa “un edificio público”, “un sitio donde se guardan los récords” y se conecta con los espacios del poder (Taylor 19). Como señala Taylor, toda forma de saber —sea archivo tradicional, repertorio u otro tipo de información— se presta a la manipulación.<sup>7</sup> Para crear un archivo, alguien tiene que seleccionar, clasificar, analizar y presentar los materiales que se incluyen allí. Por eso, el archivo tradicional incorpora la perspectiva de su archivista y es vulnerable a las fuerzas de la manipulación política y la corruptibilidad (Taylor 19).

Generalmente, cuando se piensa en un archivo, se piensa en la escritura. En su teorización del archivo y el repertorio, Taylor define el archivo tradicional y lo que ella llama repertorio. La autora articula las tensiones entre estos y afirma que estas tensiones van más allá de la dicotomía entre la escritura y la oralidad: “En un nivel, la división entre la escritura y la oralidad capta la diferencia entre el archivo y el repertorio . . . Se distinguen también los requisitos de almacenamiento y diseminación. El repertorio, sea en términos de expresión verbal o no-verbal, transmite acciones vivas y corporales” (24), no obstante, ambos pueden incorporar rasgos de

---

7 El archivo digital del Centro de Documentación en la Sala PaYs reconoce no sólo la inevitabilidad de la mediación sino también la necesidad de la intervención para corregir y agregar información. En el sitio web se nota: “Recordamos que esta base se encuentra en constante construcción y revisión. Convocamos y solicitamos la colaboración de aquellos que puedan aportarnos información, la participación de todos es importante para mantener viva la memoria sobre los hechos ocurridos” ([parquedelamemoria.org.ar](http://parquedelamemoria.org.ar)).

lo escrito y lo verbal (25). Para Taylor: “La brecha, mantengo, no se queda entre la palabra escrita y la hablada, sino entre el *archivo* de materiales que supuestamente perduran (ie. los textos, los documentos, los edificios, los huesos) y el así llamado *repertorio*, efímero, de las prácticas y los saberes corporales (ie. El lenguaje hablado, el baile, los deportes, los rituales)” (19).

Sin duda, en el siglo veintiuno, los archivos pueden tomar muchas formas. Películas, DVD, archivos sonoros y cualquier grabación digital al que se pueda acceder y guardar electrónica o técnicamente, se conceptualiza también como archivo. Lo que los define como archivos es, quizás, su intención: seleccionar y recoger cierta información, organizarla, grabarla y guardarla para su posible transferencia. Al ser una muestra tangible –sea escrito, visual, sonoro o digital– el archivo se transfiere fácilmente, de forma directa y lineal, y generalmente, sin modificaciones. Aunque el archivista tenga el poder de cambiar el contenido y la esencia de los archivos que crea, usualmente el receptor no tiene esta posibilidad. Esto sí se puede modificar –y está ocurriendo en nuestra época– con los archivos digitales interactivos, puesto que, con estos a veces el receptor sí puede agregar, modificar o corregir información con el permiso del archivista. Este es el caso de la base de datos en el Parque. No obstante, aún cuando se trate de archivos interactivos, casi siempre hay una persona o un grupo que tenga el control y que conceda acceso a la información que se incluya.

Lo que distingue al repertorio del archivo es la presencia y el impacto del cuerpo, lo que Taylor denomina *embodiment*, la corporalidad. El repertorio es un inventario o tesoro que permite la acción por parte del individuo o grupo y que requiere la presencia del cuerpo o de los cuerpos (Taylor 20).<sup>8</sup> “La gente participa en la producción y la reproducción del conocimiento al ‘estar presente,’ al formar parte de la transmisión” (Taylor 20). La presencia del cuerpo es fundamental a lo que se considera el repertorio y por eso las prácticas performáticas tienen mucho que aportar a su teorización. Arias juega con la cuestión de la corporalidad y el concepto de la presencia física en *Doble de riesgo* y esto le abre espacio para crear una nueva forma de récord que va más allá del archivo y el repertorio: el *sensichivo*.

El *sensichivo* comparte rasgos del archivo tradicional y del repertorio postulados por Taylor y también desafía lo que se interpreta como la presencia y la ausencia. Taylor también teoriza otro concepto –el *escenario*– que permite una mirada menos

---

8 Taylor usa el término “repertoire” y no “repertory” para separarlo del concepto del archivo. Mientras que “repertoire” se asocia con la música, el drama y la performance, “repertory” connota “tipos de saber más archivistas: un índice, una lista, un catálogo o un calendario’ y ‘un almacén, una revista o un depósito, donde se puede encontrar algo.” Ver Taylor, pp. 282-83, nota 30.

lineal que el archivo y se vuelve más abierta al incorporar ambos conceptos. Para ella, “La noción del escenario nos permite reconocer de manera más completa las diversas maneras como el archivo y el repertorio funcionan para constituir y transmitir los saberes sociales. El escenario incluye a los espectadores dentro de su marco, implicándonos en sus éticas y políticas” (33).

*Doble de riesgo* crea también varios escenarios y todos incluyen al espectador dentro de su marco. No obstante, lo que Arias crea, desafía los límites de lo que se puede llamar archivo, repertorio o escenario, porque lo que está más presente que nada es el afecto.

Esta obra expande dichos conceptos al crear *sensichivos*. Un *sensichivo* tiene como raíz la sensación, la sensibilidad y el sentido pero también la palabra mantiene su conexión con el archivo para enfatizar su base en los documentos reales y en su capacidad para perdurar. El *sensichivo* combina algún tipo de documento histórico o registro político con las emociones fuertes que el evento documentado ha producido. A través de esta combinación del archivo oficial con el afecto, como aquí en *Doble de riesgo* se muestra claramente, se construye un nuevo registro del evento interpretado a través de las emociones. Así, el *sensichivo* es un registro de una respuesta afectiva a un evento histórico que también incorpora documentación del evento, por eso el *sensichivo* llega a ser tan importante o quizás más importante que el evento en sí, porque es más completo. El evento permanece grabado, pero con el *sensichivo* es difícil separarlo de su registro afectivo. Al ser un expediente construido a través de los vestigios de los sentimientos, la sensación, el recuerdo y un archivo; el *sensichivo* tiene su raíz en la realidad, y no sólo en los hechos políticos e históricos, sino también en los rasgos afectivos. Por eso, el *sensichivo* tiene significado no sólo para el individuo que lo encarna, sino también para las comunidades a las cuales este individuo toca e incorpora.

Los únicos individuos físicamente presentes en los espacios de esta instalación son los espectadores. Las caras en las pantallas, las personas reales convertidas en actores detrás de las caras, existen y tienen una presencia a causa de las emociones que articulan y comparten, pero no tienen corporalidad en la obra. Afirmar que un ser humano ausente sigue estando presente a causa de las huellas afectivas que se producen y se emanan de su desaparición se ha convertido en un lema de la identidad argentina desde la Guerra Sucia: “¡Aquí Presente!”; “¡40 Años Presentes!”. Con su manejo estético, que una vez más desaparece al cuerpo y llena el espacio con el afecto, Arias muestra cómo los afectos se apropian del contexto e infectan a los únicos cuerpos físicamente presentes: los de los espectadores. Al hacer vivir y encarnar las emociones, *Doble de riesgo* participa en su transferencia a otros cuerpos

y construye una concientización comunitaria. A través de la priorización y presentación de los afectos, se vislumbra un lazo entre los seres humanos, tanto los presentes como los ausentes, con respecto a la historia y el momento actual. De esta forma, se da cuenta de que la violencia histórica les ha marcado y les sigue impactando a todos. Aunque las emociones que brotan sean distintas, hay emociones que impactan tanto al individuo como a su comunidad.

### **El *sensichivo* en la práctica**

*Doble de riesgo* muestra cómo se puede apropiarse de los archivos e invertir jerarquías a través de la creación de *sensichivos*, los cuales son más fieles a la historia, las historias, la memoria y el afecto. Cada parte de la instalación incorpora archivos tradicionales de varias formas y, al mismo tiempo, depende del repertorio —cuerpos presentes— y de elementos más efímeros —recuerdos y afectos— por su esencia. En “Cadena nacional” el sillón de Rivadavia, artefacto histórico en sí, es el trasfondo de la acción.<sup>9</sup> En las paredes, cada pantalla presenta una sola cara pronunciando un discurso presidencial distinto, enunciado dentro de los últimos 40 años: El “Primer discurso como presidente de facto” (Jorge Rafael Videla, 30 de marzo de 1976), el fin de la Guerra de las Malvinas (Leopoldo Fortunato Galtieri, 15 de junio de 1982), la víspera de las elecciones democráticas (Reynaldo Benito Antonio Bignone, 29 de octubre de 1983), los problemas económicos y políticos que impiden el “buen” gobierno (Raúl Alfonsín, 29 de mayo de 1989), la eliminación de las regulaciones (Carlos Saúl Menem, 1 de noviembre de 1991), El “decreto de estado de sitio” (Fernando de la Rúa, 19 de diciembre de 2001), la desaparición de Luis Gérez (Néstor Kirchner, 29 de diciembre de 2006), la muerte de su esposo (Cristina Fernández de Kirchner, 1 de noviembre de 2010), y el discurso de asunción (Mauricio Macri, 12 de octubre de 2015). Aunque lo único que se escucha al colocarse los audífonos son los discursos presidenciales, todas las pantallas también captan otra historia: la del impacto de este pronunciamiento sobre la persona cuya cara se ve en la pantalla, es decir, la persona real aquí convertida en actor. Esta otra historia se escribe en los subtítulos que se desplazan en la parte inferior de la pantalla y por eso es más visible y accesible al espectador.

Asimismo, las tensiones son varias. La más obvia se encuentra en la ironía del pronunciamiento frío del discurso político expresado por una persona cuya vida se alteró en forma negativa por ese mismo discurso. Los ojos que le clavan al espectador, junto con los subtítulos en la parte inferior de cada pantalla, expresan el trauma

---

<sup>9</sup> Bernadino Rivadavia (1780-1845) era el primer presidente de la república argentina. Julieta Grosso afirma que el sillón de la instalación es de Rivadavia.

que estos seres han sufrido a causa del pronunciamiento expresado. Los traumas que se articulan son múltiples: entre estos, el padre de Mariano Speratti desapareció cuando Mariano tenía tres años, Gabriel Sagastume fue herido y vio la muerte de muchos de sus amigos en la Guerra de las Malvinas, Martín Galli fue herido con un disparo por la policía cuando participó en una protesta callejera.<sup>10</sup> También hay tensión entre las nueve pantallas y los objetos reales que se aíslan al final de la sala, tratando de simular la oficina del presidente y de copiar-recrear el escenario en el que se pronuncia un discurso importante en la cadena nacional. Así también, un letrado invita al espectador convertirse en actor al sentarse frente al escritorio y expresar su propio discurso en el teleprompter. A su vez, se puede percibir cómo las pantallas compiten entre ellas cuando nueve caras diferentes se enfrentan y le hablan al espectador a la vez. Y, además, dentro de cada pantalla el doble se multiplica puesto que los actores son más de dos personas: son y no son el presidente, son y no son ellos mismos, son y no son actores, son y no son otro.

Además, cabe destacar que la instalación “Cadena Nacional”, compuesta por transcripciones de los discursos más impactantes de los últimos nueve presidentes de la República Argentina fue construida en y para el museo. De esta forma, se vuelve parte o extensión de los archivos oficiales y comparte muchos rasgos de estos. Física y literalmente, la instalación reemplazó los archivos originales y se tuvieron que mover temporalmente a una pequeña sala al lado para que *Doble de riesgo* se pudiera apropiarse del espacio más grande de la Sala PaYs. Para el espectador, es difícil reconocer el límite entre los archivos oficiales y la obra de arte.

Cada sección de *Doble de riesgo* es única en su perspectiva y su presentación, sin embargo, en todas hay una combinación creadora de documentos y elementos oficiales, afectos en proceso sumado a los cuerpos presentes de los espectadores.

Por otro lado, en “Veteranos”, las imágenes visuales que se presentan son sin rupturas y fluyen suavemente. Hay un sólo cuerpo en cada pantalla —el del veterano— y hay muy poca acción.<sup>11</sup> A pesar de esto, hay movimiento por las rupturas afectivas, por lo tanto, cuando hay acción, esta es inspirada por las fuertes emociones evocadas. Cada veterano es como un camaleón metamorfoseándose psicológicamente frente al espectador, a través de las múltiples emociones contradictorias y vacilantes que se destapan.

---

10 Los otros actores son: Sebastián Soler, Javier Swedzky, Denise Goesman, Rubén López, Elvira Oneto y Helena Goldstein. Estos también experimentaron dificultades económicas, políticas o personales y en muchos de los casos estas fueron causadas por el pronunciamiento que se articula aquí.

11 En el video del sicólogo, entra también uno de sus clientes para mostrarlo dentro de su entorno profesional.

Los archivos tradicionales que forman la base de esta instalación son registros históricos de la breve, pero impactante Guerra de las Malvinas. Aunque duró sólo setenta y cuatro días, la Guerra de las Malvinas desenmascaró el fracaso, la decepción y los actos abusivos y criminales del gobierno argentino.<sup>12</sup> En cada pantalla, al mismo tiempo que el veterano indaga en la historia de su país y las decisiones de sus líderes, se cuestiona a sí mismo con respecto a su papel en esa guerra y sus acciones pasadas y presentes: ¿Por qué le tocó luchar en esa guerra sin sentido? ¿Cómo pudo haberse convertido en asesino? ¿Cómo ha podido sobrevivir cuando algunos de sus amigos se murieron? ¿Pudo haber hecho algo para salvar a sus amigos? ¿Qué significó/significa la Guerra de las Malvinas para su patria? Las palabras de cada veterano –tanto las subtituladas como las dichas– se presentan de manera fragmentada y develan las acciones exteriores y la perturbación interior del protagonista. Es así como la fragmentación refleja el impacto afectivo de la violencia que sufrieron los soldados y el hecho de que siguen sufriendo tanto los veteranos como los ciudadanos civiles.

Para el espectador, las historias que los veteranos despliegan son igual de fragmentadas por varias razones: cinco historias distintas se proclaman visual y verbalmente en cinco pantallas que engloban recuerdos del pasado, reacciones en el presente, historias personales y la historia nacional. La manera en que Arias construye la representación hace que el espectador entre en este mundo fragmentado para tratar de descifrarlo. También, fuerza al espectador a tratar de recomponer la historia y componer sus propias interpretaciones y vivencias personales, al juntar algunos de los fragmentos. Como es imposible captarlos todos, por su cantidad, diversidad y la configuración del montaje, el espectador tiene que reflexionar sobre lo que él mismo entiende por la historia y por su propia experiencia para hacer comparaciones y cuestionamientos. Así, se transfiere el *sensichivo* presentado en cada pantalla y se empieza a ampliar y expandir, dejando espacio para otros afectos y diversas lecturas.

Por su parte, “Ejércitos paralelos” incorpora documentos, imágenes y objetos banales que se vuelven parte de los archivos tradicionales que documentan la vida

---

12 Jonathan C. Brown afirma que la derrota que los argentinos sufrieron a manos de los ingleses en la Guerra de las Malvinas les dejó atónitos y luego furiosos: “De repente, se dieron cuenta de que las fuerzas armadas habían sido eficaces en desaparecer a sus propios ciudadanos, en disimular su propia corrupción y sus abusos de los derechos humanos, en destruir el poder de los peronistas, en intimidar la inteligencia, en robar la porción más grande del presupuesto nacional, y en gastar las ganancias de los préstamos internacionales considerables, pero que no podían realizar su misión constitucional de defender a la patria” (Brown 252).

profesional y personal de quienes sirvieron de guardias. La garita en sí, sin los otros artefactos que se incluyen en la instalación, es una metáfora que reemplaza al ser humano que generalmente la habita. También, resulta relevante que las garitas son espacios privados y cerrados, reservados para los que dominan. Tres detalles amplían esta garita y la instalación “Ejércitos paralelos”, convirtiéndolas en *sensichivos*. Primero, el hecho de que esta garita se abra a una invasión pública, carente de su dueño, transfiere el poder de este espacio al pueblo. Ya no es espacio privado, zona prohibida y, por eso, se destapa el misterio “natural” del lugar. Cuando se invita al espectador a entrar en la garita y ver el mundo a través de los ojos de quienes tienen el “poder”, le permite ver el mundo desde otras perspectivas y cuestionarse con respecto al rol de la garita y los guardias que los “protegían”: ¿A quién se va a proteger desde este cubículo frágil? ¿Se trata de la protección o de la vigilancia y la observación?

Por último, “Ejércitos paralelos” se destaca por la ausencia del guardia. Se ve su “casa”, se escucha su voz (a través de una grabación auditiva que se oye en la sala) y se ven fotos de su mundo, pero el guardia no está presente, es el espectador quien lo reemplaza. Nuevamente, los únicos cuerpos presentes son los de los espectadores, ¿será un momento de concientización para el espectador cuando se dé cuenta de que la única persona quien realmente le puede proteger es él mismo? Así, esta vez, son los policías y los poderosos –los guardias– quienes han desaparecido y son físicamente reemplazados por el pueblo: el espectador que ve la instalación y que pueda cruzar libremente el umbral de la garita. En “Ejércitos paralelos” la ausencia del guardia, aún cuando tantos detalles de su vida estén presentes, colma al espectador de recuerdos y afectos, provocando cierta concientización sobre la fragilidad de la seguridad y lo efímero del poder. Al mismo tiempo, se exhuma el miedo del espectador con respecto a la seguridad y le invoca la necesidad de protegerse a sí mismo.

Finalmente, “El sonido de la multitud” se centra por completo en la participación del espectador. Para crear esta instalación, Arias hizo una llamada al pueblo a través de Facebook y otras redes sociales, y así creó los archivos históricos que formaron la plétora de cantos, palabras y eslóganes que los espectadores pueden escuchar, repetir y/o pronunciar en el micrófono. Esos cantos imitan muchos de los que se han articulado durante las numerosas protestas que se llevaron a cabo (y siguen teniendo lugar) en la Plaza de Mayo, frente al Palacio Rosado del Presidente de la República. Pero, al igual que en las otras secciones de *Doble de riesgo*, los únicos cuerpos presentes son los de los espectadores. Por eso, si hay un repertorio creado en “El sonido de la Multitud” será a través de la corporalidad del espectador.



No obstante, más que archivo o repertorio, con esta sección Arias también crea, guarda y transfiere *sensichivos*. Los cantos escuchados por los espectadores están llenos de emociones diversas y la única manera de “ver” la instalación es participando en ella: tomando el micrófono y hablando. El espectador tiene varias opciones. Entre estas, puede sólo leer las palabras en la pantalla karaoke y repetir las de otro. O, por otra parte, el espectador puede expresar sus propias emociones y su propia pasión, inventar un discurso o crear cantos o eslóganes basados en su propia experiencia. No importa qué opción el espectador escoja, el *sensichivo* se graba. Se ha guardado horas de estas performances hechas por el público. Estos nuevos *sensichivos* se compartieron con el público presente en la instalación, pero también, estas grabaciones en mp3, estos nuevos expedientes sonoros digitales, seguirán existiendo: se pueden publicar en *Facebook*, *YouTube* u otros sitios electrónicos; o se pueden guardar en el Parque o en otros museos, como si fueran archivos oficiales. Sin embargo, *no* son oficiales estos nuevos *sensichivos* porque, además de hacer visibles los eventos históricos, proveen un registro afectivo vigente que los marca.

### **La preservación y la transferencia del *sensichivo*: Los dobles de riesgo en la comunidad**

Si los archivos tradicionales, generalmente, se basan en documentos escritos, la ironía de *Doble de riesgo* es que toma los documentos escritos originales y los vuelve más efímeros que las emociones, porque en la obra los documentos se convierten en expresiones orales pronunciadas por los actores, mientras que las emociones son lo que está escrito (como subtítulos) e inscrito (en las caras de las pantallas). En la obra el registro más enfatizado es el afectivo, porque es documentado visualmente, y, como el archivo y el repertorio, estos *sensichivos* también se guardan de muchas maneras y tienen la capacidad de transferirse.

Hay dos maneras tangibles en que los *sensichivos* se comparten. Por un lado, lo tangible (los escenarios de la representación, las pantallas, la garita, las fotos, la utilería y el equipo karaoke) contienen registros de los *sensichivos* y estos se exhiben durante y después de la presencia del montaje. Estos objetos físicos forman registros perdurables que han guardado los documentos junto a los afectos que esta documentación ha inspirado. Por otro lado, Arias —en colaboración con sus espectadores— crea un segundo tipo de expediente tangible al hacerles participar y estar presentes. La directora invita a los espectadores a involucrarse en la creación de nuevos *sensichivos* y muchos han aceptado su invitación. Algunos han documentado sus reacciones afectivas frente a la cámara o en el micrófono y estos han concebido nuevos *sensichivos* que se pueden transferir también. Arias ha confirmado que se han grabado muchas horas de los discursos de los espectadores. Cuando se digitalicen

las voces de los espectadores, archivos de sus propios afectos, reacciones y experiencias, estos también se pueden guardar de varias formas tangibles: en un sitio web, en una red social, en este u otro museo o en sus celulares personales.

Junto a estos dos registros tangibles —el original de la representación y el nuevo que emerge por la participación del espectador— el *sensichivo* se puede grabar y se transferir, también, de manera menos tangible. Para el espectador estos *records* se extienden y se transfieren a él porque su cuerpo —el único cuerpo presente— se contagia de estos nuevos conocimientos que contiene la documentación mezclada de los afectos producidos por esta información. Además, al ver y oír los *sensichivos*, el espectador tiene que comprometerse con estos de una forma u otra. No hay más remedio en *Doble de riesgo* porque nada es circunscrito o interpretado. Por eso, cada espectador se contamina de los nuevos conocimientos que emergen de los *sensichivos* y es obligado —a través del montaje construido por Arias— a hacer *algo*. En esta necesidad de comprometerse no sólo con la historia sino con el impacto emocional de la historia, el espectador, al ser el único cuerpo presente, se convierte en el doble de riesgo.

Cristina Civalé define el doble de riesgo como “una persona que, generalmente en cine, preparada para escenas de acción toma el lugar del actor-actriz que encarna un personaje para llevar adelante despliegues que encierran peligro y que el actor-actriz no está capacitado para hacer: peleas, saltos al vacío . . .” (*Página 12*). Por su contacto con los *sensichivos* y la expansión obligatoria de estos, a través del montaje que Arias construye, los espectadores se transforman en los dobles de riesgo. Al ser los únicos presentes, contagiados por los afectos instigados por la historia y obligados a actuar de alguna forma, los espectadores vuelven a su vida “normal” y vuelven a sus comunidades impregnados de estos nuevos saberes. Armados de estos saberes e impactados por estos nuevos registros históricos-afectivos, son obligados a actuar en el lugar de sus compañeros ausentes para confrontar la historia y enfrentar las violencias postuladas por esta. De este modo, la noción de comunidad se transforma. Ya no es una comunidad jerarquizada y dócil, sino una comunidad que se asemeja más a la definición de comunidad postulada por Jacques Rancière, es decir, una comunidad de individuos que “están unidos al tiempo que separados,” su idea de “*being together, being apart*” basada en la idea del disenso, para Rancière la comunidad no es un grupo cohesivo en donde todos los miembros piensan, se sienten y actúan lo mismo, sino un pueblo en donde, a pesar de tener una diversidad de ópticas, experiencias y emociones, todos los miembros son iguales en su singularidad.<sup>13</sup> Al esforzar a los espectadores a estar presentes y

---

13 Rancière afirma: «El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un

hacer *algo* con las emociones también presentes, Arias crea una comunidad al estilo de Rancière. Emancipa a sus espectadores y les exige a convertirse en ciudadanos activos y presentes, armados y empoderados de nuevos saberes. El espectador de *Doble de riesgo* es testigo de un sinnúmero de emociones fuertes detrás de las caras vacías de los *sensichivos*. La obra le urge al espectador a hacer algo frente a estos nuevos “documentos”. Sin embargo, la obra no le pide al espectador compartir el mismo sentimiento ni imitar la emoción de ninguno. La estructura de la obra impide esta posibilidad por la competencia que se crea entre el número de pantallas, la multiplicidad de dobles detrás de las distintas caras (presidente-actor-persona real) y los varios discursos (del presidente y del desahogo emocional del actor-víctima de la violencia) que incluye. El espectador responde, bajo sus propios parámetros, a un llamado a participar por parte de la directora. Pero al ser bombardeado debido a tantas emociones provocadas por una plétora de eventos violentos y dañinos, el espectador tiene dificultad en conectarse con una sola historia o un sólo evento o con una emoción específica. Lo que sí se destaca es la prioridad de las emociones al leer e interpretar y posteriormente guardar el recuerdo del evento. El espectador experimenta los *sensichivos* y, porque tiene que actuar de alguna manera, también se convierte en un vehículo para su transferencia.

Los *sensichivos* abren espacios de interacción entre la historia y la memoria, el ser y su comunidad, el artista y su público, y da cuenta de nuevas posibilidades para empezar a dismantelar la violencia y su impacto afectivo. Bleeker postula que la performance es una manera de desarmar una perspectiva fija y estancada y de plantear nuevas ópticas más abarcadoras e innovadoras a través de la focalización. Los *sensichivos* de *Doble de riesgo* no sólo complementan los archivos oficiales de la base de datos, sino que también se revelan como “documentos” aún más necesarios y útiles porque están basados en las emociones, las cuales están más presentes en el momento actual que el mismo evento que las había inspirado. Siempre se puede olvidar el evento, aún cuando esté documentado. Pero el *sensichivo* no se olvida porque incorpora el evento y lo interpreta afectivamente. El *sensichivo* se guarda, se modifica y se comparte, pero nunca se borra. El montaje creado por Arias permite su transmisión, su documentación y su alteración, pero nunca su desaparición.

---

cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias liga individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, aun cuando los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar su propio camino” (23).

Expedientes complejos que se constituyen de redes verbales y visuales, los *sensichivos* creados dependen de “los actos de transferencia” para su existencia. Con su priorización en grabar el afecto y yuxtaponerlo a los documentos oficiales, y su insistencia en una participación activa con respecto a estos, *Doble de riesgo* y sus participantes construyen *sensichivos* que comparten nuevos saberes y reinventan comunidades donde el afecto forma una parte esencial de lo que se entiende por archivo. En un mundo que carece de sensibilidad, a través de sus *sensichivos*, Arias privilegia el espacio afectivo para recordarnos que un evento político o histórico sólo importa por el impacto que tiene sobre los seres humanos. Una vez que se reconozca esto, podemos convertirnos en los dobles que están presentes para tomar el riesgo de actuar con la sensibilidad necesaria para salvar nuestra humanidad.

