

## **El río como la herida abierta de la ciudad latinoamericana**

The River As An Open Wound in Latin America's Cities

**Héctor Andrés Rojas**

Universidad de O'Higgins

hector.rojas1985@gmail.com

En la obra de Alfredo Gómez Morel la imagen del río es la metáfora del progreso, ya que la canalización del Mapocho es uno de los hitos modernizadores más relevantes en Chile. Paradójicamente este símbolo constituye una herida de la ciudad latinoamericana. El río desde el inicio es la zona residual donde van a parar los niños huérfanos, dejando en evidencia las carencias de la ciudad supuestamente moderna. Cuando ya el delincuente se ha conformado en la adultez y ha internacionalizado su carrera delictual, el río pasa de ser el espacio de formación del delincuente a un espacio de redención.

**Palabras clave:** Modernización, río, herida.

In the work of Alfredo Gómez Morel, the image of the river is the metaphor of progress, since the channeling of the Mapocho river is one of the most important modernizing landmarks in Chile. Paradoxically this symbol is a wound of the Latin American city. The river from the beginning is the residual zone where the orphaned children go, evidencing the shortcomings of the supposedly modern city. When the delinquent has already established himself in adulthood and has internationalized his criminal career, the river passes from being the training space of the delinquent to a space of redemption.

**Keywords:** Modernization, river, wound.

La obra narrativa de Alfredo Gómez Morel está marcada por la recepción de un público lector orientado por una crítica literaria que lo ubica en el espacio de la literatura de bajos fondos, motivado porque la obra ha sido presentada como una autobiografía de la conformación del autor en delincuente. Hasta el momento la biografía del autor, su vida como delincuente y su proceso de escritura tras las rejas han concentrado la atención de las lecturas, lo que ha provocado que la crítica especializada esté centrada en la primera de sus novelas: *El Río*, publicada en 1962. Esta simplificación en el análisis impide comprender la propuesta ficcional del autor, en la que se fusiona el personaje narrado con el espacio que habita.

Pablo Neruda llamó en su prólogo a *Le Río Mapocho*, la edición francesa de Gallimard de la novela de Gómez Morel, un clásico de la miseria (Marín 93), denominación que le dio visibilidad pero también impuso límites a la recepción de la novela. Mauricio Gómez, frente a esta denominación se pregunta:

¿Clásico de qué?, ¿de qué tradición? ¿En qué texto o autor podemos determinar el origen de esa tradición?, ¿cuál es el corpus textual que define a *El Río* como un clásico de todos ellos? De ser así, el clásico de toda una corriente que se percibe hasta nuestros días, ¿cuál ha sido la escuela literaria que ha dejado y de la cual es un continuador eximio? Y por último, ¿dónde podemos leer sus influencias? (Gómez 3).

Esta denominación recientemente fue recogida para vincular el trabajo de Alfredo Gómez Morel, Luis Rivano, Armando Méndez Carrasco y Luis Cornejo. En *Clásicos de la miseria. Canon y margen en la literatura chilena* (2016), R. Carvacho Alfaro propone que esta vinculación entre autor y obra no es casual y que responde, entre otras cosas, a la protección de la escena cultural chilena de parte de sus protagonistas. Para esto señala, a partir de las lecturas críticas de Luis Rivano y Filebo (Luis Sánchez Latorre), que “los escritores de la Generación del 50, entre ellos Enrique Lafourcade y José Donoso, miraron con desprecio estas expresiones” (Carvacho 82), ya que sintieron predilección por modelos narrativos europeos o norteamericanos, como señaló Filebo: “este realismo tan chileno les molestaba un poco. No había distancia entre la literatura y la vida” (Marín 93). Hay que señalar que el mismo Alfredo Gómez Morel fomentó (o aceptó) esta lectura apegada a su biografía, lo que queda en manifiesto en el artículo publicado en Revista *Paula* en 1971 “Por qué me convertí en un delincuente”, incluido además en la reedición de *El Río* del 2014 (329).

Este artículo propone revisar la obra de Alfredo Gómez Morel más allá de los límites que las lecturas críticas existentes le han dado, comprendiendo su obra como un recorrido conceptual, que al igual que el recorrido de un río, se desplaza por distintos territorios. En este caso comienza en Chile para expandirse a Latinoamérica. Consideramos que esta obra, ya desde la elección espacial de sus títulos: *El Río*, *La ciudad* y *El mundo*<sup>1</sup>, propone una reflexión

---

<sup>1</sup> En la solapa de *La ciudad* se indica que se trataría de una tetralogía llamada por su autor “Mundo adentro montado en un palo de escoba”, que se completaría con un cuarto libro

territorial y material, las que se constituirían en herramientas simbólicas para discusiones políticas e ideológicas acerca de la conformación de la sociedad. En primer lugar existe una tensión entre los diversos espacios, como río/ciudad o ciudad/mundo, que han sido entendidos como manifestaciones de diversos proyectos de modernización, que dialogan con las formas de vida, la urbanización y la planificación de las ciudades latinoamericanas. Luego, aparece la narración del agua que fluye literalmente en el río Mapocho y luego fluye simbólicamente en el tránsito del personaje por la ruta delictual de Latinoamérica, para hacia el final volver a fluir en el río Caquetá, que une Colombia y Brasil: "Yo sabía que a todo prófugo recapturado lo relegaban de por vida en la Colonia Penal de Aracuara, situada en los márgenes del río Caquetá, en plena selva amazónica. Las opciones de escapar de ahí eran mínimas, por no decir nulas" (Gómez Morel, *El mundo* 186). Con esto, proponemos que se trata de un río literario que configura una herida en la modernización de este continente.