## Obras citadas

- Arias, Lola. *Doble de riesgo*. 10 Agosto - 13 noviembre 2016, Parque de la Memoria, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_. *La escuálida familia*. Centro Cultural Ricardo Rojas, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Mi vida después y otros textos*. Reservoir Books, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Trilogía: Striptease, Sueño con revólver, El amor es un francotirador*. Entropía, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Mis documentos*. <http://lolaarias.com/proyectos/mis-documentos-2/>. Visitado el 22 agosto 2017.
- Bleeker, Maaïke. *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*. Londres: Palgrave Macmillan, 2008.
- Blejmar, Jordana. "Autofictions of Postwar: Fostering Empathy in Lola Arias' inefield/Campo minado." *Latin American Theatre Review*. Vol. 50, no. 2 (2017): 103-23.
- Bourriaud, Nicolas. Post-production: *Culture as Screenplay; How Art Reprograms the World*. Lukas and Sternberg (2002).
- Brown, Jonathan C. *A Brief History of Argentina*. Lexington Associates, 2010.
- Bulman, Gail. "Not My Choice: Feeling as a 'Productive Paradox' in Lola Arias' *Doble de riesgo*" *Latin American Theatre Review*. Vol. 51, no. 1 (2017): 5-26.
- Civale, Cristina. "Esta boca es suya." *Página 12*, <http://cristinacivale.net/lola-arias-esta-boca-suya/> 19 agosto 2016. Visitado el 23 septiembre 2017.
- Grosso, Julieta. "Lola Arias y una muestra sobre los tiempos de la Guerra de Malvinas y del presente en el Parque de la Memoria." *Télam*. <http://www.telam.com.ar/notas/201608/158538-malvinas-muestra-lola-arias-parque-de-la-memoria.php> 10 agosto 2016. Visitado el 23 septiembre 2017.
- Parque de la Memoria* página oficial. <http://parquedelamemoria.org.ar/sobre-el-parque-de-la-memoria/> Visitado el 11 agosto 2017.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*, traducido por Ariel Dilon. Buenos Aires: Bordes Manantial, 2008.
- Speranza, Graciela. *Doble de Riesgo*. Lola Arias, <https://lolaarias.com/es/stunt-double/>

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, 2003.

Veronese, Daniel. *BAiT: Buenos Aires in Translation: Four Plays from Argentina*. Ed. Jean Graham-Jones. Minneapolis: Martin E. Segal Theatre Center, 2008.

## Presencia y archivo: estrategias documentales en dos montajes teatrales chilenos<sup>1</sup>

Presence and Archive: Documentary Strategies in two Chilean Plays

Catalina Donoso Pinto  
Universidad de Chile  
[catalina.donoso@uchile.cl](mailto:catalina.donoso@uchile.cl)

### Resumen

El presente trabajo examina dos montajes chilenos estrenados en 2017: *Ñuke* dirigido por Paula González Seguel y *Mateluna* dirigido por Guillermo Calderón: la primera aborda la violencia en las comunidades mapuche y la segunda se enfoca en colectivos organizados de resistencia radical a la dictadura cívico-militar. El análisis de las obras se centra en reconocer ciertas estrategias que cada una utiliza y que interrogan las relaciones entre el espacio de la puesta en escena y el terreno extradiegético. En el caso de *Ñuke* a través de la inclusión de elementos de carácter documental; en *Mateluna*, por su reapropiación del material de archivo.

**Palabras clave:** teatro chileno, documentalidad, archivo, conflictos sociales, Guillermo Calderón, Paula González Seguel.

### Abstract

This article examines two Chilean plays that premiered in 2017: *Ñuke* directed by Paula González Seguel, and *Mateluna* directed by Guillermo Calderón. The first addresses the violence that affects Mapuche communities in the present, while the second focuses on the radical resistance organizations that fought against the Chilean dictatorship. The analysis of these two works centers on some strategies they use to question the relations and boundaries between the staging and the extradiegetic dimension. In *Ñuke*, this is done by including documentary elements; in *Mateluna*, through its reappropriation of the archive.

**Keywords:** Chilean Theater, documentary, archive, social conflict, Guillermo Calderón, Paula González Seguel.

---

1 Este artículo se enmarca dentro del desarrollo del proyecto Fondecyt Regular Nro. 1191698 “Documento inestable: una propuesta de archivo performativo y subjetividad material”.



La disposición de parte de algunas compañías nacionales por integrar en sus montajes elementos de carácter documental ha crecido en los últimos años. El investigador chileno Mauricio Barría utilizó el término “emergencias documentales”, para describir esta tendencia y caracterizarla en concordancia con una recuperación del interés por la historicidad en la constitución de un teatro político en la actualidad. Al contextualizar dicha tendencia, Barría señala las movilizaciones sociales que se radicalizan a partir de 2006 y que marcan el término de la llamada transición, como hitos fundamentales para entender un fenómeno de producción teatral “que se materializó a través de una serie de montajes en los que destacaba la utilización del documental como procedimiento articulador del relato escénico”. Por otra parte, en un artículo sobre lo que individualiza como “teatro documento” en tres países del Cono Sur (Argentina, Uruguay y Chile), Cristina Bravo Rozas propone un recorrido temporal de la inclusión del documento como elemento significativo dentro de la puesta en escena, que se iniciaría ya desde la fundación de los teatros nacionales. La denominación *teatro documental* es problemática, así como es insostenible no mencionar sus vinculaciones con el *biodrama*. Para efectos de este trabajo no es mi intención categorizar los dos componentes del corpus como exponentes del teatro documental, pero sí señalar que algunas de sus estrategias de representación escénica deben estudiarse desde la concepción de un grado mayor de documentalidad, en dos casos que justamente se separan de las operaciones que podrían emparentarlos con el *biodrama*.

En este sentido, lo que me interesa no es trabajar con el documental como género, sino la documentalidad como práctica de representación. Para definirla recorro a consideraciones provenientes de la teatrología pero incluyo también algunas nociones que pueden recogerse desde los estudios de cine. Esta aproximación está estrechamente vinculada a mi interés por estudiar los cruces e intercambios entre las disciplinas teatral y cinematográfica, y la posibilidad de leerlas en constante retroalimentación. Es importante además tener en cuenta que se trata de apuestas teatrales que de algún modo han dialogado con la proyección audiovisual en escena (en el caso de González en obras anteriores, y en el de Calderón en la misma *Mateluna*).

Antes de proponer una idea de documentalidad con la que me interesa trabajar y que tenga como campo de estudio tanto la producción teatral como la cinematográfica, me parece importante exponer distintas aproximaciones que buscan establecer un territorio de intercambios entre ambas disciplinas.

### Espacio fílmico y espacio escénico: para una definición de documentalidad

No son pocos los autores que han abordado los cruces entre lenguaje teatral y cinematográfico en un itinerario que se inicia a principios del siglo XX con la adopción, por parte del naciente recurso fílmico, de las estrategias narrativas del teatro (con una puesta en escena que en muchos casos no era sino una especie de “teatro filmado”), para luego dar paso a la influencia que las estrategias del relato fílmico (ya constituido en lenguaje) tuvo en la escena teatral. En este sentido, se pueden mencionar al menos dos aproximaciones, la de Vsevolod Meyerhold y su noción de “cineficción de la escena”, y la de André Bazin que propone dos modos de entender la creación del espacio de la representación según se planteen desde la ficción teatral o la diégesis fílmica. Es relevante señalar que estos autores se sitúan respectivamente desde la teatralidad –Meyerhold– y la teoría del cine –Bazin–; así, aparecen como miradas complementarias para explorar el fenómeno. Es también importante señalar, en el caso de Meyerhold, que además de sus contribuciones al campo de las artes escénicas, tanto desde la práctica como la teoría, tuvo un vínculo estrecho con uno de los pilares de la cinematografía, Sergei Eisenstein. Este último fue su ayudante y colaborador, hecho que confirma, además, los intercambios tempranos entre ambas disciplinas. La concepción de una “cineficción del teatro” tenía menos que ver con la irrupción de la tecnología cinematográfica dentro de la escena (cosa que de todas formas el autor exploró), que con el traslado de los hallazgos derivados de la evolución fílmica hacia su constitución como lenguaje autónomo, hacia el espacio teatral.

Vuelvo ahora a Bazin. En su ya canónico texto *¿Qué es el cine?*, el teórico francés dedica un apartado a reflexionar en torno a los universos discursivos creados por la ficción cinematográfica y la teatral. Esta última la reconoce liderada por una fuerza centrípeta que nos obliga a mirar dentro de lo que ocurre en el escenario, mientras la segunda se somete a una fuerza centrífuga de un encuadre que dialoga con lo que está fuera de él. En su propuesta, el espacio teatral constriñe nuestra mirada, mientras el cinematográfico la amplía. Probablemente uno de los textos más relevantes que interroga teóricamente la relación entre teatro y cine sea “Film and Theatre” (1966) de Susan Sontag. El propósito fundamental del ensayo es tensionar la idea de una especificidad de cada lenguaje. Revisando y actualizando las propuestas de teóricos provenientes del campo del arte y el teatro (algunos de ellos también directores), como Panofsky, Artaud o Meyerhold; Sontag reconoce el tránsito –ya establecido antes– en que la influencia del teatro en el cine da lugar al movimiento opuesto y luego a un estadio, no bien definido aún, de diálogos e intercambios. El aporte crucial del texto es que su conclusión se plantea como un desafío que busca dismantelar la oposición binaria que reconoce, o bien una pureza específica de

cada arte, o bien una suerte de contaminación productiva entre ellos. Su invitación es a pensar una tercera opción que no cierra los espacios disciplinarios (ya como límite infranqueable o como frontera de tránsito).

Teniendo estos antecedentes en consideración es que me permito proponer un análisis de ambas obras, donde la idea de documentalidad se plantea en diálogo con los aportes que el cine como lenguaje ha desarrollado en torno al género documental y sus alcances. Lo primero que es preciso tener en cuenta es que el cine primitivo surge desde lo que Francois Jost y André Gaudreault denominan el “grado cero de la documentalidad”. Las primeras piezas de cine primitivo, registradas y luego exhibidas por los hermanos Lumière, no son sino observaciones frontales de un hecho, sin ninguna o escasa aspiración narrativa. Podríamos decir que, por el contrario, el teatro moderno se funda en la creación de un lugar eminentemente ficcional que se instituye en la escena. En este sentido, la pregunta por la documentalidad ha sufrido más crisis y transformaciones en el debate de los estudios de cine que en el ámbito de la teatrología. Creo necesario señalar que la discusión que ha intentado definir lo documental —más que el documental— como género, se sitúa sobre todo en una posición que no zanja los espacios de ficción y documentalidad como territorios cerrados, sino como lugares de intercambio y colaboración mutua. La producción de una obra señalada como documental se piensa cada vez más como un ejercicio que, por un lado, se despliega en una performatividad que ocurre en la misma obra, y por otro, no considera al elemento extrafílmico que hace las veces de referente como un real que lo antecede, sino que surge en el territorio de la puesta en escena documental. Para la primera anotación me baso fundamentalmente en lo expuesto por Stella Brussi, quien impugna las categorizaciones desarrollada por Bil Nichols para enfatizar el carácter performático de toda práctica documental:

El documental siempre estará circunscrito al hecho de que se trata de un modo de representación, por ende, no podrá nunca eludir la distancia entre la imagen y el suceso que registra. Resulta imperativo, sin embargo, reconocer que esta deficiencia no invalida la idea de un cine de no ficción. Simplemente el cine de no ficción es (y así ha sido siempre) consciente de las limitaciones de un medio audiovisual. Con este reconocimiento, lo que surge al examinar la producción documental, es una alerta que incorpora una relación dialéctica entre aspiración y potencial, donde el texto mismo revela las tensiones entre la intención del documental y el más auténtico modo de representación realista y la misma imposibilidad de este propósito (180).<sup>2</sup>

---

2 La traducción es mía.

En ese sentido, la distancia presente entre ese hipotético real y su representación documental, es la performatividad que se revela en toda pieza documental. En una relación oblicua, para la segunda observación recorro a la idea de *indeterminación* desarrollada por Emilio Bernini, para superar la noción de hibridez que definiría un modo de cruce entre el documental y la ficción, pero considerándolos territorios cerrados y completos (tal vez en el sentido en que Sontag entiende la consideración más extendida de los diálogos cine/teatro y que ella busca confrontar). Bernini entiende por indeterminado el discurso fílmico documental que no aspira a estos estatutos predefinidos sino en mutua construcción:

La indeterminación . . . presenta un problema de acceso al conocimiento del mundo antes que una confianza en formas como las genéricas en las que el mundo se hace, de una u otra manera, cognoscible. Por esto mismo, la indeterminación produce como efecto de lectura cierto desconcierto mientras que, por el contrario, la hibridación se confirma en el reconocimiento que el espectador hace de ella (295).

Para ambos autores, ese real histórico o suceso extrafílmico es siempre inasible, y el intento por capturarlo define la modalidad documental como la puesta en escena de ese proceso (como performatividad para Bruzzi, o indeterminación para Bernini).

En “Política de la verdad” Hito Steyerl propone que:

La documentalidad describe la penetración de formaciones políticas, sociales y epistemológicas superiores en una política específica de la verdad documental. La documentalidad es el punto donde pivotan, donde las formas de producción de verdad documental, se convierten en gobierno o viceversa. El término describe tanto la complicidad con las formas dominantes de política de la verdad como una actitud crítica hacia estas formas (s/n).

Por su parte, Anna María Guasch, destaca la noción de *documentalidad* desarrollada por Hito Steyerl para enfatizar una de las formas de entender lo documental, que se opone a una relación de autenticidad o veracidad respecto del mundo representado. Recogiendo el concepto de gubernamentalidad explorado por Michel Foucault, la documentalidad operaría más bien desde “una posición constructivista partiendo de la premisa de que las imágenes documentales son producidas y conformadas por relaciones de poder, tanto las políticas y sociales como los complejos de poder y conocimiento de la ley, la ciencia y el periodismo” (356). Volveré a esto más adelante, en el examen de una de las obras, pero me interesa destacar cómo

estas aproximaciones no enfatizan un vínculo férreo entre verdad y documento, sino que lo entienden como marca visible de las relaciones de poder que lo hacen posible, y donde la documentalidad se aloja también en las operaciones mismas que dan lugar a estos documentos dentro de un discurso.

El análisis que me propongo hacer ahora se sostiene desde las reflexiones acerca de la documentalidad que pueden leerse en estos dos trabajos, centrándome en distintos modos que cada montaje privilegia para acercarse a este modo discursivo, enfatizando que en ambos casos se trata de una interrogación al real histórico con el que dialoga y no supone una pura representación pasiva.

### **Ñuke o la presencia**

La compañía Teatro KIMVN ha desarrollado, desde sus inicios, una exploración de los límites de la puesta en escena, a través de la inclusión de elementos documentales dentro del espacio teatral. Su *Trilogía documental*, que incluye las obras *Ñi Pu Tremen* (2008), *Territorio Descuajado. Testimonio de un país mestizo* (2011) y *Galvarino* (2012), construye un universo ficcional donde conviven actores junto a no-actores de origen mapuche y la inclusión de sus discursos y prácticas. Su último montaje, *Ñuke. Una mirada íntima hacia la resistencia mapuche* (2016), profundiza esta relación entre documento y ficción, incorporando también materiales que desdibujan la separación entre el espacio de la representación y el espectador. En este apartado pretendo examinar esta última producción teatral (teniendo como antecedente la trilogía antes mencionada, especialmente el montaje *Galvarino*), y así interrogar la entrada de lo real al espacio escénico, abordando la documentalidad como una herramienta puesta al servicio tanto del cuestionamiento de los límites de la puesta en escena como de la producción de un discurso político y ético en relación a las temáticas que trata. Un aspecto relevante del análisis es su aproximación a la idea de género documental, vinculando los aportes del teatro documental con la teoría del documental en el cine. La directora de la compañía, Paula González, cursó recientemente estudios de posgrado en cine documental, para revisar también estos intercambios entre disciplinas, y plantear como productivos los diálogos entre distintos campos del saber y del quehacer artístico.

Me gustaría comenzar estableciendo algunas aproximaciones a la noción de documentalidad, que pongan en relación su concepción desde la escena teatral así como desde el campo fílmico. Cuando abordamos el teatro contemporáneo es difícil no hacer referencia a lo que Hans-Thies Lehmann denominó teatro posdramático, y que ha tenido un amplio desarrollo desde el pasado siglo. En términos generales, lo que el teatro posdramático impugna son las aproximaciones tradicionales que supeditan la representación teatral al texto escrito. Esta ruptura de

la hegemonía de la palabra no supone una renuncia a la dimensión textual como aspecto relevante de la puesta en escena, sino que reconoce la relación conflictiva (y por ello productiva) entre su asentamiento inicial en la palabra y la consecuente puesta en escena de ese texto; lo que Lehman llama “parataxis” a fin de proponer una desjerarquización de los distintos medios puestos en juego en la escena. La concepción de Lehman interroga, entonces, una noción de texto que se ancla en la palabra en estricto, para proponer un “espacio hablante”, creado tanto por el texto dramático, como por sus silencios y su diálogo con el montaje en un escenario particular. Para definir ese nivel de lo dramático que supera su encarnación en un soporte textual en sentido estricto, Walter Benjamin lo denominaría “representación”, mientras que Lehman propone desarticular la oposición binaria verbal/no-verbal. Muchas veces cuando se habla de teatro posdramático, se le suele simplificar como una prescindencia del texto dramático, sin embargo, cuando Hans Lehman acuña el término, más bien lo plantea intentando definir el teatro moderno como una “historia de la perturbación recíproca entre el texto y la escena” (258), una suerte de “desplazamiento de las jearaquías”, como lo definiera antes Antonin Artaud. Es decir, no es que el texto dramático deje de ser relevante, sino que se lo sitúa como un elemento más en un juego de niveles y lenguajes que dan origen a un “espacio hablante”, según la concepción del mismo Lehman. En este sentido, si bien el teatro posdramático no sería en rigor un antecedente para el teatro documental, su propuesta define una nueva concepción de lo dramático, que abre la escena a nuevas estrategias de representación y nuevas materialidades. A su vez, el teatro documental como práctica escénica puede rastreadse a inicios del siglo veinte, con momentos álgidos más tarde en la década del 60 y a fines del siglo pasado. Seguramente uno de sus representantes más connotados sea el alemán Roland Brus, quien ha experimentado con la inclusión de no-actores en escena y sus historias de vida como interrogación del espacio dramático, pero también del tejido social, otorgando visibilidad y voz a sujetos marginales. Una aproximación que me interesa sentar es la que diferencia dos modos de entender la documentalidad en el teatro: a través de la inclusión de documentos, por una parte, o de la utilización de testimonios, por otro. En ambos sentidos, la tensión que se perfila es una que relaciona los elementos significantes con la oposición realidad/ficción, y que ha sido bastante explorada desde los estudios del cine. De algún modo, tal como señalé en un inicio, el discurso teatral aparece como uno de ficción por excelencia, mientras el fílmico surge a partir del registro documental, para luego incorporar estrategias ficcionales de narración. Los debates en torno a la interrelación de estos dos géneros o territorios discursivos es extensa y no voy a entrar a detallarla, pero sí me gustaría destacar que las tendencias en el audiovisual contemporáneo son más bien las que plantean una interacción porosa y compleja entre ellos, donde la

hibridez y sobre todo la *indeterminación*, a la que hice referencia en la sección inicial de este trabajo, renuncian a oponer como antagónicos los estatutos de la realidad (donde lo documental se afianza) y la ficción. Así, podríamos decir que los estudios del cine nos ayudan a mirar desde este prisma más flexible la irrupción de lo documental en el teatro, y me parece que es desde esa noción que Teatro KIMVN aborda la documentalidad en sus obras.

En Chile, el teatro documental como tendencia consolidada es de data más bien reciente. Podríamos decir que *Sueños de la memoria* de Teatro Ictus, estrenada en 2004, es un referente digno de mencionar que sostiene, a partir de la revisión de la trayectoria de la propia compañía, los estrechos vínculos entre la biografía personal, la creación artística y los hechos históricos. *El año en que nació*, estrenada en 2012, es probablemente un hito gravitante para la historia del teatro documental en nuestro país. Dirigida por Lola Arias —que en Argentina es una exponente reconocida de este género—, la obra instaló en escena a una serie de individuos (actores y no actores) para que compartieran su historia personal en relación al golpe militar y la posterior dictadura. Nicole Senerman, una de las actrices del montaje, que estuvo a cargo de la proyección de imágenes audiovisuales; ha desarrollado desde entonces varios talleres en torno al teatro documental, así como colaborado con la compañía La Laura Palmer —una de las exponentes más consistentes del teatro documental en el país—. Ella señala en una entrevista a Revista Hiedra que “En el fondo esas historias anónimas siempre están dentro de un contexto histórico . . . Y eso es lo que hace que la historia oficial tenga efectivamente otros puntos de vista”. Así, este cruce entre la experiencia privada y una lectura pública de los hechos, es la que permite incorporar nuevas visiones y lecturas conflictivas de la historia.

En la trayectoria de teatro KIMVN, este aspecto es gravitante, ya que su objeto de reflexión y representación es la comunidad mapuche y especialmente la visibilización de la violencia de la que son víctimas hasta hoy. Su directora descubrió hace algunos años su ascendencia mapuche y ha estado trabajando desde entonces en recuperar una historia construida a partir de testimonios. Es interesante que la dramaturgia de la obra, a cargo de David Arancibia Úrzua, fue luego intervenida por la directora para incorporar distintos testimonios articulados en la obra como una historia unitaria. Antes de referirme a los elementos específicos utilizados en *Ñuke*, haré una breve mención al trabajo que la compañía realiza en una obra anterior, perteneciente a su trilogía documental. Me interesa cómo este montaje integra una relación cercana con la realidad histórica, encarnada en las presencias de los no-actores o actores naturales devenidos en documentos y la incorporación de la subjetividad como única encarnación posible de la experiencia. En el caso de *Gaharino*, quiero detenerme en la proyección audiovisual que se usa para presentar



en la parte alta del escenario —a la manera que lo hacen a veces los subtítulos para obras en idioma extranjero— las cartas manuscritas (y que se van escribiendo como si asistiéramos a su representación “en vivo” en cada montaje) que la hermana de Galvarino, en la realidad Marisol Ancamil Mercado, envía a las autoridades para pedir que su hermano sea localizado. En este recurso se observa la convivencia entre el documento, la evidencia jurídica, el rastro histórico, y las ambigüedades de la carga subjetiva que habita en la prueba documental. François Jost y André Gaudreault proponen en *El relato cinematográfico* que el límite que divide los géneros documental y de ficción en el cine no está dado tanto a priori como en la actitud del espectador. Estas obras combinan una *actitud ficcionalizante* y *documentalizante*, como estos autores las denominan, en el uso de los recursos audiovisuales, enriqueciendo la recepción de la obra en términos de desdibujar los límites entre la prueba fehaciente y la multiplicidad de la experiencia.

En el primer apartado hice referencia a la nomenclatura propuesta por Bazin para definir el espacio teatral y el filmico como intenciones de mirada centrípeta y centrífuga, respectivamente. En un trabajo anterior dedicado a analizar el uso del recurso audiovisual en el teatro contemporáneo chileno, pude constatar que en esta oposición espacio centrífugo/espacio centrípeta, el aparato de proyección de imágenes solía estar más bien al servicio de una mirada dirigida y pormenorizada. En casi todos los casos estudiados, la idea de espacio centrífugo de Bazin se tensiona, en la medida que el aparato audiovisual no está ahí para abrir la escena hacia un “afuera”, sino para mirar más detenidamente “dentro” de ella. Podemos decir que al analizar *Galvarino* desde la lógica baziniana, la proyección de las cartas manuscritas amplifica esa presencia hacia horizontes imposibles para la dimensión del escenario, deteniéndose en el detalle, en la mirada como *zoom* hacia ese objeto material; sin embargo, al mismo tiempo, abre el espacio de la escena hacia aquello que no está presente en ella. Creo que este último aspecto es central para entender la idea de documentalidad abordada por la compañía y por su directora.

Podemos decir, en primer lugar, que hay un elemento que persiste en toda su trayectoria y tiene que ver con la presencia de no-actores mapuche que encarnan personajes, a la vez que se encarnan a sí mismos como voz y presencia del discurso silenciado. Desde *Ñi Pu Tremén* hasta *Ñuke*, esta ha sido una decisión constante de la compañía. En ese sentido, la documentalidad aquí está encarnada doblemente en el documento y el testimonio: sus cuerpos como documento vivo y la elaboración de los testimonios encarnados en su rol escénico. En *Ñuke*, así como en obras anteriores, esta corporalidad no sólo surge como personaje que actúa y repite un texto, sino que se asienta también en la repetición de actividades cotidianas, que se

realizan en el espacio teatral, y cuya temporalidad se respeta: pelar una gallina para luego cocerla, amasar churrascas y sopaipillas para luego cocinarlas.

Pero *Ñuke* da un paso más allá, y traspasa el territorio que separa a su público de la representación (ya mencionaré en qué sentido el diseño escenográfico es también una apuesta en ese sentido). Al final de la obra, la comida se comparte con el público, en una instancia de discusión que quiere promover el diálogo y la interacción entre quienes están en escena y quienes estuvieron antes, en silencio, observando. Otro elemento interesante es la inclusión de música en vivo, con intérpretes mapuche a cargo de la ejecución. Los músicos aparecen como un tercer espacio dentro de la escena, que no es del todo parte de la ficción ahí creada, pero la acompaña, tensionando el lugar de los actores, actrices y el del público.



Probablemente el desplazamiento más radical en el trabajo documental de la compañía está dado en este último montaje, por la construcción de una ruka como lugar de la representación. No se trata de una escenografía que imita una ruka, sino una ruka con todas sus características que, al momento del estreno, se emplazó en la Plaza de la Cultura, ubicada a las afueras del Centro Cultural Estación Mapocho, y luego se instaló en el patio Central del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), donde estuvo en temporada durante enero y parte de febrero de 2017. Los espectadores accedemos a un espacio que se constituye como zona íntima de una familia, su casa, a la vez que se exponen los aspectos comunes y colectivos de problemáticas que anidan en el ámbito político, cultural y social. Se crea esta casa para construir comunidad, ir hacia adentro (de una familia, de una serie de vivencias personales),

para abrirse a lo social y desde allí debatir. *Ñuke* no utiliza ningún dispositivo de registro o proyección audiovisual, pero si intentáramos aplicar la aproximación que distingue una mirada centrípeta y una abierta más allá del espacio de representación, podríamos decir que el ejercicio en *Ñuke* es cerrarse para construir un relato abierto. En este sentido, utilizar la nomenclatura de Bazin nos permite desplazar las reflexiones en torno a la imagen más allá del uso concreto de un dispositivo de proyección en escena, e instalar su propuesta más ligada a los modos de mirar, y las posiciones epistémicas asociadas a ellos, que la utilización de una tecnología en concreto.

Por último, la noción de documentalidad que se desarrolla aquí, dialoga muy fuertemente con su concepción contemporánea desde los estudios de cine, específicamente la noción de indeterminación ya descrita. *Ñuke* propone una experiencia para el público asistente, desde la misma inmersión en la ruka, su piso de tierra, su particular luminosidad, donde lo que se representa en el centro del espacio no es lo único que está ocurriendo, sino también nuestra propia vivencia del lugar y de la conversación (y comunión a través de la comida) que se genera al final. Es también relevante que esa misma discusión y los testimonios que vemos encarnados en determinada dramaturgia, son también ellos parte del debate y de la realidad cultural de una comunidad invisibilizada. Me parece que, usando la nomenclatura de Jacques Rancière, no se trata ni del régimen mimético, ni del de la inmediatez ética, sino una apuesta política de representación estética, que modifica el mundo no porque su temática sea social, ni porque convoque a la participación pública, sino porque, desde sus propias prácticas discursivas, se entiende como parte de él.



*Ñuke* (2017)  
dirigida por Paula González Seguel

### ***Mateluna*: el archivo descentrado**

En 2013, el dramaturgo y director teatral Guillermo Calderón estrenó *Escuela*, un montaje que se sumergió en las experiencias de individuos que habían pertenecido a guerrilla paramilitar en Chile durante la dictadura y su formación como tales en una suerte de sistema pedagógico de la resistencia. Con el estilo propio de Calderón, que ya había sido desplegado en su obra anterior *Villa*, caracterizada por una renuncia al juicio y la nostalgia; esta obra construyó relatos no convencionales y por lo mismo perturbadores, en torno al pasado político más reciente y su actualización en el presente. Uno de los colaboradores en la recopilación de información fue Jorge Mateluna, ex militante del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), que compartió con el director y su compañía detalles de su biografía que estaban vinculados a su formación como frentista. *Mateluna*, la obra de Calderón estrenada en 2016, gira en torno a la situación real de este individuo, quien había sido acusado de participar en el asalto a un banco en 2013, y que al momento del estreno —y hasta la actualidad— cumplía su condena en una cárcel de alta seguridad en Santiago de Chile.

La puesta en escena de *Escuela* está sobre todo estructurada a partir de la recreación de las situaciones de adiestramiento y preparación relatadas por quienes las vivieron de primera fuente. No hay en ella ningún elemento que pudiéramos considerar propiamente documental ni tampoco se utiliza en el escenario ningún tipo de dispositivo audiovisual. La excepción a esta descripción surge en lo que podríamos denominar el epílogo de la obra, cuando una fotografía es proyectada sobre el fondo del escenario y los actores y actrices la contemplan dando la espalda al público. Esa imagen, que muestra a un grupo de adolescentes mientras hacen un rallado contrario a la dictadura de Pinochet, es una fotografía donde aparece el propio Calderón con sus compañeros de época. Si no se conoce la procedencia del material no es posible concluir que se trata de él ni por lo tanto señalar este material como archivo documental. No hay señales de reconocimiento ni ningún elemento de la diégesis de la obra en ese sentido. En una gira que realizaban en la ciudad de Nueva York, personas cercanas al director que tuvieron acceso a esta información la señalaron como relevante y llevaron a que la compañía tomara la decisión de hacer explícita su cualidad de archivo y la relación biográfica con el autor y director de la obra. De hecho, se incluyeron también una serie de textos que individualizaban a los demás sujetos retratados, especificando su nombre y algunos hechos que describieran su situación actual. Para Calderón, el último en ser identificado, se exponía el escueto: “Y este es el dramaturgo de la obra”. Hacer evidente esta relación otorgó una cualidad distinta a las funciones en las que se incluyó, poniendo énfasis en la relación biográfica, afectiva y de compromiso

político que estaba presente en la obra desde las motivaciones del mismo autor. Pero no sólo en el sentido de pensar este montaje inscrito en la historia personal de Guillermo Calderón, sino más bien interrogando la escena con la presencia mediada de un cuerpo (cargado de historicidad) que tensiona el espacio compartido con sus compañeros y compañeras. En ninguna de las temporadas montadas en Chile se manifestó esta vinculación de manera explícita. Sin embargo, para el trabajo actoral de los demás miembros de la compañía, esa presencia es un elemento relevante en la definición del marco de la escena y la relación entre quienes se sitúan en ella. En ese momento Calderón está ahí también, señalado por una imagen del pasado que dialoga con la historia de los protagonistas no presentes. En esta conjunción el documento adquiere su carácter de prueba o evidencia de unos hechos, pero sólo al servicio de poner esos hechos en juego en un cruce de biografías y subjetividades. Mónica Bernabé, en una reflexión en torno a lo que llama “narrativas del presente”, a partir de un breve escrito de Sergio Chejfec sobre lo que él identifica como “relatos de la documentalidad” –para dar cuenta de una tendencia a incorporar en la narrativa contemporánea elementos de carácter documental–, destaca justamente esta naturaleza paradójica del fenómeno, en que el material que tradicionalmente se considera portador de una carga objetiva, en una relación distanciada y fidedigna con los hechos, es aquella que ingresa al texto para dar señales de la potencia afectiva de su relación con una biografía. En su aproximación, es el mismo extrañamiento provocado por los mecanismos de reproducción audiovisual el que reclama un regreso al cuerpo biográfico en el que ese instante se enmarca:

La distancia que separa cuerpo e imagen, voz y escritura, instaura una zona indeterminada, una especie de heterotopía cyber, que pone en relación diferentes dispositivos narrativos para señalar los dilemas del reconocimiento de sí mismo y de los otros. Las narrativas del presente asumen un rasgo fuertemente autobiográfico en el intento de recuperar algo de la perturbación provocada por la experiencia estética en medio del paisaje en que se desarrolla la cosificación de las relaciones humanas (s/n).

Así, la fotografía de Calderón proyectada sobre el espacio escénico es mucho menos una prueba de veracidad que una alusión a la textura subjetiva de cualquier hecho.

De todas formas, cualquier archivo, incluso aquél que desafía sus propias funciones, se articula desde al menos dos nociones: un origen y una norma que lo autoriza. O como puede describirlo Jacques Derridá en *Mal de archivo*: como principio y mandato. El archivo funciona temporalmente porque siempre alude a ese



tiempo en el que su calidad de tal aún no podía ser activada: el futuro para el que es resguardado, y el presente en el que ese sentido se actualiza. Pero para que esa operación cruzada por la temporalidad efectivamente se sancione, se debe autorizar una interpretación que justifique su presencia como tal en una ordenación dada. El arconte correspondiente a todo archivo, permite que sea leído de tal o cual manera, reduciendo los modos posibles de vincularse con él. Teniendo esto en cuenta es que podemos ahora entrar al análisis de *Mateluna* y su inscripción documental desde la utilización de materiales de archivo y de la proyección de imágenes en movimiento como parte de la puesta en escena.

En la obra hay distintos modos de utilizar la proyección de imágenes visuales y audiovisuales en escena, así como usos problemáticos de ese material si queremos definirlo como archivo. Para intentar una categorización organizaremos estos usos en cuatro modelos cuya ordenación no obedecen a su orden de aparición en la obra ni a su importancia, sino a la disposición de estos en el consiguiente análisis: 1) la imagen fija como resignificación de una presencia; 2) los “registros” de obras en proceso como marcas de verosimilitud; 3) la evidencia probatoria y su deconstrucción; 4) la reconstrucción de escena. Me referiré sólo a los tres primeros.

Voy a comenzar por el primer modelo identificado, para ponerlo en diálogo con la descripción anterior de la imagen proyectada al final de *Escuela*. *Mateluna* finaliza también con una foto fija expuesta en el escenario. Se trata de una fotografía de Jorge Mateluna, en que aparece frontal y sonriente frente a la cámara. Podemos reconsiderar la relación que esta presencia mediada tiene con la diégesis en comparación con el caso anterior. En esta obra podríamos decir que también el sujeto representado entra a escena por medio de su imagen proyectada, pero esta vez está plenamente identificado como el protagonista –como actante, no como personaje– de la obra. Hemos asistido ya a la revelación de su inocencia y hemos compartido con el elenco el proceso de desarrollo de la propia obra. En este caso la presencia en escena es una apertura hacia el real histórico con el que ese cuerpo mediado se vincula: el fracaso de un sistema de justicia corrupto y los esfuerzos por devolver a Jorge Mateluna su libertad. En gran parte de las funciones un grupo de activistas que lidera las gestiones para reabrir el juicio y poder probar la inocencia de Mateluna se reúne a la salida de la función donde despliega sus pancartas buscando crear conciencia frente al caso y sumar adherentes. De algún modo estas pancartas, sin requerir de un parecido en términos icónicos con su referente, funcionan también como el recordatorio tangible de la materialidad de ese cuerpo y la experiencia asociada a este, excluidos de nuestra vista a causa de una prisión injusta. Calderón ha señalado en una entrevista que esta obra abrió para su trabajo un nuevo camino que hasta ahora no había explorado, el de la incidencia directa en el universo para-

textual de la obra. En ese sentido podemos decir que se trata de uno de los grados de documentalidad en que el montaje opera como artefacto de incidencia en lo real, no sólo como representación. De algún modo, la fotografía como archivo, señal de la presencia de Mateluna, puesta en diálogo con las manifestaciones cargadas de performatividad que se desarrollan en el espacio contiguo al edificio teatral, es un lugar de tránsito entre el territorio del texto escénico y lo que lo circunda.



*Mateluna* (2017)  
dirigida por Guillermo Calderón

Por otro lado, como parte del segundo modelo, hay dos videos que se exhiben durante las funciones y forman parte de uno de los recursos principales del relato escenificado. Se trata de inserciones en las que se hace referencia a pruebas de ensayo y error, y muestran la evolución del proceso creativo, a través de otros intentos por llevar a escena la historia del protagonista ausente. No en todas ellas se utiliza el dispositivo tecnológico. Las dos ocasiones en que se lo hace corresponden, una, al registro efectivo de una función de *Escuela* donde se muestra a los actores y actrices encapuchados, sentados en ronda, mientras uno de ellos representa al personaje que les enseña cómo hacer una bomba. La obra anterior se presenta como antecedente de la actual y el registro audiovisual como prueba y reactualización de su contenido. En esta escena se utiliza una estrategia que se repite en el segundo ejemplo, y es la de replicar en el escenario lo que se presenta en el video. Este modo de enfrentar el archivo lo sitúa remedando su cualidad ficcional, en una dialéctica que por un lado reafirma su carácter de legitimidad y por otra lo subvierte al reforzar su inscripción en el espacio de la representación. La modalidad que adquiere este recurso es el de sobreimprimirse en la imagen de fondo, pero también en ocasiones adelantarse a ella, como si la acción en presente (pero replicada y



por tanto siempre ficcional) pudiera predecir o provocar la emergencia del registro probatorio. Esta estrategia de representación está muy en concordancia con una apuesta estética autorreflexiva y que caracteriza en gran medida a este montaje. *Mateluna*, nos muestra su propia realización, y en este sentido, se emparenta con el documental performático catalogado por Nicholls y la performatividad de todo documental señalada por Brussi.

Las obras aludidas no son sólo una manera de poner en escena el proceso creativo (aunque en un caso se trate de un ejemplo ficcionado), pero su confrontación con la réplica diferida en escena pone en situación el espacio representado como uno en construcción. Aquí me gustaría recoger lo que plantea Yamila Volnovich acerca de lo que denomina “la función documental”, que en el texto del mismo nombre utiliza para definir una propiedad de este género cinematográfico:

En este contexto, más que atreverme a definiciones ontológicas o abismarme en delicadas taxonomías, he preferido aquí ensayar un aproximación operativa y afirmativa, focalizando las *estrategias textuales que inscriben la materialidad del cuerpo de la obra, en su propio proceso constructivo, una posición reflexiva sobre el dispositivo técnico de producción de imágenes*. . . La función documental, entendida como fuerza performativa, debe problematizar estas condiciones de producción. En términos semióticos, *hace de la función pragmática del texto su marca semántica* (332).

En este planteamiento, Volovich reconoce la necesidad del discurso documental de pensarse a sí mismo como un acto de mirada que ubica siempre la estética como un aspecto inseparable de la política. En una reflexión similar, Anna María Guasch intenta una caracterización de *lo documental* en los siguientes términos: “Lo documental es una manera de enmarcar la realidad o, en otras palabras, el lugar en el que la función referencial de la imagen y el sonido filmográfico reflexionan sobre sus principios operativos y se cuestiona su identificación con el mundo empírico y fenomenológico” (352). En el caso de *Mateluna* esta relación es evidente, y las dos categorías anteriores nos ayudan a entender la estrecha relación entre la obra teatral y su diálogo con un espacio extradiegético pero en un sentido de intercambio recíproco. No se trata de una noción cándida de la obra como reflejo del mundo ni tampoco de efecto concreto sobre una realidad dada; sino de entender ambos espacios como lugares en construcción que se nutren mutuamente. La obra habla también de sí misma y en ese gesto invoca, a la vez, una preocupación por sus márgenes en colaboración con el real histórico al que alude.

Sobre el último modelo de uso del archivo identificado anteriormente y en vínculo con el dispositivo tecnológico, podríamos decir que se trata de un documento

matriz que se utiliza de modo paradójico y sostiene lo que podríamos denominar la premisa ética de la obra. Muy al inicio se proyecta el video de reconocimiento de uno de los sospechosos del asalto. Este registro pertenece a carabineros y en ese sentido su resguardo y proceso de conservación tiene como finalidad el sostener un discurso de veracidad que fundamente decisiones y procesos llevados a cabo por la institución. Es decir, se trata de un archivo que quiere cumplir, de modo convencional y unívoco, la tarea de activar en el presente un cierto sentido ya sancionado de la historia. Así es como el elenco lo presenta y nos predispone a leerlo sin suspicacias, mostrándonos el momento en que Jorge Mateluna es aparentemente individualizado. Este video es una marca que en el proceso judicial grafica la prueba de reconocimiento. Es decir, la evidencia es la identificación, y el video su manera de permanecer y validarse.



Mateluna (2017)  
dirigida por Guillermo Calderón

Sin embargo, el giro radical que toma el relato de los hechos está sostenido por una nueva lectura del mismo material. Hacia la mitad de la obra se revela que en una visita a Jorge Mateluna en la cárcel, este les asegura no haber estado involucrado en el asalto. La compañía, que hasta entonces se había dedicado a comprender y justificar mediante diversas puestas en escena (reales e imaginarias) se dedica ahora a investigar más profundamente los detalles del juicio y la condena. Como parte de este ejercicio es que vuelven a exhibir frente a los espectadores el video antes utilizado para demostrar la participación de Mateluna en el acto delictual, pero ahora se nos presenta desnudando la primera mentira y develando que el auténtico Jorge Mateluna no es aquél que el testigo identifica. Ya en un nivel muy primario,

este gesto expone una gran declaración respecto de la fragilidad del archivo y la ambigüedad de las imágenes. No son pocas las aproximaciones provenientes del campo de los estudios visuales que enfatizan la relevancia del vínculo entre imagen y palabra. En cuanto a la concepción de una imagen de archivo, recorro a la idea de una de carácter nómada descrita por Mariela Cantú, cuando hace referencia al diálogo entre imágenes que se produce en el cine de archivo o *found footage*. No podría en este caso hacerse un paralelo con la obra de Calderón en el sentido de un teatro “de archivo”, pero sí podemos extrapolar la posición de Cantú para reconocer en el nomadismo del registro utilizado, la posibilidad de inscribirse en discursos no sólo diversos sino que contradictorios. En el planteamiento de Cantú, estas imágenes sin sentido ni origen determinado, pueden recuperar algo de ese sentido inasible a partir del trabajo que este sistema de relaciones promueve. Me atrevo a decir que las operaciones desarrolladas por Calderón y su equipo reestablecen una significación justamente en el gesto de deconstruir su potencial de veracidad. La estrategia de no presentar inicialmente el archivo como prueba del engaño, sino por el contrario, engañarnos con él, establece una relación compleja con el material. Ya no es verdadero ni falso, en un sentido absoluto, es un elemento que puede constituirse como discurso incluso con intenciones opuestas. De algún modo recorreremos el mismo camino que los miembros de la compañía al buscar una justificación a los actos de Jorge Mateluna y luego descubrir la trampa. Así, el archivo es extirpado de su domiciliación establecida para, en una primera instancia refrendar esa validación, pero luego desmontarla. Este archivo audiovisual nómada encuentra su contraparte en un archivo sonoro que lo sobreviene en el tiempo de la representación, y que muestra el propio develamiento, dentro de la institución, de la anomalía del video como evidencia. Es interesante que la decisión de puesta en escena es la de exponer esos sonidos como imágenes, pero no traduciéndolas a representaciones icónicas, sino que reforzando el carácter convencional de esos signos, al insistir, como si se tratara de alguien que toma nota de aquello que se dice, en repetir lo que el audio atestigua. Las palabras presentadas aquí como figuras y como voces, parecen repetir el diálogo entre los videos antes descritos, en que los montajes anteriores (real y ficticios) se encuentran en escena con su propia representación.

En resumen, me parece que la utilización del archivo en *Mateluna*, puede muy bien describirse a partir de la siguiente cita de Hito Steyerl:

Por un lado, la articulación, la producción y la recepción de un documento está profundamente marcada por las relaciones de poder y está basada en convenciones sociales. Por otra parte, aunque, el poder de un documento descansa en el hecho de que está previsto que pruebe lo impredecible dentro de estas relaciones de poder –debe ser capaz de expresar lo que es inimaginable, inefable, desconocido o incluso monstruoso– y por tanto crear la posibilidad de cambio. (en línea)

En todos los usos del archivo analizados, hay un movimiento que expone las relaciones de ese archivo y el poder, a la vez que al develar su naturaleza política, hace aparecer un modo de documentalidad que renueva el sentido del archivo original.

### **Dentro y fuera de la escena**

Mi propósito inicial era presentar, en estos dos casos representativos, una tendencia en el teatro chileno reciente por incorporar estrategias documentales en su puesta en escena, los modos particulares en que se hacían cargo de una idea de documentalidad. En el caso de *Nuke*, a través de la presencia de no-actores de origen mapuche –estrategia menos relevante en este último montaje que en obras anteriores de la compañía– pero sobre todo en la creación de un espacio que se habita de manera documental y que instala “la realidad”, no fuera del espacio escénico sino integrada a sus propios códigos, sin intentar influir en ella desde la diferencia sino porque el discurso estético es también un hecho de esa realidad. En el caso de *Mateluna*, el uso del archivo de modo reiterado está al servicio del desenmascaramiento de su modo de operar. El archivo como un objeto que tiene lugar autorizado por un poder que lo legitima, pero que la obra deconstruye en escena, creando así un territorio de disidencia que se impregna de los hechos a los que alude en su inscripción extradiegética.

En una entrevista realizada por Carmen Guarini a Jean-Louis Comolli, el teórico y realizador francés expone lo que considera las distancias entre *lo real y la realidad* como consideraciones útiles al pensar su posible representación en imágenes:

Lo real es lo que el cine no puede alcanzar sino de manera azarosa, ocasional, por efracción. Porque en el cine, y esto incluye al documental, todo se mantiene a distancia, lo real es lo accidental, el azar. Es lo que viene a perturbar el gesto cinematográfico. Mientras que la realidad es otra cosa, es el conjunto

de sistemas de reproducción social de convenciones sociales donde el mundo tiene ya un rol y es con eso que uno trabaja. Y si uno trabaja con eso, reconoce que es esa realidad la que pone en escena en gran parte del film. Nosotros volvemos a poner en escena (158).

Ambos trabajos, haciendo uso de estrategias distintas de documentalidad, despliegan este develamiento de la realidad, para hacerse cargo de cuestiones políticas urgentes, a través de un discurso estético que se escenifica como un real del que también forma parte.

## Obras citadas

- Barría, Mauricio. “Emergencias documentales. Retorno de la historicidad y de un nuevo teatro político”. *LASA Cono Sur*, Santiago de Chile. 05 ago. 2015. Ponencia.
- Bernabé, Mónica. “Las viejas narrativas del presente”. *Revista Anfibia*. Revisado el 12 de agosto de 2017. <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/las-viejas-narrativas-del-presente/>
- Bazin, André. “Teatro y cine”. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2004.
- Bernini, Emilio. “La indeterminación”. Jorge La Ferla y Sofía Reynal (comps.) *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires: Librería (2012): 295-310.
- Bravo Rozas, Cristina. “El nuevo teatro documento en Argentina, Uruguay y Chile: la reapropiación de la memoria”. *Acotaciones* n° 37 (2016): 117-142.
- Bruzzi, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2000.
- Derridá, Jacques. *Mal de archivo*. Madrid: Editorial Trotta, 1997.
- Gallardo, Ítalo y Nicole Senerman. “¿Teatro documental, teatro biodramático?”. *Revista Hiedra*. (2015). Revisado 04 de junio de 2017. <http://revistahiedra.cl/entrevistas/teatro-documental-teatro-biodramatico/>
- Graudreault, André y François Jost. *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Guarini, Carmen. “Cuerpo filmante, cuerpo filmado. Entrevista a Jean-Louis Comolli”. *Antropología visual de la ausencia*. Buenos Aires: Sans Soleil (2017).
- Guasch, Anna María. “El giro documental”. *El arte en la era de lo global*. 1989-2015. Madrid: Alianza. 2016: 349-389.
- Lehman, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC, 2013.
- Orellana, Constanza; Constanza Silva y Fabiola Vilches. “Lo biográfico, lo testimonial y lo documental como instrumentos para la puesta en escena”. Tesis Universidad de Valparaíso, 2017.
- Rancière, Jacques. “Las paradojas del arte político”. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. 2010: 53-84.
- Sontag, Susan. “Film and Theatre”. *Tulane Drama Review*, 11.1, (1966): 24-37.

Steyerl, Hito. “Política de la verdad”. *blogs&docs*. Traducción de Elena Oroz. Junio 2009. Revisado 10 de septiembre de 2017. <http://www.blogsandocs.com/?p=396&pp=3>.

Volnovich, Yamila. “Actos de ver. La función documental”. *Territorios audiovisuales*. Comps. Jorge La Ferla y Sofía Reynal. Buenos Aires: Librería. 2012: 326-339.



## Zonas de sacrificio: *Tú amarás*, de Pablo Manzi

Sacrifice Zones: *Tú amarás* [You will love], by Pablo Manzi

Cristián Opazo  
Pontificia Universidad Católica de Chile<sup>1</sup>  
[cmopazo@uc.cl](mailto:cmopazo@uc.cl)

### Resumen

A partir del texto dramático *Tú amarás* (2018), de Pablo Manzi (Santiago, 1988), este artículo analiza de qué manera el discurso políticamente correcto, diseminado desde circuitos académicos y organizaciones gubernamentales, genera *zonas de sacrificio*: tramas discursivas que, en nombre de las agendas disciplinares de las élites intelectuales, “exotizan”, “esencializan” o fijan las identidades de sujetos y comunidades que habitan espacios residuales.

**Palabras clave:** dramaturgia chilena, teatro chileno, zonas de sacrificio, discurso académico, Pablo Manzi.

### Abstract

Using the dramatic text *Tú amarás* (2018) by Pablo Manzi (Santiago, 1988), this essay analyzes how the politically correct sub-text of many academic discourses disseminated by scholars from universities and non-governmental organizations re-produce sacrifice zones. Through the work of the “academic machine,” these discourse threads create spaces in which the identities of those who inhabit the margins of modern societies are cruelly stigmatized.

**Keywords:** chilean dramaturgy, chilean theatre, sacrifice zones, academic discourse, Pablo Manzi.

---

<sup>1</sup> Cristián Opazo es director alterno del Núcleo Milenio Arte, Performatividad y Activismo (Nmapa), Iniciativa Científica Milenio, Gobierno de Chile. Este trabajo forma parte del proyecto Fondecyt Regular 1201369 del que Opazo es investigador responsable.

¿Antofagasta, Quintero-Puchuncaví, Santiago, Freirina, Temuco? “Zonas de sacrificio” –dirán los medios, al fin–: enclaves habitados por comunidades marginales que los Estados ceden, en calidad de basureros a tajo abierto, a regímenes corporativos generalmente transnacionales.<sup>2</sup> Contiguas a conjuntos de *soluciones habitacionales* (eufemismo que enmascara la institucionalización de la extrema pobreza), las autoridades, en Chile, instalan, a veces, basurales; otras, campamentos de refugiados. En todo caso, asentamientos *poshumanos*, porque los cuerpos de sus habitantes llevan inscritos, en su material genético, huellas de arsénico, nitrobenzeno o tolueno. A través de raciones alimentarias, del agua potable o de una atmósfera polucionada, los mismos químicos que proscriben la Organización Mundial de la Salud (OMS) colonizan los fluidos de estos cuerpos desechables (Lerner 3).

En sus revueltas, sí, estos cuerpos se rebelan, en protestas callejeras, como precarios *cyborgs* andinos (re)producidos en la crueldad de las economías extractivas. Aquí, claro está, los organismos poshumanos ya no son compuestos hombre-máquina, tejido y acero, como previó Donna Haraway (7). Ahora, los cuerpos racializados superan los límites de lo humano a través de procesos de mutación bioquímica suscitados por la exposición a desechos tóxicos. En estas “frontlines of toxic exposure” (Lerner 3), se desarrolla el envés perverso de la nanotecnología –esa misma que permite condensar un laboratorio entero en un chip–: allí, bajo la piel pigmentada de la mano de obra barata se producen aleaciones en biomoléculas, células o neurotransmisores. Así ocurre, por ejemplo, en las microscópicas fibras de asbesto que ingresan por las vías respiratorias a los pulmones de los obreros y, desde ahí, desencadenan una radical descomposición del tejido pulmonar (OMS 6-7).

Enfatizo el carácter *andino* de estos cuerpos mutados porque las fronteras demográficas de las zonas sacrificiales están determinadas por la diáda, aquí indisoluble, raza-clase: “People of color frequently liv[e] in designated areas that had undesirable characteristics” (Lerner 9). Huelga decir que estas zonas son los reverses complementarios de los icebergs u otras blancas fantasías australes de un Estado fagocitado por el neoliberalismo. Por lo mismo, allí, las autoridades de mañana radicarán, cualquier otro día, a “la primera comunidad [de inmigrantes] amenita[s]

---

2 Efectivamente, los habitantes de la zona de sacrificio Quintero-Puchuncaví están expuestos a concentraciones de arsénico 23 veces superiores a los permitidos por las normativas metropolitanas. Y, téngase presente, que la Organización Mundial de la Salud (OMS) lista el arsénico como una de las diez sustancias químicas más preocupantes para la salud humana. Sobre este caso, véase la nota de D. Astudillo, L. Leiva y G. Sandoval, “Arsénico en la ‘zona de sacrificio’ supera con creces la norma europea”, La Tercera, agosto 29, 2018. Disponible en <https://goo.gl/Jcmb1b>.

en Chile”. ¿Amenitas? Sí, así lo prevé la imaginación dramática de Pablo Manzi (Santiago, 1988), en su tercera entrega, *Tú amarás*, estrenada en 2018<sup>3</sup> (**Fig. 1**):

Lo primero que hay que entender es que a la comunidad la instalaron al lado de un barrio muy pobre . . . Entonces no era fácil para los amenitas. Vienen de un planeta que fue invadido muchas veces. Un planeta saqueado de recursos naturales, que se quedó sin pasado, se quedó sin cultura, lo que sí tuvieron fue un genocidio. Un genocidio amenita. Los niños amenitas que llegaron a la comunidad no tienen madre, pero antes de quedarse sin madre, vieron cómo se las violaron. Esa es la última imagen que tienen de su madre. . . (11).

Aunque de argumento sencillo, la vigencia de este texto es insoportable. En un congreso sobre inclusión, la delegación chilena prepara su presentación —cinco médicos de élite con credenciales en *salud pública* o, lo que es igual, experticia en el monitoreo de la extinción discreta de los cuerpos sacrificables—. Consecuentemente, dentro de 72 horas, el equipo médico expondrá sobre la implementación exitosa de protocolos para la interacción entre médico-humano y paciente-amenita infectado de extranjería y radioactividad. Juntos, los médicos ya han realizado numerosas intervenciones en terreno que —según declaran en conferencias planetarias— son siempre validadas por la Declaración sobre Integridad Científica en Investigación e Innovación responsable (Singapur, 2016).