El río Mapocho atraviesa la ciudad de Santiago de Oriente a Poniente abasteciendo de agua cordillerana al valle central. La construcción de la ciudad alrededor del río está relacionada con la necesidad vital que representa el agua. En la medida en que la ciudad crece y adquiere personalidad, el río conforma un espacio paradójico. Por un lado, divide el centro histórico y político de La Chimba, espacio donde se concentra el trabajo agrícola; por otro lado, el río en sí mismo constituye una zona residual que se separa de la ciudad que busca ser un hito de modernización que también va en el hecho de que en un punto deja de ser "necesidad vital", en términos de abastecimiento de agua, más menos al mismo tiempo que se convierte en lugar de desechos. Ese será el escenario en el que el protagonista de la obra va a convivir con un grupo de niños que, aunque de orígenes sociales distintos, comparten su condición de precariedad y el deseo de resistirse a vivir en la ciudad. El Río<sup>2</sup>, como espacio residual, les ofrece la posibilidad de permanecer en el medio de la urbe sin cumplir sus reglas. La relación que mantendrán con la ciudad será principalmente parasitaria, ya que será mediante el robo que podrán cumplir con sus necesidades básicas de comida. Desde el Río la ciudad se ve distinta, es comprensible a partir de otras lógicas que escapan al optimismo que su modernización pretende plasmar en los proyectos urbanizadores y en la estética implantada desde el primer centenario de la independencia. El agua del Río además suplirá metafóricamente la carencia maternal y, adquiriendo personalidad, contribuirá al crecimiento de estos niños en su recorrido a la adultez, que en el caso del protagonista será el puente a su recorrido en la formación delictual que lo llevará a otras zonas de Latinoamérica hasta el encuentro con un nuevo río, como veremos en el desarrollo de este trabajo. También es interesante

---

llamado *El regreso*. Hoy esa obra no existe, como sucedía con *El mundo* hasta el 2012, cuando fue publicada de manera póstuma. En la contraportada de esa edición se indica que dicha novela viene a cerrar esta trilogía, por lo que de momento descartamos la existencia de *El regreso*.

<sup>2</sup> En la novela de Alfredo Gómez Morel, una nota del editor indica que las Palabras Río, Ciudad, Cauce y Puente, "se escriben con mayúscula cuando adquieren personalidad. El narrador les atribuye características propias de los personajes que representan y calificativos que dan cuenta de su relación afectiva con ellos" Gómez Morel, *El Río* 27).

mencionar que en los planos coloniales de la ciudad se puede ver que el centro histórico se encontraba aislado por el agua, ya que además del río Mapocho, desde donde ahora está Plaza Italia, podemos ver un brazo que emerge en la actual Alameda, La cañada, para volver a unirse al río a la altura de donde ahora reconocemos el barrio Brasil. Un brazo del río, que aunque delgado, sirvió de límite para pensar la ciudad<sup>3</sup>.

La relación que tenemos con el río Mapocho hoy es una paradoja de la modernización del país. Por una parte es imposible pensar una ciudad pre-moderna lejos de un río, por la necesidad vital de abastecimiento de agua y la utilidad cultural de la conexión que representa. Por otra parte, cuando la ciudad se moderniza, el río se va convirtiendo en un espacio residual, a diferencia de las grandes capitales del mundo occidental, donde el río concentra un rol protagónico<sup>4</sup>. Nuestra forma de modernización de la ciudad, aun cuando se construye al modelo europeo, paradójicamente termina negando el espacio vitalizante que el río representa y lo reduce a una zona residual, que sirve tanto de hogar como de escondite, como ocurre con los niños que viven ahí:

En el Santiago de aquella época, y aún ahora, había varios Cauces, a los que se bajaba por unas chimeneas naturales. Al Cauce nadie se atreve a entrar, ni siquiera la policía. Pero no hay pelusa que desconozca los vericuetos de una alcantarilla. Es un refugio en caso de persecución policial. Nos hallábamos en nuestro terreno (Gómez Morel, *El Río* 187).

Es interesante revisar la obra de Gómez Morel en diálogo con el trabajo fotográfico de Sergio Larraín<sup>5</sup>. Para Valeria de los Ríos la vida infantil retratada, así como también la vida animal: "excede la perspectiva humanista y

---

<sup>3</sup> Mapa de la ciudad de Santiago de Chile, de Amedée François Frezier (1716). <http://www.archivovisual.cl/plan-de-la-ville-de-santiago-capitale-du-royaume-de-chili>

<sup>4</sup> Desde el proceso de encauzamiento del río Mapocho ejecutado alrededor del primer centenario de Chile, en el que hemos concentrado nuestra discusión, hasta la actualidad, han habido algunos intentos de recuperar el río como un espacio central de la ciudad. Uno de los más recordados es el del presidente Sebastián Piñera que durante su anterior gobierno sostuvo con firmeza la ilusión de volver una parte del Mapocho navegable. Acerca de ese proyecto, Francisco Ferrando explica la inviabilidad de su ejecución dada por la inconstancia del agua, su turbidez permanente producto de los carga sólida que transporta, como el riesgo que representaría producto de la pendiente del río y tendencia a la exacerbación de situaciones o procesos extremos como sequías más extremas y crecidas más catastróficas, producto de la tendencia evidenciada en el Cambio Climático Global (7).

<sup>5</sup> "En 1965, Larraín publica *En el siglo XX* un folleto respaldado por la Fundación Mi Casa que se ocupaba de los niños sin hogar, que abre una interpretación de su obra a partir de la noción de 'documento social'" (De los Ríos 132).

La referencia de las fotografías de Sergio Larraín corresponde al libro *Sergio Larraín* de 2013 de Éditions Xavier Barral. Adicionalmente se provee la dirección *online* de la agencia Magnum Photos.

Una imagen que llama la atención, al revisar la obra de Larraín en diálogo con la de Gómez Morel, es la de un grupo de niños con los pies entre el río Mapocho y la ciudad (Larraín 44) [http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAXO31\\_3&IID=2K1HRG6DUSLW](http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAXO31_3&IID=2K1HRG6DUSLW) También la de un grupo de niños durmiendo abrazados (Larraín 87) <http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDZMLESF.html>

apunta a concebir formas de comunidad, no centradas necesariamente en el hombre como sujeto hegemónico y en los valores orientados al progreso, propios de la concepción humanista tradicional" (De los Ríos 133). Desde este lugar de interpretación, es mucho más evidente el carácter paradójico que tenemos con el río y el proceso de modernización llevado a cabo. Incluso la edición de Tajamar<sup>6</sup> de *El Río* del 2014 utiliza una fotografía de Larraín para la portada.

Gastón Bachelard señala que "El agua que quita la sed al hombre da de beber a la tierra. El espíritu precientífico piensa concretamente imágenes que nosotros consideramos como simples metáforas. Piensa de veras que la tierra bebe el agua" (189). Para Bachelard el agua tiene un elemento maternal al entender de forma metafórica que toda agua es leche (178) y configuraría la primera relación entre el hombre y el agua. Luego habría una segunda relación en la adultez, ya que en la vida de todo hombre aparecería una segunda mujer. Esta segunda mujer sería la amante o la esposa: "Esta segunda mujer también va a ser proyectada sobre la naturaleza. Junto a la madre-paisaje aparecerá la mujer-paisaje" (Bachelard 192). El agua vital para Bachelard es el agua dulce: "debe atribuir al agua las cualidades de la bebida, y en primer lugar las cualidades de la primera bebida. Por lo tanto, es necesario que desde un nuevo punto de vista el agua sea una leche, es necesario entonces que sea dulce como la leche" (237). Valdría la pena cuestionar si realmente todo hombre tiene ese hallazgo, ya que las formas de afecto que podemos ver representadas en la cultura dan vastos ejemplos de otras formas de constituir las relaciones afectivas en la adultez, ya sea con otro hombre o con formas comunitarias de afecto que resultan en núcleos familiares compuestos por amigos/as que comparten proyectos de vida comunes, esto porque Bachelard está pensando en una trayectoria edípica clásica, descartando la posibilidad de formas de familia distintas. En las novelas de Alfredo Gómez Morel, si bien existe una mujer a la que se le refiere con afecto, todo el proceso de adultez del personaje vive lejos de ella, constituyendo sus relaciones afectivas cotidianas con otros hombres, compañeros en los avatares de la vida delictual.

Latinoamérica, a diferencia de otras regiones del planeta, comparte una historia en la conformación de sus naciones desde el proceso de colonización hasta la actualidad. Hacia fines del siglo XIX e inicios del XX, cuando las distintas naciones latinoamericanas celebraban sus centenarios de independencia se experimenta, en distintas medidas, un proceso de modernización de las ciudades, en diálogo con el pensamiento moderno europeo y el impacto en las ciudades de la revolución industrial:

es innegable que este tipo de transformaciones urbanas no fue exclusivo de Chile. Las intervenciones sobre ríos urbanos, como modificaciones que apuntaban a su desnaturalización o artificialización, fueron hechos comunes en distintas ciudades del mundo al menos entre 1850 y

---

<sup>6</sup> Portada de *El Río*, edición de Tajamar (Larraín 71) <http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYD11DDKK.html>

1930. Dichas modificaciones fueron una dimensión importante dentro de las modernizaciones urbanas, tal como la construcción de edificación pública, o la implementación de transporte público (Castillo 35).

Simón Castillo, que indaga en el proceso de encauzamiento del río Mapocho entre 1885 y 1918 (50), menciona que el río cobra una utilidad higiénico-estética que busca sacar sus peores lacras (basura) en un proceso de saneamiento, lo que se traduce en la urgencia de crear parques públicos, "De esta manera, estos procesos operaron como un reforzamiento de la centralidad de la ribera sur, desde la domesticación de la ribera sur, desde la domesticación de la naturaleza y su transformación en estética" (308). Esta intervención en el espacio que da origen al Parque Forestal en Santiago, según Castillo, fue el primer paso para el abandono del centro histórico por parte de la elite y, por tanto, para el decaimiento del mismo.

El río, por su movilidad, es un espacio<sup>7</sup> del constante presente. Por una parte, es el espacio donde se elabora un discurso, que hemos mencionado como higiénico-estético y luego, por otro lado, provoca la reacción de las elites que lo convierten en un espacio de lo marginal.

Es importante que nos distanciamos de la imagen actual del río Mapocho y consideremos que en su origen el río ocupaba un espacio mucho mayor y tenía una gran presencia en la ciudad<sup>8</sup>, abarcando todo el espacio actual del caudal, sumado al espacio que hoy ocupa el Parque Forestal. Las transformaciones urbanas derivadas de la canalización del río "ocurrida a fines del siglo XIX, culminarían precisamente en los alrededores del centenario. Así sucede con la plantación del Parque Forestal, localizado en los terrenos ganados al sur del río, diseñado por el paisajista francés Georges Dubois" (Pérez 43).

El producto de los desplazamientos de clase en Santiago, como señalamos antes, propicia que las cercanías del río Mapocho se conviertan rápidamente en lugares de mala fama:

En abril de 1910, el principal diario de Santiago, *El Mercurio*, se refirió alarmado a que "en repetidas oportunidades" sus crónicas habían "llamado la atención de las autoridades hacia los escándalos, robos y asesinatos que noche a noche se cometen en las cantinas y centros de corrupción, ubicados en la calle del Puente frente al Mercado Central, y a tres cuadras de la Plaza de Armas" ... El diario señalaba además que "en el sitio indicado existen once cantinas con otras tantas puertas abiertas desde las 5 de la mañana

---

<sup>7</sup> Lefebvre respecto del espacio señala que "siempre es, hoy como ayer, un espacio presente, dado como un todo inmediato, con sus vínculos y conexiones en actualidad. De tal suerte que la producción y el producto se presentan como dos aspectos inseparables y no como dos representaciones disociables" (96).

<sup>8</sup> Mapa de autor anónimo de 1900, donde aparece Santiago de Chile en 1552, con el río Mapocho con su cauce natural. <http://www.archivovisual.cl/santiago-en-1552>

hasta las 12 de la noche, repletas de hombres y mujeres de mala vida" (Castillo 314).

Carlos Franz, en *La muralla enterrada*, piensa Santiago como una ciudad imaginada y la divide en siete barrios: La Chimba, El Centro, Estación Central, Barrio Matadero, el Zoco, La ciudad de los Césares y El jardín (24). El centro es un trapecio entre el río Mapocho y la Alameda, que fue río (52). Para Franz, Santiago es una ciudad que ha soñado con ser hermosa, descoser las costuras del imbunche (121)<sup>9</sup>. Si bien la reflexión de Franz respecto de la ciudad como un imbunche no me parece especialmente productiva para entender la forma de habitar de estos sujetos residuales, resulta interesante el contraste que realiza entre la ciudad soñada y la ciudad monstruosa que parece predominar.