Con estos dispositivos de investigación, los médicos operan vestidos como “modest witnesses,” testigos discretos, los sujetos directos de la enunciación del discurso científico que se sacude de sus herencias coloniales o modernas (Haraway 233)<sup>4</sup> (**Fig. 2**). En el segundo milenio, sí, el testigo renueva los recursos lingüísticos a los que hecha mano para solventar su impostura. Ahora, matiza la economía de la oración impersonal con fórmulas de atenuación y distanciamiento crítico que disimulan la crudeza de las cifras bursátiles. Por lo mismo, a esas alturas, los

---

3 Antes de seguir citando el texto, me permito mencionar al elenco cómplice de artífices que traduce la palabra a materialidad y gesto. Andreina Olivari (directora), Contadores Auditores (diseño), Camilo Catepillán (música), Katy Cabezas (producción), y Paulina Giglio, Pablo Manzi, Franco Toledo, Carlos Donoso, Gabriel Cañas (actuación). La cita al elenco no es trivial. Manzi es quien factura la versión escrita del texto, no obstante, es el intercambio suscitado en la sala ensayo, en especial con Andreina Olivari, la aguda directora-dramaturgista, el nervio que tensa diálogos y didascalías.

4 No por azar, el texto está precedido de un prefacio de nueve carillas en que parodia el encuentro de dos colonos de bondad lascasista con un indígena. Auténticos precursores de los médicos, los dos colonos se muestran más proclives a cambiar su parecer sobre la encomienda o la mita que ha abandonar sus supuestos sobre la zoolofilia atávica de los indígenas: “[u]stedes tal vez tienen una relación que es distinta a la nuestra [con la animalidad]. Y eso lo respeto” (10). Es chiste es literal: para subsistir, la fantasía colonial es capaz de encarnarse incluso en benévola vulgata decolonial.



Figura 1. © Marcuse Xaverius.  
Gentileza de compañía de teatro Bonobo.

Sirva mencionar al elenco cómplice de artífices que traduce la palabra a materialidad y gesto. Andreina Olivari (directora), Contadores Auditores (diseño), Camilo Catepillán (música), Katy Cabezas (producción), y Paulina Giglio, Pablo Manzi, Franco Toledo, Carlos Donoso, Gabriel Cañas (actuación). La cita al elenco no es trivial. Manzi es quien factura la versión escrita del texto, no obstante, es el intercambio suscitado en la sala ensayo, en especial con Andreina Olivari, la aguda directora-dramaturgista, el nervio que tensa diálogos y didascalías.



Figura 2 © Marcuse Xaverius.  
Gentileza de compañía de teatro Bonobo.

No por azar, el texto está precedido de un prefacio de nueve carillas en que parodia el encuentro de dos colonos de bondad lascasista con un indígena. Auténticos precursores de los médicos, los dos colonos se muestran más proclives a cambiar su parecer sobre la encomienda o la mita que ha abandonar sus supuestos sobre la zoofilia atávica de los indígenas: “[u]stede[s] tal vez tienen una relación que es distinta a la nuestra [con la animalidad]. Y eso lo respeto” (10). Es chiste es literal: para subsistir, la fantasía colonial es capaz de encarnarse incluso en benévola vulgata decolonial.

especialistas bien-pensantes, liberales, progresistas, no discuten ni sus saberes ni conclusiones médicas (esas no se discuten), sino que depuran el léxico de sus intervenciones: citan con gentileza obsecuente los *papers* de sus colegas (el amiguismo se traviste de “política de la cita”), ensayan coloquialismos que connotan su cercanía con los refugiados y, ante todo, reprimen incorrecciones verbales.

Fieles devotos de las tecnicidades del discurso de la inclusión, los médicos que imagina Manzi –estoy hablando de ellos– evitan, por ejemplo, proferir la voz *alien* (su raíz latina roza la xenofobia); también, entrecomillan, siempre con distancia escéptica, la coprolalias racistas de los pobladores iletrados que caen presa de vulgares discursos neofascistas. Pero, cuando las tempranas risas que suscita este argumento se desvanecen, el lector/espectador es interpelado con preguntas ingratas: ¿el entrecomillado incesante no es acaso un dispositivo de inmunidad que cerca el discurso del otro?, ¿cuánta violencia conlleva el acto de pacificar la biografía de esos cuerpos ajenos con enunciados fraguados en una jerga académica que desdeña la semántica iletrada?, ¿qué pasa si en lugar de acusar, con declaraciones virales, al “facho pobre”, sometemos a escrutinio el mesianismo de nuestra propia lengua?<sup>5</sup>

A juzgar por el texto, en el nivel pragmático, la industria académica, al igual que la farmacológica, la minera o la nuclear, también puede generar *zonas de sacrificio*. Así defino a los campos semánticos que, por defecto, producen nuestros discursos políticamente correctos. Confinados a permanecer dentro de ellos, los cuerpos de colombianos, gitanos, haitianos, mapuches o amenitas no tienen más destino que servir como los exóticos maniqués de nuestra ventriloquía intelectual. Sirva una analogía para respaldar esta definición. Las centrales nucleares, las refinerías, los relaves o los vertederos que sustentan el desarrollo de nuestras desiguales economías periféricas producen residuos tóxicos que saturan los cuerpos sacrificables de quienes, por clase o por raza, están condenados a vivir y, sobre todo, morir en sus inmediaciones. De igual modo, los académicos/artistas bien pensantes, liberales y progresistas, con nuestras industrias, podemos investir menguados cuerpos ajenos con discursos de idéntica virulencia: peroratas que, en nombre de agendas interdisciplinarias, imponen a papeles tan esencialistas como exóticos. Más aún, en Chernóbil o Ventana –diría Svetlana Alexiévich (146-53)–, *los ciudadanos* devienen *liquidadores*: despojados de sus derechos básicos, el Estado o las corporaciones los inventarían como robots biológicos cuya misión es manipular desechos tóxicos.

---

5 La vocación paródica del discurso médico y las preguntas que suscita recuerda la máxima brechtiana sobre la diversión. Brecht reconoce dos tipos de diversiones; las simples y las complejas. En las simples, la risa da paso a la pereza, luego, al olvido; en las complejas, a la inquietud, tal vez, a la acción (9-10).

De manera directamente proporcional, en los sistemas de educación superior, los centros, departamentos o facultades suelen incorporar a activistas e intelectuales provenientes de comunidades marginalizadas mediante regímenes contractuales precarios –posiciones adjuntas– que actualizan el estatuto de los informantes nativos que sirven a los investigadores (Marimán 83-102).

De acuerdo con esta premisa, la dramaturgia de Manzi figonea las contradicciones de una élite que se resiste a percibirse como tal (e.g., funcionarios de centros de estudios, observatorios, organizaciones no gubernamentales, *think tanks*, universidades promotoras de las artes liberales). Fiel a sus demonios, sí, comienza por deslindar su propio lugar:

[h]ablar del opresor es algo que me interesa mucho, porque no me siento capaz de ponerle voz al marginado. Hay gente que lo ha hecho increíble en la dramaturgia chilena, como Lucho [Luis] Barrales [autor de HP (*Hans Pozzo*)], Juan Radrigán. En ese sentido, para mí, el habla tiene que ser la del opresor, un nuevo opresor: uno ‘progre’, que se siente bueno, que no quiere ser opresor. Me siento mucho más cercano a eso, aunque no me agrade (ctd. en Andrade par. 6).

Pero a la reflexión sobre el propio proceso creativo, le sigue el oficio de dramaturgo. Así, afanado en precipitar la acción e imprimirle ritmo de comedia satírica al texto, la dramaturgia dispone a los personajes médicos en rutinas íntimas donde se les ve ensayando su presentación. Como suele ocurrir, en la complicidad de la clase, comienzan a cometer yerros de severa incorrección política (que “dijiste un par de veces la palabra *alien*”, que “no me di cuenta”, que “hay gente que se puede ofender”). Para prevenir dislates desafortunados el día de la presentación, los cinco médicos acaban jugando, como niños morbosos, a las asociaciones libres. Torpes y ansiosos, cada vez que uno menciona la voz *amenita*, los demás deben retrucar con “la primera palabra que se te venga a la cabeza”. Pero, las asociaciones que brotan de sus inconscientes, intempestivamente, rompen las fronteras de los campos semánticos establecidos por el discurso académico. Con el vértigo que suscita el chiste, *amenita* deja de ser sinónimo de *amor*, *naturaleza* o *resiliencia*, y deviene término intercambiable por un chorro de ira: “alien”, “deber”, “niños”, “odio”, “perdón”, “perros”, “prostitución”, “rabia”, “sexo”.

Pese a su sencillez, este recurso escénico explicita la concomitancia entre lenguaje y violencia. Rita Segato es clara al advertir que la violencia puede ser instrumental y a la vez expresiva. Instrumental es aquella cuyo objetivo se agota en el aniquilamiento directo de la víctima, individual o colectiva; expresiva, en cambio,



es aquella que, además, sirve como representación del control que tiene quien la ejerce sobre la “comunidad de vivos” que circunda a la víctima. Por defecto, el primer tipo de violencia es más próximo a los procesos de exterminio que saben de testigos, mientras que el segundo, a las dinámicas de colonización: “algunos están destinados a la muerte para que en su cuerpo el poder soberano grabe su marca . . . la muerte de estos elegidos para representar el drama de dominación es una muerte expresiva, no utilitaria” (21-22). Según enseña el texto, ante la violencia, el discurso de los médicos (por extensión, el de artistas o académicos) puede ser, igualmente, isomorfo a los órdenes instrumental o expresivo: en el orden instrumental, el discurso, con ingenua obsecuencia, adhiere o censura enunciados racistas; en el orden expresivo, en tanto, el discurso debe discernir si acata o subvierte la sintaxis que lo rige. He aquí la máxima del texto: solo desde el orden expresivo, el discurso puede denunciar que, justamente, en el orden utilitario, *alien* o *extraterrestre* no son más que sinónimos porque, con distintos niveles de corrección política, ambas voces contribuyen a sustentar una norma de ciudadanía que se yergue sobre el mínimo común denominador de la procedencia, es decir, esa marca de origen que se presenta, a veces, camuflada en extranjerismo de raíz ominosa (*alien*), u, otras, circunscrita a un prefijo removible (*extra*).

La turbación con el lenguaje políticamente correcto que mañana tendrán los médicos dedicados al estudio de los amenitas no dista demasiado de la que nosotros padecemos ya. A diario, vemos cómo, con morbo y con saña, los medios hacen eco de las comunidades marginalizadas que han azuzado ingentes debates sobre la emergencia de lenguajes inclusivos o, al menos, atentos a la violencia que su uso incoa. Sin embargo, en esta coyuntura, muchos de nosotros, sin salir del orden utilitario, no hemos hecho mucho más que saturar nuestros escritos con morfemas de género (*a, e, o*), prefijos seguidos de guiones (*cis, trans*) y unos cuantos signos taquigráficos de ocasión (@, x, \*). Me pregunto, pues, al leer este manuscrito dramático, ¿qué sentido tienen estas modificaciones accesorias si la sintaxis que las rige sigue siendo igual de estrecha?; ¿acaso esa sintaxis no es una violenta expresión de un orden que nos arrincona entre el signo taquigráfico y el borde de la página?; peor aún, en virtud de reconocer a los otros que pueblan nuestros escritos, ¿estamos ya dispuestos a *tajear* la lengua con la que construimos las coartadas que nos absuelven de toda culpa? —el texto nos exhorta a *tajear* la sintaxis, ya no refaccionar el léxico con morfemas nuevos—. En el ámbito del teatro, estas preguntas no son triviales. Quién dudaría de trocar por *a* o *e* la *o* de dramaturgo en la hoja de créditos de la prueba de imprenta de un texto dramático, pero, ¿nos mostraríamos igual de llanos a trocar la voz entera por un sustantivo común y colectivo como *elenco*? Como ello,

ya no solo cambiaría el género de la autoría sino, más radicalmente, quedaría desmembrada, tajeada, la individualidad de la misma.<sup>6</sup>

Por cierto, la metáfora del tajo no es gratuita. En el texto, aparece una docena de veces en la lengua de los amenitas: “que se haga el tajo”, “hazte el tajo”, “el amor tiene que salir del tajo”, “nunca olvides que hacerle un tajo a otro es también hacerse el tajo a uno”. Cada vez que los médicos agotan las palabras, repiten, en busca de sentido, el santo y seña amenita. Amparado en su etimología latina, coloquialmente extraviada, *tajar* es despojar a una especie vegetal del follaje que, aunque frondoso, le resta vida. Tanto *tajo* como el verbo *tajear*, usado en Chile como sinónimos de corte y el acto de “cortar superficialmente dejando marcas”, respectivamente, tienen su antecedente en la forma transitiva española *tajar*, derivada del latín vulgar *taleare* (“cortar”, “rajar”), y esta, a su vez, del latín *talea* (“brote”, “renuevo”). Ajenos a la evolución humana de la lengua (mejor dicho, romance, occidental), los amenitas truecan el sentido de *tajo* por su sentido arcaico. En su acepción próxima a la raíz perdida, el tajo remite más a un proceso propio del reino vegetal, no del animal. En el animal, el tajo es herida letal que desangra, mientras en el vegetal es acción radical que transforma la pérdida en ganancia vital.

Precisamente, el guiño etimológico *extraña* el sentido literal del recurso *gore*:

VERÓNICA. . . . Un amenita me invitó a entrar [en una pieza]. Cuando entré, estaba repleto de amenitas. Había niños, mujeres amamantando, y se me acercó una abuelita con un machete . . . (*Se levanta la camisa y muestra un tajo en la guata*). Esto te va a hacer sentir más cómoda, me dice la abuela. Y en ese momento el metal te entra por la piel. Y sientes tu cuerpo abrirse. Y sientes algo que nunca has sentido. Has visto cuerpos abiertos. Has imaginado cómo es. Pero es imposible saber cómo se siente hasta que sientes el metal oxidado tocándote cada órgano. Y miras tu cuerpo abierto. Y te das cuenta que no hay nada más que pedazos de carne latiendo. Y uno se pregunta dónde está el miedo acá. Dónde se guarda. Dónde está la vena que me hace ponerme incómoda para arrancármela. Dónde se guarda eso que no me deja pararme tranquila frente a un amenita. Y no lo encuentras. Y dices esto lo aprendí. En algún momento lo aprendí. Y quizás fue mucho antes de conocerlos. Mucho antes de saber que existían. Y he pasado todas estas noches revisándome la herida. Y me preguntaba . . . ¿por qué dijo que me hizo esto por amor? (53).

6 Más allá de florilegios, debo consignar que, en la ficha técnica de la obra, se distingue la autoría del montaje (“Compañía Teatro”) de la dramaturgia (“Pablo Manzi”). Véase “Tú amarás”, en sitio oficial de festival internacional Santiago a Mil, visitado en diciembre 26, 2018, <https://goo.gl/9yngma>.

Según la dramaturgia, los amenitas conocen la respuesta que los humanos ignoran. Ellos comprenden que, sometidos a la maquinaria colonial, los cuerpos no tienen libertad de desplazamiento –van iterando entre distintas zonas de sacrificio, ya sea un planeta desolado o un vertedero en el sur global–. Por lo mismo, en su discurso atento a la “raíz vegetal” de los conceptos, advierten que “*change of place was but one of four meanings of movement, the other three being growth, decay, and change of state or metamorphosis*” (Marder 186). Así, pues, privados de la libertad de desplazamiento, estos curiosos inmigrantes miman el movimiento de las plantas que reclaman *tajo*. Como ellas, encuentran la libertad en el acto de desmembrarse, de trasplantarse, de tajearse las venas donde se coagula el miedo y, también, las esporas radiactivas. Saben que, al menos para ellos, sólo así es posible el crecimiento y la transformación.

Con todo, el texto no se contenta con esta especulación etimológica y la transforma en pregunta: en lugar de celebrar la singularidad de la metáfora, ¿cómo podemos, nosotros, tajearnos? –no para desangrarnos sino para acceder a esos escenarios vitales que se hallan más allá de las disciplinas que nos constriñen–. Para responder, la dramaturgia elabora el desenlace como una serie de parábolas en que los personajes tajan “la vena” donde “se guarda” aquello “que no me deja pararme tranquila frente a un amenita”. En una de ellas, el más sagaz de los médicos especialistas en salud extraterrestre, es cuestionado tras haberse descubierto que, años antes, había asesinado a un taxista de origen alienígena:

CARLOS. . . . ¿por qué te viniste a trabajar con amenitas?

ARTURO. Porque cuando estaba pateando al taxista, en un momento tuve que darlo vuelta . . . Para no verle la cara . . . [Cara] de vergüenza, de humillación, yo nunca había visto eso en un amenita. Tenía cara de humano, de humano tratando de defenderse . . . Yo me estaba obligando a respetar, pero antes de obligarme a respetar, a amar a alguien, primero tenía que preguntarme por qué lo odio tanto, por qué le tengo miedo. Hacerse el tajo (52-53).

Es fascinante observar cómo el texto transforma las (aparentes) *contradicciones* en (sutiles) *controversias* –porque contradictorio es el enunciado que se niega a sí mismo, y controvertido, en cambio, es el que rebalsa la sintaxis que lo determina–. Según creo, las contradicciones afloran en ese discurso que sólo puede ilustrar la violencia instrumental y, por ende, reemplazar una voz por otra (*alien* por *extraterrestre*, u morfema de género *o* por *e*). Al revés, las controversias surgen allí donde el discurso consigue reconocer la violencia como expresión de un sistema que exige ser derogado en su totalidad. El ejemplo más conciso de este modelo discursivo

que atraviesa el texto dramático lo provee la frase que le da título: “tú amarás”. ¿Qué efectos puede producir un acto de habla que dispone el verbo amar en modo imperativo? Acaso, en imperativo, ¿importa el objeto directo?, ¿importa el verbo? El texto sugiere una respuesta única: no, no. Porque lo que sí importa es trocar el modo en que enunciamos nuestros discursos; porque, tal como reconoce el médico imputado de asesinato de amenitas, ¿cómo podemos cumplir el imperativo del amor sin antes escrutar la sin razón de nuestros propios afectos?, ¿puede ser, entonces, el imperativo el modo de los afectos?

En esta fábula alienígena –y también en sus textos tempranos, *Amansadura* (2012) y *Donde viven los bárbaros* (2015)–, la dramaturgia de Pablo Manzi halla la forma de tajar su propia lengua. Consigue, pues, identificar el modo en que se enuncia el discurso que sustenta la explotación, tan material como simbólica, de los cuerpos expuestos y químicamente mutados que habitan albergues de refugiados o campamentos mineros. A fin de cuentas, escoge nombrar nuestra concomitancia con aquello que, más allá de nuestras (buenas) intenciones, Claire Rodier acusa como “la explotación del miedo”, el “negocio de la xenofobia” y, nosotros, aquí, como la lengua que sostiene *nuestras* zonas de sacrificio (**Fig. 3**).



Figura 3. © Marcuse Xaverius.  
Gentileza de compañía de teatro Bonobo.

El 29 de noviembre de 2018, Pablo Manzi recibe el Premio José Nuez Martín mención Teatro, por la dramaturgia de *Tú amarás*. En el acta del jurado, consta: “[e]strenado en abril de 2018, en el Centro GAM, *Tú amarás* –texto dramático de Manzi llevado a escena por el colectivo teatral Bonobo– escudriña cómo las sociedades contemporáneas construyen la figura del otro, del forastero, del inmigrante, del renegado; en fin, de ese supuesto enemigo que amenaza el orden doméstico. Con un lenguaje que conjuga ironía con ternura, el universo dramático de *Tú amarás* imagina un congreso médico donde un selecto grupo de especialistas debate sobre los horizontes de la inclusión en un mundo convulsionado por la llegada de una comunidad extranjera”.

## Obras citadas

- Andrade, Magdalena. “El brillante y extraño mundo de Pablo Manzi”. *El Mercurio*, 27 abr. 2018, <https://goo.gl/jUrzft>.
- Brecht, Bertolt. *Pequeño organon para el teatro*. 1948. Trad. Christa y José María Carandell. Santiago, Chile: Don Quijote, 1983.
- Claire Rodier, *El negocio de la xenofobia: ¿para quién sirven los controles migratorios*. Madrid: Clave Intelectual, 2013.
- Haraway, Donna. “A Cyborg Manifiesto”. 1985. *Manifestly Haraway*. U of Minnesota P, 2016: (5-90).
- \_\_\_\_\_. “Modest\_Witness@Second\_Millennium”. *The Haraway Reader*, Londres: Routledge, 2004.
- Lerner, Steve. *Sacrifice Zones: The Front Lines of Chemical Exposures in the United States*. Massachusetts: MIT Press, 2010.
- Manzi, Pablo. *Tu amarás*. 2019. PDF File.
- Marder, Michael. “The Place of Plants: Spatiality, Movement, Growth”. *Performance Philosophy*, no. 1. (2015):185-94.
- Marimán, Pablo. “Pueblo mapuche y educación superior: ¿inclusión, interculturalidad y/o autonomía?”. *Revista ISEES*, no. (2009): 83-102.
- Organización Mundial de la Salud. *Asbesto crisólito*. OMS, 2015.
- Segato, Rita, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad de Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo Estado*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

**Escenificar el archivo (hasta que el cuerpo aguante). Una lectura en torno a lo documental en *Esto (no) es un testamento* y *Animales invisibles* de La Laura Palmer**

Staging the archive (until the body drops). A reading of the documentary features found in *Esto (no) es un testamento* [This is (not) a testament] and *Animales invisibles* [Invisible animals] by La Laura Palmer

Javiera Larraín George  
CONICYT – Pontificia Universidad Católica de Chile  
[javiera.larraing@gmail.com](mailto:javiera.larraing@gmail.com)

**Resumen**

Este artículo plantea un análisis documental de las prácticas escénicas de archivo dispuestas en los montajes *Esto (no) es un testamento* y *Animales invisibles* de la compañía chilena La Laura Palmer. En consecuencia, se pretende indagar en las condiciones operatorias que administran y desmantelan la lógica archivística que los montajes proponen; a través de una revalorización de la colección de registros, objetos y testimonios que intentan poner en tensión los recuerdos privados e íntimos de los sujetos y el discurso oficialista de la memoria. Las prácticas artísticas –bajo esta óptica– se transforman en parte del archivo que La Laura Palmer busca explorar, con la intención de visitar parte de los espacios institucionales que han forjado la Historia de la escena nacional chilena; en este caso la compañía de teatro ICTUS y el trabajo de los técnicos del emblemático Teatro Nacional Chileno.

**Palabras clave:** documento, archivo, memoria, teatro chileno, La Laura Palmer.

**Abstract**

This article aims to carry out a documentary analysis of the scenic archival practices used in the plays *This (is not) a testament* and *Invisible Animals* by the Chilean company La Laura Palmer. Consequently, it investigates the operating conditions that manage and dismantle the archival logic proposed by the plays. It does so through a reevaluation of the collection of records, objects, and testimonies that bring tension to the private and intimate memories of the subjects and the official discourse of memory. Artistic practices –from this perspective– become part of the archive that La Laura Palmer explores, revisiting some of the institutional spaces that have forged the



History of the Chilean national theater scene; in this case, ICTUS theater company and the work of the technicians from the emblematic Chilean National Theater.

**Keywords:** document, archive, memory, Chilean theatre, La Laura Palmer.

“When to the sessions of sweet silent thought/  
I summon up remembrance of  
things past,  
I sigh the lack of many a thing I sought,  
And with old woes new  
wail my dear times’ waste;  
Then can I drown an eye, unus’d to flow,  
For precious  
friends hid in death’s dateless night,  
And weep afresh love’s long since cancell’d  
woe,  
And moan the expense of many a vanis’d sight”.

*Sonnet XXX*, William Shakespeare<sup>1</sup>

Las construcciones y prácticas dramáticas chilenas de la pasada década han articulado –en parte– sus estrategias escriturales desde la lógica del archivo; para así instalar una relación dialógica, con sus precursores, en torno a la crisis sobre el agotamiento de su propio entramado cultural. De este modo, se entreteje una relación operatoria de *memoria archivística*<sup>2</sup> en el teatro nacional; en la que es importante tener en consideración que la memoria del propio archivista –en este caso las figuras del dramaturgo y/o director– trabajarían más allá de las distancias de lo temporal y de lo espacial en relación a su contexto de producción local.

Es así que el teatro chileno post-2000 ha adoptado las figuras del archivo como una estética administrativa de sus procesos artísticos, donde se busca desmantelar el cómo un archivo funciona para exponer la potencia política con la que este opera en cierto circuito de la actualidad. Pero presuponer que esta sería la única

---

1 “Cuando a sesión de calmo pensamiento/  
convoco los recuerdos del pasado/  
la pérdida de antaño es lo que siento/  
y el tiempo agoto en un pensar gastado;  
se arrasa mi ojo, casi siempre enjuto/  
por amigos sepultos en la noche/  
lloro otra vez con revivido luto/  
de esfumadas visiones el derroche” (traducción de Miguel Ángel Montezanti, del “Soneto XXX” de William Shakespeare).

2 Es importante mencionar que el giro archivístico, que –como sabemos– tuvo un gran impacto en el contexto de las artes visuales, también repercutió –y repercute– profundamente las prácticas escénicas. Si bien, el archivo –en un principio– ha sido entendido como un sitio de legitimización de la cultura; las excavaciones posmodernas de las materialidades propias del archivo recurren a sus contenidos para desmantelar sus estructuras, por lo que, en palabras de Marita Sturken: “gran parte del arte contemporáneo puede ser visto como un deliberado desarreglo de los archivos –institucionales, autoritarios, coloniales– que fueron considerados una garantía bajo el modernismo” (en Tello 127). Me pregunto –por tanto– hasta qué punto el archivo, los testimonios o los documentos pueden circunscribirse a un nuevo modo de operación en el campo de las artes escénicas, y –por sobre todo– qué se entiende por archivo –y sus consecuentes desmantelaciones– en este contexto.

manera en que los archivos son manejados a nivel creativo dentro de las puestas en escena; podría llevar a encadenar al archivo en las mismas lógicas de producción estáticas de las que este ha querido desentenderse. Aquí –por consiguiente– entenderé que el archivo dentro de las artes escénicas: “antes que una metáfora, un insumo de la obra o un mero recurso estético, es más bien aquella disposición social que se manifiesta, o se visibiliza, por la subversión de una praxis política que busca desorganizar o alterar el ordenamiento ideal del corpus arcóntico que define nuestro presente” (Tello 139).