Carvacho por su parte señala que "La ciudad es el espacio por excelencia de la miseria y de la marginalidad, pero también de la concientización de clase y espacio para organizar la lucha" (30). Esto tampoco es lo que ocurre en la obra de Alfredo Gómez Morel, no hay una lucha o, de haberla, no es una lucha que busque el reordenamiento de la sociedad o la disminución de la desigualdad social. El recorrido narrativo que ofrece Gómez Morel es el de la conformación de la delincuencia como una forma de habitar, en la que el personaje habita la fisura de la ciudad, el Río, haciéndose uno con ella.

El espacio es un lugar donde se negocian los cuerpos de quienes los habitan, ya que todo espacio real es también un espacio abstracto: "El capitalismo y el neocapitalismo han producido el espacio abstracto que contiene el «mundo de la mercadería», su «lógica» y sus estrategias a escala mundial, al mismo tiempo que el poder" (Lefebvre 111). En consecuencia, aparece la paradoja, ya que el espacio pensado como moderno termina por configurar una grieta en un proyecto higiénico-estético que establece un ordenamiento de los cuerpos.

La ciudad es un constante espacio de negociación de los imaginarios. Gisela Heffes, por ejemplo, señala que es un prisma en el que podemos indagar la fundación de unidades espaciales en conjunción:

por una parte, con la importación y/o circulación de concepciones empíricas específicas, y la utilización, por otra, del territorio americano como espacio de ensayo y práctica. Es decir, la experimentación entre una constelación de teorías provenientes, la mayor parte de las veces, del extranjero, con un nuevo e idealizado teatro urbano (*Las ciudades* 15).

---

<sup>9</sup> Acerca del origen de la imagen del imbunche en la literatura chilena: "El imbunche se hace figura central de este barrio [La chimba] ... a partir de *El obscuro pájaro de la noche*, de José Donoso, pero esta imagen ya había aparecido en una de las primeras novelas chilenas, de José Victorino Lastarria: *Don Guillermo*, publicada en 1860. Don Guillermo Livingston es secuestrado por el chivato de la cueva homónima en Valparaíso y arrojado hacia un inframundo de Chile -Espelunco-, donde unas brujas amenazan convertirlo en imbunche si no les obedece" (Franz 23).

Esta negociación, que es también una constante tensión, no solo es llevada a cabo por quienes tienen el rol político de pensar, diseñar y transformar la ciudad, sino que también por quienes la habitan, ya sean sujetos deseables o, como ocurre con los personajes de las novelas de Alfredo Gómez Morel, individuos que habitan en las fisuras de la ciudad y dejar ver las grietas del optimismo que representan los proyectos de modernización. Al ser niños, en el caso de *El Río*, quienes protagonizan la historia son especialmente paradójicos, ya que por un lado representan el optimismo de las generaciones futuras, pero por otro son representados como seres residuales, cuyo ímpetu que no encaja con la ciudad, pretende ser sofocado, hipotecando de esa manera el futuro.

Los desechos de la ciudad normalmente son llevados a sus afueras, es un espacio que les niega visibilidad, lo que "niega su existencia" (Heffes. *Políticas* 90). En el caso de los niños que habitan el Río, esa negación solo existe parcialmente, ya que está presente geográficamente al estar ubicada en el centro de la ciudad, pero también se vuelve invisible porque está en un río, bajo un puente, ocultándose de la vista cotidiana.

El Río en la obra de Alfredo Gómez Morel es el escenario inicial del recorrido del protagonista en el camino ascendente de la delincuencia, en el que se va elaborando un discurso pertinente a Latinoamérica, que hemos querido pensar como un caudal. Río y ciudad son espacios de producción discursiva y de reproducción de prácticas sociales a los que se les ha impuesto un orden modernizador, pero que finalmente son espacios resignificados por la marginalidad que se los apropia. Para Michel de Certeau, en el marco de la enunciación "el caminante constituye, con relación a su posición, un cerca y un lejos, un aquí y un allá. Debido a que los adverbios aquí y allá son precisamente, en la comunicación verbal, los indicadores de la instancia locutoral" (De Certeau 111). El cerca será siempre el río, el agua, la forma en la que se desplaza, mientras que el lejos será lo que pertenezca a la planificación de la ciudad modernizada.

Silvio Mattoni al analizar los *Poemas Chinos* de Alberto Laiseca (1987) señala que "Si el paisaje es una construcción imaginaria, puede entrar en contacto con lo que se imagina como poesía del lugar" (15), de la misma forma la interrogación del lugar para Mattoni es la imagen del cuerpo, de la forma en que llevo mi zona conmigo. El personaje de la obra de Gómez Morel lleva consigo, aun cuando se va de Santiago a Lima y luego a otros países en Latinoamérica, su forma de habitar es la aprendida en el Río, una forma residual e invisible a los ojos de la ciudad, lo que le permite ser un delincuente de manera tan exitosa. El río sería entonces un último espacio de naturaleza que se resiste a entregarse al optimismo modernizador desde el que pretenden controlarlo, ya que su domesticación constituye una metáfora del progreso. Se resiste a incorporarse a la sociedad y a dejar de fluir por su caudal.

El río es un espacio imaginario que es narrado. Ana Pizarro propone que la Amazonía es una región construida por un pensamiento externo a ella, por medio de diversos escritos (crónicas, relatos de viaje, informes de científicos,



relatos de misioneros). Solo a fines del siglo XIX se recuperaron lenguajes que le dieron pluralidad (26).

El gesto de Gómez Morel en esta discusión es el gesto de una nueva voz. No es una voz preexistente en Latinoamérica, es una nueva voz silenciada por los grandes discursos que la modernización de las ciudades y el optimismo que conllevan. Es una fisura en la cartografía de un continente pensando desde fuera. La voz de Alfredo Gómez Morel es una voz que desestabiliza el orden de las ciudades. El personaje habla desde el río Mapocho en la primera parte de su trilogía para establecer un lugar de enunciación que le permite criticar el proyecto modernizador de la ciudad a la que no pertenece.

Si miramos el recorrido completo en toda la trilogía, el protagonista ha sido capaz de hacerse uno con el comportamiento del agua, pero primero debió hacerle frente, ya que el agua representa un elemento de resistencia a la acción del hombre. En Gómez Morel el niño parece proyectar en el río toda las dificultades de su vida. Hacia el final de la trilogía de Gómez Morel, vuelve a aparecer un río como un elemento que hay que conquistar:

Aquí –nos dijo el comandante para nuestra bienvenida– pueden largarse cuando quieran [de la prisión]. Construyan un bote, provéanse de anzuelos, sal, y váyanse río abajo. Veremos cómo les va con los caimanes. O con las pirañas, siempre sedientas de carne humana. Y si esquivan estos peligros, les quedan los saltos del río Caquetá, los indios, la selva, los mosquitos portadores de paludismo, las plantas carnívoras, alguna que otra serpiente venenosa (Gómez Morel. *El mundo* 189).