Para realizar este cometido, el de activar operaciones en escena que cuestionen la exégesis de lo político, algunos autores y compañías han decidido trabajar desde la lógica operacional del archivo y la memoria con el fin –en ocasiones colaterales– de que el resabio de lo documental aparezca sobre escena de manera patente y honesta. Guillermo Calderón –por ejemplo– hace acopio de esta ‘necesidad de realidad’ en su penúltima obra, *Mateluna* (2016), la cual se basa en la injusta condena judicial del ex–frentista Jorge Mateluna, perteneciente al Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), que actualmente se encuentra preso y condenado a dieciséis años de cárcel por un asalto bancario que no cometió, en la comuna de Pudahuel; en medio de una serie de irregularidades tanto de Carabineros como de la Fiscalía que estuvo a cargo de la investigación. Por su parte, la Compañía Colectivo Zoológico, articula su trabajo *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán* (2015) en torno a las Actas que la Biblioteca Nacional revelara en 2012 y que contienen los diálogos de los cinco días de reuniones que sostuvo la Junta Militar para reformar el código laboral, en 1979. Así, la obra realiza una especie de *reenactment* de las discusiones y alegatos auténticos entre los personajes reales que rearticularían la economía y las leyes laborales de este país hacia el neoliberalismo.

Sin embargo, la revisitación archivística de los hechos históricos de nuestro pasado reciente, no es la única aproximación afectiva documental<sup>3</sup> que ha propuesto la escena local. En este panorama, el trabajo de la Compañía La Laura Palmer<sup>4</sup>

---

3 Entender la práctica documental –en artes escénicas– desde una inflexión afectiva, no busca mermar la inclusión de la memoria histórica; sino más bien, intenta establecer un enlace epistemológico en donde la percepción de los documentos no sea exclusivamente cognitiva, sino que pueda darse también desde lo sensorial. Es así que la inflexión afectiva busca cuestionar dentro de las lógicas artísticas de lo documental: “To what extent does the writing historian’s own subjectivity –conceived as social, cultural, textual, personal, or (most crucially) historical– affect the construction of the past as object?” (Rosen 85).

4 Conformada actualmente por los artistas Pilar Ronderos (1988) e Itallo Gallardo (1984), ambos actores egresados de la Universidad de Chile. En un comienzo, Gallardo junto con el actor Jorge Arecheta (1984) inician su trabajo –en La Laura Palmer– el 2008 con el estreno de la obra *Nosotros*; para proseguir con los trabajos *La espera* (2010) y *Doble vé cé* (2011). Pero es en la obra *Juan Cristóbal, casi al llegar a Zapadores* (2012) que ocurre un punto de inflexión dentro de la Compañía, volcándose por completo a

—con más de una década de vida—destaca no sólo por su constante labor en torno a las prácticas escénicas ligadas al documento y a la autobiografía, sino que también por su revalorización del devenir histórico del teatro chileno como una sinécdoque de la Historia nacional. El presente artículo —por defecto— plantea un análisis alrededor de la lógica documental de trabajo en torno a sus producciones *Esto (no) es un testamento* (2017) y *Animales invisibles* (2019). Estas obras se edificarían desde la revisión biográfica de aquellos personajes que han forjado la historia de la escena chilena desde la diversidad de sus oficios (actores, diseñadores, técnicos y directores), para, asimismo, poner en valor desde la práctica teatral, los acontecimientos políticos que como sociedad nos han llevado hasta nuestro presente actual.

---

una exploración y profundización del lenguaje documental dentro de sus siguientes producciones: *Límites* (2014), *Los que vinieron antes* (2016), *Hija de tigre* (2016), *Amanecerá con escombros en el suelo* (2019), *Exhumación. Ensayo performático sobre Isidora Aguirre* (2019) y las dos piezas que conforman el presente estudio. A largo de la historia de la Compañía, Ronderos y Gallardo han trabajado con una serie de artistas y colaboradores, entre ellos: Laurène Lemaitre, Nicole Senerman, Mónica Drouilly y Roberto Collío.

“I look at people like building. Instead of walls and rooms, we have stories and experiences. As long as we can live these stories, express these stories, tell and retell these stories, then we can stand up, the way a building stands”.

Kutlug Ataman, Interview with Ana Finel Honigman (2004)

## Chile, lindo país esquina con vista a una compañía teatral

*Esto (no) es un testamento*

Para Rebecca Schneider el cuerpo de los actores puede ser leído como un archivo: “The actions and choices of artists that precede you are part of your own legacy, and those past actions and endeavors rebuckle and bend in your hands –life you know what you are doing. Without any past there is precious little juice for the future (*Theatre* 29)”. A partir de esta premisa, se estructura el montaje *Esto (no) es un testamento*, coproducción del Centro Cultural Gabriela Mistral y la Compañía ICTUS,<sup>5</sup> en colaboración con La Laura Palmer. Estrenada a finales de junio de 2017, la obra recorre la trayectoria del ICTUS a través de tres de sus integrantes actuales: María Elena Duvauchelle, Paula Sharim y José Secall, quienes revisan –interpelados constantemente por la audiovisualista Nicole Senerman– sus vidas teatrales y personales, desdibujando los límites entre ambas.

La obra no se plantea sólo como un homenaje, también busca instalarse como una reflexión que intenta poner en tensión –al igual que otras piezas de La Laura Palmer– la manera en que se construye el relato de la Memoria. De esta forma, cada uno de los integrantes del ICTUS presentes en este montaje recordará importantes momentos de su biografía personal. En el caso de José Secall, su estadía

---

5 La compañía ICTUS se funda en 1955, y es una de las compañías chilenas –activas hasta la fecha– de más larga data en Chile. En la historia teatral nacional, ICTUS buscó potenciar –en sus inicios– los espacios de creación colectiva e improvisación, no sólo en la construcción de sus puestas en escena, sino también en la conformación de un modelo de gestión y administración. En sus casi 70 años de trayectoria, es posible identificar cuatro etapas fundamentales dentro de su desarrollo histórico: [1] 1955–1960: fundación de la Compañía, a partir de un grupo de alumnos escindidos del Teatro de Ensayo UC; [2] 1960–1967: recambio de creadores, ingreso de actores formados en la U. de Chile, con experiencia profesional en el Teatro de la U. de Concepción, la compañía se instala en la Sala La Comedia, en pleno Santiago Centro; [3] 1968–1988: se afianza el método de producción de la Compañía a través de la creación colectiva, muchas veces en conjunto con los dramaturgos en la adaptación de sus obras; y [4] 1989–a la fecha: cambio socio-económico de paradigma nacional, ICTUS comienza a explorar nuevos formatos, autorías y lenguaje en pos renovar la vigencia de sus propuestas (Canales, Harcha y Martínez).

como exiliado en Moscú y la historia de separación con su familia (“Decido volver a Chile, y seguir luchando a pesar de que eso significaba separarme de mi hija Adela y de Viviana” [*Esto (no)* 27]); o en el de María Elena Duvauchelle, la muerte de su hermano (“Me dicen que Héctor, mi hermano, está muerto ... escapamos de la muerte en Chile y la encontramos allá” [26-27]); o en el de Paula Sharim, su lucha para distanciarse de la figura de su padre en pos forjar su propia carrera profesional (“Con el teatro en la sangre y en la vida. No tengo complejo de ser la hija de Nissim” [41]; “Sé que vinieron a verme porque soy hija de él” [43]). A su vez, se incluyen algunas intervenciones remotas digitales de Nissim Sharim, quien por medio de una serie de contactos telefónicos ingresará a escena –como un fantasma virtual– para esclarecer algunos espacios de fricción en la memoria dentro del devenir histórico del ICTUS.

Por consecuencia, el montaje se erige –por una parte– desde una vinculación documental afectiva; y –por otra parte– como una interpretación experiencial de la historia de los últimos sesenta años de nuestro país. En este sentido, las historias personales de los sujetos que habitan esta Compañía se convierten en constructos escénicos que metonímicamente intenta mapear una identidad nacional. A este respecto, para Stuart Hall: “Identity is always in part a narrative, always in part a kind of representation. It is always within representation. Identity is not something which is formed outside and then we tell stories about it. It is that which is narrated in one’s own self” (49). Ronderos y Gallardo, comprenden –consiguientemente– que no existe una identidad teatral nacional, sino un conjunto de escenarios hipotéticos donde se construyen historias, como las vividas por los integrantes que han conformado el ICTUS en sus sesenta y cinco años de trayectoria.

Ambos directores, organizan una puesta en escena que dialoga –y contrapone– la condición material e inmaterial del archivo. A lo largo del montaje, los actores manipularán una serie de cajoneras predisuestas en un mueble que funciona como fondo escenográfico (diseñado por Laurène Lemaitre), componiendo el escenario de sus propias vidas bajo la atenta mirada de la cámara (distanciador modélico y narrativo) operada en vivo por Nicole Sernerman. Pero la prolijidad técnica con la que se manipulan estos artilugios manuales no descansa en una mera espectacularidad ornamental, ya que la obra pretende distinguir las condiciones del archivo de aquello a lo que se le reduce con frecuencia: la experiencia de la memoria y el retorno al origen (arcaico) del recuerdo. Para ello: “no sólo se requiere que el archivo esté depositado en algún lugar, sino que exista [en] un lugar de autoridad” (Guasch 166). *Esto (no) es un testamento*, en la negación camuflada de su propio título, anuncia una declaración frente a esta condición; no en el cuestionamiento del lugar

de consignación arcóntico de los archivos,<sup>6</sup> sino en la interpretación afectiva de los mismos. En varias de sus intervenciones, María Elena Duvauchelle evidencia un quiebre en la construcción del relato oficial de la Compañía, cuando indica la controversia que significó su salida de ICTUS durante el proceso de ensayo de *Tres noches de un sábado*, en donde a sólo dos semanas del estreno sufre una pielonefritis y es marginada del montaje:

NISSIM. Yo no me acuerdo de eso. La memoria es selectiva, uno se acuerda de lo que debe acordarse.

MELENA. A mí lo que me parece insólito es que Nissim no se acuerde que me echaron del grupo.

PAULA. Bueno, eso es cierto. Porque te aseguro papá... Y no mirí pa arriba cuando te hablo... Te aseguro que si el enfermo hubiera sido uno de los hombres, no habría pasado lo mismo. ...

NISSIM. Seguramente, no... Pero no es algo que me llene de orgullo. (Gallardo & Ronderos 15-6).

La organización del relato de la memoria oficial, aquella que contaron los miembros de la Compañía, se opone al recuerdo individual de María Elena, que termina por deslegitimizar la organización del discurso historiográfico de sus compañeros, situación que se evidencia en las tímidas disculpas de Nissim Sharim (“Era otra época”, “hoy no sería lo mismo” [16]). Desde un punto de vista formal, en esta pequeña disputa: “La constante de [la configuración del] archivo corre, además, pareja al debate reciente sobre la historia/memoria como una manera no sólo de cuestionar las nociones de pasado sino, ... de constatar una crisis fundamental en la manera de imaginar futuros alternativos” (Guasch 164). La disposición documental de los insumos (fotografías, notas de ensayo, apuntes) se transforman en piezas que no sólo componen el archivo, sino que también ayudan a cuestionarlo.

Igualmente, la obra reflexiona sobre la propia configuración de la Compañía, consignada en la historia nacional como un grupo humano que privilegió la crea-

6 El sentido arcóntico del archivo (en griego: *arkheíon*; una casa, un domicilio, la residencia de los magistrados) ostenta el poder que poseen los documentos oficiales y da cuenta de la competencia hermeneútica en torno a los mismos: su interpretación. Como afirma Derrida: “La consignación tiende a coordinar un solo corpus en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal” (19). En la obra, la constitución de los archivos—ya sea materiales o inmateriales— que son expuestos, evidencia que estos han sido custodiados desde un lugar de consignación; encapsulada en la figura de Sharim y en algunos de los miembros emblemáticos de la Compañía (Guzmán, Salcedo, Contreras).

ción colectiva por sobre los personalismos individuales. Pese a ello, es curioso que el montaje decide –precisamente– instalar la centralidad del relato en tan sólo unos pocos miembros de la Compañía; incluyendo a otros miembros importantes de este grupo sólo desde la mención documental (fotografías, precisiones historiográficas), pero no desde la construcción del relato memorístico del mismo. En escena, María Elena Duvauchelle señalará: “En 1972 ya estábamos trabajando en la idea de la creación colectiva ... A esa altura Julio Jung ya se había ido, protestando porque la Delfina y Nissim se comportaban como patrones de fundo y diciendo que la compañía se terminaría llamando ‘Sharim/Guzmán’. Pero yo me quedé” (Gallardo & Ronderos 9). Esta acotación considera la memoria –en sentido figurado– como un registro que delega la responsabilidad de recordar y –hasta cierto punto– de interpretar el archivo: “Modern memory is first of all archival. It relies entirely on the specificity of the trace, the materiality of the vestige, the concreteness of the recording, the visibility of the image” (Nora 62).

Pero, al mismo tiempo, la obra se presenta como una construcción a pequeña escala de los hitos históricos que marcaron la segunda mitad del siglo XX en Chile, siendo, evidentemente, la Dictadura un punto tangencial dentro de la historiografía del ICTUS. El 11 de septiembre de 1973, cada uno de los actores recordará ese día no sólo desde una mera mención anecdótica, sino desde la convicción del entendimiento que una parte de sus vidas se acaba para siempre (“MELENA. Entonces empezamos a escuchar los aviones que pasan por encima, se escucha el bombardeo y a lo lejos se ve una nube de humo. Una parte importante de mi vida se borraba con esa nube” [Gallardo & Ronderos 20]; “PEPE. Desde esa noche entendimos que nuestros días ya no serían los mismos. La noche había llegado para quedarse” [20]). A la vez, la obra propondrá que el ICTUS, tanto los integrantes de la Compañía como el inmueble físico del teatro que la cobija, se convertirán en un pertrecho de resistencia contra la Dictadura. Es así que se recuerdan, principalmente, tres montajes que marcaron este período: *Tres noches de un sábado*, *La noche de los volantines* y *Primavera con una esquina rota*. Este último montaje adquiere una relevancia importante dentro de la obra puesto que en 1985, durante la realización de una de sus funciones, el actor Roberto Parada –quien era parte del elenco original– se entera del asesinato de su hijo José Manuel, en el llamado ‘Caso degollados’:<sup>7</sup>

---

7 El caso Degollados, es el nombre con el que se conoce al secuestro y asesinato de tres miembros del Partido Comunista de Chile (Santiago Nattino Allende, Manuel Guerrero Ceballos y José Manuel Parada Maluenda) perpetrado por Carabineros hacia finales de la dictadura militar de Augusto Pinochet. Nattino sería secuestrado el 28 de marzo de 1985; mientras que Guerrero y Parada, lo serían un día después, ambos secuestros se realizaron a plena luz del día y en presencia de numerosos testigos. La brutalidad del asesinato perpetrado por agentes del Estado remeció a la sociedad chilena de la época. En la actualidad, sólo uno de los seis miembros del servicio secreto de la policía, que fueran condenados a



PAULA. El 29 de marzo de 1985, en esta misma sala, estaba ocurriendo una función de la obra *PRIMAVERA CON UNA ESQUINA ROTA*. Don Roberto Parada era el protagonista de esta obra y su hijo, José Manuel Parada, había sido secuestrado el día anterior.

MELENA. Entre el 1<sup>er</sup> y el 2<sup>o</sup> acto, llega la hija de Roberto al teatro a avisar que habían encontrado el cuerpo de José Manuel.

PEPE. Sus compañeros de escena no saben muy bien qué hacer. Nissim le dice al público que la obra se va a suspender y desde camarines se escucha la voz de Roberto diciendo: ‘¡La obra no se detiene! La obra continúa, en homenaje a mi hijo asesinado por chacales que el mismo chacal rechazaría’.

MELENA. Se había juntado un montón de gente afuera del teatro. Al terminar la función, se armó una enorme fila y uno por uno fueron subiendo al escenario a abrazar a Roberto ...

PEPE. Algunos textos tomaron nuevo significado. Un ejemplo de ello era el texto que Rafael, el abuelo interpretado por el tío Roberto, decía en la escena que acabamos de hacer: ‘Cuando revientan a un militante, como fue el caso de mi hijo y arrojan a su familia al exilio involuntario... ¡Desgarran el tiempo! ¡Trastruecan la historia! No sólo para ese mínimo clan, sino que corrompen los cimientos de toda la sociedad’ (32-3).

El sentido de la obra, había cambiado totalmente. De una manera macabra – casi perversa– la ficción teatral se había adelantado a la Historia y –como señala Paula– había usurpado la vida de uno de los actores, traicionando su propia naturaleza (33). Los documentos que acompañan este relato (fotografías, textos del montaje, recortes de diario), si bien se construyen a partir de la memoria individual de quienes lo organizan, dejan de ser ‘memorias individuales’; para erguirse como un lenguaje afectivo emocional que edifica nuestra Historia (Dyens 78).

En *Esto (no) es un testamento*, pareciera que el teatro se vuelve un refugio, una fortaleza que aloja los fantasmas de nuestra memoria, que atesora los documentos de nuestra Historia, y que condena a sus guardianes (los actores, los sobrevivientes) a una absoluta soledad. Tal como recuerda José Secall, al recordar a sus antiguos compañeros de escena en *La noche de los volantines* (Edgardo Bruna y Héctor Nogueira); ayudado por María Elena y Paula, realizará una suerte de *reenactment* que contrapone la materialidad del archivo documental (la grabación de la obra original) con la performance actual que lo tiene como único sobreviviente de dicho montaje.

---

cadena perpetua en 1994 por este caso, cumple condena efectiva.

**Escenificar el archivo (hasta que el cuerpo aguante). Una lectura...**  
Javiera Larraín George

Esta escena demarcará la sensibilidad vital que sostiene la lectura archivística que realiza La Laura Palmer en torno al ICTUS: esta obra no puede ser un testamento, negando la propia legalidad ontológica del archivo. Y no puede serlo, no porque no posea documentos que la avalen; sino porque, al igual que el ICTUS y las memorias fantasmales que todavía lo habitan, esta obra aún no está preparada para morir.

“La historia de la sala de espectáculos no es sino el derrotero de estos dos núcleos en cambiante movimiento, cada una dando forma y sentido a la otra. A través de los tiempos, público y actores, hijos de diferentes épocas, se enfrentarán de modos distintos: condiciones económicas, regímenes políticos diferentes. Evolucionan la sociedad y el teatro con ella. Cada época aporta diversas necesidades que dan forma a sus propias condiciones dramáticas, definidas cada una por su edificio teatral”.

*Escenografía teatral*, Guillermo Núñez

## Tras los bastidores de la resistencia

### *Animales invisibles*

Si *En (esto) no es un testamento*, la lectura archivística de los vestigios documentales del ICTUS eran un impulso —una lucha— que buscaba oponerse a la desaparición del olvido; *Animales invisibles* se instala desde los bastiones de la derrota. La obra —estrenada en agosto de 2019— indaga en la biografía personal y escénica de siete técnicos del Teatro Nacional Chileno (TNCH),<sup>8</sup> quienes durante décadas colaboraron en la cimentación de la Sala Antonio Varas como uno de los espacios teatrales más importantes en nuestra historia escénica nacional. El montaje los sitúa en una posición que, hasta el momento, nunca habían experimentado: la de protagonistas, ya que como bien señala la actriz Nicole Waak, quien recibe al público y funge como una médium que nos conecta a otra dimensión: “nos centraremos en los espíritus de los que hicieron mover los engranajes de este teatro desde lo subterráneo. Los que nunca se subieron al escenario a brillar” (Gallardo & Ronderos 2). Ellos son: Guillermo Gangas Martínez (diseñador y jefe técnico), Fernando Boudón (tramoyista), Silvio Meier Hertz (director de escena), Carlos Moncada (luminotécnico), Camilo Retamal (utilero), Sebastián Chávez (asistente técnico) y Joaquín Riquelme (operador de sonido).

El montaje juega a ser dos obras dentro de una. La primera, se presenta como una especie de homenaje póstumo, reconocimiento tardío de una vida dedicada al

---

8 El 10 de noviembre de 1954 estrenó *Noche de Reyes* de Shakespeare, dirigida por Pedro Orthous en la Sala Antonio Varas, la que se convertiría en la sede definitiva del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, creado en 1941. Los cuatro objetivos fundamentales que perseguía —en sus orígenes— en TNCH fueron: la difusión del teatro clásico y moderno, la formación de una escuela de teatro, la gestación de un público teatral y la presentación de nuevos valores teatrales en todos sus ámbitos. Hoy en día, la administración de las dependencias del teatro, están a cargo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

teatro desde las sombras. Con sólo alrededor de cuarenta y dos espectadores, Nicole invita al público a un viaje por el tiempo y divide a la audiencia en seis grupos. Cada uno de ellos, ingresará por turnos alternos a los camarines del mítico Teatro Nacional Chileno; y en cada uno de estos habitáculos se encuentra un espejo que deberá ser encendido por alguno de los miembros del grupo, para iluminarse –por medio de un artificio de grabación espejeada– con el rostro de alguno de nuestros mártires escénicos, hombres de teatro que –en la ficción de la obra– dieron su vida por un oficio que los ha olvidado (“Ahora que ya no estoy en este plano de realidad, me gustaría que me recordaran como una persona que quiso crear cierta humanidad en el teatro” [4]; “Yo ya no estoy ahí físicamente para poder hacerlo. Y, ¿sabe por qué? Porque me resistí a ver morir este teatro” [5]; “El teatro se hace con todos los que aportan a crear una ilusión. Y los técnicos hacen esa labor, pero no reciben aplausos” [7]; “Ir perdiendo el trabajo me hizo ir perdiendo la vida” [10]). Además, es posible apreciar una cantidad asombrosa de utensilios, objetos, fotografías, afiches, dibujos, libretas; en fin, registros que materializan la visualidad de cada uno de sus oficios.

Los camarines –bajo el diseño de Catalina Devia– se homologan a animitas teatrales que no sólo recuerdan a los fallecidos técnicos, también glorifican sus perdidos oficios, que en la actualidad de un teatro más inmediato y en las dinámicas culturales del consumo neoliberal, no tienen cabida. El artificio de sus saberes ocurría bajo las condicionantes de una temporalidad que hoy no existe, en donde el tiempo no se monetizaba; y las dinámicas alrededor de la manufactura se definían como procedimientos pulcros y precisos (“Nunca improvisé cuando hice un guion de luces” [4]; “siempre existió un desprecio por el trabajador manual ... yo todo lo hice con mis manos y estoy orgulloso de eso” [7]; “Mi cargo consistía en coordinar toda la maquinaria teatral para una función. Fui esclavo del reloj. El tiempo fue mi campo de batalla ... Hice de mi oficio un rito” [9]). De la misma manera, se evidencia la arqueología de una ocupación extinta, que llega a carcomer el cuerpo de sus trabajadores (“¡Mire mis manos! Tengo marcas en las manos. Marcas del paso del tiempo, marcas que me dejó el paso de la corriente a través de mi cuerpo” [11]); y se señala una ética laboral<sup>9</sup> en apariencia caduca a los

---

9 El trabajo de diseño, realizado por Catalina Devia, en el *foyer* del teatro marca la escala valórica y el lugar de enunciación ético en que se yergue el montaje. En uno de los espejos se transcribió parte del Manifiesto Artístico del artista visual Guillermo Núñez (1930): “Yo aprendí del teatro mi visceral necesidad dramática. Mi pintura tuvo en el espacio teatral, en su poesía, el apoyo seminal para empezar a hablar. Ese espacio engendra tiempo y yo quiero usarlo demencialmente como un arma en mis búsquedas. Espacio y tiempo. Tiempo y poesía. Hacer de la imaginación una verdad poderosa. Unir tu propia locura a la de otros locos como tú: una comunidad, un universo de hombres y mujeres que, devotos, generosos, van buscando, llenos de amor, ser parte de un milagro siempre único, un misterio que nace, irreplicable, cada

modelos de dirección cultural actuales (“Aún no puedo olvidar ese día que llegué a trabajar y ya no había nada de las cosas que habíamos guardado por años. Habían exterminado el lugar” [14]).

Al terminar este periplo por un tiempo de antaño, la audiencia es guiada fuera de los camarines por Nicole hacia los propios bastidores tras el escenario, y es invitada a sentarse en los escasos puestos designados para los vivos, ya que gran parte de las butacas tienen nombre y apellido, ocupadas por aquellos fantasmas que ya no se encuentran entre nosotros (Víctor Jara, Malú Gatica, Agustín Siré, Isidora Aguirre, Pedro Morthéiru, entre muchos otros). Aquí, comienza una segunda obra, una pequeña ficción que emula una reunión en el subsuelo, entre nuestros antiguos homenajeados, que se lamentan de la crítica situación administrativa que afecta al Teatro Nacional Chileno.

Los reflejos póstumos del equipo técnico y artístico que han operado las maquinarias de uno de los escenarios más importantes de nuestra escena nacional, disponen frente a los espectadores la problemática de la ‘desaparición documental’ en torno al registro de las artes escénicas: ¿Cómo archivar las variaciones técnicas entre cada función? ¿Cómo registrar la naturaleza efímera de la performance de un intérprete? ¿Cómo escapar del ‘fetichismo archivista’ que busca encapsular la ‘singularidad del presente momentáneo’ del acto teatral? Para Rebecca Schneider: “Performance does not disappear when approached from this perspective, though its remains are the immaterial of live embodied acts. Rather, performance plays the ‘sedimented acts’ and spectral meanings that haunt material in constant collective interaction, in constellation, in transmutation” (*Performing* 102). Bajo esta consigna, el montaje dirigido por Ronderos y Gallardo, repara en el hecho de que, aunque una obra desaparezca, no es sinónimo de que esta no deje vestigios.<sup>10</sup> El teatro, de esta manera, se transforma en una ruina repleta de restos que estarían a

---

vez que un actor, una actriz, y otros fantasmas, entre sombras y luces logran unir sala y escena, público y poeta. Este espacio imaginario que la poesía, la obra, ha creado, y que el juego de los actores se ha encargado de hacer audible con su cuerpo, con su voz, ha podido ver la luz, ser real por una orquesta invisible: maquinistas, utileros, traspuntes, sastres y sastras, iluminadores, directores y el escenógrafo que han querido dar forma a esta realidad diferente que, muchas veces, es todavía una nebulosa en el autor. La obra, su poesía, es el motor que ha hecho nacer el respeto mutuo con que estos mundos vivirán esta aventura. Toda la imaginación, las ideas, las teorías, búsquedas y caprichos, dogmas, fanatismos, obsesiones, deben servir a un solo propósito. Actores y servidores invisibles, unidos para inclinarse con amor, antes lo más importante la obra y su autor. Un universo”.

10 Cabe destacar la relación que se establece –en esta obra– entre archivo y sacrificio. Para que la vida de los técnicos del Teatro Nacional se vuelva objeto de documento, su existencia material debe ser borrada. Hay –provocadoramente– un vínculo entre performance y muerte: “Killing the actor, or sacrificing his station, may be, ironically, the means of ensuring that he remains” (Schneider, *Performing* 103).

la espera de ser documentados y recordados para no caer en las fauces del olvido. La puesta en escena de *Animales invisibles* se articula desde esta contradicción en la que: “death appears to result in the paradoxical production of both disappearance and remains” (102). Una vez más, las figuras –en gran parte– anónimas de la escena chilena se han sacrificado a sí mismas, puesto que sólo con la pérdida física de sus cuerpos, afloran los vestigios materiales de sus antiguos oficios: “a loss that the archive can regulate, maintain, institutionalize –while forgetting that it is a loss that the archive produces” (103). De hecho, esta es la crítica medular que unifica ambas partes del montaje: la desaparición de los oficios olvidados de estos cuerpos teatrales proviene de la misma transformación fundacional del teatro, vale decir, la institucionalidad ha convertido en material de archivo la funcionalidad de quehaceres que –hoy por hoy– consigna como obsoletos.