Como se puede ver en la cita anterior, este nuevo río presenta, aún con mayor dificultad, un elemento que se le opone al protagonista, ya que la naturaleza es más feroz que la misma prisión, cuya existencia se justifica en el ordenamiento de la sociedad. Ese río es una barrera definitiva para los individuos residuales que vienen de la ciudad, pero no es el caso del protagonista de la trilogía, que no viene de la ciudad, viene del Río, por lo que entiende su funcionamiento. Por eso este nuevo río es para él una oportunidad de libertad y redención.

El recorrido completo del personaje en la formación delictual se comporta como el flujo de un caudal por el que es arrastrado. Al terminar *El Río*, el personaje quería salir de Chile, le daban asco la ciudad, la sociedad y el ser humano (Gómez Morel. *El Río* 314), además el personaje ya había logrado la validación de su entorno en la fuga de la cárcel, así es que tomó un barco hacia Perú en Valparaíso (Gómez Morel. *El Río* 326). El reconocimiento que obtiene antes de partir queda evidenciado en la responsabilidad que depositan en él: "En Valparaíso, varios líderes del hampa vinieron a despedirme, me entregaron mensajes para líderes del hampa peruana" (Gómez Morel. *El Río* 326). De esa forma, esta vez llevando mensajes, el recorrido personal es también el recorrido del flujo de la comunicación delictual entre Chile y Perú.

Al salir de Chile en barco, reflexiona acerca de su posición actual: "Frente a mí, el mar: ancho, abierto, misterioso como la vida misma" (Gómez Morel. *El Río* 326). El caudal del río ha llegado al mar, el destino ahora es más grande<sup>10</sup>. No es extraño que el tercer libro que compone la trilogía se llame *El mundo*.

Al pensar en el recorrido del personaje como un flujo de agua, debemos pensar la significación de su viaje a Perú:

En la época comprendida entre los años 1930 a 1938, Lima era "la capital de la Cocaína", en toda América. Tenían allí su centro de operaciones tres grandes organizaciones que se dedicaban al tráfico de drogas heroicas. Una de ellas la dirigía Mao (Gómez Morel. *La ciudad* 58).

A ese recorrido se le sumará con los años –y en las tres novelas– el tránsito hacia Colombia, Venezuela, México, Cuba, otra vez Colombia y por último Brasil. Al inicio de la tercera novela el personaje reflexiona que tiene 31 años y que hace 18 que abandonó el río: "cada vez que cruzo una frontera, clandestinamente, nazco de nuevo" (Gómez Morel. *El mundo* 5). El personaje evidencia los vínculos entre los grupos delictuales de los diversos países antes mencionados, el flujo de un caudal que no se detiene.

Como hemos señalado, el recorrido del personaje constituye una posición, una crítica al optimismo con el que se piensa el progreso en Latinoamérica. Por esta razón la resistencia de los niños a incorporarse a la sociedad la fisura. El orfanato, que representa al Estado, aparece como un lugar indeseable; el padre Francisco, como representante de la Iglesia se muestra abusivo, cuando en el colegio le cura algunas heridas y luego lo empieza a tocar y besar, incluso termina eyaculando (Gómez Morel. *El Río* 97). El personaje no se victimiza con el abuso, pero reafirma que la confianza en el progreso del ser humano no se condice con la realidad, ni en los rasgos modernizadores del Estado, como tampoco en la herencia premoderna de la figura del sacerdote. El niño además de no victimizarse, incluso aprovecha esta relación de abuso para conseguir dinero y cosas robadas que vendía, lo que lo vincula a la tradición de la novela picaresca.

*El Río* es una novela que presenta desde el inicio el surgimiento de un niño marginal, pero no en el seno del margen, mucho menos del Río. El niño termina en esta grieta de la ciudad porque ya en sus primeros años fracasa la familia, institución llamada a representar el orden y la formación de los ciudadanos, de la misma forma en que fracasa el Estado. Mauricio Gómez concluye que:

La ley brilla por su "ausencia", o al menos está profundamente alterada y sin una posición definida. El molde de una familia burguesa no es capaz de sostener una

---

<sup>10</sup> Gastón Bachelard respecto del agua del mar señala que "En el agua, la victoria es más rara, más peligrosa, más meritoria que en el viento. El nadador conquista un elemento más extraño a su naturaleza" (232).

economía del hogar conforme a la ley del padre y su rol simbólico, la familia burguesa aparece como un verdadero desastre en su función socializadora. En este sentido, el incesto acoplado a la violencia por parte de Mamá Escoba no hace más que demostrar la ruptura que emprende el "Toño" con ese orden y esa forma de vida, quiebre que, más temprano que tarde, marca el tránsito del niño huacho hacia el destino marginal que intentará adoptar (Gómez 82).

Hay que mencionar que los niños, como señala Franz, son "símbolos de la indefensión del pueblo pobre y a la vez íconos de una libertad sin raíces, esperanza de poder empezar de nuevo en otra parte" (99). Aquí tanto el protagonista como los otros niños del Mapocho progresivamente dejan su estado de indefensión aprendiendo a habitar su zona residual.

Revisemos el corrido del protagonista. Ya desde el inicio vemos cómo su madre, en "Mamá escoba" justifica que lo violenta, al señalar que "Es un chico incorregible e intruso. Siempre me está mirando como si fuese un extraña" (Gómez Morel. *El Río* 32). En "Mundo adentro" aparece su relación con el orfelinato y se delinea la convivencia entre Iglesia y propiedad:

¿Año en que nací? No sé.

En la penumbra de mi infancia recuerdo a una monjita que me pegaba en las posaderas, porque según ella, yo era la reencarnación del Diablo. Ponía mucho de mi parte para alimentar esa creencia: era sucio y feo.

La religiosa trataba de expulsarme del cuerpo a don Mandinga y me sacudía las posaderas con frecuencia; por aquella época debo haber tenido unos seis o siete años de edad.

De día me largaba para la arboleda, al fondo de la huerta del convento-orphelinato y subía a los perales. Las otras madrecitas sostenían que yo andaba a la caza de nidos. Jamás estuve de acuerdo: subía a robar peras. Pero para las religiosas era más poético y puro creerme a la caza de nidos. Robando nidos, un niño solo interrumpe el curso natural de la vida; eso no ofendía mucho a las religiosas. Pero robar peras era una ofensa contra la propiedad ajena, y eso sí violentaba al mundo moral en que ellas se movían (Gómez Morel. *El Río* 36).

En la cita anterior aparece el acoso de las religiosas al niño al culparlo de encarnar al diablo, pero también su moral se extendía al resguardo de la propiedad. No aparece una reflexión concerniente a la educación, aparece la culpa impuesta. El niño termina por planear su escape del lugar: "Cuando iba a cruzar el patio que separaba al convento de la calle, vi un palo de escoba apoyado en una vieja y larga palmera. Se me ocurrió que sería muy agradable

salir mundo adentro montado en un palo de escoba" (Gómez Morel. *El Río* 37)<sup>11</sup>. Del orfelinato pasa a vivir en una Chacra, donde lo llaman Luis. Cuando los padres biológicos lo van a buscar, se hace evidente la desestructuración de esa familia y la prostitución de la madre. Cuando "papá mono" como llama a su padre, la descubre con un joven rubio, el niño sale de la casa y comienza a vagar (Gómez Morel. *El Río* 57). Es en este recorrido cuando llega a Santiago:

Llegué a la orilla del Mapocho. No me di cuenta cómo. Reconocí dónde estaba al recordar mi primera visión de la ciudad. Debo haber presentado un aspecto risible con los pantalones de golf y la chaquetilla parchada porque de pronto me sentí observado despectivamente por unos muchachos de caras torvas y gestos cínicos. Traté de desentenderme y esquivarlos, pero me persiguieron descaradamente con sus burlas. Di media vuelta. Los enfrenté. Sentía miedo, pero me sabía libre de lo peor: estaba fuera del alcance de estatuas, escobas y plumeros. El mayor de los chicos fue el primero en hacerse oír.

–Miren el caurito con guardapeos.

La expresión me colmó de furor. Pretendí lanzármele encima pero sentía pánico. Opté por conversar con ellos. Debo haber dicho tonterías. Convine conmigo mismo en que debía contar lo que me sucedía: no tenía dónde dormir. Era invierno: "Tengo frío, no sé dónde pasaré la noche". Poco rato después, el que se había burlado me decía:

–No te preocupís, cauro. Sabimos donde poís dolmil. ¿Querís acompañarnos? (Gomez Morel. *El Río* 59).

Esta es la llegada del niño, el encuentro con la ciudad, el choque violento con los niños del Mapocho y rápidamente ese espacio de violencia conformando una dualidad con su capacidad de representar protección al mismo tiempo que una amenaza. Esa tensión, que es la tensión de la modernización, será la tensión que acompañe el recorrido del personaje y todas sus relaciones afectivas hasta la adultez.

La primera impresión que tiene el niño respecto de los demás niños que viven en el Mapocho, es la mirada ajena, la mirada del miedo. Claudia Darrigrandi se detiene precisamente en esta presencia colectiva y señala que "La ciudad que identifica a los habitantes del río como 'vagabundo' o 'delincuentes' y, como tal, potenciales miembros de las aglomeraciones urbanas, desconoce esta serie de rangos que diferencian y estructuran internamente su población" (19). Esta diferenciación, además de tener que ver con las cualidades particulares de cada niño, así como también con los roles que

---

<sup>11</sup> Este pasaje muestra la idea que da nombre a la trilogía del autor, considerando que también hace referencia a "Mamá escoba".

son capaces de representar, será una diferenciación espacial respecto de la forma en la que habitan este espacio residual, como veremos más adelante.

Cuando los niños del Mapocho lo llevaron a dormir con ellos, se sentía seguro con el calor de los pies de los demás, pero trataron de abusar de él y salió corriendo. Luego vuelve y acepta el trato que le ofrecen. En el reflejo de una botella veía lo que ocurría a sus espaldas, un niño se masturbaba tocándole sus nalgas (Gómez Morel. *El Río* 60). Los niños le dijeron que se parecía al Toño, ese fue su tercer nombre (Gómez Morel. *El Río* 60). Cuando su padre biológico lo cuida le da otro nombre: Alfredo (Gómez Morel. *El Río* 72), que si bien no es el nombre que prefiere, es uno de los que usará en la adultez narrada en las otras novelas, además de Porfirio, cuando busca proteger su identidad ya siendo un adulto fuera de Chile. Los otros niños del Mapocho tampoco tienen nombres, solo lucen apodos transitorios que esconden un vínculo permanente con el Estado que los identifica con un nombre único y permanente. Niños que son borrados de la memoria de una ciudad como el agua que fluye por el caudal, al igual que los residuos que se descargaban en el Mapocho hasta el 2008<sup>12</sup>.

Ya mencionamos anteriormente que en el internado, el padre Francisco abusa de él. Él señala que cuando lo besaba le daba náuseas (Gómez Morel. *El Río* 95), incluso menciona que cuando el padre Francisco le curó las heridas y lo empezó a tocar tuvo la sensación de "ser tu madre" (Gómez Morel. *El Río* 97). En esa ocasión el padre Francisco terminó eyaculando. Luego, noche a noche se repitió la escena y descubrió que no le disgustaba mucho, es más, solo los besos le repugnaban, a veces cerraba los ojos para pensar que no era él y no un hombre (Gómez Morel. *El Río* 97). Los beneficios que obtenía de esta relación de abuso, ya fuera dinero entregado por el padre o cosas que robaba y vendía, eran para llevarle dinero a los pelusas del Río.

Cuando "el Toño" vuelve a la casa y se mete a la cama con su madre nuevamente aparece la mediación del reflejo, como había ocurrido en el Mapocho con los niños que lo tocaban: "Miré la botella y estúpidamente le guiñé el ojo como dándole a entender que ambos poseíamos un secreto sobrecogedor" (Gómez Morel. *El Río* 70), con lo que la botella será tanto una extensión del ojo humano como un espejo que deforma la realidad. El personaje señala que en su vida hubo muchas mujeres y siempre debió poner una botella de cristal, sin embargo, esa mediación no aparece en la narración de *La ciudad* ni de *El mundo*, quedando como un cabo suelto en la proyección de la trilogía.