Durante el transcurso de la obra se establece una crítica operacional a las lógicas que rigen el teatro actual, amparadas desde las condicionantes del consumo y las leyes del mercado. Además, se constituye una relación de nostalgia con estos oficios del pasado que –cual animales en peligro de extinción– se encuentran prontos a desaparecer. Cada uno de los testimonios nos permite conocer no sólo cómo se producía el teatro de antaño –aquel mítico período de los Teatros Universitarios–; sino que también nos posibilita comprender cómo ocurría la cadena de producción jerárquica en que se creaba una obra (dirección, actuación, diseño, manufactura, operación).

Pero, a diferencia de *Esto (no) es un testamento*, en *Animales invisibles* se pervierte el testimonio documental, al proponer espacios de ficción que chocan con la supuesta oficialidad archivística. Sin ir más lejos: “The Spectator is not in need of signpost and inverted commas to understand that a documentary is a negotiation between reality on the one hand and image, interpretation and bias on the other. Documentary is predicated upon a dialectical relationship between aspiration and potential” (Bruzzi 6). Gallardo y Ronderos –en la primera parte de la obra– dan cuenta de una filiación subjetiva con los materiales, documentos y testimonios que podrían conformar un archivo sobre el Teatro Nacional Chileno (una promesa documental).<sup>11</sup> Entienden que la elaboración del mismo descansa –al unísono– en un poder simbólico que está fuera de los subsuelos donde se encuentran los

---

11 Permítaseme una aclaración del término. En palabras de Janelle Reinelt: “The promise of documentary at this level is to establish a link between spectators’ quest and an absent acknowledged reality. If we want to understand the minimal claim of the documentary, it is simple facility: the indexical value of documents is the corroboration that something happened, that event took place” (11-12). Descansaría en la configuración del montaje, consecuentemente, una *promesa documental* en torno a la encarnación del cuerpo de los técnicos con los objetos que les pertenecieron.

técnicos (“Los de arriba son los que están en el segundo piso del teatro. Tienen oficina, privilegios y son quienes dan órdenes. Los de abajo son los que trabajan realmente, los que se encargan del escenario y son el sustento de este teatro” [15]). Así, en la segunda parte del montaje se establece una crítica a las condiciones de operatividad dentro de las lógicas de consumo neoliberal actuales (trabajadores sin contrato, sueldos bajos, atrasos en los pagos), que consideran el mantenimiento del Teatro Nacional Chileno como un gasto, un lastre que se resiste a morir. La crítica al modelo administrativo es directa, olvidando todos los velamientos que con anterioridad operaban en los camarines. La discusión se subdivide en dos nodos de tensión principales: el primero de ellos descansa en la comparativa con las prácticas profesionales en que se trabaja en el teatro antes de los tiempos del capitalismo descarnado; mientras que el segundo se sitúa en una crítica directa –y sin ningún tapujo– a las prácticas del Director actual del teatro en el momento de realización de la temporada del montaje. En ambas discusiones, es interesante rescatar que el personaje/performer de Guillermo Gangas se presenta como un detonante de conflicto, al mostrarse reticente en mirar con nostalgia la forma de creación procesual de los Teatros Universitarios (“Ese teatro clásico a mí me genera aversión, es como un logotipo. Era la forma en la que se suponía que se tenía que montar una obra” [26]; “¡Ese teatro clásico hecho a la clásica, es un imaginario súper retrógrado!” [27]), y en no compartir una crítica tan feroz a la administración actual (“pero yo los veo tan angustiados a ustedes... Y yo se lo he dicho a los cabros acá, cuando uno está mal en el trabajo, lo mejor es hacerse a un lado” [39]).

No obstante existan diferencias entre ellos, hay un acuerdo común en entender que la forma en que se comprende y produce el teatro ha cambiado y –distintamente a lo que planteaban los integrantes del ICTUS– no ha sido entera responsabilidad del período de la dictadura, ya que la decadencia del TNCH que se denuncia ocurre en el transcurso de la democracia:

[1] SILVIO. Bueno es que eso era antes po’ weón, con la dictadura vino un apagón cultural, ¡y después de eso quedó la cagá!

CAMILO. Ahí rebato un poquito. Nosotros con la democracia empezamos a joder. Se terminaron las revistas: La Análisis, La Apsi. Los milicos le ponían recursos al teatro, y Hernán Letelier podía montar grandes obras. *El mercader de Venecia, Otello, La Gaviota, Juan Tenorio*.

CARLOS. Si po es que le daban esos recursos porque querían aparentar que había cultura.

CAMILO. Pero cuando llegó la democracia, cagamos po (25);



[2] WILLY. ¿Oye y Letelier implantó en el teatro el sistema neo liberal?

CAMILO. ¡Pero si Letelier estuvo del 75 al 81 no más! (27);

[3] WILLY. Pero es que, ¿sabes cuál es la diferencia? ... ¡Antes había un largo trabajo previo al primer ensayo!

BOUDÓN. ¿Pero por qué no habrá tiempo?

WILLY. ¡Por una cosa de plata pos Fernando, si de eso es lo que estamos hablando! (28);

[4] SILVIO. Bueno ¿Y qué hacemos con todo esto chiquillos? Los directores están sordos, la Facultad hace vista gorda de nuestro problema, la gente de afuera nos ve sólo de manera romántica... Y ni siquiera saben cómo estamos...

CAMILO. Si supieran que cuando llegó este Director nos botó todo lo que habíamos guardado por años... Fue como si hubiese botado una parte de nosotros...

CARLOS. Como si hubiesen botado una parte de la Historia de este teatro... (40).

Los diálogos que suceden entre los técnicos en el subsuelo del teatro establecen un relato de alteridad en torno a la memoria institucional (deudora del TNCH); y –en cierta medida– se sitúan desde el desecho de la memoria privada de los des-acuerdos que el consenso oficialista de la Transición promovió (Richard 29). De esta suerte, el archivo se vale para interpretar y borrar los testimonios que no modelen parte de su repertorio convenido y que sean catalogados como inconvenientes,<sup>12</sup> pero: “es la laboriosidad de esta memoria insatisfecha, que no se da nunca por vencida, la que perturba la voluntad de sepultación oficial del recuerdo mirado simplemente como depósito fijo de significaciones inactivas” (30). Incluso, en la falta de acuerdo entre los técnicos frente a las polémicas que discuten, se evidencia una aversión al consenso entendido –parafraseando a Moulian– como la etapa superior del olvido. Si se considera la memoria como un proceso continuo de

---

12 Para Richard: “el consenso político es sólo capaz de ‘referirse a’ la memoria (de evocarla como tema, de procesarla como información), pero no de practicarla ni tampoco de *expresar sus tormentos*. ‘Practicar’ la memoria implica disponer de los instrumentos conceptuales e interpretativos necesarios para investigar la densidad simbólica de los relatos; ‘expresar sus tormentos’ supone recurrir a figuras del lenguaje (símbolos, metáforas, alegorías) suficientemente conmovibles para que entren en relación solidaria con la desatadura emocional del recuerdo” (31). El teatro documental de Gallardo y Ronderos, trabaja –en efecto– desde la liberación afectiva del archivo, entendiendo la memoria como una práctica instrumental, pero también emotiva; y es en esta última configuración donde se tejerían las contradicciones en torno al desmantelamiento de los archivos oficiales.

reinterpretación del pasado, esta vendría a remecer la condición estática de algunos archivos. Gallardo y Ronderos aventuran una operación que intentaría remecer el pluralismo y el consenso propios del discurso de la democracia conciliadora, que es —en gran medida— foco de crítica entre los viejos técnicos.

Frente a la certeza de su inminente desaparición, los técnicos del Teatro Nacional Chileno deciden dar una última batalla y llevar sus demandas hacia el Palacio de la Moneda, situado a escasos metros de la Sala Antonio Varas. Todos se unen al llamado de su líder espontáneo, Silvio Meier; salvo Guillermo Gangas, quien solamente, luego de ser conminado por Fernando Boudón, se une a las tropas armadas con utilerías y vestuarios de guerra, en la última afrenta del antiguo Teatro Nacional Chileno. Una grabación audiovisual se proyecta en la pantalla del escenario, ahora vacío de fantasmas. En ella vemos a los técnicos caer bajo los golpes de la policía y una secuencia final nos revela que a pesar de sus diferencias, Guillermo y Silvio caen juntos defendiéndose mutuamente de los golpes incessantes de las fuerzas del orden. Si la muerte viene por ellos, que los lleve a todos juntos; tal vez en un afán de sentirse menos solos. Como espectadores, la última imagen que vemos es la de una espada de utilería que cae y se pierde en un *fade* negro, que oscurece la sala de teatro y hace desaparecer por siempre aquellos oficios objetuales y materiales de las artes escénicas de nuestra pasada Historia, y que la contingencia cultural neoliberal ha destinado al olvido.

La ficción se completa con la caída de estos cuerpos maltrechos y cierra el círculo significativo de presentarlos en un comienzo como fantasmas. Aunque —bien sabemos— ninguno de estos seis hombres ha muerto; pero la dramaturgia y la dirección deciden situarlos desde dicho lugar, porque sólo la voz de los muertos es capaz de remecer la estaticidad de un archivo fosilizado por la institucionalidad. La forma del simulacro viene al rescate del contenido de los recuerdos, siendo necesaria la mentira de la ficción (la trampa) para proteger la verdad.

### **El cuerpo como documento: tensionar el archivo**

Simone Osthoff señala que:

When artists perform the archive, and artists' archives are exhibited as art installations; when the mass media is used as a medium for art making and exhibitions re-enact historical event by seamlessly combining documentary and fiction; when the past refuses to settle and nature's entropic processes are countered by a generative technology designed to upgrade and perpetuate itself —is history permanently undead? (43-44).

Dicha inquietud es trabajada –más allá de algunas distinciones enunciativas– por La Laura Palmer en estas dos obras. A diferencia de sus montajes anteriores (*Los que vinieron antes* o *Hija de tigre*), los procedimientos documentales en *Esto (no) es un testamento* y *Animales invisibles* se trasladan desde la autobiografía hacia los espacios interseccionales del recuerdo personal (Heddon 21) y hacia la representación polémica en torno a la interpretación del archivo. Gallardo y Ronderos comprenden que asumir la ecuación de equivalencia entre ‘testimonio’ y ‘verdad’, hace olvidar que la experiencia está siempre velada por la estructura del lenguaje; y es sólo por medio del lenguaje donde cualquier documento y archivo puede adquirir valor. Para ambos creadores: “In the field of performance, the act of representing the self perhaps resonates somewhat differently, since in place of the absent self which all self-referential writing unavoidable figures, the spectator is confronted rather by the physically present self” (27). Así pues, el cuerpo encarnado de la historia teatral, no pretende dismantelar –únicamente– las condiciones operativas en que funcionan los documentos que componen un archivo; también intenta dismantelarse a sí mismo, al poner en duda la propia condición de verdad de su acto enunciativo. La Laura Palmer al formular que el propio cuerpo es factible de devenir en archivo, sitúa necesariamente a la historia teatral y a la reproductibilidad técnica en torno a esta, como una práctica colaborativa.

Desde una intuición documental, Gallardo y Ronderos buscarían liberar a las prácticas del archivo de la cultura melancólica que ha sido impuesta por el arte contemporáneo en torno a su materialidad retórica (Foster 22). Los cuerpos de aquellos actores y artesanos anónimos que siguen resistiendo en ambas obras, ya sea frente o tras bambalinas, proveen de memoria narrativa al archivo nacional de nuestras artes escénicas; y sus narrativas secundarias sólo adquieren coherencia al evitar la nostalgia lectiva que el romanticismo de la cultura de consumo quisiera imponer sobre estos cuerpos: la inmovilidad. Por ello, el gesto común de abandonar el teatro con el que cierran ambas obras, no es fortuito. En el caso del ICTUS, las cajoneras con los documentos que contienen su Historia son predispuestos a lo largo del escenario; y en el caso de los técnicos del Teatro Nacional Chileno, estos marchan a La Moneda a luchar una última batalla. Abandonar el teatro y dejar a los espectadores solos frente al escenario permite entender que el valor material de un archivo escénico existe en carne viva, sólo cuando hay cuerpos que lo habiten. Estos dos desenlaces guardan en común una relación fantasmagórica y -cuasi- metafísica. ¿Nuestros aplausos frente a un escenario vacío existen si es que nadie puede escucharlos? La ilusión teatral con que cierran estos montajes –presentando salas de teatro vacías– pareciera ser un eco mortuorio y una crítica

descarnada, tanto a la comprensión de las prácticas de archivo en el arte, como a las lógicas de gestión y consumo cultural que borronan los cuerpos y los saberes desgastados frente al imperio neoliberal de lo inmediato.

## Obras citadas

- Bruzzi, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2006.
- Canales, Rodrigo; Harcha, Ana & Martínez, Angélica. "ICTUS en la década de los 80". CD-ROM: *Chile, 1948-1988. Los teatros independientes en escena. Historia crítica y memoria audiovisual*. Sección II. "Cartografías. 23 compañías de teatro independiente chileno". Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- Derrida, Jacques. *Mal de archive: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- Dyens, Ollivier. "The Sadness of the Machine // 2001". *Memory*. Ian Farr (ed.). London: The MIT Press, 2012: 75-79.
- Foster, Hall. "An Archival Impulse". *October* 110 (2004): 3-22.
- Gallardo, Italo y Ronderos, Pilar. *Animales Invisibles*, 2019. Inédito.
- \_\_\_\_\_. *Esto (no) es un testamento*, 2017. Inédito.
- Hall, Stuart. "The Local and the Global: Globalization and Ethnicity". *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representations of Identity*. A.D. King (ed.). London: Macmillan, 1991: 19-39.
- Heddon, Deirdre. "Politics (of Self): The Subject of Autobiography". *Autobiography and performance*. London: Palgrave Macmillan, 2008: 20-52.
- Gausch, Anna Maria. *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. España: Akal, 2015.
- Moulian, Tomás. "El consenso". *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: Arcis/LOM, 1997: 37.
- Nora, Pierre. "Reals of Memory // 1984". *Memory*. Ian Farr (ed.). London: The MIT Press, 2012: 61-66.
- Osthoff, Simone. "When Documentation and Memory Refuse to Settle is the Archive Alive?" *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*. New York: Atropos Press, 2009: 45-59.
- Reinelt, Janelle. "The Promise of Documentary". *Get Real. Documentary theatre past and present*. Alison Forsyth and Chris Megson (eds.). London: Palgrave Macmillan, 2011: 6-23.
- Richard, Nelly. "Políticas de la memoria y técnicas del olvido". *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Cuarto Propio, 2001: 27-73.

- Rosen, Philip. "Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts". *Theorizing Documentary*. Michael Renov (ed.). London: Routledge, 1993: 58-89.
- Tello, Andrés Maximiliano. "El arte y la subversión del archivo". *Aisthesis* N° 58 (2015): 125-143.
- Schneider, Rebecca. *Performing Remains. Art and war in time of theatrical reenactment*. London: Routledge, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Theatre & History*. London: Palgrave Macmillan, 2014.

D  
O  
C  
U  
M  
E  
N  
T  
O  
S



## “Escribir no es solamente inspiración, sino también decisión”, entrevista a María Inés Zaldívar

Por Bárbara J. Bustos Neira  
[barbarabustos19@gmail.com](mailto:barbarabustos19@gmail.com)

Sobre su recopilación *Década* (2009), editada en España, la autora española Selena Millares escribió: “La navegación poética de Zaldívar supone una personal y madura exploración en el tan erosionado territorio de la palabra . . . y la lectura de cada poema se convierte así en un apretón de mano, un arrimar el hombro al de un amigo, un sentirnos en casa”. Profesora de Castellano, se doctoró en Literatura en la Rutgers University y hasta la fecha enseña, especialmente literatura medieval y del Siglo de Oro español y poesía chilena en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Su primer poemario fue *Artes y Oficios* (1996), al que le siguieron cinco publicaciones sin contar la más reciente, *Mano abierta* (2018). La escritura poética, tal como consta en la presentación de su último libro de ensayos *Lecturas de poesía chilena* (2019), es para ella un “ejercicio vital e irrenunciable”.

Lo que más añora Mané Zaldívar respecto a su vida antes de la pandemia, “es la presencia, el cuerpo, la cosa de mirarse en la presencia, de sentir a las otras personas sensorialmente; porque, aunque ahora se han agudizado algunos sentidos como el ver y el oír, otros, como oler y tocar, que permiten percibir los pequeños gestos del cuerpo y de sus expresiones, ya no se pueden percibir como antes y eso es fuerte”. Una de estas experiencias tuvo lugar en mayo de este año cuando nació su último nieto, al que ha visto una vez, a dos metros de distancia y con mascarilla. Sin embargo, el encierro le ha dado la posibilidad de tejer, leer por gusto y nuevamente sentarse a escribir poesía, lo que se le dificultaba por la carga académica y laboral que antecedió a estos meses.

**En una entrevista señaló que escribe por etapas, no como una rutina. En ese sentido, ¿diría usted que existe una separación entre la ‘necesidad’ y la ‘inspiración’ por escribir?**

**MZ:** Yo diría que existe de alguna manera, en mí caso por lo menos, una necesidad que permanece. Me doy cuenta que siempre necesito escribir, en realidad, no sé si sea sólo de escribir, sino *instalarme* desde la poesía para vivir. La inspiración puede venir en cualquier momento, pero la necesidad de traducir en escritura las diversas percepciones, el día a día, no siempre es posible. En mi caso porque siempre he

tenido una ‘vida real’, no poética, que me ha hecho dejar un poco de lado o postergar ese momento de inspiración, ese tiempo de reflexión que supone concentrarse y dejar lo demás por la escritura. Muchas veces esa “inspiración” se va y de pronto me doy cuenta que ando mal genio, inquieta.

‘Traducir’ en poesía es liberar la carga que se acumula al postergar la inspiración, y al hacerlo, Mané Zaldívar dice sentirse más ‘liviana’. Tiene la ‘fantasía’ de que al no tener hoy en día mayores responsabilidades económicas y de crianza con sus hijos y al dejar las obligaciones directivas en la universidad, pueda “gota a gota, poema a poema” armar algo. “Pero sabes qué pienso, que escribir, por lo menos en mí, no es solamente inspiración, sino también decisión. Es la decisión de decir ‘Mané, escribe eso que te está rondando’. Pienso que de alguna manera escribir supone cierto oficio, pero también es decisión”. Hace una pausa y remata: “Escribir es como pararse frente a un abismo... pararse en el borde de algo, que tú no sabes con qué te vas a encontrar, y además atreverse a intentar ponerle palabras a eso”.

#### **¿Ese ‘atreverse’ tiene que ver con la ‘idea’ que pretende plasmar?**

**MZ:** No solamente con la idea, sino más bien con el atreverse a decir, que tiene que ver con diversas inhibiciones: frente al mundo que te rodea, frente a la propia imagen que uno tiene de sí misma, frente a lo que podrán decir tus personas más cercanas, frente, además, al dolor o lo que te pueda producir el escribir eso; o bien al revés, la nostalgia de escribirlo, o el goce enorme que te pueda dar. Luego vienen las aprensiones, tanto del cómo lo voy a decir, o acerca de si ‘¿me atrevo a decir lo que realmente quiero decir?’, o incluso previo, ‘¿estoy dispuesta a atreverme a mirar y ver lo que realmente podría decir?’

Respecto a ese atreverse que se debate entre las agallas y la reticencia, Mané Zaldívar, tiene claridad de que ella no escribe programáticamente, por temáticas. “No me funciona, ni me ha interesado hasta el momento, escribir sobre proyectos definidos previamente. Diría que más bien que ha sido un ejercicio que ha consistido más bien en ponerle palabras, y palabras escritas, a la forma en cómo voy asimilando el día a día, lo que voy viendo, lo que voy descubriendo, los miedos, las rabias, las alegrías, que no necesariamente tienen que ver con mis rabias o alegrías personales; muchas veces tiene que ver con las rabias, las alegrías y las esperanzas de otros, de otras, del colectivo, que pasan a través mío”.

**Alguna vez señaló que valora mucho la poesía de la chilena Cecilia Casanova, y que su obra la interpreta, ¿a qué aspectos se refería?**

**MZ:** Al uso del lenguaje, fundamentalmente. Su lenguaje es un lenguaje sin estridencias, sobrio y sintético, que utiliza palabras “pasadas por cloro”, como ella misma decía. Me gusta la factura escritural que ella tiene, me gusta y me identifica. Plasma sobre la página cosas de todos los días, pero que de pronto al leerlas abren espacios que nos identifican inesperadamente y en profundidad. Soy un poco minimalista para eso, me gusta que la palabra caiga por su propio peso...

**Jorge Teillier, en su prólogo para ‘Los juegos del sol’, señaló que en este libro la escritura de Cecilia Casanova se decanta hacia “la verdadera luz de la poesía”. ¿Este concepto tiene relación con lo que aludía anteriormente?**

**MZ:** Te lo voy a decir de una manera muy coloquial, un poco burda quizás, pero yo prefiero que haya muchas nueces y poco ruido. Como recién te decía, me gusta la sobriedad y la síntesis en el uso del lenguaje, porque encuentro que en ambas características hay algo de gracia y elegancia que me atrae. Además, pienso que un lenguaje directo y acotado, que no necesita tanta referencia cultural para ser comprendido, permanece. Es un poco lo que pasa con la buena literatura infantil; un buen poema para niños y niñas es un buen poema para cualquiera, pienso.

**Su último poemario, la antología *Mano abierta* (2018), es el primer libro que firmó como Mané Zaldívar, más allá de que al ser consultada respondió que es un nombre más familiar e íntimo, ¿cree que esta nueva firma la define como una poeta distinta a la que ha sido?**

**MZ:** No me define como una poeta distinta, más bien tiene que ver con lo que te decía antes. Tiene que ver con *atreverme* a tomar partido por la poesía en el sentido que, siendo esta una expresión personal que pasa a ser pública a través de la publicación, supone dejar de lado los miedos, las autocensuras... En otras palabras, atreverse a adelgazar los límites entre lo privado y lo público en términos de escritura. Mané Zaldívar es algo que ha estado desde que tengo uso de razón, siempre me han dicho Mané, de hecho, para algunas personas soy *La Mané*. Es como *acortar* la distancia, entre la que escribe y el que lee.

**Ha señalado anteriormente que le gusta mucho la obra de Paul Cézanne, ¿se podría extrapolar ese encanto que manifestó por las naturalezas muertas de Cézanne, en la poesía?**

**MZ:** Creo que sí. Las naturalezas muertas de Cézanne están vivas; *se muestran* aparentemente sin movimiento pero que sí lo tienen por la textura, el color y la forma. Creo que pasa lo mismo en poesía en el sentido de que un texto con palabras directas, no muy grande, sin demasiada adjetivación, sin mucha parafernalia, quizá puede provocar un movimiento y tener una intensidad. En ese minimalismo se desencadenan una cantidad de sensaciones y sentimientos que no necesitan reiterarse.

**¿Cuándo en la poesía, y aquí la cito, “algo se silencia y se paraliza en todo su esplendor”?**

**MZ:** Esa es la búsqueda eterna, casi imposible o derechamente imposible. Es cuando logras la palabra justa, cuando dices *ni más ni menos* de lo que tenías que decir. Cuando el poema cuaja. Ahí quedó y si lo tocas para reescribir, lo matas.

Mané Zaldívar fue pareja del también poeta Gonzalo Millán por diez años, hasta la muerte de este en 2006. El 20 de mayo de ese año, dos semanas después que de Millán se enteró que tenía un cáncer pulmonar inoperable, se encerró en su casa y se volcó a escribir una bitácora de despedida que se titularía *Veneno de escorpión azul* (2007), la cual terminó doce días antes de morir, cinco meses después. “Él me dijo ‘mira Mané, lo que voy a hacer ahora es escribir y quiero que tú te encargues de que esto se haga un libro’”. Así fue como, tras el fallecimiento de Millán, la poeta se dedicó a transcribir los retazos del diario, unas 700 páginas, para luego editar el libro junto a Andrés Braithwaite. Zaldívar comentó que no se cuestionó el tomar y trabajar la obra, y agregó: “Fue horrible, pero yo tenía un compromiso. Él me hizo prometer y dije ‘lo voy a hacer, pase lo que pase’. Y lo hice”.

**En la revisión del manuscrito *Veneno de escorpión azul*, ¿logró separar al autor de su obra?**

**MZ:** En esa edición va todo junto, no pretendí separar nada, me parece que tenía que ser así, no podía ser de otra manera. Hay muchas reescrituras o selecciones, por ejemplo, en donde él tenía tres opciones de unos versos y finalmente yo tomaba uno y lo acomodaba. Tuve cierta distancia para leer más lúcidamente, pero

una distancia que también era personal. Teníamos una práctica de leernos y comentarnos mutuamente lo que escribíamos, por lo cual no me resultó tan difícil, porque percibía que Millán me iba *dictando* cosas... La verdad es que durante el proceso transcripción y reescritura ni me planteé la separación autor/obra, yo simplemente hice lo mejor que pude... Cumplí con lo que él me dejó encargado lo mejor que posible, y creo que quedó bien.

**En 1998 escribió para *El Mercurio* el artículo 'La Mirada de Millán', donde aparece el concepto de la 'poesía visual', que en la obra de Millán se proyecta como imágenes "agresivamente realista(s)". ¿Qué pasa a ser la belleza en este estilo poético?**

**MZ:** Yo creo que él siempre hizo poesía plástica. Sus imágenes fueron muy visuales, y de hecho en su primer libro, *Relación Personal* (1968), hay muchas imágenes grotescas y creo que la belleza está en lograr ese objeto artístico. Es como lograr que cuaje la armonía en eso, que funcione, que diga algo, que trascienda, que el texto, el poema, o la pintura de alguna manera hable por sí solo y hable más allá de lo que esta dicho.

**En ese sentido, ¿existe un paragón entre la pintura de Cézanne y la obra poética de Gonzalo Millán?**

**MZ:** Ahora que tú me lo dices, sí, por eso me gusta tanto la poesía de Millán... Sí, creo que hay una relación entre las naturalezas muertas de Cézanne y la poesía de Millán, aparte de la 'n' final. Es mostrar con sobriedad, pero encerrando dentro de sí una cantidad de posibilidades.

**¿En qué etapa de su vida, ha sido usted 'la viajera'?**

**MZ:** Uy, siempre. Bueno, hubo un período de mi vida en que viajé mucho. Me ha tocado viajar fuera como académica y como poeta, también por un tiempo tuve un hijo que vivió por cuatro años en México, ahora tengo otro que vive en Francia. Además, es como una actitud interna, ¿no?, de estarse moviendo. Pero también, en lo más profundo habito en esa *Luna en Capricornio* (2010), es decir, en el espacio solitario e íntimo, en el replegarse; tengo esa cosa doble, de sociabilidad, por una parte, pero de ensimismamiento por otra.

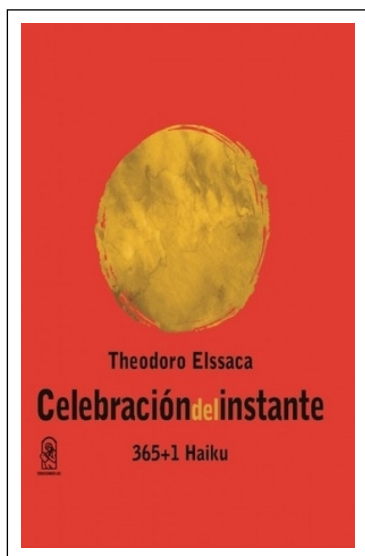
**¿Qué simbolizan los “pétalos de estas flores secas que guardo entre mis poemas más queridos”?**

**MZ:** No lo había pensado... Son un momento específico. Estoy pensando más en la adolescencia, en la flor que te regaló un amigo que te gustaba, o una amiga, o un hijo, o sea son los recuerdos; recuerdos que son queridos, que permanecen ocultos, y que son frágiles.

Actualmente, Mané Zaldívar está enfocada en dictar sus clases online y en escribir poemas que eventualmente podrían ser un libro. Dice que no se puede separar a Mané Zaldívar de su obra y recalca: “Yo creo que uno es lo que es”. Risueña y abierta, esta poeta logra lo que sólo los apasionados pueden hacer; contagiar ese amor por el arte y la poesía.

R  
E  
S  
E  
Ñ  
A  
S





*Celebración del instante: 365+1 Haiku.*  
Theodoro Elssaca. Santiago:  
Ediciones UC, 2018.  
ISBN: 978-956-14-2274-2. 286 pp.

Por Gonzalo Maire  
Universidad Adolfo Ibañez  
[gonzaloandres.maire@edu.uai.cl](mailto:gonzaloandres.maire@edu.uai.cl)

*Parecen distinguirse, por una parte, la realidad dada a la  
receptividad y, por otra, la realidad dada a la significación  
que ésta pueda revestir.*

Emmanuel Lévinas

El libro *Celebración del instante: 365+1 Haiku* del poeta Theodoro Elssaca (1958) es un trabajo complejo que debe ser atendido como el empalme de dos series problemáticas, ambas, bastante provocativas: una, referente a su coincidencia o dispersión con el género del *haiku* japonés, la otra, respecto a su posición de autor, el sujeto parlante que observa el mundo acontecer como un recorte de atención, una referencia al recuerdo, un ensayo de su lenguaje poético o, sencillamente, un instante con lo real.

No hay ocultación aquí: *Celebración del instante* es un libro que practica —o apropia— el *haiku*. Esta forma poética, originaria de Japón y visibilizada con mayor pujanza durante el siglo XVII, a través del monje Matsuo Bashō, consiste en el acto de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas (Yasuda 41). Elssaca perfila en su prólogo una intencionalidad polivalente con el *haiku*, pues, este es la superficie de inscripción de un diálogo intercultural, un punto de conjuración con otros dominios artísticos —el libro posee una traducción, en varios pasajes, al japonés y se encuentra ilustrado con pinturas *sumi-e*— y ciñe, por último, la tentativa de un sujeto autoral que descifra el mundo desde su contingencia latinoamericana:

Escribir el mundo:  
en diecisiete sílabas  
fundar el cosmos (24).

Ya lo he advertido. Este poemario conjuga un doble nudo, cuyo riesgo de encarar, describe la función fundadora de la obra y su dinamismo interno —la riqueza del texto, si se quiere—, que debe ser reseñado, a través de sus doce secciones y 366 poemas.

Anoto lo primero que, ya de por sí, perfila un camino afilado de transitar, pero, que el poeta ha elegido a conciencia: el problema de la capacidad de emulación, conexión o parentesco de sus poemas con el *haiku* “japonés”, dicho así, aunque se lea redundante.

Y me planto desde la trinchera del debate, muchas veces esquivo.

El *haiku* es un objeto de estudio y, a la vez, una práctica poética proliferante y controversial, qué duda cabe (Lynch 114). Aquello, de una orilla, debido al impacto y los rendimientos poéticos de su aparente brevedad, simplicidad, su composición acotada, más bien, directa y en perpetua observancia del instante fugaz y huidizo, que sería su exterioridad principal; de otra, debido a su incorporación, sin mayores resistencias, en distintas tradiciones poéticas. En ello recaería, de sopetón, también su capacidad provocadora, el juego específico con el lenguaje y su rasgo de especificidad.

Pero, también es un registro problemático, si la atención se sitúa sobre su real capacidad de desplazamiento, redistribución y traducción sobre otros campos poéticos, esto es, como un asunto que atañe lo irreductible e incommensurable de su unidad: ¿hay *haiku* no japonés?

Para académicos como Haruo Shirane, la forma poética *haiku* expresa una dificultad de significación y práctica mayor que las lecturas occidentales reconocidas, en que se cifró su definición durante el siglo XIX (5); a saber, impregnadas de un realismo, una desatención de su dimensión contextual o dialogante —ante todo, un haiku acontece desde la conversación, el entrecruce entre personas y su contingencia, y no trazada sobre una subjetividad solitaria o enclavada sobre sí— y el no reconocimiento del uso de recursos metafóricos —*imaginables*, por decirlo de esta manera— en su estructura poética.

Todo esto, sumariamente, encasquillarían al *haiku* en una suerte de experiencia continua u objetivadora, una decibilidad rígida, descriptiva y recortada de la realidad. Amplía Shirane, asimismo, como un rasgo intransferible y exigible del *haiku*, el *keigo* —la palabra estacional— que se sitúa al inicio de cada poema.

A partir de esta perspectiva, formalmente y, acaso, también, por las diferencias lingüísticas, no podría configurarse un *haiku* no japonés, sino prácticas más colin-

dantes al género *senryu* (Shirane 61), de carácter más lúdico y con menor exigencia de recursos y elementos estructurales.

Este poemario no sólo está recubierto sobre este debate casi etnológico (aunque no se defina por él), sino que se haya en ebullición, por extensión, con las tradiciones latinoamericanas de aproximación al *haiku*, cuyo punto de inicio es el Modernismo (Tinajero 43). Ciertamente, allí radica su fondo propositivo y sagacidad: *Celebración del instante* es un campo de trabajo entrecruzado por un sinnúmero de discursos, tradiciones, puntos de contacto, de apropiaciones autorales explícitas, anónimas, de poemas encadenados y recíprocos en los siguientes, otros dispersos, de temáticas totalizantes o de ínfimas escenificaciones, poblado de significaciones definibles, asignables a la lectura común, y otros escurridizos, extraviados, también:

Cenotes mayas  
Chichén Itzá, pirámides  
y brujos de agua (67).

O bien:

Cruzó el camino  
mago zorro espiritual,  
nos transformó (235).

Un desciframiento mínimamente satisfactorio de este trabajo no debería encauzarse sobre la experimentación del *haiku* como objeto que construye y ordena el plano de esta obra, pues, desfiguraría sus posibilidades de develamiento, su contingencia híbrida y parentela *poética* con otros registros o sistemas. Por lo demás, tal examen estaría conducido, innegablemente, hacia una desilusión y desolación temprana.

Un lector atento se encontrará, a contrapelo, en cada uno de estos poemas e ilustraciones, con remembranzas a José Juan Tablada, José Martí, Octavio Paz, por situar, al menos, un paisaje preliminar de dependencias (Ota 192):

Desaparece  
el gran macizo andino  
bajo la niebla (31).

Se puede reseñar, entonces, que el *haiku* teje en esta obra un rol móvil, adaptable y nunca, en realidad, el objeto totalmente individualizado de exigencia poética.

De otro modo, a través de los versos de Elssaca, el *haiku* se estructura como una superficie de acopio y señalamiento del autor, el que siempre se enuncia, estima y refuerza frente al acontecimiento de lo real. Esto último asienta la segunda serie problemática que desarrolla el poeta chileno en su obra: el valor y el ámbito en que se escenifica el sujeto del habla.

No sería un menoscabo a este título si indicara que los poemas aquí compilados no pueden gravitar como unidad, si no fuesen articulados desde una subjetividad copiosa, sin medida. El autor de estos poemas puede signarse como un *narrador del instante*, si este, el santiamén, se precisa al modo de un régimen del sujeto sobre la temporalidad en que se haya inscrito y, hasta cierto punto, encadenado. Quiérase o no, el lenguaje, por fundamento, está desplegado desde un sujeto —una voz, un Yo— que tiene el poder de diseccionar, encuadrar o posicionar lo inconmensurable, vale decir, lo intemporal, en lo finito, en lo restringido de la mediatez de la letra. Ese acto es intencionado y su fuente nutricia de formación es el propio Theodoro Elssaca:

La noche enciende  
su constelación índigo  
Siento el nirvana (212).

Acentuar el valor de la unidad temporal en *Celebración del instante* consiste en sacar a superficie la potencia de organización de la experiencia —su recurrencia, recorrido y elección— autoral, del Yo poético *de fondo* que atraviesa todos los versos, que se expresa como el cuerpo que ofrece un registro, interpretación o martirio a lo real, ya sea desde una escala circunscrita, más bien, a las formas del microrrelato, el recurso de la oda, la creación de imágenes íntimas o introspectivas, el recuerdo o la pura objetivación del mundo, entre otras aspectaciones:

Obligación:  
ser feliz desde el centro,  
emerger de ti (222).

Sugiriendo, a reojo, una reflexión de Lévinas, es posible instituir sobre este libro una tesis orientadora de la lectura: “el acto de significar es más pobre que el acto de percibir” (18). Me refiero a lo siguiente con la cita: el poeta Elssaca, ya se ha hecho notar, es una voz poética que habla desde el límite —la intencionada práctica— del *instante* que, a su vez, es la expresión de un tiempo posible de *constituir lugar*, a partir de otro mayor, inabarcable y desbordante. La economía de recursos que desarrolla el poeta chileno, arrastrando, con ello, una idealidad del género *haiku*, es la auto-

conciencia de la realidad como pura profusión y, asimismo, como modalidades discontinuas, vacíos y silencios de la percepción.

Muy recurrente fue en el *haiku* propiciar la percepción de un espacio —un paisaje poético— inacabado, faltante e incompatible con la capacidad de dar sentido en el poema, con el fin que el lector, de alguna manera, contribuya a su consumación en la lectura. En el trabajo de Elssaca, este rasgo es conjurado desde la singularidad de la experiencia: algo que se escapa al signo, que rehúye de la representación:

Pasado cierto.  
El instante complejo.  
Futuro incierto (217).

Para concluir, las siguientes palabras. Se podría estar tentado, a primeras aguas y, desde cierta investidura que adopta el trabajo de Elssaca, a fijar su lugar desde una mirada *orientalizante*, empalagosa del *haiku* o *lo japonés*. Creo que una valoración así es, sobre todo, descriptiva y residual de un debate que, hoy en día, se halla más cerca de su superación —o desactivación— que incorporado sobre una contingencia imperiosa.

La obra del poeta Theodoro Elssaca impone otro trazado: es una experimentación abierta que se define por una labor revisionista, de una parte, de la práctica del *haiku* latinoamericano, que impugna sus posibilidades y recursos sobre el hacer, las propiedades de un habla singular sobre lo real y de administrar el lenguaje —el idioma— desde un registro prestado; de otra, es el acto propositivo de una mediación doble, primero, acerca de lo real —el objeto que acusa recibo el poema—, luego, sobre el estatuto de la percepción, en que el sujeto puede configurar una *imagen* del mundo.

Las aportaciones poéticas de tradiciones escriturales o autorales que invisten a *Celebración del instante: 365+1 Haiku*, individualizan su naturaleza mosaica, desperdigada y artificiosa, simultáneamente, en constante correlación y dependencia de *imágenes poéticas*; así, también, a un sujeto latinoamericano que se funda, a partir del correlato de una otredad. Eso sí, una hibridez, sin embargo, que no desautoriza su subjetividad latinoamericana, fraguada por la letra mestiza.

## Obras citadas

- Lynch, Tom. "Intersecting influences in American Haiku". *Modernity in East-West literary criticism: new readings*. Kenneth, Yasuda ed. London: Fairleigh Dickinson University Press, 2001: 114-136.
- Lévinas, Emmanuel. *Humanismo del otro hombre*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2017.
- Ota, Seiko. *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Shirane, Haruo. *Traces of Dreams: Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Basho*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- . "Beyond the Haiku Moment: Basho, Buson, and Modern Haiku Myths". *Modern Haiku* 21, 2010: 48-63.
- Tinajero, Araceli. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. West Lafayette Purdue University Press, 2004.
- Yasuda, Kenneth. *Japanese Haiku: Its Essential Nature and History*. North Clarendon: Tuttle Publishing, 2011.



*El Dylan*. Bosco Cayo.  
Santiago: Ediciones Oxímoron, 2019.

ISBN: 978-956-9498-27-5. 78 pp.

Por Federico Zurita Hecht  
Universidad Finis Terrae  
[federico.zurita@gmail.com](mailto:federico.zurita@gmail.com)

El drama *El Dylan* de Bosco Cayo forma parte de la colección “Escena/Teatro Contemporáneo” de Ediciones Oxímoron que incluye títulos como *Liceo de niñas* (2016) de Nona Fernández, *La trágica agonía de un pájaro azul* (2017) de Carla Zúñiga, *Pompeya* (2018) de Gerardo Oettinger, otros tres títulos de Zúñiga y *Rabia* (2020) de

María José Pizarro. El nombre de la colección subraya un intento de que los textos dramáticos publicados hagan referencia a las puestas en escena que, en su naturaleza teatral, contienen muchos más elementos que los propiamente literarios del drama. Esta relación de referencialidad que permite la forma del libro se articula desde una noción de autoría sostenida en el dramaturgo o dramaturga y desde esta figura implícita, con la incorporación de fotografías de las obras de teatro, se busca aludir a lo escénico con el propósito de tomar conciencia de que las actuales formas del drama, en sus eventuales rupturas de la tradición dramático occidental de veinticinco siglos, están determinadas, a su vez, por las rupturas que han experimentado las formas del teatro occidental en los últimos cincuenta años en lo que respecta al rol que cumpliría el texto dramático en la realización de la creación escénica. No es casual que el prólogo de *El Dylan* esté a cargo de Aliocha de la Sotta, directora de esta obra. En relación con esto, es posible señalar que uno de los eventuales propósitos de esta colección de libros es propiciar la circulación del sistema signifiante verbal (el texto dramático) que participa, junto a otros sistemas significantes no verbales, de la conformación de algunas de las puestas en escena más relevantes de los últimos cinco años en Chile, considerando la mutua relación de determinación entre las transformaciones del teatro y del drama.

Con la publicación de *El Dylan*, nos encontramos ante un texto que, determinado por las actuales circunstancias de producción dramática y teatral, ostenta características de una resistencia a la representación escénica. Esta resistencia del texto, más que perseguir una imposibilidad de ser representado, ofrece la posibilidad

de que la puesta en escena con que este texto se hace conocido (y alguna posible puesta en escena futura) deba buscar soluciones de escenificación de aquellos elementos textuales que se desvían de las formas que durante los veinticuatro siglos previos al siglo XX se constituyeron como las habituales en el teatro occidental. Una de estas formas tradicionales tensionada por la dramaturgia actual es, por ejemplo, el carácter mimético del drama que, hasta algún momento de la segunda mitad siglo XX, aparecía claramente diferenciado del diegético de la narrativa. Con la deformación de las características habituales del texto de género dramático se atentaría de manera intencionada con parte de la naturaleza de lo que históricamente se ha entendido como drama y surgiría un nuevo texto dramático en diálogo con las nuevas necesidades de hacer teatro. La visualización de este fenómeno formaría parte de lo que moviliza a la colección dramática de Oxímoron a hacer referencia al fenómeno escénico.

La puesta en escena, a la que alude el libro que contiene el texto dramático *El Dylan*, se estrena en abril de 2017 por la Compañía Teatro La Mala Clase bajo la dirección de Aliocha de la Sotta. Su primera temporada se realiza en la Sala Patricio Bunster de *Matucana 100*. La acción presenta las circunstancias en torno al asesinato de un joven transgénero llamado Dylan. Los hechos ocurren en La Ligua y constituyen la ficcionalización de un asesinato que habría ocurrido en Santiago. Los personajes hablan del asesinato y se muestran las diversas formas en que este habita el margen. Para concretar esta ficción, el texto de Bosco Cayo ofrece una serie de elementos textuales que invocan la resistencia de la representación como motor de la búsqueda de nuevas formas de escenificar. En este caso, estos elementos se presentan mediante la incorporación de fragmentos que se asemejan a las formas del texto lírico que, en lugar de mostrar mediante el diálogo, construye un temple de ánimo; de la ambigüedad de las didascalias que por sus contenidos no sólo se presentan como “[i]nstrucciones dadas por el autor a sus intérpretes” (Pavis 136) sino como discursos que además pueden ser dichos en escena; de la ausencia de indicaciones de cuál es el personaje que enuncia cada turno de diálogo; y de la instauración de una fragmentariedad que parece rechazar la forma lineal de la acción que, mediante peripecias, conduce al desenlace. Ante estas elecciones de Cayo, de la Sotta se enfrenta a la búsqueda de propuestas de soluciones en la escenificación.

Una pista de cómo operan interrelacionados estos mecanismos textuales puede identificarse en la explicación que Oscar Cornago ofrece sobre lo que se ha entendido por parte de algunas propuestas teóricas como teatro postdramático y que apuntaría a explicar los procedimientos dramáticos que serían factibles de



integrarse a parte de la producción teatral occidental de las últimas cinco décadas. Cornago dice:

Por su condición de práctica teatral, el teatro postdramático no delimita tampoco una poética dramática, sino el tipo de tratamiento escénico con el que va a funcionar ese posible texto. Este puede responder a estilos muy diversos, aunque hay algunas dramaturgias que son especialmente adecuadas para su inserción en el teatro postdramático por el grado de resistencia que van a ofrecer a la propia representación; consiste en textos fragmentarios, donde no se finge una situación de comunicación, de ahí que no abunden los diálogos realistas, sin personajes ni acciones claramente definidos y a menudo con un fuerte tono poético (220).

No por esto será posible decir que *El Dylan* corresponde al tipo de dramaturgia que se presenta como adecuada para insertarse en el teatro postdramático. Pero si se sostiene esta afirmación en las reflexiones que, usando conceptos como teatro postdramático o postmoderno, han intentado explicar las formas del teatro y del drama de las últimas décadas, es posible identificar cómo el trabajo de Bosco Cayo responde a necesidades históricas de creación artística y se integra a parte de las tendencias de la producción dramática actual de nuestra comunidad nacional occidentalizada. Así, tras señalar que con estas tendencias teatrales no estamos ante una estética sino ante un tratamiento escénico de los recursos seleccionados por una directora o un director teatral, es posible advertir que las y los autores dramáticos de las últimas décadas ofrecen textos heterogéneos en la articulación de las formas, las estructuras, las estéticas, las delimitaciones de las naturalezas de los géneros y de los alcances del uso del signo. Hans-Thies Lehmann, ya en la década del 90, intenta explicar que:

[L]a dificultad de abarcar una *época* tan vasta se comprueba en numerosas investigaciones que intentan caracterizar el *teatro posmoderno* desde 1970 mediante una larga impresionante lista de rasgos inequívocos: ambigüedad, elogio del arte como ficción y del teatro como proceso, discontinuidad, heterogeneidad, antitextualidad, pluralismo, diversidad de códigos, subversión, multiplicidad de ubicaciones, perversión, el actor como tema y figura principal, deformación, el texto como material de base, deconstrucción, el texto como valor autoritario y arcaico, la actuación como un tercer elemento entre el drama y el teatro, carácter anti-mimético, rechazo de la interpretación, etc (41).

*El Dylan* se integraría a esta heterogeneidad de novedades. Es decir, no hay particularidades exclusivas de todo el teatro chileno que permitan decir que la relación de determinación del drama y el teatro en nuestro país funciona bajo una exclusiva lógica, por lo que el trabajo de Bosco Cayo da cuenta de algunos de los aspectos que hoy son tendencia. A su vez, no hay fenómenos de esta heterogénea relación de determinación que sean exclusivamente chilenos. Jorge Dubatti aclara que: “[p]ara el TC [teatro comparado] no hay un teatro (nacional) argentino sino teatros argentinos, no hay un teatro (nacional) español sino teatros españoles, es decir, dentro de un mismo teatro nacional conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro” (44). Parece cobrar importancia que la publicación de la colección “Escena/Teatro contemporáneo” de ediciones Oxímoron, al presentar dramas que explícitamente aluden a sus variantes escénicas, esté ofreciendo una mirada a esos dramas y teatros chilenos en su heterogeneidad. En el caso de la obra de Cayo se mostrarán a continuación tres características que permitirán situarlo como exponente de las tendencias actuales: la presencia en el drama de las formas de lo lírico, la ambigüedad en el uso de lo que parece ser las didascalias y la ausencia de indicaciones de qué personaje se hace cargo de enunciar cada turno de diálogo.

*El Dylan* presenta las formas de lo lírico tanto en algunos de los momentos que en la tradición dramática denominaríamos el espacio de los diálogos como en algunos que consideraríamos didascalias. En el cuadro III se lee:

Tan Lind**A** **LA** Dylan que se veía, tan lind**A**. Le hice un relleno en el potito igual, porque bien plana que era **LA** Dylan. Era plan**A**, plan**A**, plan**A**. Le tuvimos que afeitar la espalda y el pecho. Porque era como un peluche **LA** Dylan. Le quedó la piel roja, parecían manchas de leopardo pensaba yo. Lind**A** se veía **LA** Dylan. Aunque fuera tan alt**A**. Porque puta que era grande **LA** mujer**S**. Es**A** no había na salido del closet, andaba con el closet puesto. Calzaba como cuarenta y cinco la niña**A** es**A**. Tuvimos que extenderle la huincha del tobillo a unas chalas viejas que tenía. Lind**A** que se veía la puerta esa, parecía un**A** monstruo (Cayo 27).

Johannes Pfeiffer dice que:

El contenido del razonamiento [filosófico, por ejemplo], que en un caso puede aislarse de la expresión, en el otro [la poesía] únicamente existe gracias al lenguaje; en un caso [la filosofía] podemos y debemos franquear la expresión verbal para buscar tras ella el objeto que el lenguaje ha querido ofrecernos; en el otro, en cambio, [la poesía] el objeto sólo se nos da con el lenguaje, en

el lenguaje y por medio de él: buscar algo tras la expresión verbal es buscar en el vacío (16).

Esto tendría sentido por la consideración de que en el texto lírico el contenido material y exterior (el “qué” dice Pfeiffer) es absorbido por el “cómo”, según la manera en que la forma verbal es “templada por el estado de ánimo” (44) o lo que el mismo Pfeiffer llama Temple de Ánimo. Las palabras de Pfeiffer buscan identificar la naturaleza del texto de género lírico en su diferencia con el dramático y el narrativo. Es posible considerar, además, que mientras en la tradición occidental el texto narrativo cuenta (mediante su estructura diegética) y el texto dramático muestra (mediante su estructura mimética), el texto lírico ni cuenta ni muestra porque en su disposición y uso del lenguaje no se articula una acción que forme parte de una historia. El texto lírico ofrece la imagen de un instante en que se manifiesta una emoción o temple de ánimo. Pero la literatura del siglo XX ha ejercitado la ruptura de todos los límites y ha ampliado las zonas fronterizas ofreciendo zonas de traslazo entre los tradicionales géneros literarios ya identificables a fines del siglo VI a. de C. Estas necesidades originadas en la producción textual del siglo XX y que se siguen manifestando hoy permiten que sea posible identificar estas filtraciones de un género a otro de las formas tradicionales que los han distinguido. La naturaleza lírica (que, como ya se ha señalado, busca dar forma al instante en que se manifiesta una emoción), al aparecer en el drama contribuiría a anular la realización de una acción por lo que podría articular en este género una lógica anti-mimética y permitiría que, en cambio, el lenguaje aconteciera, como en la lírica.

Al volver al texto de Bosco Cayo es posible identificar que en algunos momentos las palabras, no sólo en su dimensión semántica, sino también en sus dimensiones sintácticas y fónicas, están al servicio de la construcción de una musicalidad (Pfeiffer habla de ritmo y melodía) que participa, junto a las imágenes, las metáforas y los estilos, de la conformación de un estado de ánimo. Pese a que el turno de diálogo, de donde se desprende el fragmento antes citado, puede tender a mostrar o a contar en algunos momentos, al menos en estas líneas busca ofrecer una imagen de sentimientos de compasión ante la monstruosidad del Dylan. Las mayúsculas y negritas buscan incidir en la dimensión fónica subrayando los momentos en que en la palabra aparece lo femenino para referirse a un cuerpo que no cumple con lo que se esperaría de él. Esta compasión se integra a la estrategia del drama que busca denunciar el rechazo social que conduce al sujeto referido a una muerte violenta e injusta.

El siguiente fragmento ofrece características semejantes al anterior en la conformación de un texto que contiene formas del texto lírica, pero además presenta

una ambigüedad en su rol al interior del drama a partir de la distinción entre diálogos y didascalias.

*. . . Los diarios cubrían el piso del circo itinerante que está en las afueras de La Ligua. Los circos ya no viajan como antes, ahora se quedan en los pueblos, como trapos viejos que nadie quiere recoger. La Gina (Ángel Cortés), una bailarina transexual del norte, habla como si el mundo fuera a explotar. Parece una declaración (Cayo 25).*

El uso de la cursiva en este fragmento busca señalar que se trata de lo que usualmente se identifica en los dramas como didascalia. Sin embargo, pese a que en algunas partes ofrece instrucciones de dónde ocurre la acción y cómo es visualmente el espacio (“*Los diarios cubrían el piso del circo . . .*”), que es una de las potencialidades de estos textos en su función acotacional, también ofrece información que excede la lógica de la instrucción del autor a los intérpretes e incluye formas discursivas que, por su carácter poético, podrían ser pronunciados en escena (“*Los circos ya no viajan como antes, ahora se quedan en los pueblos, como trapos viejos que nadie quiere recoger*”). Este fragmento busca contribuir a dar forma a la emoción de desolación que se produce en las conciencias de quienes habitan el margen. La condición de habitante del margen, de sujeto desterritorializado, se vuelve relevante en este drama a propósito de que el Dylan es asesinado por ser transexual, por ser un marginal. Como un elemento reiterativo, la realización de la acción en la provincia insiste en la noción de margen en la traducción simbólica del orden geográfico del espacio que habita nuestra comunidad nacional.

En el siguiente fragmento puede identificarse la ausencia de indicaciones sobre qué personaje enuncia el discurso.

¿Usted sabía que su hijo se vestía de mujer?

¿Qué tiene que ver esto?

¿Usted dejaba que su hijo saliera vestido de mujer a la calle?

No le voy a responder.

¿Usted dejaba que su hijo saliera vestido de mujer a la calle?

No quiero responder esa pregunta.

¿Usted dejaba que su hijo saliera vestido de mujer a la calle?

No.

¿Y su hijo se lo pidió?

Sí.

¿Y usted lo dejó?

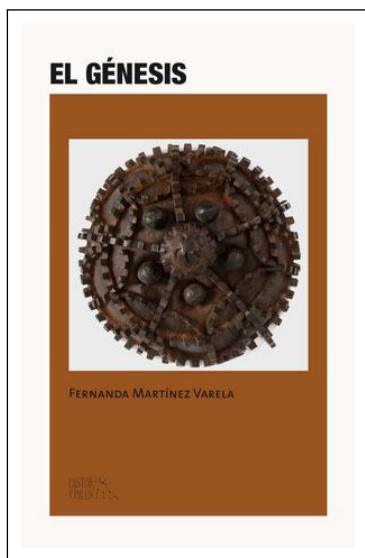
No (Cayo 62-3).