A propósito de la idea de la mirada mencionada en el párrafo anterior, el niño volvió al Río y en un rito ceremonial se bañó desnudo, sintió nuevamente las miradas sobre su cuerpo (Gómez Morel. *El Río* 221). El baño es un ritual para estos niños:

---

<sup>12</sup> Simón Castillo señala que "en 2008 la compañía distribuidora de agua potable -Aguas Andinas- comenzó una operación ingenieril sobre el torrente: el proyecto 'Mapocho urbano limpio'. Contempló el cierre de las 21 descargas que vierten sus aguas servidas en el tramo urbano del Mapocho y, para conseguirlo, se construyó un interceptor subterráneo" (24).

Los pelusas, al desnudarse, muestran sus cicatrices y tatuajes: títulos de honorabilidad y reciedumbre delictual. Influye a veces el calor, pero más importante aún es el deseo de ofender a la ciudad. Se le suele silbar al que apurado cruza el puente para que cuando este mire los vea exhibiendo sus miembros y testículos. Además, un pelusa, al desnudarse, le está demostrando al resto que a pesar de su juventud y bellas formas es machito. No le importa que lo miren. Se sabe invulnerable, dada su condición de hijo del río y no del cauce ... Me desnudé sin recato ni temor. Empecé mi rito como otras veces. Las aguas estaban turbias, pero tentadoras. Existíamos el río y yo. No sentía prevención por los pelusas que estaban junto a mí (Gómez Morel. *El Río* 221).

Bachelard piensa el mito de Narciso a propósito de la capacidad que tiene el agua de reflejar su entorno y no solo a quien lo mira, como se ha señalado comúnmente al pensar en Narciso contemplándose a sí mismo. Si bien "Su propia imagen es el centro de un mundo. Con Narciso, por Narciso, es todo el bosque el que se mira, todo el cielo el que viene a tomar conciencia de su grandiosa imagen" (44). El agua del río Mapocho teóricamente podría reproducir la imagen de Narciso a la que refiere Bachelard, pero el río es de una naturaleza distinta, más turbio, con aguas que transitan con mayor velocidad dada la inclinación y con un caudal menor que impide la formación de pozones que generen o propicien la formación de un reflejo. En cambio, en el acto ritual del baño, el reflejo que no se logra producir en el agua, se produce en la mirada de los otros niños y de los transeúntes del lugar.

Cuando el personaje abandona el río al final de la primera novela, recién aparece, sale del agua. Bachelard dice que "El ser que sale del agua es un reflejo que poco a poco se materializa: es una imagen antes de ser un ser, es deseo antes de ser una imagen" (59). Esa es la identidad delictual que ya no es difusa como un rasgo de un niño, es ahora la identidad principal de Alfredo Gómez Morel, una identidad que lo acompañará toda su vida. Es por eso que, al igual como su origen identitario de delincuente en el Río, hacia el final de la trilogía, será mediante otro río que logre cruzar la frontera de Colombia con Brasil y librarse de la carga delictual acumulada con los años.

Una distinción espacial interesante que aparece es la distinción de Río y Cauce. Darrigrandi señala que "A medida que transcurre la novela, la cuenca del Mapocho se va transformando ante los ojos del niño-delincuente-narrador. Toño va construyendo a su antojo el paisaje que a la vista de los ciudadanos es miserable e infesto" (Darrigrandi 20). Va, de algún modo, comprendiendo dicho paisaje. El cauce es la antesala del río. Da albergue a los niños honrados que este rechaza:

Los niños que ahí viven son raptados por los pelusas. Participé en varios raptos. En primavera el sexo despierta. Un pelusa con hambre sexual se convierte en un monstruo. Nos juntábamos al amanecer, elegíamos un jefe de

expedición y nos íbamos a la cloaca en busca de carne (Gómez Morel. *El Río* 187).

Es así como "La sociedad del Río es una secta políticamente cerrada y constituida solo por hombres, es una utopía militar, pero también es la disposición de una ley patriarcal que asienta sus valores en la virilidad y en una difusa práctica de la sexualidad 'masculina'" (Gómez 70). La figura de los niños del río Mapocho está lejos de intentar mostrarse como una imagen que evoque lástima, como en el ejemplo anterior, se pueden ver conductas que articulan sistemas sociales que también victimizan a otros individuos. Se trata de un sistema de jerarquías en las que el protagonista de la obra va escalando. Mauricio Gómez se fija en un lugar interior del Río conocido como la Isla, en la que el protagonista es presentado al Zanahoria, líder máximo del hampa. Este sería un "lugar opuesto al Cauce, es el espacio sagrado donde se localiza el líder, su fortaleza, el altar donde resplandece la ley delincencial" (Gómez 68).

Las lógicas de liderazgo que operan en el Río son una señal de que el ordenamiento social que surge en ese espacio residual no busca integrarse a la sociedad, por más que pueda dialogar con ella. Por ejemplo, la policía es un elemento útil para la batalla social entre Ciudad y Río, ya que "El guardián de la Ciudad es parte del engranaje dialéctico que genera el movimiento de la prohibición y la transgresión de las normas sociales y políticas, por lo que un policía es algo con lo cual el ladrón cuenta y conoce" (Gómez 76). El policía de esta forma ayuda a conformar la imagen delictual de los habitantes del hampa.

Tampoco busca remediar las formas de desigualdad que están presentes. Por ejemplo, frente a la presencia de Mayita, la niña de la que se enamora y a quien, ya siendo un adulto, le envía dinero a Chile con la esperanza de volver a encontrarse con ella. Esta niña que al conocerla es una prostituta, es capaz de resistir al sistema patriarcal de la Ciudad. Ella era una niña de las noches mapochinas. No pertenece al Río pero los niños la defienden, ya que Mayita se prostituye solo porque no tiene otra salida. El Río desprecia a la prostituta profesional porque representa un sentimiento de servidumbre y degradación (Gómez Morel. *El Río* 143).