Sin embargo, es posible inferir quiénes hablan. Pese a esto, esta forma del diálogo permite que quien dirige una obra a partir de un texto dramático con estas características pueda tomar decisiones sobre cómo realizar la puesta en escena. Tales asuntos también aparecen en textos anteriores como *Hombre con pie sobre una espalda de niño* (2005) de Juan Claudio Burgos, *Rey Planta* (2006) de Manuela Infante o *Gastos de representación* (2014) de Alejandro Moreno, por nombrar sólo algunos, lo que insiste en la idea de tendencia histórica.

De esta forma, es posible señalar que *El Dylan* de Bosco Cayo forma parte de las actuales tendencias de la producción dramática nacional que, en su heterogeneidad, tienen en común participar de un ejercicio de resistencia a la representación no para impedir el fenómeno escénico sino, en consonancia con las nuevas necesidades de la producción teatral, para contribuir a la búsqueda de soluciones de escenificación. A su vez, la colección “Escena/Teatro Contemporáneo” de Ediciones Oxímoron realiza un ejercicio intencionado de que el texto dramático publicado aluda a la puesta en escena, pues parece estar consciente de que la búsqueda de nuevas formas dramáticas se lleva a cabo en diálogo permanente y con un ejercicio de determinación mutua con la búsqueda de nuevas formas teatrales. La publicación de *El Dylan* y del resto de la colección dramática de Oxímoron ofrece, por tanto, una imagen de fenómenos artísticos que pueden ocupar un lugar central en las discusiones teóricas actuales en torno a la creación no sólo dramática sino también teatral.

## Obras citadas

- Cornago, Oscar. “Teatro postdramático, la resistencia de la representación”. *Artes de la escena y de la acción en España, 1978-2002*. Coord. Por José Antonio Sánchez Martínez. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006: 219-238.
- Dubatti, Jorge. “Hacia una cartografía del teatro latinoamericano. Poéticas de dirección en el canon occidental: Ricardo Bartís”. *Cátedra de Artes* 7, 2009: 41-63.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac, 2013.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1988.
- Pfeiffer, Johannes. *La Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.



*El Génesis*. Fernanda Martínez Varela.  
Santiago: Castor y Pólux, 2019.

ISBN 978-956-9872-13-6. 66 pp.

Por Roberto Ibáñez Ricouz  
Cornell University  
[rdi9@cornell.edu](mailto:rđi9@cornell.edu)

Publicado hace dos años, *El Génesis* (Cástor y Pólux, 2019), de Fernanda Martínez Varela, continúa explorando a través de la poesía los temas que la obsesionan: las relaciones familiares y amorosas, la religión, el género, la violencia y el lenguaje. Estos estaban ya presentes en su publi-

cación anterior, *La Sagrada Familia* (Libros del Perro Negro, 2015). Esta, tercera publicación de la autora, se destaca, sin embargo, por hacer el esfuerzo de condensar la escritura, incluso por momentos llegando a entregar una imagen única por página. Digo esfuerzo porque leo el texto como una serie de aperturas y cierres, como si se tratara de una respiración inquieta. La fuerza y el motor de este libro se hallan en la lucha de concentrar grandes temas en un uso y una plasticidad del lenguaje y darles así cauce y sentido en un régimen de afectos personales.

Fernanda Martínez Varela (Doñihue, 1991) es socióloga de profesión (Pontificia Universidad Católica de Chile). Luego, viajó a Estados Unidos para cursar el Master of Fine Arts de Escritura Creativa en español de la Universidad de Nueva York, ciudad donde además ejerció como profesora. Actualmente, vive en Washington D.C y completa sus estudios doctorales en la Universidad de Georgetown. Becaria de la Fundación Neruda y alumna de varios talleres literarios, ha recibido numerosos premios, entre ellos el de los Juegos Literarios Gabriela Mistral, el Roberto Bolaño y el Premio Escritura Revuelta de la Universidad de Houston. Además, ha participado en múltiples festivales nacionales e internacionales, mientras que su trabajo poético ha sido publicado en diversas revistas y parcialmente traducido al francés, inglés, noruego y árabe.

El título, bíblico y mítico, aparece como una puerta de entrada muy grande para aproximarse al texto. De ‘Génesis’ nos esperamos un relato fundacional y, por lo tanto, inabarcable a la vez que íntimo. Inabarcable porque representa un tiempo original e inalcanzable, pero íntimo en tanto es un relato que pretende re-

significarse en cada miembro de la comunidad cuyo origen es narrado. Fernanda Martínez aprovecha de forma muy aguda esta característica para escribir su propio génesis en el cual se traza un camino más o menos claro desde el dios padre hasta el yo íntimo, pasando por el sujeto amoroso. Aunque, repito, claro, este camino no siempre es unívoco y por muchos momentos la segunda persona de este texto se confunde y no sabemos si ese tú al que refiere se trata de un padre, de dios, de otro amoroso.

“Vi el desierto que cabe/ en lo que se nombra” (38). Es una de las imágenes breves y únicas que nos ofrece el texto. Al respecto, quisiera señalar que la autora escoge trabajar sobre imágenes poco concretas, si se quiere, pero altamente efectivas. Este poema en particular puede resumir la experiencia del libro: grandes temas, anchas palabras —a esto me refiero con ‘poco concreto’— que entran a un espacio reducido y personal. “Desierto” y “lo que se nombra”, dos imágenes que pueden ser abstractas, pero que en el espacio del poema representan la lucha de la autora con el lenguaje. Ejemplos hay varios: “en su cama/ con el cuerno de un búfalo/ toqué el porvenir” (37); “en mí todas las noches/ acontecen con pesares de otro siglo” (41). Porvenir, otro siglo, todas las noches, palabras que exceden con creces la brevedad de los poemas y el espacio íntimo que el libro ofrece. Porque no sólo de momentos hiperbólicos está construido este Génesis, sino también de bellísimos momentos íntimos: “jugamos a leernos/ las palmas de las manos/ y las plantas de los pies” (35); “amanecí/ con ella dentro/ pero yo fuera” (33).

Como existen en el texto estos momentos condensados, también existen momentos donde la escritura parece querer escapar. No escapa en términos del significado, pues el campo y el tremendo carácter expansivo de las palabras que usa la poeta se mantienen: “apilo los fuegos que apago con lluvias de un siglo hacia el este” (57); cito un extracto de estos poemas más largos. Escapa en cuanto la forma de la escritura se exagera en el sentido más literal posible, es decir, los poemas se hacen más extensos y la ejecución gramatical los lleva a zonas donde hay dobles o triples sentidos y desórdenes. Un desorden generador de sentidos, podría decirse. Así, el libro se hace cargo de su propuesta y la explicita: “la imagen se posa en la forma que apresa” (44). Este momento es fundamental en tanto nos da una pista no sólo del texto en sí, sino de la obra en construcción de Fernanda Martínez. Ha decidido explorar de nuevo los mismos temas que había tratado en *La Sagrada Familia*, pero esta vez sometiendo su escritura a un nuevo proceso, posando la imagen en otra forma. Ese trabajo, esa voluntad, es nada menos que loable.

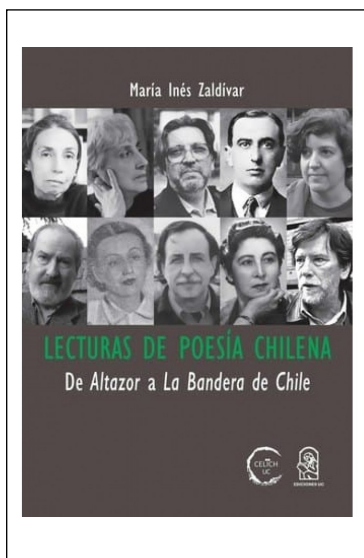
Es también notable la preocupación por el aspecto sonoro que Martínez Varela demuestra constantemente en su escritura. Desde su trabajo académico se puede



rastrear el interés de la poeta en el canto a lo divino, por ejemplo, en su relación con la dimensión religiosa. Las lecturas en vivo de Martínez Varela dejan muy en claro la preocupación rítmica de su poesía. Aquí, de nuevo, nos hallamos frente a la tensión que genera la poeta: no es el ritmo que va desde el poema hacia afuera, sino al revés. Es la escritura la que ingresa a un tono que la poeta parece poseer en su fuero interno y quiere aplicar al texto completo. En ese sentido, leer el texto es asistir a una experiencia sensorial. Nos atrapa también a nosotros el ritmo del libro:

te fuiste metiendo en las uñas  
te fuiste metiendo en mis dientes madejas pellejos alambres  
te fuiste metiendo en los ojos un río y un barco una costra (11).

En definitiva, *El Génesis* es un libro pensado y escrito con rigor, sensibilidad e inteligencia. Indistintamente de la lectura que podamos hacer de él, sus imágenes son poderosas y su ritmo, atrapante. Fernanda Martínez se encuentra trabajando en su siguiente proyecto, titulado, por ahora, *Salmos*. La continuidad temática de su escritura es sobresaliente y no por eso acomodaticia. La solidez de esta poeta es tanto la capacidad de someter su poesía a cambios, como la exploración del lenguaje que hay en sus proyectos.



*Lecturas de poesía chilena. De Altazor a La Bandera de Chile.* María Inés Zaldívar. Santiago: Ediciones UC, 2019.

ISBN: 978-956-14-2480-7. 232 pp.

Por Ignacio Sánchez Osores  
University of Notre Dame  
[isanche2@nd.edu](mailto:isanche2@nd.edu)

### Maleta de viaje

*Lecturas de poesía chilena. De Altazor a la Bandera de Chile* (2020) de María Inés Zaldívar tiene su propia hoja de ruta, traza sus recorridos, se detiene y avanza en un viaje crítico que contempla paradas en escrituras que van desde comienzos del siglo

XX hasta el siglo XXI. La autora dibuja su plan de vuelo —lecturas de poesía chilena— y enuncia los medios con los cuales emprenderá su aventura analítica. El viaje altazoriano, que da inicio a las lecturas poéticas, connota la ruta crítica que enmarca el libro, un recorrido que se hace con una mirada que contempla a la viajera como académica y poeta. Esta doble militancia crítica la impulsa a emprender —cual *Altazor*— un viaje que la impulsa a aterrizar a fin de mirar con ojos propios su visión sobre la poesía chilena: “compartir un conjunto . . . de *mis lecturas*<sup>1</sup> sobre poesía chilena del siglo XX e inicios del XXI” (9), esto es, aproximaciones, “lecturas posibles” (Bianchi). La estudiosa, por tanto, traza y recorre un “mapa poético alternativo” (10) que desplaza la “mirada analítica literatosa” (185) para detenerse en el placer del texto, como nos diría Barthes, y no en las “teorías de turno” (10). En efecto, *Lecturas...* es un viaje poético que privilegia el “cuerpo de la voz” de las textualidades (Masiello) para abandonar la “sordera [y así] apreciar todo aquello que no ha calzado con lo que estamos preparados y dispuestos a oír y valorar como poético” (138). Esta declaración explícita una ética crítica, cuyos principios responden a una responsabilidad para con las voces silenciadas en la poesía chilena, principalmente, las mujeres. El libro consta de quince lecturas que se dividen en dos grandes apartados: “Primera Mitad del Siglo XX” (13-115) y “Segunda Mitad del siglo XX” (127-215), las cuales pueden ser leídas de manera individual o en relación. La autora traza su hoja de ruta, mas los lectores pueden decidir desviarse o tomar atajos.

1 Las cursivas son nuestras.

### Primera estación: la vanguardia criolla

El apartado “Primera Mitad del Siglo XX” se centra en lo que aquí denomino *vanguardia criolla* en tanto el conjunto de poetas que estudia Zaldívar caben dentro lo que la crítica ha llamado vanguardismos latinoamericanos. En esta primera estación se abordan las poéticas de autores canónicos como Vicente Huidobro (*Altazor*) y Gabriela Mistral (*Locas mujeres*), pero también las escrituras de poetas menos atendidos como Winnét de Rokha, María Monvel, Olga Acevedo, Chela Reyes y Luis Omar Cáceres. El mérito que tiene esta colección de textos radica en que, leídos de manera conjunta, los lectores pueden acceder a un panorama de la *vanguardia criolla* a través de un diálogo activo entre voces hegemónicas y voces marginales. En esta primera parada del viaje, la estudiosa se encuentra con distintas subjetividades que podríamos caracterizar como disidentes: el *travesti* huidobriano que ya sea loco o niño delirante “ejerce como creador de una palabra alucinada que juega e insiste en decir callando” (21); las *locas ardorosas* de Mistral, quienes al “hacerse dueña[s] del fuego como Prometeo [se] lanza[n] y entrega[n] a él como Empédocles” (37) y, por tanto, abandonan la pasividad para en el desborde erótico fundar un “infralenguaje que expres[a] los valores de la vida caliente” (38) y las ventajas de asumir el significativo loca desde una enunciación subversiva; las *locas aristocráticas* de Monvel, de Rokha, Acevedo y Reyes, quienes desafían la institución de la familia burguesa para configurar una subjetividad mujeril que desacata los imaginarios asociados a lo femenino; y por último, el *doliente metafísico* de Cáceres, quien al realizar “viaje al sí mismo a través de la escritura” (125) se hermana con la poética orgánica de César Vallejo y se erige como el representante de una “vanguardia marginal” (116).

El aporte que nos entrega esta primera estación, a mi parecer, se advierte en la “visibilización y validación de la escritura de poetas” (69) marginadas de la historiografía literaria patriarcal. Con ello, la autora patentiza una *ética genérica* no sólo porque en su corpus crítico estudia poetas consolidadas o canónicas junto a otras ignoradas por la historiografía local, sino también porque señala, mediante sus lecturas, el carácter polémico y transgresor de sus poéticas y, asimismo, evidencia la mirada bizca de la crítica patriarcalista. La estudiosa se detiene en lo que Ana Traverso ha catalogado como “dispositivos de inclusión/exclusión” para, luego, polemizar con esas lecturas cimentadas en estereotipos vinculados a la sentimentalidad encarnadas por la figura de la “poetisa”.

En este sentido, Zaldívar indica que Winnét de Rokha, Olga Acevedo, María Monvel y Chela Reyes trascienden la estética modernista y se instalan en una vanguardia de carácter subjetivista (Yurkievich). Así, de Rokha elabora una “vanguardia social” que supera al panfleto al enunciarse desde las matrices de una “estética

de arte nuevo” (73). Su poesía es de “imágenes, visual” (75) y dialoga con artistas plásticas como Sara Malvar. En Acevedo, la crítica distingue una “poética de los sentidos” (101) que permite a la voz solazarse no sólo con el goce corporal, sino con las “torceduras del lenguaje” (97). En efecto, la poeta elabora una enunciación consciente y autorreflexiva en la que caben el surrealismo, la “veta metafísica” (100), el eclecticismo religioso y los tropos de monstruosidad con los que responde a imaginarios patriarcales ligados a las mujeres. Por último, en la lectura de Reyes, realizada en coautoría con Rodrigo González, se destaca la “visión ominosa de lo femenino” (112) presente en su poesía y la apropiación que esta hace del imaginario grecolatino en tanto matriz generadora de una erótica “cuyo discurso estará constituido por lo vampírico, lo abisal y lo letal” (105). Con ello, la poeta de *Ola nocturna* activa un juego de máscaras que le permite tensionar las representaciones del cuerpo de la mujer, el erotismo, la belleza y lo monstruoso. Dado lo anterior, los lectores advertirán que sus poéticas pueden ponerse en diálogo con las de sus pares varones —incluidos aquí— Vicente Huidobro y Luis Omar Cáceres y no sólo como un grupo de *locas aristocráticas* aisladas.

### Segunda y última estación: el coro visual

En el segundo apartado, “Segunda mitad del siglo XX”, Zaldívar, a diferencia del primero, aborda una heterogeneidad de poéticas que, debido a la presencia e insistencia de la visualidad, he denominado *coro visual*. De acuerdo con el modelo generacional que escoge la autora, este coro contempla la Generación del 60 (Guillermo Deisler, Manuel Silva Acevedo, Gonzalo Millán), la Generación del 80 (Thomas Harris, Rosabetty Muñoz, Elvira Hernández), además de la poesía de Damaris Calderón. No obstante, en la lectura que abre esta segunda estación sobre la Generación del 60 —escrita en coautoría con Gwen Kirkpatrick— se repara en que categorías como la de generación ponen en evidencia las ausencias y omisiones de escritoras. A pesar de la diversidad de registros poéticos, advierten su condición de orfandad; las poetisas son las “huérfanas de la generación o las hermanas perdidas” (137). De este modo, notamos el compromiso con la *ética genérica* que Zaldívar declara y de la cual se hace cargo en este apartado al analizar la poesía de tres poetisas.

Los siete trabajos que componen esta colección de lecturas los aúna el “ojo mirón” (Bianchi) con el que la estudiosa lee la poesía de las y los poetisas. Me explico: la crítica advirtiendo la textura visual que atraviesa estas escrituras destaca lo que se podría llamar la *plasticidad de las voces textuales*. Del primer grupo, Deisler es situado como un exponente de la poesía visual que elabora una enunciación “alternativa diferente, inconformista y marginal” (147), la que, a través de una escritura de

imágenes en el espacio, logra articular una “escenografía universal y comunitaria” (161). De Silva Acevedo y Millán se destaca la “poética geométrica” y el “abanico cromático” (170) y el “objetivismo minimalista” (180) y la retórica-antirretórica” (173), respectivamente. La *plasticidad de las voces* de ambos poetas da cuenta de una mirada que desmitifica y desacraliza las representaciones de las mujeres y el erotismo (e.g. desnudo en Millán) y que activa una política de lo incorrecto (e.g. polis implacable en Silva Acevedo). Del segundo grupo, la crítica destaca en Harris un “tapiz intergaláctico a color” (186), que al igual que en Silva Acevedo y Millán, connotaría una mirada, esta vez, desmitificadora de lo bello configurando, en palabras de Zaldivar, una “estética feísta” (183). Si en el conjunto de lecturas de los poetas antes referenciados es posible evidenciar una deconstrucción de imaginarios en torno a la belleza y las mujeres; las poetas Calderón, Muñoz y Hernández, polemizan con el “coro oficial” (139) quienes por su sexualidad y género son excluidas y convertidas en voces menores. Dado lo anterior, las poetas politizan sus cuerpos textuales para cuestionar, desestabilizar construcciones genéricas y, así, participar en debates públicos como el embarazo infantil y el aborto (Muñoz), nación y signos representacionales como la bandera (Hernández). La estudiosa también lee en sus poéticas un signo político nómádico en tanto las voces textuales, “viajeras bifrontes” (199), como la de Calderón, transitan y se desplazan por registros polémicos desobedeciendo imperativos y “sin miramientos hacia conveniencias, modas o convenciones” (211).

En suma, *Lecturas de poesía chilena...* nos invita a aproximarnos a la poesía chilena desde una mirada sustentada en el placer de leer. Su escritura exenta de tecnolectos entorpecedores son indicativos de una conciencia del yo lector, para quien este viaje debe ser una experiencia amena. En el trabajo analítico de la investigadora, como hemos advertido, se observa una ética que contempla las subjetividades acalladas por el patriarcado: las mujeres.

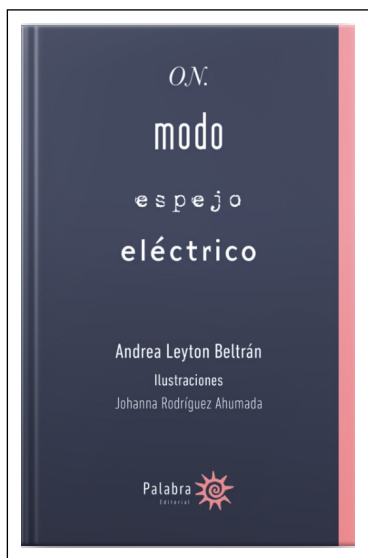
Zaldivar rescata y visibiliza poéticas marginadas y las sitúa en el campo literario, despojándolas de interpretaciones reduccionistas y haciendo del ejercicio crítico un *locus* político.

## Obras citadas

Bianchi, Soledad. *Lecturas críticas / Lecturas posibles*, relatos y narraciones. Concepción: Ediciones Universidad del Bío-Bío, 2012.

—. *Lemebel*. Santiago: Montacerdos, 2018.

Traverso, Ana. “Ser mujer y escribir en Chile: canon, crítica y concepciones de género”. *Anales de Literatura Chilena* 20, 2013: 67-90.



*On. Modo espejo eléctrico.* Andrea Leyton Beltrán / Ilustraciones: Johanna Rodríguez Ahumada. Santiago: Palabra editorial, 2020. ISBN: 978-956-6085-07-2. 57 pp.

Por Marina Arrate  
[poesia.marinaarrate@gmail.com](mailto:poesia.marinaarrate@gmail.com)

Lo primero que me llamó la atención en este texto de Andrea Leyton Beltrán, ilustrado por Johanna Rodríguez Ahumada, es su evidente poetización de la terminología web. Como anota Mónica Barrientos en el prólogo del libro: “Esta conciencia estética se produce en el reflejo que no es el espejo tradicional, sino la pantalla del computador que se extiende a la vivencia de la voz poética. El medio digital se ha hecho inseparable del acto creativo” (12); y más adelante, señala: “El espacio abierto del espejo electrónico se convierte en el lugar de asidero de la voz poética” (15).

En el momento que escribía este comentario, llegó a mi computador un artículo crítico sobre un autor argentino, de nombre Agustín Fernández Mallo, que desarrolla un proyecto en un libro llamado *Postpoesía*, del año 2009. Señala el crítico que:

La propuesta postpoética intenta sacar a la poesía de su “letargo”, restituye su carácter experimental, de investigación, que exige la interacción con otras artes, incluidas las ciencias. La tecnología digital actúa como catalizador; es el elemento que permite incorporar la imagen —fotografía, gráficos, videos— al texto literario no como una mera ilustración sino como una nueva forma literaria (Brina 38).

Cito nuevamente: “Esta combinación de la tecnología digital, el universo nanoscópico y el cuerpo da un paso más allá dentro del campo de la biopolítica: no es ya el *cyborg*, sino el *biomedia*” (Brina 32), y más adelante: “Los elementos biológicos e informáticos se interconectan y comunican formando redes, una paradójica materialidad corporal, la “carnalización” del pixel o la “carnalidad” del texto” (Brina 32).

Vuelvo al texto de Andrea Leyton Beltrán, *On. Modo espejo eléctrico*, y efectivamente encontramos esos elementos que con Fernández Mallo podemos pensar como postpoesía. Tomemos el primer texto del libro llamado “On-off”:

Botoncito en el cuello  
—modo zen— en On-off,  
que sube y baja  
permanentemente y  
sin autorización en las autopistas del día  
hasta que me acuerdo de nuevo  
de mi modo zen,  
ese zumbido eléctrico  
del silencio en grito mayor de la web;  
caída libre en modo avión  
sobre el pacífico directo a la isla friendship (19).

Sin duda, la ironía sobrevuela en este texto. El epígrafe, jocosos, de Lilian Elpick, llamado “La Respuesta” nos corrobora, dice: “Estaba el maestro zazen meditando en el campo. Sólo una vaca pastaba a unos cuantos metros de él. “Om” dijo el maestro. “Mu” contestó el animal, alcanzando el nirvaca” (19). Aún cuando la voluntad irónica del texto no se deja ver con facilidad, apreciamos nuevamente la incomodidad de la hablante cuando leemos el tercer texto, “Eclipse de Victoria por la ventana”, en que se suceden los sí y los no, hasta que surge la pregunta en la segunda estrofa: “¿Existe un punto medio?/ ¿Un punto medio entre el sí y el sí?/ ¿Uno que diga que sí y que sí/ y un poco que no?” (23), que me hace pensar en la dicotomía del funcionamiento computacional: 0-1. Donde 0 es sí, 1 es no, o al revés.

Comienza a filtrarse la incomodidad y luego será la tristeza en el poema 4, titulado “Silencios largos”: “Sí que me duele ese silencio tuyo de máquina/ que ha perdido la conexión a la red,/ ese ruido de que me buscas con desespero/ en sueños y no logras conectarte” (25). Y en el poema sexto, llamado “Reunión antropófaga”, cito: “Un abrazo en *Control v/* de pulpo mecanógrafo/ estrangula señales telepáticas/ en morse para robarse las palabras” (31). En el poema séptimo llamado “Insomnio sin *wi-fi*”, con un epígrafe de Juan Emar, de su libro *Un año*, y que dice “Hoy he sido operado de la oreja y el teléfono” (33), la hablante “sin *wi-fi*” e insomne solicita: “Compárteme un *bluetooth* telepático/ para salpicar tu imagen/ con los charcos de mis botas/ y la muerte de no tocarte” (35).



En especial, me detengo en el poema “El Número”, que comienza del siguiente modo: “Porque soy extranjera en todas las naciones, incluso en las mías, y traigo en el cuerpo el cansancio de vivir con la ropa en una maleta. . . ” (47). Este texto en prosa, declaratorio del nomadismo y la extranjería, la añoranza, la necesidad de tener una casa, es el único texto que no ingresa terminología web. Pienso que este texto de Andrea Leyton, con las respectivas ilustraciones de Johanna Rodríguez Ahumada, instala en la página el problema, la cuestión de las tecnologías de la comunicación en la construcción o deconstrucción, incluso la difuminación, de la identidad (el espejo eléctrico, la virtualidad de los “perfiles”), la problemática expresión del afecto (“te abrazo en *Control v*”), la errancia y la extranjería, sólo sujeta a la pantalla eléctrica, como anota Mónica Barrientos en el prólogo: “el lugar de asidero de la voz poética” (15).

Pienso que las charadas irresolutas colocadas al centro de este libro pudieran dar cuenta de la parte que no cabe en la interacción sujeto ser humano/a/e-pantalla eléctrica, lo que no está (un poco sí, un poco no). Charada aparece definida del siguiente modo en la RAE: “pasatiempo consistente en adivinar una palabra a partir de alguna pista sobre su significado y sobre otras que se forman con sílabas de la palabra buscada”. En Colombia, sin embargo, charada es un cuento o chiste que causa hilaridad. Es sinónimo de chanza, broma, chiste. Señalo las dos acepciones de la palabra “charada” —y no descarto ninguna— habida cuenta que nuestra autora proviene del hermano país de Colombia, y que en el temple de ánimo de la hablante no deja de asomar subrepticamente la ironía (charada como chiste); así como también percibimos la desesperación, escrita de modo muy atenuado o elíptico, de un encuentro imposible entre la máquina —el espejo eléctrico— y el sujeto poético, la hablante lírica.

Sin duda, otros acercamientos al libro pueden continuar desarrollándose. Entre ellos, la interacción imagen-texto, la interacción epígrafe-texto. O la exploración aún más minuciosa de aquello que Fernández Mallo llamó postpoesía.

## Obras citadas

Brina, Maximiliano. “Ciencia, transmedia y (post)poesía: Interacciones en la construcción de la poética de Agustín Fernández Mallo”. *Revista de Literaturas Modernas* 47, 2017: 27-39.