La historia de Mayita muestra una forma de habitar el margen, incluso en la prostitución. Ella, como aparece en la referencia anterior, si bien comercializa su cuerpo no tiene un sentimiento de servidumbre, sino que más bien es capaz de sacar provecho del deseo de los otros, así como lo hizo el protagonista de la obra cuando permitió que el padre Francisco lo tocara para obtener beneficios, de la misma manera en que la delincuencia se vislumbra como una forma de vida. La formación delictual es un recorrido. El protagonista cayó detenido por primera vez en Valparaíso, el guardia le dijo que tenía que ser como los choros (Gómez Morel. *El Río* 206) y, por supuesto, no fue la única vez que estuvo en la cárcel.

En la medida en que el personaje avanza en su recorrido, va señalando la conformación de los distintos espacios. En su segunda novela, *La ciudad*, el personaje conoce a Mao al llegar y se queda en Lima hasta su caída, pero

se vislumbra una continuidad con la llegada del hijo de Mao: "Cuando creía que ya podría empezar a reunir dinero para independizarme, Mao buscó otra persona para que se hiciera cargo del lustrín y del puesto de diarios. Me ascendió a distribuidor de cocaína" (Gómez Morel. *La ciudad* 55).

Las condiciones precarias que propician la aparición de la delincuencia, dejando ver las fallas de un proyecto modernizador latinoamericano, aparecen en la configuración de las redes que Alfredo Gómez Morel conforma: "No era la lucha de los buenos contra los malos. Era la pelea que los malos libraban (ayudados por los buenos), en contra de los cimientos mismos de la Sociedad" (Gómez Morel. *La ciudad* 56). Esta es la fisura de los proyectos nacionales. La obra interroga la situación: "Y antes que buscar al traficante –que caerá solo– debe buscar al que permite el tráfico, al que lo controla y monopoliza a veces. En ningún país del mundo puede haber tráfico de drogas heroicas si no hay policías que amparen y permitan ese tráfico" (Gómez Morel. *La ciudad* 57), porque en definitiva "No hay tráfico de drogas que dure donde hay policía incorruptible" (Gómez Morel. *La ciudad* 57).

El personaje, como hemos dicho antes, no busca atentar en contra de la modernización, por más que la figura del delincuente sea parasitaria de la sociedad. Tampoco busca integrarse a la sociedad a la que se resiste a lo largo de la trilogía, como sugiere la lectura biográfica de esta obra. Integrarse habría implicado aceptar los códigos sociales, la responsabilidad penal, la condena. Lo que hace el personaje en cambio es fluir entre las ciudades, ayudarse de los ríos, escapar de la cárcel y de la condena que pesaba sobre él. La narración de su liberación es presentada como una secuencia de casualidades, lo que aparece en el "Epílogo" de *El mundo*, donde el cónsul chileno le habría aconsejado cumplir su pena en Pernambuco, ya que si lo hacía en Río de Janeiro las autoridades colombianas pedirían su extradición (Gómez Morel 221), lo que resultó en un indulto que lo dejó en libertad. Así, leer su obra en un vínculo indivisible con su vida, como predominantemente se ha hecho, nos obligaría a ignorar que el delincuente formado en el hampa, en el río Mapocho, completa su recorrido sin entregarse al lenguaje de la sociedad a la que desde niño se resistió, permaneciendo siempre como un personaje unido al Río y por tanto siempre en constante flujo, siempre en medio y al mismo tiempo fuera de la Ciudad. Leer la obra únicamente desde una perspectiva autobiográfica impide comprender y valorar el aporte literario que la ficción ofrece con este personaje de hombre-Río.

## Obras citadas

- Magnum Photos*. Agencia Magnum Photos. 5 de abril de 2017. <[http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31\\_2\\_VForm](http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_2_VForm)>
- Archivo Visual*. Archivo visual de Santiago. 20 de enero de 2017. <<http://www.archivovisual.cl/>>
- Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Trad. Ida Vitale. México: FCE, 2003.
- Carvacho Alfaro, R. *Clásicos de la miseria. Canon y margen en la literatura chilena*. Santiago: Oxímoron, 2016.



- Castillo, Simón. *El río Mapocho y sus riberas. Espacio público e intervención urbana en Santiago de Chile (1885-1918)*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2014.
- Darrigrandi, Claudia. "Niños en la ciudad: multitud, masas e infancia en la narrativa chilena (1930-1965)". *Taller de Letras* Nº 56 (2015): 11-25.
- De Certeau, Michel. "Tercera parte. Prácticas de espacio", en *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Trad Alejandro Pescador. Ciudad de México: U. Iberoamericana biblioteca Francisco Xavier Clavigeao, 2010.
- De los Ríos, Valeria. "Vida y comunidad en la fotografía de Sergio Larraín". *Revista Estudios Avanzados* (2017): 130-139.
- Ferrando, Francisco. "Río Mapocho: Características hidrológicas vs proyecto Mapocho Navegable". *Revista de Urbanismo* Nº 3 (2000): 1-9.
- Franz, Carlos. *La muralla enterrada*. Santiago: Editorial Planeta, 2011.
- Gómez Morel, Alfredo. *El mundo*. Santiago: Tajamar Ediciones, 2012.
- \_\_\_\_\_. *El Río*. Santiago: Tajamar Ediciones, 2014.
- \_\_\_\_\_. *La ciudad*. Santiago: Ediciones de Librería Renacimiento, 1963.
- Gómez, Mauricio. *La representación de la ley en El Río de Alfredo Gómez Morel: psicoanálisis, tipos discursivos y sociedad delincencial*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2012. 97 pp.
- Heffes, Gisela. *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2013.
- Larraín, Sergio. *Sergio Larraín*. Ed. Agnes Sire. París: Éditions Xavier Barral, 2013.
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Trad. Emilio Martínez Gutiérrez. Madrid: Capitán Swing Libros, 2013.
- Mattoni, Silvio. *Camino de agua. Lugares música, experiencia*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2013.
- Marín, Pablo. "La voz de los bajos fondos". *Revista Qué Pasa*. Nov. 1 de 1997: 92-92 Disponible en Memoria Chilena <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-84388.html>>
- Pérez Oyarzún, Fernando. *Arquitectura en el Chile del siglo XX. Iniciando un nuevo siglo 1890-1930*. Santiago: ARQ Ediciones, 2016.
- Pizarro, Ana. *Amazonía. El río tiene voces*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2009.

